

THE UNIVERSITY OF CHICAGO

TERRITORIOS, ARTE Y SOBERANÍA: LA NOVELA DEL NARCOTRÁFICO
EN MÉXICO

A DISSERTATION SUBMITTED TO
THE FACULTY OF THE DIVISION OF THE HUMANITIES
IN CANDIDACY FOR THE DEGREE OF
DOCTOR OF PHILOSOPHY

DEPARTMENT OF ROMANCE LANGUAGES AND LITERATURES

BY

THELMA B. JIMENEZ-ANGLADA

CHICAGO, ILLINOIS

AUGUST 2017

ÍNDICE

ABSTRACT.....	iv
DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS.....	vi
LISTA DE FIGURAS.....	vii
INTRODUCCIÓN.....	1
CAPÍTULO 1. EN TIERRA DE NADIE: EL NARCOTRÁFICO CONSTRUYE LA FRONTERA EN <i>EL LENGUAJE DEL JUEGO</i> DE DANIEL SADA.....	24
1. Modernidad, Interrumpida.....	32
2. De la frontera del Estado a la narco-frontera.....	41
3. Nuevas estructuras feudales.....	51
4. Conflicto global y ruptura cartográfica.....	58
5. La nación dismoderna.....	67
CAPÍTULO 2. MUERTE Y SOBERANÍA EN LAS COORDENADAS URBANAS: EN EL <i>HOTEL DF</i> DE GUILLERMO FADANELLI	77
1. El capo encarna a la (Santa) Muerte.....	94
2. Re-formulaciones del contrato social de la muerte.....	100
3. Fronteras (in)visibles del narcotráfico urbano.....	105
4. Se disgrega la ciudad neoliberal.....	109
5. Cartografiar la urbe neoliberal del narcotráfico.....	115
CAPÍTULO 3. EN EL REINO DEL NARCO: ARTE, PODER Y MASCULINIDAD EN <i>TRABAJOS DEL REINO</i> DE YURI HERRERA.....	130
1. En la frontera: las ciudades del narco y del Estado.....	141
2. Temer reverencialmente al capo.....	149
3. Frente al dios mortal del narco.....	152
4. Contradicciones del poder: masculinidad e impotencia.....	156

5. Simbolismo religioso: la teología del narco-reino.....	161
6. El juglar gramatológico crea corridos para hacer saber.....	169
7. Antídotos contra el temor reverencial.....	178
8. Corridos para decapitar reyes.....	190
9. El Artista emancipado: un Lobo soberano.....	195
CONCLUSIÓN. ¿PUEDE HABLAR LA SUBALTERNA NOVELA DEL NARCOTRÁFICO?.....	200
APÉNDICE: FIGURAS	206
BIBLIOGRAFÍA	212

ABSTRACT. TERRITORIOS, ARTE Y SOBERANÍA: LA NOVELA DEL NARCOTRÁFICO EN MÉXICO

Adviser: Agnes Lugo-Ortiz

The present study offers an analysis of an often neglected—and contentious—corpus of Mexican novels published at the turn of the twenty-first century. These novels are part of what has been called literature of narco-trafficking or, more specifically, *narconovelas*: a group of texts that imagine the violent world and cultures of drug trafficking in Mexico. Although critics such as the Mexican writer Jorge Volpi have claimed that narratives of drug trafficking presuppose a new magical realism that reproduce a discourse of Latin American exoticization, I argue against this notion. In fact, novels such as Yuri Herrera’s *Trabajos del reino* (2004), Guillermo Fadanelli’s *Hotel DF* (2010) and Daniel Sada’s *El lenguaje del juego* (2012) explore the ways in which the machinery of drug trafficking becomes a generator of literary aesthetics. As such, these novels present a reformulation of the core elements of the literary legacy of nineteenth-century in Latin America, during the period of national formation: the notions space, sovereignty and art.

They present drug cartels are crafters of spatial configurations that call into question the previously ordered spatiality forged by the sovereign state. Narco-trafficking performs a constant erasure of the borders and geographical limits. Cartels form a multiplicity of protean, mobile, unstable borders that cannot be represented through maps when they take hold of the territories. Control over a territory—as I argue these texts show—is established by waging an incessant war against any and all perceived threats. In so doing, these novels also attempt to reconstruct and impart order over spatialities that had been traditionally associated with the power of the

sovereign state but that have become fractured with the emergence of the power of narcotrafficking. As art, and as cultural productions, so-called *narconovelas* fashion themselves as one of the very few outlets for organizing this chaotic reproduction of borders in Mexico. As such, literature itself becomes a map with which to make sense of this volatile spatiality.

All of the texts analyzed also coincide in their representations of this testing of power. *Capos*, those commanding subjects at the head of drug cartels, gain control of both territories and subjects by developing archaic forms of power. In these texts, *capos* and cartels are fashioned after medieval power structures. The drug lord becomes either a feudal lord or a king that is closely followed by a group of courtiers; territories grabbed from the state become a kingdom. Furthermore, this absolutist form of power that articulates its sovereignty by distributing systematic death requires the presence of an artistic subject in its group of courtiers.

But without art, or an artist that will fulfill its role, it would be impossible to disseminate the mythology of the drug lord's sovereignty, nor would it be possible to solidify spatial control. Thus narcotrafficking uses artistic creation as a weapon at the service of its power. However, the literature of narcotrafficking attempts to dismantle these inner workings by subverting them. These novels are not interested in reifying the drug lords or the cartels. As I argue, their undertaking points at the articulation of an emerging set of codes that resists the overwhelming violence of narcotrafficking, a violence which threatens to occlude the conditions of possibility of intellectual discourse.

DEDICATORIA Y AGRADECIMIENTOS

Por Agnes.

Por Mario.

LISTA DE FIGURAS

Figura 1. “Así se reparten México los cárteles del narco, según el gobierno”, *Animal Político*, 2011, p. 207.

Figura 2. “El nuevo mapa del narcotráfico en México”, *Animal Político*, 2012, p. 207.

Figura 3. José Guadalupe Posada, *La calavera maderista* (Prensa), Ciudad de México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1911, p. 208.

Figura 4. Diego Rivera, *Día de Muertos*. Panel del *Patio de las fiestas*, en la planta baja de la SEP, 1924, p. 209.

Figura 5. Francis Bacon, *Three Studies for a Crucifixion*, 1962, p. 210.

Figura 6. Francis Bacon, *Study After Velázquez’s Portrait of Pope Innocent X*, 1953, p. 210.

Figura 7. Abraham Bosse, “Frontispiece”, en Thomas Hobbes, *Leviathan*, 1651, p. 211.

INTRODUCCIÓN

En septiembre de 2005, la revista *Letras Libres* publicaba una columna breve, titulada “Balas de salva: notas sobre el narco y la narrativa mexicana”, en la que Rafael Lemus, joven crítico literario de la Ciudad de México, lanzaba dardos a lo que aparentaba ser en aquel entonces la más reciente corriente literaria en México, denominada de manera incipiente como “narconarrativa” (39). Aunque Lemus no cuestionaba el término, sí cuestionaba la calidad literaria de los textos catalogados bajo esta rúbrica, que se venían publicando con creciente insistencia por las editoriales del país y del exterior. El crítico tildaba estos textos de “costumbristas” (usando la etiqueta con evidente carga peyorativa); apuntaba su “estrategia ordinaria”, su preferencia por “el melodrama”, e insistía que el tipo de realismo articulado en la narrativa que tocaba el tema del narcotráfico en México era “incapaz de recrear [la] plenitud y [el] vacío [de] la existencia” (39-40). A pesar de que Lemus no se decide a analizar ninguno de los textos agrupados bajo la etiqueta de narconarrativa, ofrece un muestrario de autores representativos de lo que él estima ser un subgénero impuesto. Entre ellos destaca a Daniel Sada, David Toscana, Cristina Rivera Garza, Federico Campbell, Gabriel Trujillo Muñoz, Élmer Mendoza, Luis Humberto Crosthwaite, Juan José Rodríguez, Eduardo Antonio Parra y Luis Felipe G. Lomelí (39). Todos los autores señalados tenían en común su lugar de procedencia: el norte de México. Y es que para Lemus la narconarrativa era un fenómeno literario impuesto desde el norte del país, “el norte [ha] fabrica[do] un subgénero” (40).¹

¹ Es curioso que en los debates en torno a la literatura sobre el narcotráfico en México, no se haya discutido más a cabalidad la problemática de la terminología que se usa para referirse a este corpus textual. Como se ha visto, para Lemus la literatura que piensa al narcotráfico es narcoliteratura y supone un subgénero. Tanto fue usado este término que en 2011, cinco años después de que Lemus publicara su crítica, el diario chileno *La nación* publicaba una nota en la que Gaspar Ramírez apuntaba en “La ‘narcoliteratura’, un fenómeno que crece en México” que la narcoliteratura había figurado como la novedad literaria más sobresaliente “de la última Feria del Libro de Guadalajara, la principal del mundo hispano” (8). Ramírez, como la mayor parte de quienes usan el término, no lo

Al abrir la polémica, Lemus pasaba por alto, quizás sin percatarse, dos problemas centrales —además de ignorar por completo a la crónica del narcotráfico, una escritura despachada bajo la rúbrica global de periodismo— presentes desde el siglo XX. Por un lado asumía que el tema pertenecía exclusivamente al norte, pero también insistía en que toda la producción narrativa de la zona era narconarrativa. En “Música de despedida: alegato con

cuestiona en absoluto, sino que se limita a definirlo como “un brote cultural, un reflejo que trata de darle sentido al terror sin sentido” (8). Por su parte, Oswaldo Zavala también utiliza el término en “Imagining the U.S.-Mexico Drug War” (2014). Según Zavala esta etiqueta ha sido “often employed in publishing advertisements, refers to a discontinuous corpus of novels (‘narconovelas’) whose central theme is drug trafficking” (340). Al parecer de Zavala, el texto que distingue este diverso corpus literario es la popular novela *La reina del sur* (2002) del español Arturo Pérez Reverte. Sin embargo, no todos los especialistas utilizan el término sin mayores cuestionamientos. Aunque en *Narrating Narcos* (2013) Gabriela Polit Dueñas alude a las “Narco narratives”, también recurre a la manera en que Jorge Volpi dibuja los contornos de las llamadas narconarrativas e intenta darle vuelo (3). Pareciera como si Polit Dueñas se viera forzada a legitimar todo un corpus literario que ha sido constantemente vilipendiado por la crítica literaria mexicana. De ahí que Polit Dueñas subraye que su interés radica en “understand [this] literature in [a] broad sense” (4). Aclara además que esto no implica que ella proponga “read novels as historical documents of a presumed banality of evil, or that the narcos follow a historical path” (4). Al contrario, la lectura de Polit Dueñas “is aimed at tackling what I consider a narrow understanding of the cultures of narco trafficking” (4). Polit Dueñas escribe su libro bajo la intensa discusión en torno al valor estético de la literatura sobre el narcotráfico en México y, al unirse a la conversación, persigue darle alguna medida al término. Por su parte, Hermann Herlinghaus no se aleja del vocabulario que se ha utilizado hasta el momento en su libro *Narcoepics* (2013), sino que lo ajusta a su particular visión de lo que han implicado los narcóticos a través de la historia literaria en América Latina. En su defensa tanto del uso del prefijo narco, como del estudio de estos textos, Herlinghaus propone que el intenso desprecio con el que la literatura del narcotráfico ha sido recibida responde a las exclusiones con las que el otro suele ser recibido por la hegemonía intelectual. En la oposición del estudio de lo que él denomina como narcoépicos subyace “a new perspective of sobriety ... which often goes together with historical forgetting and social, psychological, or ethnic exclusion” (5). Herlinghaus propone desvestir el prefijo narco de su carga negativa con la finalidad de incluir textos del periodo de la conquista y la colonia sobre el azúcar, el café y el tabaco. En efecto, para Herlinghaus textos como el *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar* (1940) de Fernando Ortiz y los *Comentarios reales de los incas* (1609) de Garcilaso de la Vega, con sus referencias al uso de la coca, presuponen narcoépicos. En gran medida *Narcoepics* se aventura a subrayar lo obvio: que la llamada narcoliteratura no es un fenómeno de finales del siglo XX y principios del XXI, sino que forma parte intrínseca de las letras latinoamericanas desde sus inicios. A esto responde mi preferencia a llamarle a los textos que analizo en este proyecto “literatura sobre el narcotráfico”. Con esta forma de nombrar al reciente corpus literario que imagina al fenómeno del narcotráfico, se evita la imprecisión. Mucho se ha escrito sobre narcóticos en América Latina, lo suficiente como para abarcar diversos géneros literarios a lo largo de varios siglos. Pero el presente proyecto se enfoca en la novela sobre el narcotráfico, en el preciso momento en que se cincelan los contornos de la violencia de los grandes cárteles mexicanos junto a la llegada de la globalización. Si bien es cierto que también utilizo el término narcoliteratura o narconovela en este estudio, a modo de insertarme en una conversación que ya estaba en curso, también es cierto que lo uso de manera intercambiable con términos que me parecen no sólo más justos, sino también más precisos: literatura del narcotráfico o literatura sobre el narcotráfico. Mi posicionamiento es compartido por Felipe Oliver Fuentes Krafczyk, quien tras haber publicado sus *Apuntes para una poética de la narcoliteratura* (2013) fue entrevistado por Brandon P. Bisbey y allí aludía a la inexistencia de un género y a la inquietud que le causaba el término narcoliteratura: “El término ‘narcoliteratura’ me parece muy sospechoso. En lo personal, preferiría hablar de literatura sobre el narcotráfico” (“¿Existe una ‘narcoliteratura’?”). Observaba además Fuentes Krafczyk que hablar de narcoliteratura implicaba establecer la presencia de un género, mientras que la literatura sobre el narcotráfico incluía en sí misma una diversa cantidad de géneros que van desde la novela negra hasta la sicarésca. Por esta razón se muestra cauteloso frente al término cuando subraya “lo huidizo que resulta la noción misma de narcoliteratura” (“¿Existe una ‘narcoliteratura’?”).

delirio”, su respuesta mordaz a la reacción de uno de los dos escritores norteros —Heriberto Yépez y Eduardo Antonio Parra— que inicialmente entraron en el debate, Lemus sostenía lo siguiente: “Escribe Parra que reduzco toda una literatura (la del Norte) (norte de México, un país al sur de los Estados Unidos) a un solo tema: el narcotráfico. Si lo hago, me festejo. Ésa era, entre otras, mi intención” (59).² Por otro lado el crítico caía en el binarismo trillado del centro vs. la periferia. El norte es lo que es porque hay un centro (la Ciudad de México), el norte se define a partir del centro, y la literatura del norte haría bien en emular la literatura del centro, porque ésta se asemeja más, decía él, a la mejor literatura latinoamericana: “la [literatura] argentina”, cuya “narrativa es más poderosa” porque, contrario a lo que ocurre con la narrativa mexicana del narcotráfico, “cualquier narrador argentino” es capaz de “retratar la realidad” (“Balas de salva” 39).

De acuerdo con Lemus, la narconarrativa excluía “casi completamente, la invención”; su novela —la de la literatura del narcotráfico, como se le denominará en este estudio— suponía un refrito de Rulfo, puesto que pretendía “recrear una prosa idéntica al lenguaje coloquial [aunque] no es literariamente pertinente” (39). Con este propósito en mente, Lemus ofreció algunas referencias de los mejores escritores de la capital mexicana que, a su modo de ver, habían evitado caer presas de la insidiosa narconarrativa y el costumbrismo hueco que ésta ejemplificaba, a partir de una “realidad [que] yace inmóvil ... en una trama de elementos obvios [y] perecederos” (40). Entre los escritores modelo a los que apuntaba Lemus se encontraban

² Yépez reaccionó en su blog de manera breve y tajante a la respuesta final de Lemus en *Letras Libres*:

“‘Música de despedida...’ es un texto que no tiene como tema a Tijuana sino, muy de paso, la literatura nortera. Rafael Lemus contra-responde a E. A. Parra, con lo que se denomina, según leo, ‘poética del ademán’, que llamaría yo, más bien, una poética del berrinche. Parra acierta. Lemus es joven, pero no de edad, que no sería defecto, sino de mente ... Reseña sin teoría, habla de lo que no sabe, está enojado infantilmente ... Cumple el peor cliché del crítico. Yo ... tengo respeto por todos los géneros ... y cuando leo a Lemus veo su inmadurez ... su arrogancia de tapanco. Lemus cree que hacer crítica (¡eso dice él mismo!) es tener la última palabra”. (“La arrogancia de tapanco”)

Federico Gamboa, Guillermo Fadanelli, Carlos Fuentes y Jorge Volpi. Como si dejar de escribir literatura sobre el narcotráfico hiciera desaparecer un problema que apenas despuntaba en aquel entonces, Lemus acusaba a los autores del norte de querer perpetuar la narcocultura porque, según él, “de ella se nutren sus novelas, de ella depende su imaginario” (42).

En las páginas que siguen me propongo abordar un puñado de novelas representativas de la literatura sobre el narcotráfico del siglo XXI en México. Independientemente de las críticas — o quizás debido a ellas— en donde se estigmatiza a todo un corpus literario, señalando su incapacidad subversiva, su tendencia al realismo de matices escasos, que nunca es capaz de sacudir al lector, este estudio persigue explorar de qué manera la literatura, el arte piensa la problemática del narcotráfico en México. La consideración de novelas como *El lenguaje del juego* (2012) de Daniel Sada, *Hotel DF* (2010) de Guillermo Fadanelli y *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera nos permitirá comprender mejor los espacios que configura la literatura a partir de la presencia del narcotráfico, en lugar de insistir fútilmente que un espacio —el norte de México— produce todo un corpus literario. Ligado a esta espacialidad, los textos que examina este estudio consideran la articulación de soberanías, del poder en apariencia disputado entre el Estado y los cárteles del narco, así como la función del arte en un momento coyuntural en el cual el ruido mediático amenaza con ocluir las fuerzas de la creación artística. Esto, sin ignorar que existe una trayectoria histórica y cultural que le antecede. Como producción cultural, estas novelas confrontan y construyen imaginarios que cuestionan y revelan las fisuras en la maquinaria y en el ejercicio del poder del narco, que suelen mostrarse impenetrables a otras formas discursivas. El objetivo de mi tesis es precisamente examinar esta producción literaria, armar un modelo de lectura que dé sentido a la historia literaria de estos textos que, a pesar de haber sido férreamente criticados, han sido poco estudiados hasta el momento. Cada uno de ellos

se ofrece como piezas particulares con las que abordar y (des)montar analíticamente la máquina simbólica generada por el narco y por la concurrente violencia del Estado.

El violento fenómeno que acaparó el norte de México inicialmente y que tomó desprevenido al resto del país no ha reducido su intensidad desde que comenzó el siglo XXI. Además, ha sido objeto de un conflicto armado interno —la llamada guerra contra el narcotráfico— que lleva poco más de una década desde que fue declarada en el 2006 por Felipe Calderón, quien presidía el país en aquel entonces, y que ha cobrado miles de vidas al enfrentar al Estado con los cárteles del narcotráfico y los grupos de autodefensa popular y comunitaria. Los textos que se analizan en este estudio se encuentran enmarcados por este conflicto. Han sido publicados antes y durante la guerra contra el narcotráfico iniciada por Calderón que continúa en curso. De cierto modo estas novelas enmarcan el momento del quiebre en México; el momento en que los cárteles expanden sus violencias más allá del norte del país —que tan alejado y ajeno parecía—al centro, y eventualmente al sur de la nación.³ Considero que este recorte, anclado en la temporalidad, facilita cuestionarme qué conocimiento generan las llamadas narconarrativas de la denominada era del narco mexicano.

Que sean intensas las reacciones a una literatura que atiende un tema que se vive a diario en México, crispando los nervios y saturando sensibilidades, es de esperarse. Lo que resulta contradictorio es que el debate literario que ha generado este corpus no ha sido motivado por una serie de lecturas minuciosas en las que se considere detenidamente cómo la literatura imagina al narcotráfico mexicano. Casi en su totalidad la crítica literaria responde y censura de entrada al tema mismo. Christopher Domínguez Michael, Valeria Luiselli, Viviane Mahieux, Héctor Villarreal y Juan Villoro: académicos, periodistas, escritores y reseñistas, son apenas un puñado

³ Felipe Calderón inicia la guerra contra el narcotráfico tras una serie de ataques perpetrados por las pugnas entre cárteles en el estado de Michoacán —del cual es oriundo Calderón—, justo al oeste de la Ciudad de México.

de críticos que han suscrito su firme oposición. Cuando la crítica no se ha enfocado en reprobar el tema, ha tendido entonces a enfrascarse en una diatriba sobre el carácter inoportuno de su proveniencia nortea. A esto responde la escasez de estudios especializados sobre la novela del narcotráfico.⁴ A esto responde, también, este estudio. Aunque como se verá a continuación no es poco lo que se ha dicho sobre la novela del narcotráfico, casi todo lo que se ha publicado sobre el tema da continuidad al debate iniciado por Lemus, pero sin dar cuenta de qué es lo que dice el arte ni cómo imagina al narcotráfico.

Distaba mucho de concluir esta polémica sobre la literatura del narcotráfico que inició pero no terminó con la escaramuza entre Lemus, Parra y Yépez en el 2005. En gran medida, no obstante, el posicionamiento de Yépez con respecto a la literatura del narcotráfico como literatura regional del norte de México enfrentada a las exigencias intelectuales del centro del país marcó la tónica de las subsiguientes críticas. En 2011, por ejemplo, Christopher Domínguez Michael, el crítico literario de mayor prominencia en México, lamentaba en “Una nueva novela lírica” que la literatura producida en el norte del país descentrara a la producción literaria del centro. “En un cuarto de siglo”, decía Domínguez Michael, “el eje narrativo de la literatura mexicana se desplazó hacia el norte, hacia la frontera y la escritura de la gran novela urbana, la suma total de la Ciudad de México, pasó a segundo término como ambición literaria” (“Una nueva novela lírica”). El problema, según Domínguez Michael, estribaba en que los escritores

⁴ Hasta el momento, que se sepa, no existe monografía alguna cuyo objeto de estudio sea la novela del narcotráfico en México. Dos especialistas —Gabriela Polit Dueñas y Hermann Herlinghaus— que no se han enfrascado en el debate de los críticos mexicanos, pero que sí han intentado llevar la conversación por otros rumbos, han publicado un par de textos en los que exploran aspectos dispersos de la literatura del narcotráfico. En *Narrating Narcos* Polit Dueñas lleva a cabo un recorrido por los relatos y las biografías de ciertos autores colombianos y mexicanos entre los que se encuentra Héctor Abad Faciolince y Élmer Mendoza. En específico, *Narrating Narcos* se circunscribe a la exploración de dos ciudades: Culiacán y Medellín. El libro incluye entrevistas que la autora hiciera a los escritores y sus bitácoras de viaje a ambas ciudades. Herlinghaus, por su parte, explora en *Narco-Epics* reflexiones filosóficas sobre el proceso neuroquímico de la adicción a los narcóticos. A esto responde el que su texto considere la problemática del azúcar y la esclavitud, en conjunto con la escritura de Roberto Bolaño y los feminicidios de Ciudad Juárez.

del norte insistían en imaginar al narcotráfico, pero el saldo de ese esfuerzo constituía todo un desperdicio. La novela del narcotráfico no era más que “realismo panfletario y comercial”, un cúmulo de “noveluchas prescindibles y hoy día más inútiles que hace 150, 170 años” (“Una nueva novela lírica”). Domínguez Michael tenía el total convencimiento de que, “cuando se hable de México en los tiempos de las guerras del narco”, las novelas del narcotráfico —estas siempre asociadas a la escritura norteña— “irán perdiendo toda relevancia” (“Una nueva novela lírica”).

Poco después de que Christopher Domínguez Michael hiciera clara su postura, un libro de ensayos titulado *Tierras de nadie* (2012), publicado con el apoyo del Consejo Nacional de la Cultura y las Artes (CONACULTA) de México, y editado por Viviane Mahieux y Oswaldo Zavala, formulaba una suerte de regaño colectivo a la escritura del norte de México y a la literatura del narcotráfico. *Tierras de nadie* agrupaba a una serie de figuras cimeras del panorama crítico y literario de México entre los cuales —además de Zavala y Mahieux— se encontraban Ignacio Sánchez Prado, María Lebedev, Geney Beltrán Félix y Mariana Martínez Salgado. Cada uno de los colaboradores contribuyó un ensayo sobre algún escritor norteño y, en términos generales, objetaban el insistente abordaje de la frontera y el narcotráfico en la escritura de la región. De la introducción teórica que elaboran Mahieux y Zavala para el volumen no solo salta a la vista la carencia de citas al objeto de estudio en cuestión —la literatura del norte— y la ausencia de referencias a autores norteños, sino que también sobresale, en su denuncia constante a la temática del narcotráfico, una asombrosa reducción de la problemática. “Al escritor del norte lo definen las balas zumbantes y las historias sórdidas ... los psicópatas metidos al narco y el calor extenuante sobre tierra árida”, argumentan Mahieux y Zavala (10). Al mismo tiempo, auguraban la fugacidad de la literatura del narcotráfico, insistiendo que “como todas las modas

culturales, [esta] será efímera” (12). Mahieux y Zavala ven en esta escritura “una desafortunada etiqueta editorial por medio de la cual se busca consolidar como un grupo de narradores de la violencia del narcotráfico y la miseria” (10). Según ambos, más allá de ser una moda pasajera, la literatura del narcotráfico es hueca e incapaz de crear mundos significativos, puesto que “la violencia en estas novelas ... no aporta más que una trama ligera” (22). Y a todo ello se oponen, más que nada porque, al decir de ellos mismos, “resulta incómodo que la llamada ‘narcoliteratura’ ... tenga tanto éxito” (7).

Es evidente que desde esa entonces Zavala había definido lo que sería el argumento central de un artículo —“Imagining the U.S.-Mexico Drug War”— que publicaría un par de años después en la revista arbitrada *Comparative Literature* y que recibió el premio LASA Mexico Humanities para ensayo de 2015. En una entrevista a propósito de la publicación de *Tierras de nadie*, Zavala sostenía que el libro que, como ya se ha dicho, fue publicado con el apoyo gubernamental, buscaba destapar la máscara de la literatura del narcotráfico. O, visto de otro modo, lo que él identifica como una serie de narrativas que conspiran con y no contra el Estado. Este “conjunto de obras” han construido imaginarios en los que se “reproduce la lógica del poder en torno al crimen organizado”, indica Zavala (“La literatura del norte, algo más que desierto y balazos”). En ellas Zavala ve reafirmado el discurso oficialista a través del cual el “Estado mexicano ... nos dice que el narcotráfico supera a las autoridades” (“La literatura del norte, algo más que desierto y balazos”). De acuerdo con Zavala, este tipo de narrativa deja como saldo el que se “exim[a] a los responsables de cuidar el orden y brindar justicia de su responsabilidad” (“La literatura del norte, algo más que desierto y balazos”). En su mayoría, las novelas del narcotráfico “proponen la exaltación de figuras míticas que en realidad resultan invenciones del poder”, dice Zavala (“La literatura del norte, algo más que desierto y balazos”). Esta postura no

se distancia en lo absoluto de la que Zavala formula en “Imagining the U.S.-Mexico Drug War” (2014). Vale aclarar que en esa ocasión no solo denunciaba esa suerte de conspiración entre la literatura del narcotráfico y los discursos oficiales del Estado, sino que allí también sostiene que ese corpus tenía la imperiosidad moral de convertirse en una serie de “deliberately political counternarratives” (357). De lo contrario, el panorama literario de México continuaría estando plagado por:

accounts [that] present a country that is being taken over by dark ahistorical forces that can only be expressed in mythic and archetypal terms: spontaneous, exotic, senseless, and random violence; unstoppable corruption; the inevitable triumph of evil. (357)

Esta es la perspectiva sobre la literatura del narcotráfico que cruza su proyecto junto a Mahieux y a la que responde Gabriel Trujillo en “¿Tierras de nadie?” (2013). Para Trujillo el debate sobre la literatura del narcotráfico es, en esencia, un problema de jerarquías literarias y de conservadurismo estético. Más aún, el debate, a su modo de ver, ha sido fabricado por la negación de los críticos literarios provenientes del centro del país a tan siquiera considerar sensibilidades distintas a las que ya están acostumbrados. La crítica literaria asociada a la ciudad letrada de la capital mexicana “se horroriza de que fuera del país solo se considere a esta literatura como representativa del actual momento que vive México”, dice Trujillo (“¿Tierras de nadie?”). La suya es una incomodidad que responde a “que sean los hijos de los beat, los hiperrealistas y la novela negra los que ganaron la batalla cultural del siglo XXI mexicano” (“¿Tierras de nadie?”). De ahí que hayan manufacturado un discurso en el que lo que premia no es el análisis detenido de las obras con la finalidad de valorarlas por sí mismas, sino un desprecio

a *prima facie*, que sencillamente responde a la temática y que, según Trujillo, dice más de los propios detractores que del posible objeto de estudio:

Algo grave les pasa a los críticos y académicos mexicanos cuando se acercan a la literatura del norte y la transforman en sus propios miedos e inseguridades ... y para legitimarse comienza[n] por describirla como un monstruo (la narcoliteratura) y luego afirma[n] deslindarse de tal criatura, indignarse ante su presencia, con la intención de mostrar que la literatura norteaña no es como la pintaron ellos mismos ... buscan exorcizar una literatura que les parece moralmente aberrante, literariamente inconsistente, sin percatarse que tales espejismos terroríficos hablan más de sus propios temores que de las obras que critican con tanta vehemencia. (“¿Tierras de nadie?”)

Un temor, si se quiere, similar al de Mahieux y Zavala fue formulado por Valeria Luiselli en “Novedad de la narrativa mexicana” (2012). Pero contrario a los editores de *Tierras de nadie*, Luiselli no objeta la imposición editorial, sino el que “la nueva crítica” que se escribía en los blogs prefiriera esa “estética” que para ella pertenecía al inapetente régimen de lo marginal (“Novedad de la narrativa mexicana”). Coincide, en su lugar, con Cristopher Domínguez Michael al apuntar la vacuidad del corpus literario que imagina las sinuosidades del narcotráfico. “Esta estética”, la de la literatura del narcotráfico, observa Luiselli, “no parece instar a la crítica a cuestionar y a problematizar nada” (“Novedad de la narrativa mexicana”). Preocupa a Luiselli el que esta narrativa vacua y centrada en el imaginario marginal del narcotráfico, pase a ser asociado metonímicamente con México. En su denuncia, la literatura del narcotráfico supone “el álbum de estampitas del *freak show* nacional”, en el que se ventilan el catálogo de marginalidades que ya nadie, ni Luiselli misma quiere ver (“Novedad de la narrativa mexicana”).

Según su perspectiva, la crítica debería oponerse a que este “mismo lodo” lo sature todo. O al menos, en su lugar, le pide a los críticos que hagan callar a esa marginalidad del narcotráfico en la literatura:

Estos críticos —¿nietos y bisnietos intelectuales de la inteligente pero ininteligible y por ende mal leída Spivak?—, revisarán la obra de las generaciones de comienzos de siglo con ojos paternos y satisfechos, atesorándolos como abono fértil para las teorías sobre las identidades conflictivas del tercer mundo, la marginalidad, la diferencia, dejar hablar al subalterno —en fin, la peor cara de la crítica académica estadounidense—. Como bien respondió alguna vez una brillante crítica literaria, a la vieja pregunta spivakiana “¿Puede el subalterno hablar?”: “Por piedad, díganle al subalterno que ya se calle”. (“Novedad de la narrativa mexicana”)

La exigencia de Luiselli no pasó desapercibida. Pero quizás las respuestas no fueron las esperadas. Heriberto Yépez atendía sus reclamos en dos artículos dedicados a llevar a cabo un recorrido por el panorama crítico sobre la literatura del narcotráfico. En uno de ellos —“*Nomos del norte*” (2014)— acusa abiertamente de xenofobia a los críticos que truenan contra la literatura del norte, y por consiguiente del narcotráfico. Urden, señala, “falacias y fantasías acerca del otro” norteño (283). Además, advierte que sus posturas les han llevado a desatender la problemática que subyace al fenómeno literario. “La narcoliteratura mexicana no es una mesa de libros”, argumenta Yépez, “sino una serie de conflictos *geopolíticos*” (283). Mientras tanto, en “Dictadura de la forma perfecta” (2015), Yépez subraya una contradicción inherente en hacerle exigencias estéticas a la literatura del narcotráfico. Responden esos reclamos a la forma en que históricamente la literatura se ha visto implicada con el Estado mexicano y sus proyectos

culturales. Según él, estas exigencias suponen “un proceso morfo-político de un *gobierno represivo convertido* (silenciosamente) en *forma estética*” (104). En lugar de darle continuidad al intercambio sobre la literatura del narcotráfico del modo en que se ha conducido hasta el momento, la propuesta de Yépez es sencilla: “explorar cómo la forma literaria puede interactuar con la narco-experiencia” (103). En efecto, su interés —como el mío— es considerar “*cómo puede ser escrito lo narco*” (103).



El escrito de Lemus marcó el momento de emergencia de un binomio crítico; inició una pugna que se debatía entre dos zonas —el norte y el centro de México— y que redujo toda una producción literaria a la preferencia estética de gran parte de los críticos de la Ciudad de México. Pero eventualmente comenzaron a soplar los primeros vientos de cambio. En el 2009 la escritora catalana Lolita Bosch, adoptada por la academia mexicana, publicó en el diario español *El País* una conmovedora eskuela por la muerte del periodista mexicano Jesús Blancornelas. Durante 26 años Blancornelas había dirigido el semanario tijuánense *Zeta*, donde se dedicó a denunciar la violencia de los cárteles y del Estado mexicano en la ciudad de frontera donde residía. De las columnas que allí había publicado armó cuatro libros de crónicas: *Conversaciones privadas* (2001), *Horas extras* (2003), *El cártel* (2004) y *En estado de alerta: periodistas y Gobierno frente al narcotráfico* (2005). Bosch celebraba en su artículo, titulado “Contar la violencia”, que Blancornelas hubiese muerto en paz, junto a sus familiares en una cama de hospital. “Hacía apenas diez años [Blancornelas] había sobrevivido a un narcoatentado en el que murió su guardaespaldas. Y había visto, tiempo atrás, cómo al otro director de *Zeta* sí lo habían matado”,

recordaba Bosch (“Contar la violencia”). Sobre su cabeza pesaba el precio que por su muerte había determinado el Cártel de Tijuana: cinco millones de dólares. Por años Blancornelas “se presentó cada día a trabajar custodiado por 14 militares” en las oficinas de redacción de *Zeta*.

Tras la muerte de Blancornelas, y enmarcada en la ola de violencia que arropaba al país en los años inmediatos al inicio de la guerra contra el narcotráfico iniciada por Felipe Calderón, Bosch subrayaba la necesidad de leer la literatura sobre el narcotráfico de México. Jugaba con las ideas que esbozó Rafael Lemus cuatro años atrás. Le daba la razón en cuanto a la pobreza estética de algunos de los textos sobre el narcotráfico que se publicaban. Pero enseguida insistía que:

la literatura, junto con la música de corridistas extraordinarios como Los Tucanes de Tijuana o las radionovelas de principios de siglo que hoy pueden escucharse en Internet, ha demostrado ser un traje de buzo para zambullirse en este mundo que de otro modo nos parece blindado. (“Contar la violencia”)

Bosch ofrecía una robusta lista de lecturas, ficciones sobre el narcotráfico en México. La lista, compuesta por recomendaciones de narrativas que a ella le parecían imperdibles, venía acompañada por frases cortas y entusiastas. Al son de “no se lo pierdan”, Bosch socavaba la negativa de Lemus contra la literatura sobre el narcotráfico (“Contar la violencia”). Unos años más tarde, en 2012, ella misma publicaría su propia novela sobre el narcotráfico mexicano: *Campos de amapola antes de esto*. Su esquila sobre Blancornelas, o bien reseña sobre la literatura del narcotráfico de 2009 termina de otro modo. Sutilmente Bosch recuerda y recomienda la lectura del precedente literario sobre el narcotráfico latinoamericano: la literatura sobre el narcotráfico de Colombia. “Un libro imprescindible que viene de afuera, de nuestro triste referente internacional sobre el narcotráfico que hoy es Colombia”, concluye Bosch

invitando a la lectura de *Los ejércitos* (2006), la novela que le mereció a su autor, Evelio Rosero, el Premio Tusquets, el Premio Nacional de Literatura de Colombia y el Independent Foreign Fiction Prize de Londres.

Presa de la seducción de este corpus literario también quedó Felipe Oliver Fuentes Krafczyk. En la presentación que se llevó a cabo en la Universidad de Guanajuato con el motivo de la publicación de su libro, *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*, Fuentes Krafczyk confesaba que la lectura de la literatura sobre el narcotráfico colombiano le hizo cambiar de opinión con respecto a la literatura sobre el narcotráfico mexicano. Estando de visita en Colombia Fuentes Krafczyk “leyó [las novelas] *Rosario Tijeras* y *Sin Tetas no hay paraíso*” (“Presentan *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*”). Esta lectura “lo llevó a un proceso reflexivo en torno a la literatura relacionada con el narcotráfico” en México (“Presentan *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*”). Su libro nació de esta reflexión.

Aunque a veces pareciera que la reacción de la crítica mexicana a la literatura sobre el narcotráfico en México se hubiera olvidado de la existencia de todo un cúmulo de textos previamente publicados en Colombia —e inclusive en Brasil y Centroamérica—, la literatura sobre el narcotráfico colombiano ya poseía una nutrida bibliografía desde antes de que Lemus diera rienda suelta al debate en 2005. El interés que generaron en las últimas dos décadas del siglo XX las narrativas sobre el narcotráfico en Colombia, abrió paso a la discusión de nuevas categorías de análisis y a la reformulación de géneros literarios tradicionales como la picaresca. De hecho, la violentología y la sicaresca suponen parte de la herencia crítica de ese periodo en las letras latinoamericanas.⁵

⁵ Debo subrayar que es un periodo aún inconcluso. Los textos del s. XXI de la, si se quiere, narconarrativa en Colombia exploran el trauma de las generaciones que crecieron bajo la sombra del cártel de Medellín, el de Cali, la figura épica de Pablo Escobar, las guerrillas y el paramilitarismo. Entre los más recientes pueden destacarse *Plegarias nocturnas* (2012) de Santiago Gamboa, y *El ruido de las cosas al caer* (2011) de Juan Gabriel Vásquez.

Margarita Jácome ha explorado los elementos de la sicaresca en su libro *La novela sicaresca: Testimonio, sensacionalismo y ficción* (2009). Textos como *La Virgen de los Sicarios* (1994) de Fernando Vallejo considerada por muchos la cúspide de la novela del narcotráfico, y *Rosario Tijeras* (1999) —una de las novelas que sedujo a Fuentes Krafczyk— de Jorge Franco, están ya insertos dentro del canon de las letras colombianas. El discurso y lenguaje de *La Virgen*, han sido abordados por María Fernanda Lander y Gabriel Inzaurre, en “The Intellectual’s Criminal Discourse in *Our Lady of the Assassins* by Fernando Vallejo” (2010) y “Fernando Vallejo y la pesadilla de Próspero” (2003), respectivamente. En su edición especial sobre literatura y narcotráfico, *Versants* dedica una entrevista al novel escritor Alonso Sánchez Baute autor de la narconovela *Libranos del bien* (2008), a cargo de José Manuel López de Abiada. Esta edición incluye además una “última teoría de la violencia” basada en el análisis de la novela de Sánchez Baute, por Albrecht Buschmann y José Manuel López de Abiada, titulada “Calas en la última teoría de la violencia como desafío a las ciencias culturales”. Y a pesar de que la edición especial nada dice de la literatura sobre el narcotráfico en México, incluye un texto crítico sobre las imágenes de la violencia en *La Virgen* (“Aspectos e imágenes de la violencia en *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo”, Augusta López Bernasocchi y López de Abiada), y un artículo sobre el “Impacto del narcotráfico en la novela colombiana” (Álvaro Pineda Botero). Este recorrido es apenas una muestra sucinta de lo que se ha dicho sobre la novela del narcotráfico colombiana. De modo que sorprende percatarse que la crítica mexicana parecía ignorar a propósito o por desconocimiento lo que podría ser dicho sobre su propio corpus textual; la narcoliteratura, la literatura sobre el narcotráfico en México también tiene puntos de abordaje analíticos.

Unos meses después de la publicación de “Balas de salva”, Rafael Lemus volvía a la carga con un artículo titulado “Música de despedida” (2005), en el que perseguía responder al contragolpe de los escritores norteros. El tono mordaz y melodramático de su artículo sería el motivo de un largo intercambio entre Lemus y escritoras como Lolita Bosch. “Toda literatura escrita en el norte de México alude, directa o indirectamente, al narco”, insistía Lemus (“Música de despedida”). “¿Callarse?": no se callaría, insistía Lemus, su enfoque sería poner en jaque a la incipiente tradición literaria del norte (“Música de despedida”). Centraba su sorna en las denuncias de los escritores que, en su reacción, observaban que les apremiaba escribir sobre su coexistencia con la violencia del narcotráfico, mientras que Lemus poco o nada de eso sabía. “El narco no es como yo, defeño clasemediero”, ironizaba Lemus un año antes de que se desatara la carnicería a través de todo el país con la guerra contra el narcotráfico (“Música de despedida”).

Pero la literatura del norte ya sugería, como argumenta el primer capítulo de este estudio, que los cárteles del narcotráfico iban acaparando el territorio desde el norte, en camino al centro y al sur del país. Rompía también la literatura con ese binomio norte/centro que avisaba sobre la presencia del narcotráfico y sus violencias en la Ciudad de México, como propone el segundo capítulo. Y, de cierto modo, la literatura sobre el narcotráfico ya se pensaba a sí misma como un posible punto de fuga, como un portaestandarte de resistencia contra las violencias tanto del narco, como del Estado. Así lo propone el tercer y último capítulo.

Seis años después de “Balas de salva”, en 2011, cuando los cárteles y la guerra contra el narcotráfico habían hecho imposible que el resto del país pensara la problemática del narco como un evento aislado, circunscrito al norte de México, Rafael Lemus escribió un correo electrónico a Lolita Bosch en el que se retractaba de su oposición a escribir sobre el narcotráfico en cualquier foro. Se había negado a participar de una dupla de proyectos que Bosch co-inició. Había sido

invitado por ella misma para colaborar en la página *Nuestra aparente rendición*, un proyecto artístico en línea donde escritores, periodistas y artistas pensaban el rol del narco y del Estado como forjadores de la violencia que arrojaba a México. Más tarde se negó a participar en *72 migrantes*, un denominado “altar virtual” dedicado a los migrantes centroamericanos que fueron quemados y torturados por los Zetas —uno de los cárteles más sanguinarios de México— en San Fernando de Tamaulipas. “¿Qué diablos puede la escritura —una carta abierta, un altar virtual, un blog— ante la brutalidad de las bandas criminales?”, dice Lemus que se preguntaba cuando recibió cada una de las invitaciones (“Correo electrónico, de Rafael Lemus”). La violencia había escalado a tal grado que la escritura le parecía un desperdicio, poco menos que un gesto hueco. La insistencia de la escritura, no obstante, a través de proyectos como *Nuestra aparente rendición* con sus testimonios, relatos, reseñas, denuncias y artículos le habían hecho cambiar de opinión. “Me queda muy claro”, confiesa Lemus con una frase que podría ser sacada de uno de los textos —*Trabajos del reino* de Yuri Herrera— puestos bajo análisis en este estudio, “que no es inútil esgrimir la palabra, la escritura, contra la violencia” (“Correo electrónico, de Rafael Lemus”). A la palabra, sostiene en su mensaje a Bosch, “hay que esgrimirla una y otra vez, hay que discutir y disputar los signos, las representaciones, los discursos” (“Correo electrónico, de Rafael Lemus”). Esto precisamente es lo que lleva haciendo la literatura sobre el narcotráfico en México desde hace décadas: darle vuelo a la palabra para hablarle claro al poder, cualquiera que este sea. Y este estudio persigue, además de superar el binomio centro/norte que estableció la crítica, escuchar qué es lo que esa escritura tiene para decirnos. Preguntarle cómo se piensa a sí misma. Pero sobre todo, explorar de qué manera desmonta la maquinaria con la que se ha constituido el narco en México.



El capítulo 1, “En tierra de nadie: el narcotráfico construye la frontera en *El lenguaje del juego* de Daniel Sada”, trata de contextualizar la emergencia de una espacialidad fronteriza articulada por lo que la socióloga mexicana Rossana Reguillo en “De las violencias: caligrafía y gramática del horror” (2012) ha llamado “gramática de las violencias”. La noción de “tierra de nadie” que presenta el título de este capítulo, dista mucho de ser la premisa desde la que parten Mahieux y Zavala en su libro de ensayos. No se utiliza esta categoría porque su autor sea del norte ni porque la novela explore el tema del narcotráfico, sino porque *El lenguaje* plantea a la frontera como un tropo central de la problemática del poder. Asimiladas al lenguaje y la cultura, la violenta gramática con la que se inscribe el narcotráfico sobre el territorio en el texto de Sada fractura por completo la vida de una familia en una provincia imprecisa, ubicada en el norte de México.

Sada propone a la frontera de los Estados soberanos —México y Estados Unidos— como punto de partida para imaginar la espacialidad que articula el narco en México. El narcotráfico de la novela de Sada va re-escribiendo, borrando y volviendo a trazar los contornos de la geografía de la nación-Estado mexicana violentamente, con guerras continuas e inesperadas en las que cárteles enemigos chocan por el control territorial. Su saldo es un desordenamiento de la grafía que marca las divisiones de los estados mexicanos, la constante emergencia y borradura de múltiples fronteras internas. He denominado “estéticas de la frontera” a este ejercicio espacial que el narcotráfico lleva a cabo incesantemente, en el que se crean fronteras móviles y volátiles. Las estéticas de la frontera dan al traste con la posibilidad de representar cartográficamente a la nación-Estado, a la vez que cuestionan el monopolio de su poder soberano.

Esta reterritorialización también posibilita el cuestionamiento de los valores asociados con la modernidad. El ideal del trabajo honrado y el esfuerzo como herramienta de movilidad social, la noción de la familia nuclear y la casa propia —todos estos valores modernos— quedan puestos entredicho a medida que la reterritorialización avanza. Del mismo modo, la transfiguración territorial facilita la espectacularización de los cuerpos violentados por el narco. En lugar de suponer cuerpos del recogimiento y el ritual de la despedida, los cadáveres que produce el narco, conforme acapara el territorio, se vuelven en especie de trofeo de exhibición con los cuales se marcan los límites territoriales y el triunfo de algún cártel sobre otro. Ninguna de estas reformulaciones sería posible, no obstante, sin la presencia de dos estructuras que, resultan en apariencia disonantes: formaciones feudales que no chocan, sino que armonizan con los avatares de la globalización. En esta distopía imaginada por Sada, donde la grafía, la escritura se vuelve prescindible, el ejercicio de la escritura amenaza con volverse inútil y la ciudad letrada se muestra cerca del colapso total. Sin embargo, de este complejo entramado espacial compuesto de fronteras proteicas que hacen imposible cartografiar el espacio, la novela emerge como uno de los pocos mapas posibles.

El capítulo 2, “Muerte y soberanía en las coordenadas urbanas: En el *Hotel DF* de Guillermo Fadanelli”, se ocupa la representación del narcotráfico en la gran urbe del centro: en la Ciudad de México. El hecho de que entre los textos analizados en este estudio el de Fadanelli sea el de menor logro estético, pone de relieve el encono con que la crítica de la Ciudad de México ha reaccionado a la producción literaria del norte. Inclusive, Fadanelli es uno de los nombres a los que Rafael Lemus refiere a los escritores norteros como modelo a seguir. Si algo no se le ha reprochado al escritor defenido ha sido su incursión en la literatura del narcotráfico. No obstante, su novela nos permite abordar la cuestión de la soberanía en el espacio de la ciudad global y el

desarrollo histórico del que participa el narcotráfico con respecto al tropo de la muerte. Además, este capítulo plantea que mucho antes de que de los funcionarios públicos de alto rango y la prensa reconocieran la presencia del narco y su cultura en la Ciudad de México —aduciendo con insistencia que los cárteles eran un problema del norte y no del centro—, ya la literatura daba cuenta de ello.

A través de su representación del narcotráfico en la gran ciudad capital, Fadanelli permite darle vuelo y pensar cómo se constituye la narco-máquina teorizada por Rossana Reguillo en “The Narco-Machine and the Work of Violence” (2012). La maquinaria del narco es un aparato constituido para producir cuerpos violentados; su combustible es la muerte. La muerte como categoría analítica ocupa a gran parte del capítulo. Si bien, como se ha visto, los críticos de la Ciudad de México objetan que la literatura del narcotráfico remita constantemente a la muerte y la violencia, *Hotel DF* sostiene que el narco es apenas la última versión de una larga trayectoria asociada tanto a la muerte como a la violencia. Dentro del imaginario nacional y cultural mexicano la muerte figura como parte del contrato social que se reformula con el establecimiento del narcotráfico. Al leer detalladamente la espacialidad que conjuga el texto, se concluye que esta historia de muerte y violencia puede ser leída en sus espacios urbanos, metonímicamente representados en un hotel ubicado a pasos del Zócalo, el centro de la ciudad.

Con la intervención del narco en el espacio a esta historia se le suma la emergencia de las estéticas de la frontera. Al igual que ocurre en *El lenguaje* de Sada, en la novela de Fadanelli la soberanía de la nación-Estado se desplaza con el establecimiento de fronteras portátiles que emergen y caen a capricho de las necesidades del cártel. Las implicaciones de esta espacialidad en la urbe son distintas a las del desierto de Sada, puesto que a diferencia de la provincia, en la ciudad capital las fronteras no pueden detectarse a simple vista. Doblar en una esquina, cruzar el

umbral de una habitación de hotel, detenerse en un vestíbulo —zonas fronterizas e invisibles— puede tener las mismas implicaciones que cruzar la frontera entre las naciones-Estado sin autorización: esto es, la muerte como penalización por haber infringido la ley. De esas fracturas espaciales precisamente depende el acceso al poder del narco.

A consecuencia de este giro, Fadanelli registra una paulatina transformación de la infraestructura urbana en narcotectura —la arquitectura del narco— y el establecimiento de la ciudad global o neoliberal, hecha posible por la presencia del narcotráfico. La ciudad global se encuentra marcada por el desplazamiento del centro histórico. En su lugar, la novela de Fadanelli presenta la disgregación de múltiples centros urbanos, entre los cuales se incluye el nuevo centro financiero, el lugar en el cual se toman las decisiones que precarizan las vidas de los sujetos a lo largo y ancho del país. En la ciudad global la autoridad del Estado se encuentra ausente o se asocia a los nuevos modelos del mercado neoliberal. Desde esta ciudad transfigurada, *Hotel DF* presenta a un Estado mexicano que ya no posee el monopolio de la muerte. Al re-escribir el espacio y, por consiguiente, su ley, el narco también imparte su economía de la muerte liderado por la figura del capo como la Santa Muerte, monarca absoluta de la ciudad.

El capítulo 3, “En el reino del narco: arte, poder y masculinidad en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera”, se plantea como un necesario contrapunto a los dos capítulos anteriores. Un análisis detenido de *Trabajos del reino* de Yuri Herrera (2004) nos permite desvincularlo del lenguaje abiertamente asociado al narcotráfico. Sin lugar a dudas su objeto de estudio es la febril forma de poder que ostenta el narco, como él mismo ha indicado en múltiples entrevistas. Pero Herrera nos obliga a asociar ese poder directamente con el poder arcaico de la monarquía absoluta. En su novela, el territorio del narcotráfico es un reino y el capo es un rey que mora rodeado de sus cortesanos en un palacio. Quizás el mayor logro de *Trabajos* sea la centralidad

del arte y del artista. El texto de Herrera se enfoca en un cantautor de corridos que, enceguecido por la oportunidad de diseminar sus composiciones y de escapar de la pobreza que ha marcado toda su vida, pone su capacidad creativa al servicio del monarca para convertirse en el juglar del reino del narcotráfico.

En este relato, la cercanía de la frontera del Estado es palpable. Aunque Herrera no es oriundo del norte de México —sino de Actopán, en el centro del país— todas sus novelas se desarrollan allí. Y aunque en este texto, como en los anteriores, el narco ocupa territorios y establece sus fronteras dentro del espacio delimitado por el Estado mexicano, su mayor preocupación radica en la dialéctica entre el poder y el arte.

Este capítulo trata de contextualizar la conversación que Herrera parece establecer con la clásica filosofía política que Thomas Hobbes desarrolla tanto de *De Cive* (1642) como en el *Leviathan* (1651). Herrera inicia su narración con el temido Lobo de Hobbes hecho personaje central. Esta bestia en apariencia domesticada por el monarca del narcotráfico y convertida en el Artista del reino, no parece oponerse o amenazar a ningún hombre, como lo hace la bestia de la premisa desde la que parte Hobbes para justificar la necesidad del establecimiento de un poder absoluto que se yergue sobre el resto de los sujetos.

En efecto, la mayor parte del texto persigue explicar cómo se establece el poder absoluto del monarca del narco. Y esa exploración encuentra puntos de contacto con los planteamientos hobbesianos. Por un lado *Trabajos* aborda la cuestión del control territorial como elemento esencial para el establecimiento de ese poder. Por otro lado, presenta la noción del temor reverencial que también se encuentra presente en Hobbes. Del mismo modo, Herrera se encarga de cincelar las conexiones religiosas que subyacen al temor reverencial que le profesan los

súbditos al soberano y la subsecuente construcción del cuerpo del Rey como un cuerpo místico, un dios mortal con la capacidad de dar muerte, pero también con la posibilidad de expirar.

Esencial para el establecimiento de este dios mortal, de acuerdo con *Trabajos*, es la imposición de la hiper-masculinidad tóxica. A partir de este elemento —una masculinidad basada en la muerte, la violencia y la virilidad—, Herrera destapa las contradicciones inherentes del monarca del narcotráfico: un hombre omnipotente que padece de impotencia sexual. La novela mantiene este hecho como un secreto fundamental a lo largo de la narración. Pero este es el secreto que inadvertidamente el Artista, la bestia que en apariencia ha sido domesticada por el Rey, divulgará en un corrido.

La trayectoria del Artista/Lobo es vital para entender el planteamiento de Herrera con respecto al arte. El Artista funge como el narrador del mito del monarca todopoderoso. Su arte es una herramienta que hace saber del poder. Pero si bien en un inicio el cantor de corridos profesa total devoción por el monarca, poco a poco, a partir de sus interacciones con otros integrantes de la Corte en el Palacio, el personaje termina por emanciparse de la cabeza del reino y reclamar para sí mismo las palabras con las que lleva a cabo su oficio, con las que crea su obra artística. Este capítulo identifica tres antídotos contra el poder avasallador del monarca del narcotráfico, propuestos por *Trabajos*: el acceso a una nueva vista, el elemento femenino y las palabras. Una vez que el germen de estos tres antídotos han calado en el desarrollo del personaje, su arte casi por equivocación se le va de la manos. En un corrido con que pretendía honrar al monarca expone el secreto de su impotencia y hace que el reino se desmorone. De ahí que *Trabajos* no solo presente al arte como fuerza emancipadora, sino que además sostenga la imperiosa necesidad del regreso de la bestia hobbesiana.

CAPÍTULO 1. EN TIERRA DE NADIE: EL NARCOTRÁFICO CONSTRUYE LA FRONTERA EN *EL LENGUAJE DEL JUEGO* DE DANIEL SADA

—¿En qué país estamos, Agripina?

Y ella se alzó de hombros.

—Juan Rulfo, “Luvina”, *El llano en llamas*

Lampa vida (1980), la primera novela que publicara el norteño Daniel Sada (1953-2011), pasó casi desapercibida por la crítica literaria de la Ciudad de México. El reconocimiento de la obra del escritor, oriundo de la ciudad fronteriza de Mexicali, se dio de manera paulatina por un periodo de diez años. En 1992, su publicación de *Registro de causantes*, una colección de cuentos, le mereció el premio Xavier Villaurrutia, con lo cual su carrera literaria en México tomó vuelo. Su obra es extensa; Sada ha publicado dos volúmenes de poemarios, cinco libros de cuentos y alrededor de diez novelas. En abril de 2007, en una encuesta llevada a cabo por la revista *Nexos* entre escritores y críticos mexicanos, su novela *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe* (1999), merecía un lugar en la lista de las diez mejores novelas mexicanas de los pasados 30 años (“Las mejores novelas mexicanas”).

A pesar de que la obra de Sada es diversa, la crítica ha reconocido dos constantes que la identifican: su particular uso del lenguaje y la presencia de la espacialidad desértica de la frontera al norte de México (Zavala 2013; Vilanova 2002; Vaquera Vásquez 1997). Nótese que el segundo concepto que caracteriza la escritura de Sada es espacialidad, en lugar de ser paisaje. En una entrevista que le hiciera Vicente Francisco Torres en 1991, Sada observaba lo siguiente con respecto al espacio desde el cual parte para escribir: “en el norte [de México], a diferencia del sur, no hay paisaje ... hay que imaginarlo todo” (*Esta narrativa mexicana* 119). Los mundos

creados por su literatura no suelen presentar ni mucho menos se prestan a la observación sosegada de la mirada ociosa que se asocia con el paisaje. Por el contrario, la literatura de Sada depende en gran medida de la espacialidad conjugada por la experiencia que los lugares vividos ponen en marcha.¹

Al igual que sucede con el espacio, la primera característica de la escritura de Sada —su uso del lenguaje— depende en gran medida del imaginario del norte de México. Este imaginario no solo depende de un lenguaje propio de la zona, sino que está marcado por la espacialidad árida y asfixiante del desierto, así como por proximidad de la frontera entre Estados Unidos y México. El lenguaje de la escritura de Sada distorsiona la realidad del mundo textual de manera sistemática. Sada ha dicho que este particular uso del lenguaje se debe a que, al escribir, toma “vocablos de todas partes del norte [de México], desde California hasta Tamaulipas” (*Esta narrativa mexicana* 119). Es habitual que su repertorio de palabras norteñas sugieran sin precisar, que cuenten una historia para que no sea necesario explicarla. El norte de México le ofrece a Sada un registro enriquecido por la necesidad de expresar una realidad distinta a la del resto del país. Allí, “muchas gente inventa palabras y cada quien tiene su propio lenguaje” (*Esta narrativa mexicana* 119). Según Sada, los empobrecidos campesinos del norte de México suelen tener “un vocabulario de 50 ó 100 palabras, pero cuando no logran expresar un estado de alma o una sensación, inventan o deforman las palabras” (*Esta narrativa mexicana* 119). “A esa misma libertad”, añade Sada, “yo apelo” (119). Común en su escritura son las oraciones sin verbo; elipsis que emergen justamente donde quien lee espera la precisión de la palabra que fije al mismo tiempo la resolución de la historia y el sentido definitivo. Más aún, en *La gran novela*

¹ Esta noción sobre la relación inseparable entre espacio y lugar ha sido explorada por Yi Fu Tuan en *Space and Place* (2001). En su ya conocido texto, Tuan establece que la creación de un espacio requiere del constante movimiento de un lugar a otro. Del mismo modo, Tuan indica que un lugar no puede existir sin la presencia de un espacio. “Space is a practiced place” (117), ha observado, por su parte, Michel De Certeau en *The Practice of Everyday Life* (1988).

latinoamericana (2011) Carlos Fuentes asevera que “la prosa de Daniel Sada es sinuosa” y que esta “sinuosidad está animada por un humor verbal ... inventivo, fusionante, alucinante, a veces casi un matrimonio loco de Góngora y Cantinflas” (430). En efecto, en su insistencia por apalabrar un mundo literario en el cual coexisten indistintamente los registros arcaicos y los populares, Sada consigue extrañar las manifestaciones de la violencia que se han normalizado con la cotidianidad.

Sin embargo, en general la crítica ha desatendido a la literatura de Sada. *Registro de causantes* y *Porque parece mentira la verdad nunca se sabe*, son los textos que mayor atención han recibido. *El lenguaje del juego* (2012), su novela póstuma en la que retoma la deformación de la prosa norteña junto a los espacios del norte de México —pero esta vez ocupados por el narcotráfico—, no ha sido analizada por ningún especialista hasta el momento. La omisión crítica resulta contradictoria. *El lenguaje del juego* de Sada debería ser objeto de interés, dado que su apuesta literaria tiene el objetivo de articular un lenguaje que escenifica el performance del poder en los albores del siglo XXI en México. La novela de Sada nos presenta un cuadro familiar quebrantado por la llegada del narcotráfico de principios de siglo a un pueblo del norte de México, en el que la familia se proponía forjar su futuro a partir de trabajos y sacrificios. El texto da cuenta de un padre migrante que, al regresar junto a sus hijos y su esposa, queda atrapado entre fronteras instituidas bajo el poder del narcotráfico y su peculiar uso del lenguaje, que son similares a las fronteras del Estado que cree haber dejado en su pasado.

El juego de la prosa que pone en efecto *El lenguaje del juego* le permite a Sada articular un lenguaje no literal; el lenguaje al que alude el título de la novela supone una gramática del narcotráfico. La gramática de la novela de Sada es la misma que Rossana Reguillo ha denominado en “De las violencias: caligrafía y gramática del horror” (2012) como “la gramática

de las violencias en México” (*Desacatos* 34). Reguillo sostiene que las formas de la violencia a las que recurre el narcotráfico —y de las cuales también participa el Estado con regularidad— ofrecen un lenguaje figurado que puede ser leído con la finalidad de develar su lógica y su funcionamiento. Con Sada, la gramática del horror enfoca su escrutinio en una forma particular de performance. La microfísica con la que el poder urde sus turbulentos juegos es ese performance al que nos remite la escritura de Sada. Constituida a partir de la violenta espacialidad que posibilita el narcotráfico, la gramática del horror en *El lenguaje* abre un ámbito analítico dentro de la literatura para pensar aquello que Reguillo identifica como

procesos que autorizan a pensar que la violencia ... puede ser metonímicamente asimilada a un lenguaje y a una cultura y por ende susceptible de ser leída o interpretada a través de la gramática: reglas pautas, usos, dispositivos. (36)

Quizás por esta razón resulta interesante observar que en “Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives”, un artículo de 2014 en el que Oswaldo Zavala hace un recorrido por la escritura del narcotráfico, donde concluye que la narcoliteratura no recrea un imaginario liberador, *El lenguaje del juego* ocupa apenas una nota al calce (352). Para Zavala, la literatura del narcotráfico supone un callejón sin salida que reproduce la visión hegemónica del narcotráfico: “most narconarratives ... represent literary dead-ends that reproduce the limited hegemonic vision of drug trafficking that even the most skillful narration cannot overcome” (357). Sin embargo, las observaciones de Zavala no son del todo novedosas: Christopher Domínguez Michael, Rafael Lemus, Eduardo Antonio Parra, Jorge Volpi y Heriberto Yépez han protagonizado disputas literarias en los que el componente ético de la narco-novela mexicana se ha debatido ampliamente.²

² Ver la Introducción para repasar los términos de este debate.

Ha sido tan persistente la exigencia moral a través de la cual críticos como Zavala le reclaman a la literatura del narcotráfico la producción de una narrativa redentora, capaz de cambiar el curso de los sucesos, que quizás convenga preguntar si es posible concebir que la literatura piense este momento crucial más allá de lo moralizador. A su modo, Julio Ramos pregunta lo mismo en su prólogo a *Desencuentros de la modernidad* (2009). A pesar de que Ramos no analiza la literatura sobre el narcotráfico ni ha escrito sobre Sada, el suyo es un cuestionamiento sobre las formas en que la literatura —particularmente la literatura latinoamericana— crea su propia versión del conocimiento. “¿En qué consiste el “saber” alternativo de la literatura?”, cuestiona Ramos (52). Como sucede con otros decires literarios, la literatura del narcotráfico va constituyendo su propio lugar de enunciación. Visto de otro modo, la literatura del narcotráfico “desliza su mirada”, diría Ramos, “precisamente ‘allí en lo que no se sabe’” (52). Al retar con insistencia los límites de la exigencia moral —Zavala, por ejemplo, demanda la producción de “deliberately political counternarratives”— la narcoliteratura va recortando una realidad con la que articula su propia intelección y se piensa a sí misma (“Imagining the U.S.-Mexico Drug War” 357). O, como observa Jacques Rancière en *The Aesthetic Unconscious* (2009), aunque al igual que Julio Ramos tampoco escriba sobre la literatura del narcotráfico, en las estéticas que va creando la literatura, “there is meaning in what seems not to have any meaning” (3). Pareciera que la exigencia moral recorta demasiado el ámbito analítico dentro del campo de la literatura; el significado dentro del sinsentido, de lo banal, al que alude Rancière. Allí donde para Zavala el campo literario del narcotráfico ha sido reducido “often uncritically, to scene after scene of brutality and *senseless* bloodshed”, Rancière ve la chispa de un enigma que revela la relación entre el pensamiento y el no-pensamiento (el subrayado es mío, “Imagining the U.S.-Mexico Drug War” 344). En el mejor de los casos, el

resultado de la exigencia moral que se le hace a la narcoliteratura cancela toda posibilidad de acceso a la peculiar forma en que su estética articula “thought [that] is present within sensible materiality, meaning within the insignificant, and an involuntary element within conscious thought” (*The Aesthetic Unconscious* 3). Por otro lado, en el peor de los casos, la exigencia ignora sus propios límites e impide abordar las formas en que esta literatura piensa sobre la estética y la política.

¿Qué lugar, entonces, tiene la manera en que la literatura simboliza y piensa el mundo del narcotráfico? Como se verá en este capítulo, un texto como el de Sada, por ejemplo, piensa las formas en las que el narcotráfico escamotea la espacialidad mexicana, al mismo tiempo en que persigue ordenar los contornos de ese espacio. *El lenguaje del juego* sostiene además que, dentro de las estructuras arcaicas que se levantan en la geografía desordenada del narcotráfico desde el interior del país, el mayor peligro radica en la amenaza de la oclusión, o la imposibilidad del oficio intelectual. Al poner el acento sobre la pretensión moral y el aparente sinsentido de la narcoliteratura, se pierde de vista que la literatura narcotráfico no parece querer precisar su autoridad, sino su legitimidad para representar una nueva serie de códigos, para crear su propio decir, como observa Julio Ramos, “allí en lo que no se sabe” (52).

Lo anterior explica por qué el análisis de *El lenguaje del juego* que sigue a continuación no recurre a este modo de abordar, o de pedirle al texto un posicionamiento moral. Por el contrario, sólo persigue explorar la espacialidad que crea la novela de Sada, puesto que es precisamente a partir de la espacialidad articulada en la novela que podemos pensar cómo la violencia del narco reconceptualiza la problemática de la soberanía de la nación-Estado moderna, cuyo dominio, producción y delimitación de fronteras ha sido apropiado por el narcotráfico para engendrar su propia versión del poder fronterizo. Esta reconceptualización de la espacialidad

rural en la que ocurre la mayor parte de la acción, argumento, se establece a través del despliegue de lo que he denominado “estéticas de la frontera” —esto es: la nación concebida, no como un territorio bien delimitado, sino como una multiplicidad de fronteras volátiles que se reproducen incesantemente, generando (re)escrituras de la ley y grafías del horror, escrituras violentas en los cuerpos de los sujetos.

La frontera, entendida según Étienne Balibar en su influyente ensayo “What is a Border?” (2002), es un concepto plural. Balibar nos refiere a la polisemia y la heterogeneidad de las fronteras para subrayar la coexistencia simultánea de múltiples espacios fronterizos (76). Las fronteras, entonces, cumplen “several functions of demarcation and territorialization” a través de las cuales se organizan nuestras nociones del mundo (79). Como veremos, las fronteras erigidas por el narcotráfico también responden a esta “*world-configuring function*” a la que nos refiere Balibar (79). Lo que es más, con la construcción y diseminación de sus volátiles fronteras, el narcotráfico mexicano en *El lenguaje del juego* de Daniel Sada contribuye a la formación de “frontiers with much more complex assemblages of power and law, which include but also transcend nation-states”, como lo han visto Mezzadra y Neilson en *Border as Method* (2013), su estudio sobre la espacialidad de la frontera (5-6).

Con el objetivo de trazar las coordenadas que nos llevan hacia la producción de la frontera que configura el narcotráfico en *El lenguaje del juego* de Sada, he dividido este capítulo en cinco núcleos analíticos. El primero de estos núcleos examina cómo la llegada del narco interrumpe ciertos valores centrales de la modernidad de la nación-Estado. La ética del trabajo y la lógica del pequeño comercio, por ejemplo, se yuxtaponen a la lógica global del narcotráfico. Asimismo, la llegada del narcotráfico fractura los espacios de la esfera y la propiedad privada. La familia tradicional, inicialmente amenazada, termina desmoronándose por completo. Y junto

a los valores modernos de la disciplina y el honor, la noción del progreso urbano de los pueblos en desarrollo también se trastoca.

Por otro lado, el segundo núcleo temático se aproxima a la estrecha relación entre el lenguaje del poder estatal y los espacios fronterizos de los que se vale el texto de Sada para narrar la gramática del horror del narcotráfico en México. El narcotráfico de *El lenguaje* echa mano de la retórica y de algunas de las prácticas de la frontera del Estado para configurar sus propias fronteras dentro de la nación-Estado soberana. Como pone de relieve la segunda sección de este capítulo, contrario a la frontera del Estado, en la que el cuerpo del migrante violentado se esconde para que no pueda ser visto, la fronterización del espacio que lleva a cabo el narcotráfico solo es posible a través de la espectacularización o la hiper-visibilidad, si se quiere, de los cuerpos violentados. O, al decir de Reguillo, esta es la caligrafía con la cual se escribe la gramática del horror. De ella se vale el narcotráfico para “inscribir las huellas de su poder total sobre los cuerpos ya muertos, infligir al cadáver la violencia de su poderío y exaltar la vulnerabilidad” de quienes atestiguan los hechos (“De las violencias: caligrafía y gramática del horror” 35).

Puesto que las fronteras que construye el narco posibilitan la emergencia de formas arcaicas que coexisten con los modelos de la globalización, el tercer núcleo analítico está dedicado a examinar esta dialéctica. Esta sección aborda la manera en que la novela piensa la problemática de un nuevo sistema feudal que se establece dentro del territorio nacional fronterizado. El señor narco-feudal que se instale a la cabeza de la comunidad, vendrá además a desplazar y a reformular el rol tradicional del cacique. Su ocupación inicial del territorio, establecido a partir de una narco-guerra descarnada, pone de relieve la inestabilidad, tanto de las fronteras erigidas por el narcotráfico, como de la cartografía moderna.

Con la llegada de la guerra del narco y el resurgimiento de ciertas estructuras propias del medioevo, el simultáneo ascenso y caída de múltiples fronteras dentro de la nación-Estado pone de relieve cómo la espacialidad que configura el narcotráfico prescinde del orden de la grafía moderna. De allí que el cuarto núcleo analítico explore el saldo de la ruptura cartográfica que lleva a cabo el narcotráfico de Daniel Sada y su relación con la guerra o el conflicto global. La inviabilidad de mapear el territorio bajo el poder del narcotráfico pone en duda la solidez de la soberanía del Estado. Al mismo tiempo, esta imposibilidad subraya que la grafía moderna ha sido fracturada por la caligrafía con la que el narcotráfico escribe su gramática del horror.

Finalmente, el quinto núcleo analítico explora las implicaciones de estos procesos textuales con respecto al desarrollo de la nación y las dinámicas de la territorialidad. El descalabro espacial que genera el narcotráfico de *El lenguaje del juego* despliega el deterioro de los símbolos —la policía, las oficinas de gobierno y sus funcionarios— con los que se asocia a la nación. De igual modo, el poder político, ya sin receptores que sean capaces de escuchar ni entender su lenguaje, se verá cooptado por el poder del narcotráfico. Esta sección examina de qué manera la nación se transforma en territorios fraccionados del narcotráfico; el espacio donde es posible el colapso definitivo de la ciudad letrada, donde su hegemonía ordenadora del espacio, el saber y la ley se vuelve imposible y anacrónica.

1. MODERNIDAD, INTERRUMPIDA

El narcotráfico de *El lenguaje del juego* lacera muchos de los valores más estimados por la modernidad; las aspiraciones de progreso de una comunidad, la casa, el trabajo, la institución de la familia, la autoridad paterna, la disciplina y el honor quedan invertidos en el mundo que produce la novela. Asimismo, las certezas espaciales asociadas con la territorialidad de la

nación-Estado moderna se fracturan: se escamotea la noción de la estabilidad cartográfica, la lógica del mapa se convierte en una sencilla imposibilidad y se cuestiona a profundidad la premisa de la soberanía territorial. A consecuencia de una serie de rupturas del espacio en la novela, desde dentro de la nación-Estado, aquello que antes había sido un territorio soberano muy bien establecido, emergen múltiples fragmentaciones que producen la frontera —en un sentido concreto y no metafórico— y su práctica con mayor firmeza que el Estado mismo.

En el centro de esta vorágine se encuentran Valente Montaña y su familia, su esposa Yolanda y sus hijos, Martina y Candelario. *El lenguaje del juego* narra una historia en la que Valente, un padre de familia que ha migrado en dieciocho ocasiones a los Estados Unidos en busca de trabajo de temporada, utiliza los ahorros de toda su vida para abrir un negocio —una pizzería, una pequeña empresa familiar que Valente imagina innovadora— y construir en el pueblo maicero de San Gregorio una casa moderna, descrita por el narrador como “un museo asaz extravagante en un lugar sin chiste” (15). Valente Montaña aspira a una vida dedicada al trabajo, pero sosegada y alejada de los peligros de la frontera. Sin embargo, los planes de Valente se vienen abajo cuando un nuevo cártel se apodera de San Gregorio, un pueblo de provincia del norte de México, cuya ubicación es siempre marginal, al borde, “en un asentamiento irregular muy orillado” (12).

A cuatro horas de Monterrey en autobús, San Gregorio es un pueblo en pleno desarrollo con aspiraciones de ciudad, pero que, no obstante, sigue siendo pueblo. Con “veinticinco mil habitantes ... San Gregorio ya había perdido la facha de una pequeñez” (29). Entre sus particularidades, el municipio ostenta una iglesia clausurada desde hace años, agricultura prolífica, posición geográfica envidiable —si bien liminal— y un cacique transfigurado, Virgilio Zorrilla. Zorrilla, “un trácala ejemplar, gordo y zorro cacique o inmoral ilustrísimo” quien desde

hace algunos años funge también como capo, es dueño de los vastos campos de marihuana ubicados en los alrededores del pueblo y de múltiples cantinas y ranchos en los que se procesa la cocaína previo a su distribución y se entrenan a empleados en las artes castrenses (28).

Aunque *El lenguaje* no especifica en qué momento se suscitó la imbricación entre las funciones del cacique con las funciones del capo, llama la atención que el texto insista en asociar al pueblo en el que Virgilio Zorrilla ejerce su poder con la tradicional cultura agraria del maíz. Resulta curioso, puesto que, cuando Sada muestra el panorama de los cultivos que circundan a San Gregorio, siempre nos lleva a enfocar la mirada en los vastos monocultivos de marihuana que pertenecen a Virgilio Zorrilla. Más aún, cuando Sada invoca el paisaje bucólico del pueblo, lo hace para mostrar “una barranca hermosa que daba —oh— hacia un valle fértil donde se observaba la extensión de un sembradío” de marihuana (90). Por el contrario, nunca nos muestra *El lenguaje* ni un solo sembradío de maíz. Visto de este modo, San Gregorio es un pueblo maicero en el que no se cosecha maíz, con un cacique que funge al mismo tiempo como capo.

Si durante el siglo XX los caciques de las zonas rurales de México operaron como intermediarios entre el Estado y los territorios que se encontraban aislados del centro nacional, según *El lenguaje del juego* el fenómeno del narcotráfico vendrá a subvertir la función tradicional del cacique en el nuevo siglo. De acuerdo con Alan Knight y Wil Pansters, a lo largo del siglo XX la figura del cacique puede ser vista como producto de la “incongruous union of ‘modern’ politics with ‘traditional’ society” necesaria para el establecimiento del Estado posrevolucionario (*Caciquismo in Twentieth-Century Mexico* 13). De hecho, el texto de Sada subraya el rol de mediador de Virgilio Zorrilla entre el aparato estatal y la comunidad de San Gregorio. “El jefazo parásito” no sólo tiene a Atanasio Contreras, el primer alcalde de San Gregorio, como celador de sus intereses, sino que Virgilio Zorrilla también decidirá quién será el

alcalde interino del pueblo tras el inesperado asesinato de Contreras a manos de un cártel invasor (*El lenguaje* 83). Contreras ha convocado a las fuerzas militares del Estado en un intento por proteger los intereses del cacique frente a la invasión, y apaciguar a los residentes de San Gregorio que claman por paz.

Sin embargo, debe subrayarse que en el contacto entre Candelario Montaña y Mónico Zorrilla —único hijo del cacique y por consiguiente, heredero del cacicazgo— Sada hace uso magistral de la sinuosidad de su prosa a la que alude Carlos Fuentes en *La gran novela latinoamericana* (2011): “La prosa de Daniel Sada es sinuosa, sinuosa como las carreteras de México ... Sada le da doblez a todas las palabras, nunca las acepta como son, las sospecha, las pone al servicio de su tema” (430). Aunque desde la ambigüedad, Sada consigue sugerir una imagen de la histórica relación social que subyace entre la comunidad y el jefe político. Dentro de la lógica de la novela, el primer encuentro de Candelario y Mónico, quienes son amigos desde niños, no tiene por qué resultar extraño. “Tal contacto y contagio entre un pobre y un rico”, como indica *El lenguaje*, pone de relieve “una razón con lastre. Un bosquejo de historia retorcida” (26-27). La escabrosa historia que une a los sujetos más desventajados con el poder derivado del cacique en las remotas zonas rurales de México se presenta como una rémora enrevesada e incómoda.

Pero para Sada, *El lenguaje del juego* ofrece el espacio oportuno para la creación de un mundo en el que los cambios se suscitan de manera vertiginosa. La incursión de Virgilio Zorrilla en el negocio del narcotráfico da cuenta también, o está asociada, si se quiere, a la reciente transformación del pueblo: “En los últimos años ha habido un revoloteo desconcertante: el pueblo tiene mucho de pueblote, si no es que de ciudad o por ahí ya cerca” (29). Sin embargo, a medida que más “se siente el crecimiento” en San Gregorio, “todo parece ... más difícil” (29).

Esta dificultad responde, en alguna medida a que los aparatos estatales no crecieron a la par del pueblo. La noción tradicional del progreso asociado a la presencia activa de una nación-Estado permanece estancada en un pueblo en expansión en el que “hay pocos policías y mal pagados” (29). En San Gregorio “nadie logra entender cómo es posible que haya solamente dos patrullas” y que “exist[a] un dispensario, pero no un hospital” (29). El texto socava de manera programática el progreso moderno de San Gregorio y lo suplanta con la inútil noción del progreso vacío del narcotráfico. Martina Montaña, por ejemplo, concluye que las “modas ... con figuras rebeldes y colores de pesadilla” que llegan a San Gregorio con el nuevo capo que se instalará en el pueblo, “sí estaban al tope” (88). Para Martina, la presencia y la posibilidad de adquirir este tipo de “mercancía [que ahora] circulaba” es prueba fehaciente de que el nuevo capo “y su gente sí creían en el progreso” (88). Juan Villoro ha advertido esa suerte de presencia hueca de la modernidad en la escritura de Sada. Con la llegada del narco, la casi-ciudad moderna quedará definitivamente suspendida en un *in media res* permanente, o al decir de Villoro, “la vida moderna opera en ausencia” (“La frontera de los ilegales” 72).

La pizzería y la casa moderna, esa suerte del *American dream* que Valente Montaña se ha propuesto fundar en México, en un pueblo marginal, con aspiraciones de modernidad, se interrumpe con ironía. Es irónico que los primeros indicios de la invasión territorial lleguen a San Gregorio en forma de maquinaria moderna, cuya descripción puede asociarse con facilidad a los vuelos circulares de las aves de rapiña que rondan sobre la presa. “De vez en cuando” por el pueblo “circulaban vehículos extraños”, relata el narrador, sobre estos tanques de guerra que presagian los ominosos sucesos futuros (*El lenguaje* 18). Las “camionetas de lujo” que “en los últimos meses circulaban por el pueblo” se identifican a partir de la articulación que manifiesta su marca, “BMW ... la marca que hasta suena a clave, más que oculta, perversa” (30). El objeto

de consumo que aparece con insistencia sobre el espacio de San Gregorio provee, como el lenguaje, el conjunto de códigos o signos de aquello que se avecina. Junto con los coches se reciben noticias más preocupantes: rumores que alertan sobre el “puro refilón de muertes por doquier”, con “personas mutiladas y colgadas de árboles en lugares adonde la gente podía verlos con loco desconcierto” (18-19). La voz que corre entre los vecinos prefigura la eventual caída del mayor monumento del poder que posee San Gregorio, la mansión en la que residen Virgilio y Mónico Zorrilla.

Padre e hijo rigen sobre una “casa de color violeta” que guarda las reglas estéticas de la narcotectura, donde el exceso de ornamento y color, el enorme tamaño de la infraestructura y su capacidad de operar al mismo tiempo como fuerte militar, siempre a la defensiva, dictan la lógica de la conjunción entre el narcotráfico y la arquitectura (28).³ La estructura en la que habita el primer narco-cacique de San Gregorio, “un castillo moderno, con jardines cuidadísimos y una piscina ovalada”, no es meramente propiedad privada, como aclara el texto (51). No es posible aplicar la terminología de una casa común a un “territorio privado”, un recinto fortificado con dimensiones que requieren de “guardias armados a lo largo y lo ancho”, apostados en torno al territorio doméstico cual si protegieran la frontera de un territorio soberano (51). Esta misma casa violeta, desde la cual “el gran señor”, Virgilio Zorrilla, sentencia sus órdenes “despatarrado y sentado en un sillón de cuero” hará las veces de albergue para los refugiados, familias enteras

³ A pesar de que hasta el momento es imposible ubicar investigaciones sobre el fenómeno en México, Ed Vulliamy describe las particularidades de la narcotectura de Ciudad Juárez en su crónica *América* (2012) del siguiente modo: “Una sucesión de arcos avisan de la entrada en el acomodado Rincón San Marcos, una comunidad cerrada y vigilada de villas inevitablemente rebautizada en la calle como Rincones de San Narcos. Alrededor de un agradable prado de césped se ha dispuesto una tranquila zona de mansiones apartadas, a cuál más chillona ... [en Ciudad Juárez] la arquitectura reciente ha sido calificada en diversas categorías, según periodos: “Narco temprano, Narco medio y Narco alto” (158). Por su parte, Howard Campbell especifica en su estudio titulado *Drug War Zone* (2009) que la narcocultura incorpora indudablemente elementos arquitectónicos, expresados en las características mansiones o castillos del narco, también conocidas como narcomansiones y narcocastillos (17).

que temen por su seguridad tras la guerra entre carteles en San Gregorio, y que tendrán que abandonar la zona cuanto antes (51).

El poder que ejerce Virgilio Zorrilla tiene una breve duración. Ya se perfila la inseguridad en San Gregorio. Algún desconocido capo enemigo ronda por la zona en busca de hacerse del pueblo y del negocio de narcóticos. A rumores de gente muerta, le siguen con rapidez cuerpos colgados y decapitados que atestiguan el pueblo entero. Pronto se desata una verdadera crisis de violencia, una batalla en la que ambos bandos de narcotraficantes intercambian balas en la plaza, en pleno centro de San Gregorio, dejando a su paso un rosario de cadáveres que los vecinos tendrán que enterrar en fosas comunes.

Con la presencia del narco en la zona, la vida, tal cual la familia Montaña había imaginado podría llegar a ser, cambia por completo. Si bien el núcleo familiar nunca llega a cuajar del todo, dada las necesarias ausencias de Valente en su búsqueda de trabajo y recursos, con sus cruces constantes al otro lado de la frontera de México y Estados Unidos, el poder que toma control de San Gregorio transforma la vida diaria de formas insospechadas. El narcotráfico cala todos los intersticios de la existencia. Aunque Valente ha alcanzado su sueño, celebrando “la feliz noticia de tener casa propia” (15) e imponiéndole a sus hijos un “desate emprendedor muy cuetarriba” (17) en el negocio familiar, todo lo alcanzado se vendrá abajo sin que él pueda hacer cosa alguna para evitarlo.

Tras la desaparición de Candelario, el primogénito de la familia, Valente y Yolanda desesperan al no recibir noticias del paradero de su hijo. Ignoran, no obstante, que Candelario ha decidido que la abnegación diaria que exige el negocio familiar bajo la autoridad paterna no le satisface; opta entonces “mejor [por] la rebeldía, la abierta brusquedad para de pronto *zuummm*: la desaparición” (33). No seducen a Candelario ni la convicción del honor del trabajo ni la

certeza de su padre con respecto a los beneficios del “ahorro desde: uh... el tenaz sacrificio sin ápice de intriga” (18). Candelario, quien se niega a renunciar a sus propios deseos de riqueza, resiente que “su papá: el ahorrador ... no le pagaba un salario tan alto” (35). Tras considerar sus muchas objeciones, el hijo de Valente y Yolanda planifica su escapatoria del control paterno. Esta será la primera de las fisuras que comenzarán a quebrar los sueños de Valente. Calendario apuesta a “todo un derrumbe que se transformaría” (35). “No quedándole opción de un acuerdo apacible entre Valente y él”, abandona sin aviso previo su puesto en el negocio familiar, para ir a fumar su primer cigarro de marihuana y “pedirle trabajo a Mónico Zorrilla” (35). Nunca sabrán los Montaña que Mónico Zorrilla ha ayudado a Candelario a emplearse en el negocio de padre, “el rey de reyes, el jefazo mayor”, el capo-cacique (68).

El núcleo familiar se resquebraja por completo con el asesinato de Martina —la única hija de la familia Candelario— a manos de su pareja, un narcotraficante que llega a San Gregorio con el cártel rival. Poco después de la desaparición de su hermano, Martina comienza a acariciar ideas similares a las de Candelario. Bajo la tutela férrea de su padre, Martina concluye “con claridad que su vida se estaba encajonando” (75). Imagina que su futuro estará supeditado a la disciplina impuesta por sus padres y resuelve dejar de ser “la obediente que supo ser un ejemplo insigne de obediencia tenaz” (75). “Tras la comparación con lo que hizo su hermano”, Martina “concret[a] su deseo de destrabe”, y toma la determinación de no permanecer “inerme, inepta, inane, renegada a lo tonto, pasiva, posma, pálida” (75). Cambia su forma de vestir, recurre a los afeites recargados y se propone a sí misma buscar a un hombre con el que pueda hacer una vida nueva. Pronto se cita con el narcotraficante Íñigo Salvatierra, y al marcharse del negocio familiar sin “pedir permiso para salir ... Martina miró con desdén a Yolanda y a Valente” (90). Pero la relación de Martina con Íñigo Salvatierra se torna agria enseguida. No conforme con prohibirle a

Martina tener contacto alguno con sus padres, Íñigo Salvatierra aprovecha cualquier pretexto para maltratar brutalmente a su compañera. En un intento desesperado por salvar la relación, Martina se aferra a la idea de que las desavenencias entre ella e Íñigo podrían solucionarse con la llegada de un hijo. Sin embargo, Íñigo responde a la propuesta con “agresión. Bajeza. Humillación para Martina” (153). El encuentro final entre ambos es atroz. Íñigo descarga sobre Martina toda su violencia. Cuando ésta amenaza con abandonarlo “empezó la golpiza despiadada de él. Trasunto demencial bien imaginativo porque fue la cara de ella el asidero de lo incontrolable: más, más, más, sin ninguna piedad atravesada” (154). Martina no saldrá con vida de la reyerta; Íñigo dispara cuatro “certeras ... balas hirvientes” contra ella (154-55). La relación de la hija de los Montaña con el narcotraficante terminará en el mismo lugar en el que comenzó: al pie de los vastos campos de marihuana a las afueras de San Gregorio, donde Íñigo la llevó en su primera cita y donde arrojará el “cuerpo destrozado de Martina”, mucho antes de que Valente y Yolanda tan siquiera procuren al nuevo capo en busca del paradero de su hija (157).

Tras la pérdida de sus dos hijos, otras facetas de la vida de los Montaña dan un vuelco inesperado. Con pasmosa rapidez la experiencia pública y privada se trastocan. La pizzería, el negocio familiar de los Montaña, termina abriéndose totalmente a “la confianza del patrón” (135). El capo de San Gregorio recorre “aquel recinto oloroso a tostaduras” como si le perteneciera, puesto que la pizzería es un “recinto que era su casa, o una apostilla de su casa” (135). Pero como no hay nada más opuesto al pequeño comercio que la lógica del negocio global del narcotráfico, eventualmente la rentabilidad del negocio familiar también se complica.

Con la llegada del narcotráfico los Montaña también experimentan la disolución de lo privado. En un intento fracasado por deshacerse de las armas que el nuevo capo les ha obligado a conservar en la pizzería, los esposos Montaña se verán comprometidos a guardar nuevas armas

de fuego en su casa. El capo de San Gregorio exige que todos sus subalternos estén preparados para cualquier amenaza contra su territorio. Con las armas al hombro de camino a la casa ambos sentirán que están “desmoronándose, desapareciendo”, como “pruebas de derrota” (134). Al llegar, Valente y Yolanda experimentarán “otro arrinconamiento” (134). Y aunque intenten olvidar que su hogar de ensueño se ha convertido en una especie de garita de vigilancia para el capo, la novela se apresura a cuestionar si este “olvido en consecuencia: ¿podría ser?” (134). Así, la recién construida casa deja de ser la promesa de un espacio privado y se somete a las exigencias del nuevo capo, Flavio Benavides —cuyo poderío se verá igualmente amenazado al final del texto por algún otro capo enemigo desconocido.

Si bien el control territorial de Flavio Benavides resulta igualmente efímero que el de Virgilio Zorrilla, el texto se vale de este periodo para abrir un paréntesis en el que puede apreciarse cómo opera la reproducción del espacio fronterizo dentro del territorio nacional. El *coup d'espace* reproduce el modo en que operan las fuerzas policíacas del Estado en la frontera. De hecho, este es el termómetro con el cual se miden las fronteras erigidas por el narco.

2. DE LA FRONTERA DEL ESTADO A LA NARCO-FRONTERA

Abrir los ciclos de poder del narco a escrutinio —ese incesante ascenso y descenso de capos y cárteles— lleva a *El lenguaje del juego* a establecer un paréntesis a través del cual pueden percibirse las nuevas discontinuidades territoriales que construye el narcotráfico. Este núcleo analítico examina la emergencia de las territorialidades del narcotráfico. Explora, por un lado, de qué modo el narcotráfico constituye estas territorialidades intermitentes primordialmente a través de la violencia ejercida sobre los cuerpos y desplegada como espectáculo, como veremos más adelante. Por otro lado, aborda cómo esas discontinuidades le permiten al texto exhibir cuán

esencial para la reconfiguración del espacio es la presencia del juego del lenguaje; aquellos códigos articulados por el poder del narcotráfico que dan cuenta de la caligrafía con la que se cincela su gramática del horror. En la novela de Sada el narcotráfico se apropia del lenguaje del poder estatal fronterizo en aras de ocupar el territorio y lo ejerce con beligerancia. Bien podríamos llamar articulaciones performativas a estas declaraciones que usan al lenguaje para erigir un espacio político, a la vez que solidifican el poder sobre el territorio con el acto mismo de la articulación.⁴ *El lenguaje* nos presenta un doble juego de fronteras que fluctúan entre dos Estados soberanos con sus violencias particulares, y las fronteras que construye el narcotráfico dentro del Estado soberano de México.

Este doble juego de fronteras incluye a cada uno de los lados fronterizos del Estado que ocupan al texto, tanto México como Estados Unidos. A partir de esta dupla la frontera se fija como un espacio liminal en el cual la categoría del migrante, Valente Montaña, como sujeto legal queda suspendida en respuesta a las exigencias del mercado y la temporada. En su vasta experiencia como migrante estacional Valente ha sufrido la estadía en centros agrícolas que operan como “cárcel temporal” (22). En otras ocasiones ha experimentado el “oprobio [de] la metida en cuartitos demasiado apretados” (22). Además, Valente es consciente de que “los dueños de los centros agrícolas jamás permiten que sus trabajadores ilegales tengan contacto con un consulado” (22). “Se contrata a ilegales nomás por temporada: que la del aguacate o la manzana, que de la naranja o de la fresa”, siempre a merced de las necesidades del mercado (22). Luego se les desecha, llevándolos “en cajuelas de tráiler o camión”, y dejándolos al pie de la frontera con un “¡a la chingada todos!” (22). En esta red paradójica, del úselo-y-tírelo-humano, el valor del migrante como sujeto es nulo, puesto que el objeto de valor es siempre la mercancía

⁴ Aludo a la noción de “performative utterances”, esbozada por J.L. Austin, quien aduce que cierto tipo de afirmaciones ejecutan actos (*How To Do Things With Words* 6). Austin sostiene que bajo las circunstancias apropiadas hay declaraciones puntuales (de acuerdo a su finalidad) que hacen, que son performativas (6-8).

y no la siempre disponible, renovable y desechable mano de obra barata del migrante. El migrante Valente Montaña, cuya experiencia como trabajador al norte de la frontera ha requerido de su reclusión “en un afable campo medio nazi”, es pura vida desnuda (22).⁵ Por esta razón, Valente se torna cínico ante la idea de crear “riqueza producto del trabajo: nada más tal jactancia” (40).

Vivir como migrante, sin cobijo de la ley, se experimenta en el texto como fuente recurrente del desasosiego. El temor de que “el migrante regresara con bien de Gringolandia cada vez que se iba, sobre todo a sabiendas del riesgo que se corre cuando se es ilegal” interviene como recuerdo que perturba a padre e hijo —Valente y Candelario— a lo largo de la narración (12). Y es que en la frontera, el migrante queda atrapado, presa de una especie de tercer lugar que no queda fuera de uno u otro Estado, pero que al mismo tiempo no pertenece del todo, expoliación del emplazamiento descarnado de la nuda vida. Para la mercancía y el capital, la frontera es puerta abierta de paso; para el migrante, la frontera es el lugar donde se combinan el control orwelliano y la indigencia de la ley.

En “The Homoerotics of Border Control” Mary Pat Brady plantea que la frontera opera como erial, un *no man’s land* en el que el Estado vierte sus excepciones legales. Por esta razón, en términos históricos, la presencia del cuerpo mismo del migrante en la zona es criminal. Dentro de esta zona excepcional, las muertes de los migrantes son “machined through the mill of legality to become nearly the proper punishment for violating an unquestioned and naturalized law” (Brady). En la porosa frontera el tránsito del dinero y la mercancía antecede al tránsito de

⁵ Con “pura vida desnuda” hago referencia a la noción de “nuda vida” que Giorgio Agamben articula en *Homo Sacer*. Según Agamben la excepción soberana de la polis, compuesta de vida políticamente constituida o *bios*, se encuentra fundamentada en la exclusión de *zōe* o la vida natural o desnudada. Agamben sostiene que *bios*, la vida legitimada en sociedad puede ser suspendida por el estado, expulsada de la vida en comunidad o vida política, momento en el cual se convierte en *zōe*, una vida que puede ser disuelta por el poder soberano. De acuerdo con Agamben, el estado de excepción presupone la expulsión que convierte a *bios* en *zōe*, que remueve al sujeto de la vida en sociedad para convertirlo en vida nuda.

los sujetos. Podría decirse que la única estabilidad asegurada en el espacio fronterizo es que el objeto siempre es antepuesto al sujeto. De allí que se asuma a la frontera como el lugar donde reina la inseguridad de la vida humana.

Valente, de hecho, reconoce “todo lo que a modo rodeaba la aventura de cruzar la frontera sin papeles, con la zozobra auestas de que podía morir en el intento” (41). Pero a pesar de la genuina peligrosidad de la empresa, Valente se lanza voluntariamente, en repetidas y no pocas ocasiones, al cruce fronterizo estatal. “Valente había cruzado de manera ilegal la frontera norteña en dieciocho ocasiones”, arrojándose a sí mismo a habitar el estado de excepción que impera en la frontera (11). La porosidad de la frontera estatal le permitirán a Valente Montaña “conocer más mañas necesarias para ser más preciso en los desplazamientos” (13). Retomará la empresa del cruce vez tras vez, hasta adquirir con “cada nuevo cruce otra maña aprendida” (13).

Cruzar la frontera presupone dejar atrás la imaginada seguridad que la nación-estado sostiene bajo el mito del ciudadano como sujeto legal, en igualdad de condiciones a otros ciudadanos. “Cruce”, “cruzar”, “cruzado” son las formas verbales con las que *El lenguaje del juego* insiste en describir la experiencia del migrante en la frontera. Un gesto que implica el navegar en distintas direcciones en un espacio determinado con fines diversos, se aleja de los discursos homogeneizantes de la nación moderna, en lo cuales se ha insistido en imaginar a una comunidad de identidades coherentes aglutinadas dentro de los límites soberanos del Estado. Así las cosas, habitar, permanecer en la frontera no puede hacer más que asegurar la puesta en efecto de una ética que se vale de la microfísica del poder vertida sobre el sujeto desnudado de toda protección legal. Como pone de relieve *El lenguaje del juego*, el sujeto en la frontera está sometido a la ley, pero no es cobijado por ella.

En la decimoquinta ocasión en la que Valente cruza la frontera de manera ilegal “la *border patrol* le cayó” en su lugar de empleo temporero, forzándolo a retornar “a México otra vez”, y a sufrir una “monstruosa frustración” (14). No habrá, por otro lado, ningún aparato estatal que vele por el mínimo bienestar de los trabajadores o por los derechos humanos y que proteja al migrante de los desmanes de los dueños de los centros agrícolas. Valente Montaña estará totalmente expuesto a “una manida vida de resguardo jodido” que se repetirá a través de todo el año, durante las temporadas “del aguacate o la manzana, que de la naranja o de la fresa” (22). Además, el contacto con “cualquier fulano residente que pudiera ayudar a que un migrante se quede en Gringolandia tras adquirir a ley la residencia o la ciudadanía” le está terminantemente prohibido (22). Y aunque Valente se somete por voluntad propia a este estado excepcional, puesto que considera que es una “esclavitud benigna y dinerosa”, la policía fronteriza de México terminará arrebatándole en algunas ocasiones el dinero ahorrado con tanto sacrificio (22). Cuando las autoridades mexicanas toman ventaja de la excepcionalidad del migrante “la consecuencia es inevitable” (20). “Tienes que darnos todo, si no te refundimos en la cárcel”, aseguran los representantes de la ley mexicana en la frontera, cuando se disponen a hurtar el dinero del migrante (20).

La frontera supone entonces una orilla, un imposible o nunca acabado del todo fin-de que opera como una suerte de herramienta conceptual. Hasta allí llega el poder soberano del Estado y su aparente protección sobre el ciudadano; hasta allí las identidades mitologizadas en el discurso nacional. En otras palabras, la frontera es la solidificación de los límites cartográficos nacionales, que al mismo tiempo se niega a sí misma en su incapacidad de contenerlo todo. “Cultural impurity”, subraya Claudio Lomnitz en *Deep Mexico Silent Mexico*, “can no longer be contained at the border, and the dark side of modernization is harder to hide than ever” (139).

Sin embargo, las violencias que experimenta Valente en la frontera son sumamente complejas, y no se limitan a la violencia física. Las violencias de su regreso a México son agresiones que atentan contra el sacrificio y los peligros que presupone el cruce de la frontera. Con cada regreso “a su patria, la policía de acá lo detenía” para llevar a cabo un “despojo tremebundo” (20) del dinero acumulado tras meses arduos de trabajo “en un afable campo medio nazi” (22). Nuda vida: Sada coquetea con la desnudez legal del sujeto contenido dentro del espacio fronterizo; el sujeto que no está ni aquí ni allá. Precisamente por ello, llama la atención el énfasis que hace el texto con respecto a la relativa irrelevancia de la violencia física por un lado, y lo trascendental de la violencia ejercida a través de la palabra, por el otro. En el encuentro con un “chicano mamarracho” que hace “gala de poder torcido”, el narrador de *El lenguaje* observa que “la violencia [que] bien podría ser tan sólo palabarrera, [es una] sutileza que duele al doble que la física” (20).

Son las fuerzas fronterizas del Estado las que proveen el lenguaje básico desde el cual se articula la puesta en efecto de la frontera que eventualmente construye el narco. Esta práctica se vale de la vigilancia constante, la clausura territorial, la agresión física y la violencia de la palabra performativa. Todos estos dispositivos del poder fronterizo se recrudecerán bajo la lógica del narcotráfico. En especial, el poder fronterizo del narco imposibilitará los cruces a los que Valente recurrió durante años. Valente se equivoca al creer que la frontera, con su particular ejercicio de poder político ejercido por “policías tan llenos de cagada por ser hartos corruptos y malosos ... fronterizos enmierdados”, ha quedado atrás (21). El lenguaje del poder, la palabra violenta que materializa la espacialidad de la frontera retorna recrudecido al mundo de Valente con la invasión del narco sobre San Gregorio.

Puesto que San Gregorio no es un pueblo fronterizo, a Valente y sus parroquianos les toma por sorpresa encontrar abiertamente el lenguaje performativo del poder de la frontera, articulado por las fuerzas del narco en el espacio civil de un pueblo que se encuentra ubicado, hasta ese momento, dentro del territorio soberano de la nación-Estado. Este será el primer encuentro frontal que tendrá la gente de San Gregorio con el poder del narcotráfico. En el mismo, cuatro narcotraficantes llegan a la pizzería de Valente y cargan el espacio

haciendo ... gala de su lenguaje florido, tal como si las palabras fueran producto de una mina recargada de sandeces coloridas y sonoras ... no sin saber que eran puras chingaderas que agredían los oídos de la gente contigua. (55)

Más aún, al marcharse sin pagar por los servicios prestados por Valente, exacerbaban la violencia del lenguaje. “Hijo de tu puta madre”, le increpa uno de ellos, “¿qué es lo que quieres?, ¿que te meta dos plomazos?” (55). En el acto, la agresión de la palabra proferida por los esbirros del narcotráfico tiene el efecto de producir una espacialidad en la que los ciudadanos quedan sumergidos bajo mecanismos de poder que reconocen con meridiana claridad. “Ése era el lenguaje del poder, así se hablaba desde arriba para amedrentar a los de abajo”, concluyen los vecinos de San Gregorio (55).

De inmediato el entorno toma otro cariz. Con la ocupación militar del narco San Gregorio se vuelve “mundo perplejo, sin aliento” (55). Un lugar donde la comunidad pasa a ser tan deleznable como el migrante que intenta cruzar la frontera ilegalmente. Así las cosas, la sociedad civil del pueblo se reconoce como “un lodazal membranoso al que todavía había que ensuciar con palabrerío zanguango y luego con balas y muerte” (55). Con la palabra performativa, palabras que son “golpes-manchas”, y cuya descripción nos remite inexorablemente al lenguaje

del poder fronterizo, el poder del narcotráfico prorrumpe en el espacio y comienza a ocuparlo desde adentro.

Tras procesar el suceso que solidifica el nuevo estado de cosas la novela se apresura a establecer la siguiente analogía: “mundo: escoria” (55). Dicha semejanza entre cosas disímiles apunta a la modificación de lo que existía previamente. De allí que cuando consideren la utilidad de “denunciar el insulto inmerecido”, no se propongan denunciar al mismo tiempo el delito del hurto (55). Consideración ésta que ni tan siquiera se plantea. La escena de los narcos en la pizzería de Valente genera un “temblor colectivo” tras el cual la comunidad de San Gregorio formula preguntas de rigor y va creando sentido de las claves provistas por las camionetas que ya rondaban la zona articulando los códigos de una gramática del horror. En un intento por medir el alcance de la ocupación territorial del narco cuestionan los vecinos de San Gregorio: “¿a poco esa clase de personas es la que ya había logrado apoderarse de esa localidad? ... ¿cuántas camionetas BMW había en el pueblo?” (56).

La confirmación de aquello que sospechaba la comunidad no se hace esperar. Si bien Valente se había negado a participar del énfasis mediático que anunciaba el desarrollo de eventos similares alrededor del pueblo, dando la espalda a la información transmitida por la radio y la televisión, el narco se encarga de diseminar efectivamente las imágenes de su poderío frente a la vista de todos. Muy pronto el narco despliega “dos espectáculos” en forma de cuerpos mutilados, que suponen “dos espantosas novedades en San Gregorio” (57). El espectáculo supone una suerte de lenguaje oficial que estructura las relaciones sociales, y que expone el horror del cuerpo torturado como signo de la producción reinante del narcotráfico. Michel Foucault llama la atención sobre el rol del espectáculo público de la violencia sobre los cuerpos castigados en *Discipline and Punish* (1977). El espectáculo del cuerpo torturado, indica Foucault, requiere de

espectadores. La audiencia de esta particular ceremonia de la violencia “must see with their own eyes ... [b]ecause they must be made to be afraid; but also because they must be the witnesses, the guarantors of the punishment” (58). Al atestiguar las violentas manifestaciones del poder del narcotráfico, los vecinos de San Gregorio presencian “the physical, material and awesome force of the sovereign deployed” sobre el cuerpo torturado (50).

Con esta noción coincide Rocío Magaña en “Dead Bodies: The Deadly Display of Mexican Border Politics” (2011). “Migrant and narco-deaths are central to the Mexican state because, by taking place at its margins, they reveal its limits”, sostiene Magaña con relación a la centralidad del tratamiento de los cuerpos muertos —tanto del cuerpo del migrante como del cuerpo violentado por el narcotráfico— con respecto al desplazamiento de la soberanía del Estado (159). La visibilidad del espectáculo de la violencia es de crucial importancia. Esta es la razón por la cual el narco de *El lenguaje del juego* exhibe el establecimiento de su poder soberano al exhibir el cuerpo torturado “en lugares adonde la gente podía verlos con loco desconcierto” (*El lenguaje* 19). En el ritual del espectáculo del narco, uno de los cadáveres “apareció a manera de propela” que divulga algo que ya no está oculto (57). La imagen del poder descarnado es “un cuelgue móvil” que pende “de la rama de un roble: haciendo las veces de un badajo alargado: llevador de un compás” (57). El cadáver, en otras palabras, es una campana que anuncia el nuevo orden y que es, en efecto, un compás con el que no sólo se trazan circunferencias o se calculan las distancias, sino que además, fija la regla o medida de la nueva vida del pueblo como territorio del narco.

En efecto, Giorgio Agamben apunta en *Means Without Ends* (2000) que:

the society of the spectacle is not only aimed at the expropriation of productive activity, but also, and above all, at the alienation of language itself, of the

linguistic and communicative nature of human beings, of that logos in which Heraclitus identifies the Common. The extreme form of the expropriation of the Common is the spectacle, in other words, the politics in which we live. (81)

Como sucede con la racionalización de la frontera, el espectáculo expuesto en el espacio público de San Gregorio articula la lógica de una empresa neoliberal en el que la vida humana es dispendio. *El lenguaje del juego* muestra insistentemente las extremas formas de la violencia a las que recurre el narcotráfico. Y esta apuesta por la visualidad no es casual. El cuerpo expuesto, el espectáculo, es una violencia que expresa una suerte de lenguaje —un signo lingüístico en el que el significante es el cuerpo y el significado el nuevo orden que se instaure en el pueblo— que los vecinos son capaces de entender: “que de ahí en adelante eso iba a ocurrir como ocurren las cosas más normales: el correr de las aguas de un arroyo, la salida del sol” (57). “You don’t have to speak Spanish to understand the message intended when ... Mexican drug cartels h[a]ng the corpses of their rivals”, observa Jason De Leon en *The Land of the Open Graves* (2015), en su intento de describir la caligrafía y la gramática del horror del narcotráfico (70).

Tras los espectáculos del narco invasor se desata una batalla campal entre los bandos en pugna, que toma lugar en pleno centro de San Gregorio. Antes de que el proceso de desterritorialización se concrete por completo, fijando una frontera en el interior del territorio soberano del México de *El lenguaje del juego*, el narco hace de la zona un *no man’s land* que deja a su paso una nueva serie de muertos, un nuevo espectáculo. Un “espectáculo” o “rosario de ensangrentados” que la gente de San Gregorio enterrará “en una fosa común ... así, nada más, sin caja, tal como un pastel de cuerpos: pura carne endurecida” (*El lenguaje* 86-87). Este espectáculo de la violencia, indica *El lenguaje del juego*, provoca el “que el pueblo en tal momento [sea] tierra de nadie” (81). No es casual la advertencia de Villoro, quien ha advertido

que “los personajes” de Sada “se ven forzados a cruzar tierras de nadie” (“La frontera de los ilegales” 72). El espectáculo de la violencia ejercida sobre los cuerpos consolida la demarcación del territorio. Y si bien Valente Montaña pudo cruzar la frontera del Estado durante años, la frontera creada por el narco será impenetrable e inescapable. Con el recrudecimiento de la clausura territorial, Valente y Yolanda Montaña perecerán atrapados dentro del cerco fronterizo del narcotráfico.

3. NUEVAS ESTRUCTURAS FEUDALES

Una vez que el narcotráfico ha extendido su cerco fronterizo sobre San Gregorio, surge una serie de cambios aparentemente incongruentes. Al desterritorializar el espacio del Estado, el narcotráfico trae consigo ciertas formas arcaicas de autoridad. Este núcleo analítico examina cómo se configuran esas formas arcaicas que desplazan al mismo tiempo a la figura del cacique y al control territorial del Estado, con el establecimiento de un narco-feudo. Tras el virulento choque entre cárteles y narcotraficantes en el centro de San Gregorio, los cambios nos se hacen esperar.

Con esta finalidad, Sada complica aún más el juego del lenguaje y presagia los sucesos futuros: la total ocupación del territorio por Flavio Benavides, el capo invasor. Para ello, hace uso del intercambio que el capo-cacique, Virgilio Zorrilla, sostiene con sus colaboradores “a través de un sistema radiofónico ultramoderno, sofisticado” que constantemente informa un “cambio de ritmo” (*El lenguaje* 73). El cambio vendrá acompañado con “el entusiasmo a la inversa” de la declaración “¡la guerra!, ¡la guerra!, ¡la guerra!” (73). El nuevo orden que trae este cambio a San Gregorio se solidifica del todo una vez que Zorrilla ha perdido la mayor parte de sus hombres y sus camionetas BMW. Sada nos confirma lúdica y reiteradamente a través del

intercambio radiofónico el “CAMBIO” definitivo (84-85). Como parte del guiño retórico, el narrador de *El lenguaje* advierte tan pronto se destierra a Virgilio Zorrilla, quien se verá obligado a exilarse en Los Acólitos, Califina: “Ahora nomás había que enumerar todas las veces que se decía CAMBIO” (92-93). Virgilio Zorrilla y su narco-cacicazgo en San Gregorio tienen fecha de expiración.

Cambios de tal envergadura confirmaba también Rogelio Hernández Rodríguez con respecto a la figura y función del cacique en “Challenging *Caciquismo*”, un estudio centrado en la historia y los cambios que ha sufrido la figura y la función del cacique en México desde el periodo de independencia hasta el siglo XXI (2005). Hernández Rodríguez afirma que la estructura del caciquismo sólo pudo subsistir cuando el cacique tiene el control total de los recursos de una zona. Este poder le permite al cacique servir como intermediario entre las estructuras del Estado y la comunidad que habita el territorio. De allí que, según Hernández Rodríguez, la competencia que trae consigo la liberalización de los mercados “eliminates the need for the cacique ... either because institutional relations are established” o —como vendrá a proponer la ficción de Sada— “because groups with specific leaderships competing for resources are formed” (254-55). Aunque Hernández Rodríguez no especifica qué tipo de grupos entrarían en competencia por los recursos, desplazando la autoridad del cacique, *El lenguaje del juego* advierte que el cambio no necesariamente presupone un panorama alentador.

Este cambio advertido por el texto determina un giro regresivo hacia un orden feudal que coexiste con los avatares del neoliberalismo al que México se abrió con el Tratado de Libre Comercio. En este sentido, la entrega de Sada tiende a lo mordaz; nos lleva de un narco-cacique a un narco-feudo. Su humor negro insiste en un cambio en el que los conflictos armados de la globalización nos asoman, como la frontera, a los límites de la excepción, pero dentro de una

espacialidad activada como feudo por el narcotráfico, cuya cabeza pasará a tomar el control de los recursos que le han sido arrebatados al cacique desplazado.

La imbricación entre formas antiguas de autoridad y las nuevas estructuras financieras surge de una delicada dupla en el texto de Sada. Si el nuevo orden territorial de San Gregorio se inicia con una guerra, la consolidación de este territorio como feudo se presenta a partir de una compraventa. Ambos elementos son esenciales. Para convertirse definitivamente en feudo, el territorio de la nación soberana en *El lenguaje del juego* se traspa al modo en que suele hacerse con una mercancía en el libre mercado. La venta del territorio y el fin de la guerra entre Flavio Benavides y Virgilio Zorrilla no es tan sólo una muestra del “buen manejo de diplomacia”, sino que además toma lugar en la presidencia municipal de San Gregorio, donde el alcalde, Juan Benito Colín, sirve de mediador (*El lenguaje* 111). A pesar de que Virgilio Zorrilla persigue ofrecer una alianza entre pares, la respuesta de Flavio Benavides es categórica: “SEÑORES, NO LOS NECESITAMOS ... MEJOR LÁRGUENSE DE ESTE PUEBLO. AHORA YA ESTE TERRITORIO ES NUESTRO. ¡AL DIABLO!” (112). Para conseguir su propósito sin mayores contratiempos, Flavio Benavides “haciendo un cálculo al garet”, procede a consolidar su feudo mediante la compra de todas las propiedades y negocios del capo-cacique, “el señor derrotado” de San Gregorio. Flavio Benavides “lanzó una cifra aproximada que ... sonó demencial: — OCHOCIENTOS MILLONES DE PESOS” (112-13). Tanto de la guerra como de la compraventa emerge un San Gregorio transmutado en narco-feudo, en el cual se establece la volátil frontera del narco dentro de los límites de la nación-Estado soberana.

Estos modelos arcaicos que se superponen a las nuevas estructuras establecidas bien pueden corresponder al mundo desterritorializado que Gilles Deleuze y Félix Guattari describen como neoterritorios, los cuales muy a menudo se muestran “artificial, residual, archaic; but they

are archaisms having a perfectly current function, our modern way of “imbricating,” of sectioning off, of reintroducing code fragments, resuscitating old codes, inventing pseudo codes or jargons” (*Anti-Oedipus* 257). Claudio Lomnitz también explora esta noción a partir de la idea del límite fronterizo y su relación con los devenires del neoliberalismo en *Death and the Idea of Mexico* (2008). Lomnitz argumenta que en el muro fronterizo se expresa el catálogo neoliberal de la globalización que se torna hacia un orden feudal. Este orden permanece anclado en una distintiva política de la muerte que Lomnitz asocia con una geografía cultural mexicana oscilante dentro del espacio en el cual se oponen los modos de producción de la globalización y el feudalismo (475-76).

Visto de este modo, el sistema neoliberal de la globalización reformula y dictamina las nuevas responsabilidades y obligaciones entre el señor y el vasallo. Marc Bloch señala dos elementos definitivos de la autoridad feudal del medioevo en *Feudal Society*. Uno de ellos se basaba en la obligación militar recíproca; el vasallo podía reclamar protección del señor feudal a cambio de brindar sus servicios, cuando fueran requeridos. El segundo elemento respondía a la posesión territorial del señor feudal. En el feudo que fija la empresa neoliberal del narco de *El lenguaje*, Valente se ve coaccionado a ofrecer sus servicios al nuevo señor narco-feudal. Más aún, en el narco-feudo reglas de la guerra *jus in bello* se derivan de las reglas y la salvaje disputa del mercado neoliberal. “¡Mira!”, exclama el nuevo capo del pueblo, Flavio Benavides,

te daré una pistola y una metralleta. Hay mucha gente en San Gregorio que no puedes permitir que entre a la pizzería, básicamente son las personas que están relacionadas con Virgilio Zorrilla. Cuando las detectes ... simplemente las matas.

(103)

Tácitamente se establece el acuerdo entre señor y vasallo del narco-feudo, aunque la perspectiva contraría a Valente: “Laberinto. Pistola. Metralleta. Matar: fríamente porque ¡huy! Tal cual ese deber” (103).

Lo que no contraría del todo a Valente Montaña es la renta que Flavio Benavides deposita en sus manos cada mes: “Fueron quince mil pesos la cantidad mensual que Flavio Benavides calculó como aporte para la pizzería de Valente” (132). Al aceptar el dinero, Valente se compromete a mantener su negocio abierto, listo para recibir en cualquier momento al señor narco-feudal, aunque ningún otro cliente visite la pizzería. Del mismo modo, la renta fija de manera mucho más palpable la relación entre el capo y el vasallo, proveyendo a la pequeña empresa de Valente una “seguridad [que] era palpable”, donde no hubo “nadie que deseara sobrepasarse (a estas alturas) y mucho menos no pagar, como hubo ocurrido muy al principio” (133). La naturaleza de la relación entre Flavio Benavides y Valente Montaña explica entonces porqué *El lenguaje del juego* sostiene que “la confianza del patrón por recorrer” la pizzería responde a que aquél “recinto era su casa, o una apostilla de su casa” (135).

Sin embargo, el acuerdo tácito entre las partes se cumplirá cabalmente más adelante. Valente se verá en la necesidad de buscar la protección del capo para su hija Martina, y entonces la violenta autoridad feudal solidificará la relación entre vasallo y señor, aunque ya será demasiado tarde. Martina Montaña ha sido asesinada por Íñigo Salvatierra, su pareja, un narcotraficante al servicio del señor narco-feudal. Al ver imposibilitada su intención de salir de la frontera fabricada por el narco en San Gregorio, “eludiendo la pluma de control con la garita” establecida por el cártel de Flavio Benavides, Íñigo opta por arrojar el cuerpo de Martina en el sembradío de marihuana del pueblo (156). “Tras llegar airoso a la barranca y ver la extensión verde marihuanosa ... propiedad de Flavio Benavides”, Íñigo cree estar a salvo de la autoridad

del capo (156). Allí irá a parar su cuerpo, no obstante, cuando Flavio Benavides perciba que las acciones de su subalterno indican que “algo se descompuso o simplemente se desprotegió ... arquitectura de una menudencia que ya ha amagado con resquebrajarse”, amenazando la paz del espacio que ha articulado su narco-feudo (169).

Flavio Benavides ha advertido que la contravención de Íñigo Salvatierra —su estremecedora violencia contra Martina Montañó— amenaza con descentrar el derecho absoluto del señor del narco-feudo. Si, al decir de Walter Benjamin en “Para una crítica de la violencia” (2001), “la violencia como medio es siempre, o bien fundadora de derecho o conservadora de derecho”, Flavio Benavides no dudará en fijar la medida de su derecho como autoridad del narco-feudo a través de una violencia tan o más descarnada que la violencia a la que ha recurrido su subalterno (32). La escena en la que Flavio Benavides imparte su versión de la justicia, es quizás una de las más visuales en la novela de Sada. En ese sentido, la visualización en el texto tiende siempre a los cuerpos violentados, permitiendo a quien lee aprehender las implicaciones de la caligrafía y la gramática del horror del narcotráfico.

La autoridad feudal irá en busca del proscrito que ha descompuesto la espacialidad de su narco-feudo, y al dar con él caligrafía cruentamente la gramática del narcotráfico en el cuerpo de Íñigo Salvatierra:

don Flavio lo que hizo fue sacar unas pinzas ... y él mismo le bajó los pantalones a Íñigo Salvatierra para luego quitarle los calzones y, tras localizar el cuelgue pingajoso de su par de testículos, accionando las pinzas, tratar de reventarle todo lo que había dentro de los mismos. ¡Zas!: el apriete de circunvoluciones. (*El lenguaje* 171)

El texto se detiene minuciosamente en el momento de la tortura. Muestra pausadamente los contornos del cuerpo destrozado por la caligrafía del narcotráfico. Va combinando sus códigos como si conjugara verbos, rebanando la carne del torturado como si fijara sus adjetivos. El lenguaje del narcotráfico se desdobra parsimonioso en esta escena, mostrando que “el regocijo estaba en esas lentitudes dolorosas” (172). La violencia exacerbada del señor del narco-feudo “podía tratarse de una enseñanza siempre ensimismada que pudiera cuajar como embeleso” (172). De allí que el texto exhiba sin reparos el “filoso movimiento concluyente” con el que Flavio Benavides cercena los genitales de Íñigo Salvatierra, cuyo “miembro estaba ya en el suelo: como un gusano yerto, retorcido” (172). Que, además, descubra la “sangre a raudales ... y los gritos de Íñigo”, su “desnudez ... apetecible para hacer seis rayones con la navaja suiza” con la que el capo caligrafía en el cuerpo del torturado “rajadas verticales de lo lindo: cuadriculando lo reteveloso”, tras haber iniciado con el “rebane grosero [de] los testículos” (172-73). *El lenguaje del juego* no economiza la visualidad de la gramática del horror, el lenguaje de un poder con “una saña bien diabla”, en el cual “lo creativo acabara en ensombrecimiento” (172). Con sangre la letra no entra, sino que se revela. Como también se revelará el derecho absoluto de Flavio Benavides como señor del narco-feudo, un espacio en el “que el mero-mero ahora sí se sintió muy invencible. Señor intolerante lleno de oprobio y garra” (174).

El espacio en *El lenguaje del juego* se establece a través de la guerra entre el cártel de quien será el antiguo narco-cacique del pueblo y el nuevo señor, comprador del narco-feudo que se fija dentro del territorio soberano de la nación-Estado. De la guerra entre narcotraficantes se obtiene “el efecto novedoso: la nueva vida de Flavio y su poderío. Dueño de un territorio que bien podría llamarse «feudo». Dueño de un área demarcada que habría que hacer valer prácticamente como algo legal” (116). Pero Flavio Benavides, el señor narco-feudal, conjuga tras

la guerra y la compra del territorio un San Gregorio feudal, que opera al mismo tiempo como frontera:

Un privilegio desbordante, pero dentro de los bordes. El señor feudal y su feudo: paraíso y sonrisas. Vidas muelles y ufanas. El respeto como tapamiento de muchísimas quisicosas. No rebasar. No atreverse a ninguna transgresión. Un territorio (célula) que no optara jamás por dividirse. (103)

Esta guerra en la que se enfrentan las fuerzas del narcotráfico, que produce la práctica de la frontera, fragmenta la cohesión espacial del territorio soberano de la nación-Estado; territorio que tiene un precio. De inmediato Flavio Benavides coloca “bajo la custodia de los capos” una “pluma de metal abarcadora de ancho regular de la calle” en el único “acceso al pueblo ... a fin de controlar con suma acucia la entrada y la salida” (131). Lo que hasta recientemente fue por breves momentos tierra de nadie, aún ubicada dentro de los confines de la nación-Estado moderna, supone el territorio disputado por el narco; el espacio donde se articula una de sus volátiles fronteras.

4. CONFLICTO GLOBAL Y RUPTURA CARTOGRÁFICA

Las inestables fronteras del narcotráfico fijadas a partir de la caligrafía y la gramática del horror, llevan a cabo un desplazamiento de la grafía moderna en *El lenguaje del juego*.

Imposibilitada para ordenar el espacio de la nación-Estado en coordenadas cartesianas, la grafía moderna se fractura ante el exceso de cambios territoriales y fronteras que emergen y sucumben incesantemente, siempre a merced de las guerras y las invasiones entre capos y cárteles. Como propone este cuarto núcleo analítico, la inviabilidad de trazar las coordenadas de un espacio

nacional desterritorializado, fraccionado por el narcotráfico de Sada, solo puede asegurar la constante fugacidad de límites y fronteras.

La fragmentación espacial, ha observado Carlo Galli, presupone uno de los factores constitutivos de la globalización, y nos enfrenta con la problemática de una espacialidad que, como se vio anteriormente a partir de la dialéctica frontera/feudo, “produces an effect of a new, postmodern *medievalism*” (*Political Spaces and Global War* 107).⁶ Lo que es más, Galli advierte que el escamoteo de la espacialidad moderna trae consigo la certeza de conflictos armados liderados por facciones que, como el narcotráfico, no profesan ideología alguna que no sea el ideario del mercado global. Galli augura la emergencia cíclica de los conflictos, a los que denomina en conjunto “global war” (137).

La guerra global puede pensarse como el conglomerado, la totalidad de las guerras locales. En esencia, lo glocal nos presenta la inmediatez del corto circuito de las contradicciones globales, que precipitan y exponen la fragmentación de espacios políticos de la modernidad similares a San Gregorio, *vis-à-vis* las discontinuidades generadas por los intereses económicos transnacionales de empresas como el narcotráfico. En *El lenguaje del juego* el constructo del mercado global —esto es, el narcotráfico— se vierte violentamente sobre el espacio local. “Esta guerra”, señala Ed Vulliamy en *América*, refiriéndose a la guerra entre los cárteles mexicanos, “es esencialmente materialista” (40).

La guerra global/glocal del narco en el pueblo, esa “fiesta de balas”, “exhibición al traca-traca-chaca” con sus “muertos y sal y actualidad gritona y ojeriza horrorosa” se desata, simplemente, por el control del territorio (*El lenguaje* 81). A pesar de que San Gregorio es un “lugar sin chiste ... rumbo orillero” parecido a tantos otros del norte de México, un pueblo

⁶ Galli entiende y usa el término “postmodern” como un *a posteriori* de la modernidad; por lo tanto subraya que no debe relacionarse de modo alguno con los debates del posmodernismo.

periférico si se le yuxtapone a las grandes ciudades, el narco se apercibe de una zona a la que el Estado no ha prestado la suficiente atención. El texto aborda esta carencia al subrayar la pobre provisión estatal en los sectores de seguridad y salud pública: “Hay pocos policías y mal pagados. Nadie logra entender cómo es posible que haya solamente dos patrullas ... Existe un dispensario, pero no un hospital” (29).

El valor de San Gregorio, “ese pueblo con visos de ciudad”, radica en “su ubicación geográfica” (72). Puesto que “bien visto ese lugar, pronto llegaría a ser un centro fabuloso para traer, guardar y distribuir droga”, el narco se figura los posibles “desplazamientos a futuro — facilísimo también— hacia los cuatro puntos cardinales” (72). Por consiguiente, la perspectiva de futuro de San Gregorio radica en fungir como centro de despacho y almacenamiento para narcóticos y no como espacio comunitario.

Visto de esta forma, el narcotráfico de la novela de Sada recrudece los métodos usados en la frontera, sus mecanismos regulatorios —la agresión física y verbal, la intensificación de la vigilancia, y una clausura territorial que imposibilita el cruce legal o ilegal— con la finalidad de distorsionar las coordenadas del territorio nacional y, en el acto, poner a un punto espacial periférico en contacto inmediato con la totalidad del “world system”, al decir de Immanuel Wallerstein (*The Capitalist World-Economy*). Seguirle el rastro a la disolución del espacio moderno de la nación-Estado, junto a su eventual transformación en depósito de mercancías a través de la guerra global/glocal del narco, nos lleva a coincidir con Galli, quien señala que la espacialidad desordenada que se articula en el conflicto global es “a space that is not made for containing conflict, but, to the contrary, for allowing it to be, or even for producing it” (*Political Spaces and Global War* 163). De allí proviene el que el narco incorpore dentro de su lista de peritos a un

especialista ... que conocía a detalle la muy tupida gama de atajos camineros de la tal zona desértica: un vasto territorio de trescientos kilómetros cuadrados o quizá un poco más: tantos y enmarañados dédalos de caminos, cruces intempestivos, empalmes engañosos, siendo que había unas brechas de excesiva largueza y otras de poco trecho y abrupta cortedad. Conocer todo eso cual dibujo mental: ah: no cualquiera podría. (64)

Y a “otro vato experto en las demarcaciones”, en las fronteras del narco, aquellos “límites ambiguos de las zonas riesgosas, donde no era posible penetrar porque ¡bolas!: de pronto el enemigo pudiera aparecer disparando y matando con gran recelo y alarde” (64). El narcotráfico requiere de especialistas territoriales que, como los topógrafos de la Comisión Geográfica Exploradora instalados por el caudillo Porfirio Díaz a finales del diecinueve mexicano, cartografien el territorio fragmentado, pero que, contrario al topógrafo, lo hagan prescindiendo de la grafía.

Con el establecimiento de la Comisión Geográfica Exploradora (CGE) se perseguía cartografiar la totalidad del territorio mexicano ubicado fuera de los confines del centro urbano. Cuantificar puntillosamente el espacio con la creación de mapas precisos, de la escritura, marcaba los límites del poder del Estado soberano, al mismo tiempo en que perseguía organizar el percibido caos espacial que imperaba fuera de la ciudad. Ya advertía Julio Ramos en *Desencuentros de la modernidad* que durante el siglo diecinueve, tras la emancipación de un buen número de las colonias latinoamericanas, la función del Estado y de la escritura se concentró en ordenar el caos de los espacios ubicados en las afueras de la ciudad —letrada, si se quiere—, extirpar la barbarie y modernizar a las jóvenes repúblicas. De ahí que Ramos observe cómo la grafía, el “escribir, en ese mundo” suponía “someter la heterogeneidad americana al

orden del discurso ... a las exigencias del progreso” (66-67). La voluntad de organizar el espacio con las herramientas de la escritura venía a suplir “la necesidad de poblar el desierto americano con las estructuras de la modernidad” (67).

Por eso en *Cartographic Mexico* (2004) Raymond Craib señala que las instrucciones dadas a la CGE exigían la creación de “a perfect map of the Republic” (10). La encomienda que la CGE recibió de Porfirio Díaz requería el despliegue de un regimiento de topógrafos que recorrieran “the countryside gathering the data necessary to produce *structured knowledge* of the physical topography in the form of maps” (10-11). En otras palabras, como observa Julio Ramos, se reiteraba la hegemonía de la letra, en conjunto con el rigor y la regulación arbitraria del orden espacial. El espacio se generaba como texto, a la vez que reproducía la arraigada tradición de la ciudad letrada en la continuidad de la grafía. La topografía mexicana se demarcaba en mapas, se nombraba, se medía, se aprehendía textualmente.

Fijar la estabilidad de un espacio que se imaginaba bárbaro, en constante fuga y desbordamiento, se convirtió en una verdadera fijación del Estado, según observa Craib. En el acto de cartografiar el espacio se cincelaban materialmente las formas estéticas y visuales de una unidad nacional, imaginada como homogénea aunque no lo fuese. “National maps did not simply imagine the nation-state into existence”, indica Craib, quien añade que en el caso de México “they did function as a means through which such an object could be more effectively imagined, propagated, and circulated” (9).

En su estudio sobre la profunda relación que sufrió el imaginario espacial —tanto el rural como el urbano— a partir de la independencia mexicana (cuya herencia es rastreable a través de todo el s. XX), Héctor Mendoza Vargas indica que en el nuevo ordenamiento territorial se advertía la emergencia de una “nueva administración pública” estrechamente vinculada a “la

inversión económica, la dirección ejecutiva y, en general, a la modernización y el control del nuevo Estado” (“Las opciones geográficas al inicio del México independiente” 93). Dicho control se experimentaba en las periferias de las ciudades, en el interior de la república, esencialmente a partir de la redistribución espacial. Craib da cuenta de ello tomando como figura central al topógrafo, a quien identifica como el funcionario público de mayor relevancia en las zonas rurales mexicanas. En el México rural, según Craib, el oficio del topógrafo suponía el conducto a través del cual “villagers *experienced* something known as the state” (*Cartographic Mexico* 10).

Pero contrario a la voluntad de ordenar del mapeo textual de los topógrafos de la CGE, la geografía desordenada del narcotráfico sólo puede ser especulativa, puesto que se encuentra en constante fuga. Del mismo modo en que la frontera del Estado es incapaz de controlar todo aquello que pretende regular, la fronterización del espacio que lleva a cabo el narcotráfico es insuficiente para detener las invasiones de los capos enemigos. Aunque Flavio Benavides dispone de una “garita de vigilancia” ubicada “en la única salida carreteril de San Gregorio ... garita, con pluma de metal abarcadora ... a fin de controlar con suma acucia la entrada y salida” del pueblo, una nueva invasión no tarda en definirse (*El lenguaje* 131). El problema estriba en que el espacio desterritorializado de la nación queda totalmente expuesto —como aduce Galli— al conflicto glocal. En efecto, es un espacio que produce violencias dado que, al producir la frontera, procrea también su peculiar *no man’s land* de la ley, la cual responde, en su lógica, a los estatutos del mercado. De hecho, Galli subraya que la guerra global (o glocal, si se quiere) “is also the confrontation of economic powers, the clash of criminal economies among themselves, or against legal economies” (*Political Spaces and Global War* 174). Esta nueva modalidad de

choques violentos que trae consigo la globalización supone “an armed emphasis of power relationships established (and constantly renewed and overturned)” (Galli 174).

La des/territorialidad del mapa del narcotráfico se superpone a los planos fijos del territorio soberano de la nación, resquebrajando desde adentro la imaginada espacialidad del aparato nacional. Por esta razón, *El lenguaje del juego* lamenta la carencia de un mapa preciso del narco:

Si hubiera un mapa que ilustrara el reparto habido en el país de los territorios de los capos, con tal perfección de líneas demarcadoras y hasta con colores que indicaran dónde se localizaban las zonas más peligrosas, otro presente y otro futuro habría a nivel nacional: quizá mayormente plácido y restrictivo. Ojalá que algún día alguien se tomara la molestia de dibujar esos trazos acorde a una exactitud derivada de muchas otras anteriores. De esa manera el esfuerzo y el cálculo serían de gran utilidad para miles de delincuentes que muy a tiempo sabrían dónde meterse y dónde no. (*El lenguaje* 140)

Así las cosas, el narcotráfico en la novela de Sada dibuja un mapa cuya única constante es el flujo y la permuta de límites y fronteras. Las fronteras del narcotráfico de Sada son volátiles.⁷ Paradójicamente, en su decir literario, Sada ordena el caos que la grafía moderna es incapaz de representar. El suyo, es un gesto discursivo con el que es posible leer el lenguaje, aprehender los inasibles códigos con los que el poder descarnado del narcotráfico desordena una espacialidad escurridiza.

⁷ En “La frontera de los ilegales”, un texto publicado en 1995, Juan Villoro observaba que la literatura que Sada había publicado hasta esa fecha evidenciaba una propensión a “inventa[r] fronteras portátiles” (*Anales de literatura hispanoamericana* 72). Con esa sentencia Sada compara y conecta la escritura de Sada con la del tijuaneño, Federico Campbell; la transitoriedad del espacio en las narrativas de ambos. No es sorprendente que Villoro no tomara en cuenta *El lenguaje del juego*, dada la fecha de publicación del texto en el 2012. Sin embargo, interesa traer los comentarios de Villoro a colación, puesto que es imprescindible subrayar que, dentro de la escritura de Sada, el narcotráfico supone no supone un quiebre, sino un giro fundamental con respecto al modo en que las fronteras son imaginadas.

No debe extrañarnos, entonces, que recientemente surgieran otros intentos de organizar la caótica contingencia espacial del narcotráfico. Desde el año 2011 la publicación digital de periodismo mexicano, *Animal Político*, comenzó a publicar mapas de México en los que se detallan el control del narcotráfico en zonas geográficas específicas. La redacción de *Animal Político* actualiza los mapas periódicamente, con la finalidad de informar el alcance del poder del narco, el cual se mide a partir del control territorial. Las gráficas de los mapas han ido cambiando con el tiempo. Uno de los primeros mapas, publicado bajo el título de “Así se reparten México los cárteles del narco, según el gobierno” (2011), combina las zonas y los contornos de los estados mexicanos con hexágonos a color que identifican a qué cártel pertenece qué zona (ver fig. 1). Sin embargo, un año más tarde el rotativo difundía un nuevo mapa en el que los trazos de los estados nacionales se suprimían sobre manchas que representaban el alcance del poder territorial del narco —algunas, inclusive, extendiéndose de norte a sur— y que desbordaban las líneas estatales (“El nuevo mapa del narcotráfico en México”). En este mapa de 2012 es imposible determinar dónde comienzan y terminan los estados del territorio nacional mexicano, apenas se identifican con vaguedad algunas ciudades aleatorias, cual si fueran guías de lo que había previamente, en medio de la nueva marejada cartográfica del narcotráfico (ver fig. 2).

De lo anterior se desprende con facilidad la cualidad volátil de la cartografía del narco y, por consiguiente, la imposibilidad de articulación de un mapa preciso. ¿Cómo actualizar un mapa cuyas coordenadas se encuentran en constante fuga? La proliferación, el ascenso, el debilitamiento, la caída y confrontación de capos y cárteles, su microfísica irrastreable, imposibilita la tarea. “Ese sueño” de cartografiar el mapa del narcotráfico, aduce *El lenguaje del juego*,

seguía siendo irrealizable, como irrealizable sería el hecho —todavía más sofisticado— de saber qué capo estaba tomando fuerza y cuál era su radio de acción, así como el estiramiento más reciente de sus dominios. Pues oh sueños truncos. Fantasía de bajada porque pues eso cuándo. Imagínese lo cambiado día a día hecho dibujo a cabalidad. Ilusión, o mejor dicho: realidad apócrifa que, además, siempre sería una aproximación. (140)

El narco-mapa de Sada es oblicuo y asimétrico en sus formas. Estas cualidades presentes en la guerra glocal del narco de *El lenguaje del juego* ilustran con claridad las ideas de Galli y la guerra global. “Global War knows no fronts and cannot be seen on a map”, indica Galli, “it knows only expeditions and incursions, attacks and reprisals—essentially, reciprocal systematic violations of each adversary’s territorial integrity” (*Political Spaces and Global War* 166). De ahí, precisamente, proviene inviabilidad de la creación del mapa, y la asegurada perdurabilidad del desorden espacial:

He aquí lo del dibujo geográfico veraz: lo imposible: ese remate. Y, bueno, como no habría jamás la posibilidad de una información gráfica sobre los territorios (casi países) de cada quien, las invasiones seguirán dándose como si lloviera a diario, serían lo más normal de la normalidad, tal como una rueda aplastante que va, va, va, y para la cual habría que saber cómo diablos estar alerta siempre. Sí: un perpetuo dolor de cabeza, carajo. (140-41)

El desmoronamiento de la grafía espacial —aquello a lo que Ángel Rama se refería como “el orden de los signos, cuya propiedad es organizarse estableciendo leyes, clasificaciones, distribuciones jerárquicas”, en *La ciudad letrada* (1998)— pone en jaque la estabilidad de la soberanía de la nación-Estado, la cual ha dependido intrínsecamente del orden espacial para el

establecimiento de su imaginario (43). En ese sentido, cabe observar que la espacialidad del narcotráfico fractura también la noción nacional de un adentro y un afuera. Las aparentes formas lisas del interior de la nación soberana, aplanadas mediante graffias, discursos e imaginarios, quedan atravesadas por espacios discontinuos; múltiples fronteras internas, móviles y fulminantes.

5. LA NACIÓN DISMODERNA

Las dinámicas espaciales provocadas por el narcotráfico de Sada traen consigo, además, la fractura del espacio interior de la nación-Estado y de sus discursos. De allí que los territorios ocupados generen las condiciones de posibilidad del desgaste de los símbolos nacionales. La escritura de Sada revela cómo la reterritorialización del espacio nacional abre paso a un discurso nacional desautorizado, sin escuchas. Bajo esta problemática, es posible concebir nombrar al país y a su geografía de otro modo.

México, que tan sólo en dos ocasiones se menciona como tal al inicio de *El lenguaje del juego*, queda transformado tras el paso de la guerra glocal del narcotráfico. Tras el *fait accompli* de la toma de poder del narco sobre el territorio en el texto, México deviene en Mágico. Sada ofrece en Mágico su versión del delirante y ofuscado cariz político mexicano. Esto es, Mágico como cara-de-Jano de México. El palimpsesto articulado en el juego onomástico de Sada manifiesta mayores complicaciones para el proyecto moderno nacional.

Inventado por Sada y alterado por el narcotráfico, Mágico, el “pobre país sumido en un inexorable hoyo negro”, se reajusta a partir de los cambios estructurales suscitados en el pueblo periférico de San Gregorio (85). El narcotráfico lleva a cabo una reterritorialización del espacio nacional. Una vez que *El lenguaje del juego* ha dado cuenta de la presencia y la agencia —

política, inclusive— del narcotráfico en San Gregorio, el pueblo cesa de ser un “rumbo orillero” y se vuelve un eje central de la espacialidad nacional de Mágico (15). El poder de esa espacialidad contradictoria, que es regional y central al mismo tiempo, explica el porqué al final del texto esta periferia pasa a formar un “estratégico punto geográfico ... situado en el mero centro del país”, aunque paradójicamente se encuentre al norte (181). Esta contradicción espacial puede pensarse en conjunto con la noción de dismodernidad, a la que nos refiere Roger Bartra.

Bartra argumenta en *Blood, Ink, and Culture* sobre la necesidad de que las aproximaciones críticas a la cultura mexicana contemporánea utilicen como lente analítico lo que él ha acuñado bajo la etiqueta de dismodernidad. La dismodernidad —“dismodernity, or better yet ... *dismothernity*”—, según Bartra, es el nexo en el cual se unen la modernidad en vías de extinción y la noción del exceso, desorden y caos del desmadre mexicano (9). Puesto que, como veremos, en *El lenguaje del juego* los mitos de la llamada identidad nacional —el territorio delimitado por la soberanía de la nación-Estado, los fetiches nacionales, los centros del poder político— se encuentran exhaustos, es imprescindible explorar las nuevas formaciones salientes a partir de la organización caótica de la dismodernidad.

Dentro de esta capacidad distorsionadora de la dismodernidad puede concebirse el ejercicio onomástico, el juego del lenguaje en el que el país, que al comienzo de la narración se denomina México, transmuta en Mágico tan pronto emergen los primeros indicios de la invasión de un capo sobre el territorio de otro. *El lenguaje del juego* va renombrando el espacio sistemáticamente, a medida que las fuerzas del narcotráfico se propagan y reterritorializan el espacio nacional. Conforme se revela la presencia del narcotráfico en otros territorios, otras ciudades también adquieren nuevos nombres. De este modo, Monterrey se convierte en Montmoney y Zacatecas se convierte Zacalucas. La presencia del narcotráfico en Acapulco y

Guadalajara lleva a *El lenguaje del juego* a rebautizar a ambas ciudades como Acaluco y Guadanjira, respectivamente. Del mismo modo, Puerto Vallarta pasa a llamarse Puerto Vallarma y Mazatlán, Mazapán. Mientras, el texto se refiere a Los Ángeles, California como Los Acólitos, Califina. La subversión espacial lleva al texto a incorporar estos lugares al juego del lenguaje. Así da cuenta la novela de Sada de la nueva política del espacio. Es decir los lugares renombrados son espacios integrados, absorbidos y transformados por el poder del narcotráfico: *lieux-dits*, al decir de Henri Lefebvre, lugares que dan cuenta de las relaciones de poder a través del espacio (*The Production of Space* 193). La superimposición de las redes de poder del narcotráfico, no sólo desdibuja la cartografía nacional, sino que también la renombra.

Y es que para Bartra, el lugar de enunciación de la cultura nacional contemporánea mexicana está ubicado en la amalgama existente en los enlaces entre la cultura popular y la cultura transnacional. A partir de esta premisa, Bartra argumenta en *Blood, Ink, and Culture* (2002) que desde la llegada de la globalización a México a finales del siglo XX, en 1992 con el TLCAN, “we are faced with the problem of constructing postnational forms of identity” distanciadas de las construcciones tradicionales que desde entonces han perdido sus visos de legitimidad (46-47). De acuerdo con Bartra, la clave radica más que nada en los cambios que toman lugar en la provincia mexicana, en lugares como el San Gregorio de *El lenguaje del juego*.

La provincia mexicana está conformada por aproximadamente dos mil pueblos que componen aquello que en 1986 Luis González González denominaba la “matria” mexicana en su breve artículo “Suave matria” (*Nexos*). González González yuxtapone el término matria al canónico poema “La suave patria” de Ramón López Velarde, el cual asocia a la patria con la ciudad letrada urbana. “El discurso patriótico”, argumenta González González, “de ninguna manera es rural” (“Suave matria”). “El patriotismo nuestro es cosa de metrópolis”, sostiene al

asociar al imaginario poético de López Velarde con una mirada y posicionamiento urbanos, “y lo manejan como cosa propia los habitantes de la ciudad que le impuso su nombre a todo su país de dos millones de kilómetros cuadrados” (“Suave patria”). El cinturón patriótico, o las periferias, profesan mayor fervor nacional en su patriotismo, insiste González González, que el patriotismo (o nacionalismo) de los centros urbanos.⁸ No obstante, matiza Bartra, en las pasadas décadas el panorama político de las provincias mexicanas evidencia cambios profundos asociados con “the creation of new regional powers, or the expansion of some of the existing powers” atados a los intereses del mercado global que han ido reestructurando el binario del centro y la periferia, y los mitos nacionales (*Blood, Ink, and Culture* 116). A largo plazo, la consecuencia de estos cambios ha traído consigo “the expansion and multiplications of new centers of power” periféricos, descolocaciones espaciales con respecto a la modernidad mexicana, propias de la dismodernidad (Bartra 118). Mágico responde a esta dialéctica.

Por eso es imprescindible tomar en consideración que San Gregorio es apenas uno de los miles de capilares del cinturón patriótico de Mágico. Extrapolar las posibilidades del pueblo des/centralizado en *El lenguaje* a cualquier otro lugar de la periferia, nos confronta con un paisaje desolador: la relación fronteriza podría ser activada en cualquier parte del territorio nacional. De allí que sea posible “pensar en San Gregorio como una forma de aparición huidiza en la cabeza ... algo que se contrajo para luego expandirse” (*El lenguaje* 175).

En gran medida, este paisaje nos traslada nuevamente a la cartografía plástica y gelatinosa del narcotráfico que la publicación digital de periodismo, *Animal Político*, intenta representar con la regular actualización de sus mapas. Cualquier pueblo de Mágico puede ostentar, como San Gregorio,

⁸ Según González González “los gustos y anhelos patrióticos, en los aspectos de organización social y de valores culturales, miran más hacia el pasado y menos hacia el futuro”, mientras que los gustos patrióticos de la ciudad pretenden modernizarlo todo y arrasar con la callada y tranquila vida provinciana (“Suave patria”).

bifurcaciones de caminos hacia una inmensidad de rumbos siempre impredecibles. Fácil, de suyo, la distribución de la droga así como lo venidero de la misma por esas sendas que a saber quiénes las diseñaron. Trazos largos y anchos como un enloquecimiento inenarrable, por indeterminado y por pródigo. (181-82)

Lo cierto es que “Mágico dejó de ser una antigualla romántica” (86). “Ahora”, sentencia el texto, “hasta en el punto geográfico más lejano hay, por lo menos, un capo y algunas armas” (86).

Consecuentemente, con el golpe espacial del narcotráfico San Gregorio evidencia el desgaste de los símbolos nacionales y la total cooptación del poder político. En *El lenguaje del juego* los fetiches nacionales yacen desacralizados. La “bandera nacional vistosa” revela frente al poder del narco su faz de “cobijo abstracto artificioso” (82). Asimismo, el poder político de la localidad se fija cual “teatro sobradamente mentiroso” (151). Y es que la llamada democracia en la novela de Sada es inexistente. El cártel de Flavio Benavides ha decidido que en San Gregorio “*No vamos a permitir jamás experimentos políticos*” (151).

Si, como se ha indicado anteriormente respecto a las conclusiones de Carlo Galli y la guerra global, la única ideología que le es posible cultivar al narcotráfico es la del brutal mercado neoliberal, no es insólito concebir que el narcotráfico interpele constantemente a los sujetos de San Gregorio con su propia ideología, vaciada de cualquier agenciamiento político. De modo que “la lucha por el poder local” en el ámbito político de San Gregorio muestra enseguida su faz (151). Los discursos de Cecilio Quintanilla, el “candidato del partido de la Decencia Conservadora”, y también el candidato favorecido por el señor del narco-feudo, conforman una “raigambre ideológica [que] era el magma que sería utilizado para desarrollar una arenga ... dibujada al capricho de los capos de allí” (150-51). Por eso el conservador Cecilio Quintanilla

prefiere el discurso “motivacional” al discurso político (152). Sus frases predilectas —con las que interpela a la comunidad de votantes— son tan simplonas que rayan en lo prosaico. “*La paz debe avanzar como las aguas mansas de un arroyuelo*”, diserta Cecilio Quintanilla; “hay que encender la llama de la esperanza”, reitera constantemente el candidato del partido de la Decencia Conservadora, como un ingenuo (152). Así las cosas, el revés político que el narcotráfico escenifica en el espacio de Mágico nos permite apreciar con claridad que

la retorcida democracia era un juego de apariencias que servía de desahogo a las multitudes, pero cuya eficacia jamás sería la total transparencia deseada por quién sabe quiénes ... la democracia era un juego, un simulacro, y esto tenía que ser más claro que el agua. (151-52)

Propio de un país llamado Mágico, “como por arte de magia” el candidato favorecido por el narcotráfico lidera las encuestas de popularidad (152). El espacio político de San Gregorio, los discursos de los candidatos en las plazas, las caravanas proselitistas por los negocios del pueblo, siempre ostentan “dos o tres capos ultraarmados y de gafas oscuras” (152). Mediante esta línea de acción, tanto más efectiva por su mismo descaro, tras hacerse del territorio, el narco secuestra el poder político de San Gregorio. Bartra, de hecho, da cuenta de estas tendencias, aunque se muestre resistente a mirar al narcotráfico como categoría de estudio legítima y aunque, por supuesto, no ponga bajo análisis a la novela de Sada. Aunque con la crisis de la dismodernidad mexicana se han acrecentado las esperanzas democráticas nacionales, frente a ese optimismo democrático se extienden ciertas grietas perturbadoras con respecto a los mecanismos necesarios para el establecimiento de una democracia funcional.

Al respecto, Bartra previene sobre la necesidad de cultivar “the precise delimitation of a territory” y la fundamental definición de las fronteras dentro del territorio nacional, puesto que el

orden territorial sirve de instrumento para la instauración de la joven democracia mexicana (*Blood, Ink and Culture* 131). Los fenómenos que ha traído consigo la dismodernidad, no obstante, ponen en jaque el desarrollo democrático que ya se prefiguraba ominoso tras décadas de un poder político sostenido sobre la base del autoritarismo. Desestabilizar el orden territorial de la manera en que lo hace el narcotráfico, particularmente en el cinturón matriótico, obstaculiza, atrofia más aún las condiciones de posibilidad de la democracia mexicana/magicana. “All processes of deterritorialization”, observa Bartra, “can threaten the function of representative democracy” (131). En este sentido, las funciones del alcalde democráticamente electo de San Gregorio cobran especial importancia.

Cecilio Quintanilla, el nuevo alcalde de San Gregorio, sufre el constante “desprecio puntual” de los vecinos del pueblo, por lo cual recurre constantemente refugiarse en la “soledad [que] se englobaba de súbito” en “su escritorio, que estaba al fondo de su oficinota” (166). A Cecilio Quintanilla le cuesta comprender que no puede haber dos señores de un mismo narco-feudo. El político se nos presenta como un monigote vilipendiado por el narco, el verdadero poder de San Gregorio. Su mayor debilidad radica en su carencia del lenguaje performático que el narcotráfico hábilmente articula. Cecilio Quintanilla “quería dar órdenes superficiales: pero... ni quién le hiciera caso ... tanto que palabreaba sin cesar, sin que vocablo alguno recayera en algún destinatario” (166). Sin receptores que se sientan interpelados, su discurso ha quedado relegado bajo la categoría de “frases sin sentido”, un “desorden siempre pintoresco” que apenas recibe a cambio “entera indiferencia” (165). Cuando la ideología del narcotráfico toma control del territorio —y consecuentemente de los escuchas que ocupan ese espacio— la ideología de la nación-Estado ya no es capaz de interpelar a los sujetos de San Gregorio.

Si bien el alcalde es incapaz de usar el lenguaje del poder del narcotráfico, teme consuetudinariamente que los capos visiten la alcaldía, puesto que reconoce que la autoridad del narco desnuda sus carencias utilizando la violencia apalabrada. *El lenguaje del juego* expone este contrasentido, este tejido de absurdos del siguiente modo:

Pero... Que no viniera un capo a la alcaldía porque ¡vaya agresión!: el insulto automático: pendejear nada más por pendejear. Por principio de cuentas cualquier capo invadía lo más privado y usaba con destreza su lenguaje barato, pero tan infatuado y mistificador ... no había un día que un tipo de esos modos y gustos no le lanzara una flor envenenada. El día que no ¡qué suerte!: ya que con sumo júbilo a Cecilio le daban hartas ganas de salir a la calle a gritar que ahora no; que ningún capo quiso degradarlo, que pues ¡bendita la hora!, pero eso era una loca fantasía.

(166-67)

La inutilidad de su empeño en ejercer el poder político del pueblo lo lleva a “hacer un recorrido de territorio: a diario” (166). Sin embargo, el texto se apresura a aclarar que ésta era una “inútil actuación” (166). El lugar de Cecilio Quintanilla, el alcalde de San Gregorio, en un territorio dominado por el narcotráfico, es el lugar de la grafía moderna, de la escritura. Ya sin escuchas que se sientan interpelados, el único agenciamiento político que le es posible a Cecilio Quintanilla es el de la escritura. Sin embargo, aquello que escribe Cecilio Quintanilla, y que “luego una secretaria pasaría en limpio”, no será leído por persona alguna. Contrario al rol que fungiera la escritura en la conformación de la nación moderna, la letra en la dismodernidad de Mágico parece distenderse y perder terreno hasta resultar inconsecuente. Este es el territorio del colapso absoluto de la ciudad letrada. El desencanto de Quintanilla tras su recorrido diario redundaba en un “¡ya, ni modo!” derrotista que lo lleva a desempeñar el único gesto para el que

está habilitado: “ir a sentarse a... Escribir una lista de ideas muy positivas: bonito el escritorio para eso” (166).

El tratamiento del poder político en la provincia de Mágico, destapa el subsuelo que se yergue en los espacios urbanos y, subsecuentemente, sobre el país. Las renombradas urbes de Mágico funcionan como estrías que rasgan un espacio aparentemente liso y desproblematizado. Las redes de “¡cuántos lugares conectados!” operan de forma simbiótica, como lo muestra el juego onomástico de Sada (92).

Con este propósito *El lenguaje del juego* nos lleva en un paseo frenético por la urdimbre territorial acaparada por el narcotráfico de Mágico. Muy poco escapa el inventario de propiedades y complicidades. Para el texto de Sada, el narcotráfico no puede existir deslindado del rol gubernamental ni de la infraestructura económica del país. La suya no es una exterioridad mítica, como sugiere Zavala en “Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives”, sino una suerte de genealogía histórica de múltiples connivencias, estructuras de poder, violencias y espacialidades. “Critical narconarratives must abandon the exhausted myths of the drug lords”, sostiene Zavala, “and stop objectifying drug trafficking as one of the many dimensions of official power” (357). Los grandes capos de Mágico manejan y poseen “casinos, discotecas, hoteles, restaurantes, salas de cine, tiendas de ropa, mueblerías, bares, congales, una flota de yates rentables, edificios de departamentos con vistas harto atractivas”, mientras que bajo la fachada empresarial legal transita “el tráfico internacional de la más variopinta diversidad de sofisticaciones nocivas” (*El lenguaje* 120). A ellos, “hasta políticos muy encumbrados le hacen caravanas cuando lo[s] ven pasar” (163).

La empresa neoliberal del narco se dispersa por el territorio en “una gran cantidad de negocios ... en el resto del país —sobre todo en los centros turísticos ... nómbrese playas o

lugares arqueológicos—, que nadie tenía la más clara posibilidad de notar que debajo de todo esto figuraba el supernegocio de la droga” (119). De este modo el narcotráfico configura y reproduce incesantemente la fronterización (o borderización, si se prefiere) del espacio. Es tan prolífica y abarcadora la re/territorialización del narcotráfico, que, en ocasiones, su vastedad amenaza con anegar a Mágico. El suyo es un “emporio estructurado”, un “hacinamiento a un tris de desborde” que alcanza los cuatro puntos cardinales del territorio nacional (127).

La frontera es el eje espacial que cruza a *El lenguaje del juego* de inicio a fin. Hasta cierto punto, el narcotráfico sólo se encarga de producirla bajo su propia lógica. Lo hace calcando sus estéticas de la frontera, donde la nación-Estado, que antes era concebida como un territorio bien definido, se convierte en una frontera voluble e irrepresentable. Desde el interior de la nación-Estado misma, estas estéticas de la frontera a su vez articulan un *no man's land* feudal que no es cartografiable. Con esta finalidad propina golpes que rasgan la piel territorial de la provincia mexicana, abriendo fisuras que alcanzan a los espacios urbanos. En ese sentido, cabe observar que la espacialidad del narcotráfico fractura también la noción nacional de un adentro y un afuera. Las aparentes formas lisas del interior de la nación soberana, aplanadas mediante grafías, discursos e imaginarios, quedan atravesadas por espacios discontinuos; múltiples fronteras internas y móviles. De este estado de cosas, la geometría moderna emerge en crisis, si no en plena decadencia. Y la narco-novela de Sada, por su parte, se manifiesta como uno de los pocos mapas posibles.

CAPÍTULO 2. MUERTE y SOBERANÍA EN LAS COORDENADAS URBANAS: EN EL *HOTEL DF* DE GUILLERMO FADANELLI

¿No tendría que ser el arte el encargado de anunciar los cautelosos movimientos de la muerte?

—Guillermo Fadanelli, *Hotel DF*

En 2010 el periodista Joaquín Villalobos publicó un breve artículo en la revista *Nexos* donde se resistía a reconocer la presencia de la cultura del narcotráfico y de sus violencias en la Ciudad de México. Aseguraba Villalobos que los horrores asociados al narcotráfico solo se presentaban en las zonas del norte de México. Sostenía, además, que los ciudadanos de la capital mexicana no tenían por qué alarmarse, puesto que era apenas un “mito” el que este tipo de violencias se hubiera asentado en el Distrito Federal: “México tiene un problema de seguridad en la periferia de sus centros vitales ... [pero en] el Distrito Federal ... jamás han ocurrido hechos tan graves como los de las ciudades de Colombia o Brasil” (“Doce mitos de la Guerra contra el narco”). Sin embargo, un año después ya circulaba en la prensa y en las revistas mexicanas la preocupación de que, en efecto, el narco había penetrado la ciudad. El 25 de marzo de 2011 *El Universal* informaba de manera contundente en uno de sus titulares que “El DF no está blindado contra el narco”. Algunos meses más tarde, el 17 de noviembre de 2011, Daniel Casillas cuestionaba en *Animal político* la supuesta inmunidad de la Ciudad de México a la presencia del narcotráfico y su violencia, tras el hallazgo de varios cuerpos decapitados junto a narco-mensajes en las instalaciones del cuartel general del ejército nacional en la Ciudad de México (“¿Es

inmune el DF a la violencia del narco?”).¹ Para finales del año la presencia de la narco-violencia en la capital mexicana se había convertido en un hecho innegable.

Múltiples medios noticiosos ya reportaban que, en efecto, la Ciudad de México se encontraba sitiada por diversas organizaciones del narcotráfico. En diciembre de 2011, Ángeles Velasco y Gerardo Jiménez revelaban en las páginas del periódico *Excelsior* que, solo durante el mes de diciembre, 10 municipios de la zona urbana habían solicitado la presencia del ejército ante la innegable presencia de las fuerzas del narcotráfico (“Cerca ya el narco al DF; piden ejército en 10 municipios”). Dentro de este clima de negaciones vacilantes y de creciente reconocimiento de la presencia de la cultura y las violencias relacionadas al narco en la Ciudad de México, Guillermo Fadanelli publicó su octava novela, *Hotel DF*, en el año 2010.

En ese mismo año, Fadanelli expresaba su preocupación por la manera en que el arte, la ficción es capaz de revelar las formas insospechadas de la realidad. Inicialmente, Fadanelli expuso su inquietud en una charla que tituló “Novela y realidad”, y que ofreció en el Museo de Arte de Zapopan (MAZ) como invitado del programa literario “Diez novelas para comprender el México contemporáneo”. Pero un año después de su presentación en el MAZ, y de haber publicado *Hotel DF*, así como más de una docena de novelas, relatos, crónicas y ensayos, Fadanelli exploraba las contradicciones entre la ficción y la realidad en un artículo titulado

¹ Sin embargo, tan tarde como en 2013 el Jefe de Gobierno, Miguel Mancera, aseguraba que en la Ciudad de México sólo existía el narcomenudeo (venta al por menor a través de pequeños distribuidores de sustancias controladas), y que bajo ningún concepto podía demostrarse la presencia de cártel alguno (“DF: la ciudad de los siete cárteles”). Esta era su forma de responder a la desaparición (conocido como levantón) de 12 jóvenes tepiteños, y la subsecuente ejecución de cuatro más en la calle Panaderos de Tepito. Las declaraciones de Mancera fueron mal recibidas por periodistas, ciudadanos e investigadores de diversas ONG. Edgardo Buscaglia, por ejemplo, consultor de la ONU en temas de inseguridad mexicana, ha asegurado que en la Ciudad de México el “crimen organizado sí está organizado” (“DF: la ciudad de los siete cárteles”). De hecho, el “Ejecutómetro” de *Reforma* del 3 de marzo de 2013 recreaba un mapa urbano en el que las narcoejecuciones iban en ascenso. Es curioso destacar que en ese mismo día, el 3 de marzo, Mancera hacía un llamado para la creación de un DF a escala. De los comentarios de Mancera se desprende una especie de pulsión, el intento ilusorio de docilizar un espacio urbano indómito:

Queremos ser una ciudad planificada, con un trazo definido; vamos a contribuir a que la Ciudad de México pueda seguir esta línea que he planteado desde la campaña, de una ciudad compacta ... que la gente pueda ver exactamente cómo está la Ciudad. (Osorio, “Llaman a crear un DF a escala”)

“Realidad y novela” (2011), motivado por la conversación que se generó en el MAZ. En este artículo publicado en la *Revista de la Universidad de México*, exponía lo que, a su modo de ver, la ficción puede revelar *vis-à-vis* la supuesta objetividad con la que el periodismo expone los hechos de la cotidianidad. “[P]ara mí es indudable”, observa Fadanelli, “de que los periodistas ... narran una realidad que en muchos sentidos es objetiva o verdadera, pero que de ninguna manera es la única que nos afecta” (77). “La literatura de ficción”, añade, “nos relata mentiras verdaderas, dibuja rostros desconocidos, abre grietas y fisuras en muros aparentemente sólidos, descubre órdenes inesperados de la realidad” (77).

En su escritura, Fadanelli ha elegido explorar estos “órdenes inesperados de la realidad”, a partir de los espacios urbanos. Desde la publicación de su primera novela, *El día en que la vea la voy a matar* (1992), la producción literaria de Fadanelli ha sido asociada con el imaginario colectivo de la Ciudad de México. Tras su participación en las revistas literarias de la contracultura, *La regla rota* (1984-1987) y *La pus moderna* (1989-1997), Fadanelli se convirtió en uno de los precursores del llamado realismo sucio, cuya literatura se enfoca en los espacios urbanos de México. Con *Lodo* (2002) —una novela que narra las peripecias e infortunios de Benito Torrentera, un profesor de filosofía, y Flor Eduarda, la desafortunada empleada de un 7-Eleven en la Ciudad de México— Fadanelli es nombrado uno de los diez finalistas del premio Rómulo Gallegos, en 2003. Desde muy temprano en su carrera literaria, Rogelio Villarreal, uno de sus compañeros más cercanos y editor de *La jornada semanal* observaba en un artículo publicado en 1995, que la escritura de Fadanelli manifestaba “la extraordinaria capacidad y sensibilidad no sólo para entender, sino para transcribir ... la sordidez de la abrumadora vida cotidiana en las grandes urbes del planeta” (“Rebelión en el basurero” 35). Aunque Fadanelli llevaba alrededor de una década escribiendo sobre la ciudad, con *Hotel DF* su escritura establece

la centralidad absoluta de la mirada en lo que hasta recientemente fue conocido como el Distrito Federal.²

La centralidad de su lectura sobre la Ciudad de México, emergió también en sus entrevistas. Poco después de la publicación de *Hotel DF*, en una entrevista con Daniel Cisneros para el periódico mexicano *El Financiero*, Fadanelli describía a la Ciudad de México del siguiente modo:

El DF parece siempre a punto de derrumbarse y siempre se mantiene en pie. La sangre subterránea le da vida eterna. El desorden encuentra siempre alguna solución a medias ... Todo el mundo tiene un grito en la punta de la lengua ... También hay mucha vitalidad, aunque esta provenga de la conciencia de la muerte. (“Entrevista con Guillermo Fadanelli”)

Esta descripción de la ciudad capital, sofocada bajo una suerte de crisis perenne, que subraya Guillermo Fadanelli, se encuentra presente en la espacialidad social que se configura en la novela. En mi análisis, persigo examinar esta representación de la espacialidad en el texto y su estética, a la vez que dialogo con la reflexión sociológica de Rossana Reguillo en torno al narcotráfico. Puesto que para la novela de Fadanelli la Ciudad de México del siglo XXI no puede concebirse sin la presencia del narcotráfico, los elementos estructurales de la “narcocultura” —un fenómeno social caracterizado primordialmente, según la socióloga mexicana Rossana Reguillo, por la “violencia expresiva y control geopolítico” que exhibe el narcotráfico— resultan útiles para pensar las dinámicas estéticas de la producción literaria (“De las violencias: caligrafía y gramática del horror” 45). Estos elementos, observa Reguillo,

² En abril de 2015, luego de años de discusiones sobre cómo la ciudad del valle de México debería ser llamada, el Senado aprobó la reforma política del Distrito Federal, con la finalidad de cambiar el estatus jurídico de la capital. A partir de esta reforma, el Distrito Federal se convirtió oficialmente en su propio estado llamado Ciudad de México.

que constituyen “toda la estrategia narrativa del narco”, tienden a “emborronar el discurso, confundir y saturar la idea de la víctima, extremar la figura del victimario” (45). De hecho, el saldo de este fenómeno, apunta Reguillo, drena las fuerzas de denuncia del “periodismo crítico” (45). Seguirle el rastro a las víctimas y a los verdugos de la violencia del narcotráfico en la literatura es esencial, por lo tanto. La ficción, como indica Fadanelli mismo en “Realidad y novela”, nos presenta un lugar emancipador desde el cual pensar la realidad social. Puesto que la literatura se cifra como forma del conocimiento, *Hotel DF* se permite imaginar y narrar al narcotráfico de la Ciudad de México, sus víctimas y victimarios, de distinto modo a como lo hace el narco en la cotidianidad.

La ciudad capital que (re)crea la novela conforma un espacio urbano en el que todos sus intersticios y sus sujetos se encuentran marcados por la presencia palpable, pero escurridiza, de un cártel de barrio que se prepara para un cambio generacional. A la cabeza del pequeño cártel urbano que novela Fadanelli se encuentra un vetusto veterano de la rapiña, quien es consciente de la necesidad de renovar la plantilla de narcotraficantes a su servicio. El capo ya está hecho un vejestorio, y entiende que el orden de su territorio y la gente que lo habita están en juego. Más aún, el decrepito capo, cabeza del cártel de Tepito en *Hotel DF*, es capaz de discernir que la reposición humana le permitirá enfrentar a las fuerzas rivales de una poderosa narco-máquina proveniente del norte del país. Ha sabido advertir en las múltiples y brutales ejecuciones reseñadas en las breves notas de los periódicos la cercana amenaza de los cárteles norteños, y está resuelto a evitar, hasta donde sea posible, una guerra. De este modo *Hotel DF* escenifica o ficcionaliza lo que se ha entendido que son las diferencias inherentes entre la organización del cártel de Tepito con su narcotráfico urbano y la manera en la que se

estructuran los grandes cárteles del norte de México, y sus circuitos transfronterizos.³ La sustitución que ha visualizado el pequeño capo le asegurará un espacio a su propio cártel dentro de la maquinaria del narcotráfico.

Como ha observado Rossana Reguillo —quien a su vez parte de los argumentos del brasileño Michael Löwy en “Las formas modernas de la barbarie” (2003)—, la narco-máquina no es un aparato meramente constituido con la finalidad de exterminar sujetos. En su lugar, los sujetos se encuentran al servicio de la máquina para proveer los cuerpos con los que ésta crea su sangrienta obra maestra (“The Narco-Machine and the Work of Violence: Notes Toward its Decodification” 2012). Es decir, que la vida humana es el combustible que utiliza el dispositivo de la narco-máquina para su sostenimiento. Y este es precisamente el mecanismo de sometimiento y sujeción que el mundo construido por *Hotel DF* pone de manifiesto.

Mucho antes de que la prensa nacional reconociera la presencia endémica del narco, la novela de Fadanelli se adelantó a ese reconocimiento, planteando la noción de que el horror de la maquinaria del narcotráfico ya estaba presente en la Ciudad de México. La ficción —en este caso la ficción de Fadanelli— se había adelantado a la narración del periodismo urbano.

³ Los cárteles del narcotráfico de la zona norte de México no solo han sido imaginados por Daniel Sada en textos como *El lenguaje del juego* (2012). Por el contrario, la narconarrativa del norte ha sido quizás la más prolífica de todas las regiones mexicanas. En esta nota apenas me ceñiré a mencionar una breve muestra. El sinaloense Élmer Mendoza, por ejemplo, quien combina en su escritura de la novela negra y la novela del narcotráfico, ha publicado más de cinco novelas dedicadas al tema desde 1999, cuando inició al Zurdo Mendieta, su ya famoso detective, en *Un asesino solitario*. Pero ya en 1996 Gerardo Cornejo, del estado de Sonora, publicaba su auto-denominada novela-corrido *Juan Justino Judicial*, un texto dedicado, esencialmente, a las formas y los tropos literarios del narco-corrido. Mientras, en su cuento “Clic” (2012), Enrique Blanc examina la vida de un sicario del narcotráfico ubicado en la ciudad fronteriza de Mexicali. El escritor Carlos Velázquez, quien se ha declarado integrante de la “golden age coahuilense” —conformada por escritores que escriben en y sobre Coahuila, y que nacieron en la década del setenta— dedicó su auto-biografía de 2013, *El karma de vivir al norte*, a examinar la existencia cotidiana bajo la violencia del narcotráfico en la ciudad de Torreón. Finalmente, el dramaturgo norteco Víctor Hugo Rascón Banda, cuya novela *Contrabando* (2008), escrita muchos años antes de llegar a ser publicada, explora los periodos más tempranos del narcotráfico y los cárteles en el llamado “triángulo dorado” —los estados de Sinaloa, Chihuahua y Durango— mexicano.

Desde mucho antes de haber sido asumido por la prensa, la novela sostiene la noción de que el narcotráfico estuvo allí, influenciando los avatares urbanos. Pero el narcotráfico supone una instancia más en una larga historia de violencia. La historia del narcotráfico urbano se encuentra antecedida por una historia centenaria de representaciones de la violencia en la Ciudad de México. En este retrato de la ciudad, las violencias que han calado en el tejido social son muchas; una suerte de sedimentación de capas de la violencia que se corresponden con la infraestructura urbana. El tiempo y el espacio de esta megalópolis de principios del siglo XXI se ven influenciados vertical y horizontalmente: en algunas ocasiones por los remanentes físicos de lo que previamente fue la ciudad, y en otras ocasiones a través de un pasado que se ha extraviado en una visión pesimista del futuro.

Más aún, el narco de Fadanelli produce una serie de lugares fronterizos, espacios liminales sometidos al desplazamiento constante. Se trata de una sucesión de *borderlands*, zonas fronterizas configuradas dentro del espacio urbano, desde donde se reformulan los poderes soberanos a través de la orquestación e implementación de una política sistematizada de la muerte, y de la fragmentación de los centros financieros. Estas *borderlands* están compuestas por una serie de zonas fronterizas (in)visibles que, a pesar de reproducir de soslayo ciertas prácticas de la frontera física del Estado moderno —como la punición por las transgresiones espaciales—, terminan por dislocarlas. De modo similar a como opera la frontera del Estado, el narcotráfico penaliza los cruces, las transgresiones que no han sido autorizadas. Su método punitivo por excelencia es la muerte. Y puesto que las zonas fronterizas del narcotráfico en la ciudad no pueden percibirse a simple vista, *Hotel DF* coloca la vida de varios personajes inadvertidos en la cuerda floja. Para algunos de ellos cruzar una calle, irrumpir en un negocio ya establecido, traspasar un umbral, hacer un comentario

equivoco a la persona incorrecta, o husmear a través de una ventana significa dar un paso certero hacia la muerte. De ahí que sea esencial examinar las conexiones de las zonas fronterizas y la ciudad.

En su fundamental estudio antropológico, *Culture & Truth: The Remaking of Social Analysis* (1989), Renato Rosaldo sostiene que sería contraproducente infravalorar la estrecha relación que existe entre las zonas fronterizas y los espacios urbanos. Según Rosaldo: “Borderlands surface not only at the boundaries of officially recognized cultural units but also at less formal intersections” (29). De este modo Rosaldo propone la *borderland* o la zona fronteriza como lugar de confluencias, una categoría analítica que permite pensar los cruces espaciales de la ciudad como lugares en los que se genera un tipo de conocimiento que no es posible capturar a simple vista o haciendo uso de las representaciones cartográficas tradicionales. Eventualmente, estas zonas fronterizas se solidifican a través de una serie de materialidades y violencias que dan cuenta de los giros geopolíticos que atraviesan al espacio urbano.

Para expresar la vasta conurbación de la zona fronteriza urbana teorizada por Rosaldo, *Hotel DF* recurre al hotel como alegoría de la ciudad. Con insinuaciones kafkianas, la acción principal de la novela, toma lugar dentro de los confines del Hotel Isabel, un microcosmos urbano que existe dentro del espacio más amplio de la ciudad misma. El hotel de Fadanelli es una especie de globo de nieve (*snowglobe*) que captura una versión en miniatura de la ciudad. El texto nos lleva constantemente del exterior al interior, y en esta técnica narrativa los espacios fronterizos invisibles que ha levantado el narcotráfico en la ciudad, cruces cuya presencia no puede ser capturada por la cartografía tradicional, se visibilizan. Debido a ello es también posible advertir las fragmentaciones urbanas provocadas por la ciudad globalizada.

A través de la alegoría del hotel, quien lee puede avistar cómo se desparrama y expande la megalópolis, y concebir de qué modo las pequeñas e infinitas decisiones tomadas a cada segundo tras puertas cerradas desencadenan una inesperada serie de efectos vejatorios sobre las vidas de los sujetos urbanos que transitan por la ciudad. Una multitud de espacios se articula dentro del espacio mismo del hotel. Hotel Isabel es “el nombre del lugar común” en cual más que encontrarse, podría decirse que chocan turistas suramericanos y europeos, sujetos urbanos provenientes de otras áreas de la ciudad, y los integrantes del cártel de Tepito, para los cuales el hotel funciona como centro de operaciones financieras (*Hotel DF 13*). Su desempeño como lugar de hospedaje se cruza con las formas en que el narcotráfico utiliza este espacio. Parte del segundo piso del hotel ha sido aislado por el pequeño cártel urbano que usa este espacio como banco, “sede financiera” en la cual protege el dinero con el que dirige los derroteros de la ciudad y guarda las herramientas más preciadas del oficio: armas y sicarios (207).

Aunque se encuentra conceptual y físicamente alejada del capo del cártel de Tepito, la habitación número 14 del hotel alberga a la “divina escoria reunida para velar por ... una bóveda con ... robustas pacas de billetes que sobrepasan los cincuenta millones de pesos” (207). Los recursos financieros del cártel urbano se encuentran rigurosamente protegidos por “los veladores de la fortuna, las nanas, los sicarios alertas” que se hospedan permanentemente en “dos habitaciones contiguas” (207). La presencia de estos asalariados del narco es esencial, puesto que la reconfiguración del espacio y de la soberanía del Estado que lleva a cabo el narcotráfico urbano, no podría consumarse sin los bienes depositados en el banco del Hotel Isabel. Las zonas fronterizas, las operaciones y los vínculos que tiende el cártel de Tepito a lo largo de la ciudad solo pueden subvencionarse con el dinero que ha sido depositado en este centro económico

alternativo: “De la habitación 14 sale el dinero para las compras a gran escala, los sobornos, la nómina de los asesinos y las ganancias de [la] empresa del narco” (207).

En efecto, el Hotel Isabel se encuentra atravesado por una red de conexiones que van desde Europa hasta el barrio de la clase obrera de Tepito. Estas conexiones unen a lo global con lo local, y cruzan al mismo tiempo al aparato de la nación-Estado con su complicada tesitura de nuevas configuraciones globales. A través de ellas —de la reconfiguración espacial que toma lugar con la centralidad del hotel como sede financiera, así como de las zonas fronterizas del narcotráfico—, la ciudad moderna revela su nuevo cariz, su mutación en una ciudad neoliberal. Sin lugar a dudas el hotel, este espacio en el que se concentran cruces y confluencias urbanas, es un lugar *glocal*, un sitio en el cual lo global puede percibirse a partir de sus manifestaciones locales.

Como sucede en la ciudad, desde el Hotel Isabel —este espacio contenido en una construcción colonial ubicada a pocos pasos del Zócalo— todos los personajes del texto se interrelacionan sin importar lugar de procedencia, género, clase social, ideología o profesión. De manera análoga a su telón de fondo urbano, en el hotel inevitablemente chocan e interactúan visiones de mundo y sujetos disímiles, cuyas vidas e historias se desarrollan simultáneamente. Al Hotel Isabel acuden por separado un turista alemán y una turista española en busca de una ciudad que han imaginado: una Ciudad de México que es radicalmente distinta a la ciudad con la que se encuentran al llegar.

Stefan Wimer, un “mastodonte” alemán que regresa con regularidad a la Ciudad de México, no ha sido olvidado por Pablo Paolo, el recepcionista del Hotel Isabel (25). Al llegar, Wimer percibe que “la ciudad está un poco cambiada” desde la última vez que estuvo allí (24). No sabe precisar en qué consiste el cambio, pero sabe que la ciudad “no es la misma” de antes

(24). Confiesa que “el Distrito Federal es mi ciudad favorita, amo a esta ciudad y por eso puedo decir que está más fea que antes. Creo que es la ciudad más horrible del mundo ... Eso me gusta” (24-25). Pablo Paolo no puede entender por qué Stefan Wimer vuelve a la Ciudad de México en este tercer viaje suyo, si la considera tan antiestética. Ignora Paolo que “Stefan espera encontrar en el Distrito Federal una mexicana que posea los arrestos necesarios para marcharse de la mano de un alemán ... a Berlín” (28). A Wimer se le presentan varias oportunidades de regresar a Alemania con una mexicana; Flora, la flaca y discreta empleada del hotel, que limpia su habitación, “es sólo la mucama de su hotel” y “no es la mexicana que él espera seducir para treparla en un avión de Lufthansa rumbo a Berlín” (28). La Chica Lomelí, con quien Wimer pasará una noche de juerga en algunos de los bares más cuestionables de la ciudad, “es morena y un fleco negro limita su frente a la mitad” (172). Lomelí está dispuesta a visitar a Wimer en Alemania y, a primera instancia, parecería ser la mexicana ideal para los planes del alemán. Cuando Wimer descubre “la cicatriz de su cuello”, una cicatriz que “abre y cierra como una vagina nerviosa”, expresa su agrado por ella (174). “Es una linda cicatriz”, le dice Wimer a la Chica Lomelí, “como la vida”, añade (172). Sin embargo, “el alemán que da la impresión de haberse tragado una morsa entera” permanece imperturbable ante los encantos de la Chica Lomelí (26). Ya ha encontrado Stefan Wimer la mexicana con la cual desea regresar a su país. La oportunidad ideal se le ha presentado enseguida a Stefan Wimer tras llegar a la Ciudad de México. Al encontrarla, Wimer se recluye en su habitación de hotel para “coloca[r] en la palma de su mano la onza de cocaína que comprara una noche anterior” y adorarla con el fervor que merece la mexicana de sus sueños (29). “Aquí estás, chula, prieta linda”, dice Stefan Wimer, mientras “besa el envoltorio” de la cocaína, “con la misma vehemencia que en el futuro, se

imagina, besaré a su mujer mexicana” (29). Con ella, con la cocaína cerca suyo, disfrutará de los días en los que permanezca en la ciudad hospedándose en “su hotel preferido” (28).

Contrario a Stefan Wimer, la experiencia de Laura Gibellini en el Hotel Isabel y en la Ciudad de México resulta en una inmensa decepción. La turista española ha llegado a la ciudad movida por “la inminencia del aburrimiento” (96). Gibellini, una mujer que es “independiente y no una víctima”, se hastía de la ciudad a los pocos días de haber llegado. Por un lado, un “granuja que no tendría más de 11 años” le ha robado en plena calle dejando “segundos después de la repentina experiencia la idea de la muerte ... [en] la cabeza de Laura” (185). Por otro lado, el acoso callejero y los acercamientos sin invitación a los que pretenden someterla los hombres en la ciudad, enfurecen a Laura Gibellini. “¡Que se jodan todos!”, grita exasperada. Antes de regresar a Madrid confesará que necesita “descansar de mis vacaciones y de las emociones no solicitadas” (284). “Estoy un poco muerta”, señala Gibellini a propósito de su experiencia en la Ciudad de México. Si bien Stefan Wimer ha disfrutado de la libertad de recorrer las zonas más peligrosas de la ciudad, el género de Laura Gibellini le impedirá tan siquiera disfrutar de las áreas más seguras. “Una mujer sola en el Distrito Federal es un martirio”, reconoce con honestidad (284). Hasta en el hotel se ha sentido asediada e insegura. Apenas unos días después de registrarse en el Hotel Isabel, abandonará su habitación en busca de un lugar más amable que no será capaz de encontrar.

Hasta el Hotel Isabel también se acercan los primos Sandler, Gabriel y Sofía, provenientes del Paseo de la Reforma, para quienes la zona en la que se encuentra el hotel es tan extranjera como el oriente —ambos primos, enfrascados en una relación incestuosa, también van en busca de una ciudad que serán incapaces de encontrar—. Gabriel Sandler se acerca antes que Sofía al hotel. Ha tenido una discusión familiar tras la cual planifica “su huida repentina” y

decide esconderse en “un hotel en donde a nadie se le ocurriría buscarlo” (65). Antes de que su padre se percate de su ausencia y cancele “las tarjetas de crédito, la dorada, la roja, la platinada y las dos de ahorro”, retira del cajero automático “unos cuantos miles” que le permitan disfrutar de su escape (66). Gabriel Sandler es un “joven artista visual”. Considera “la fuga” al Hotel Isabel “su mejor *performance*” (64). Al acudir al Hotel Isabel regresa al lugar en el que inició su relación íntima con su prima Sofía. En aquella ocasión ambos, “ebrios, buscaron una cama cercana, cualquiera”, puesto que “incluso un colchón abandonado en un basurero habría sido apropiado para los jóvenes drogadictos” que deseaban “tocarse ciertas zonas desconocidas de su cuerpo” (65). “¡Qué buena noche aquella!”, exclama Gabriel Sandler al recordar los sucesos de la primera noche que él y Sofía pasaron en el Hotel Isabel (65). Esa noche, en el hotel, los primos Sandler se dedicaron a consumir “MDMA [éxtasis], cocaína”, y a intentar rasurar inútilmente “el pubis de su prima” Sofía con “una navaja de afeitar” (65). Algunos días después de que Gabriel Sandler se hospede por segunda vez en el Hotel Isabel, Sofía llegará al mismo sitio siguiendo su rastro.

Los Sandler y los turistas europeos comparten en los lugares de tránsito, los pasillos y las áreas comunes del hotel con sicarios, sirvientas que viven bajo condiciones de pobreza absoluta, el matrimonio de Roberto Davison y “Gloria Manson, nombre artístico de María Gloria Manríquez”, ambos actores frustrados (51). Además, esta lista de voces y texturas que incorpora la novela incluye a Miguel Llorente, dueño de un negocio de mazapanes, seis argentinos que integran un grupo de rock, migrantes de las zonas rurales y trabajadores del crimen organizado. Todas estas voces e historias se entrecruzan en *Hotel DF*, donde quienes deberían ejercer su poder, los propietarios del hotel y los líderes políticos del país, están ausentes.

Pero a pesar de que muchas voces narrativas se abren paso en la novela —incluyendo a las voces de los turistas y del viejo capo—, la mayor parte de los capítulos son narrados en la voz de Frank el Artista Henestrosa, un periodista frustrado y sin ambiciones quien, curiosamente, se niega a contar la historia del hotel-ciudad ocupado por las fuerzas del narcotráfico.⁴ Para Henestrosa “la ciudad es” una suerte de “cuarto” de hotel “demasiado estrecho” (*Hotel DF* 189). El periodista es un observador innato, un *flâneur* derrotado que reconoce al mismo tiempo el anacronismo y la futilidad de recorrer y discernir una ciudad inenarrable. “Me pregunto”, señala Henestrosa, “si alguien como yo podría ser objeto de estudio, un tipo cabizbajo que anda sin parar y que posee talento para no chocar de frente con los peatones” (18). “Soy un zángano fuera de época, un monumento a la indolencia”, reconoce (80).⁵ El Artista ha llegado al Hotel Isabel dispuesto a gastar lo que para él es una pequeña fortuna. Unos cuantos pesos en el bolsillo del Artista Henestrosa le permitirán hacerse de una habitación de hotel por algunos días. El hotel, su imaginado lugar de escape de una ciudad que le resulta opresiva, es en realidad un lugar de encierro que termina por convertirse en un falso turismo. Desde allí —imagina el empobrecido periodista— podrá escapar de su ciudad real, de su barrio y sus vecinos de siempre, para sumergirse en su Ciudad de México imaginada, llena de turistas exóticos: “Europa está a unos pasos sin necesidad de pasaportes, aviones, fronteras y demás ridiculeces ... Invadiré Europa sin subirme a un avión” (20). La Europa a la que se dirige Henestrosa está ubicada en “la esquina que forman Isabel la Católica y República de El Salvador” (22), y se asemeja muchísimo a la descripción que elabora Néstor García Canclini en *Culturas híbridas* (1989), de los cruces en la

⁴ En “La ciudad según Fadanelli” (2011), Valeria Luiselli observa lo siguiente sobre el estilo de narrador al que suele recurrir Fadanelli: “Fadanelli ha perfeccionado un tipo muy particular de narrador, que desde hace tiempo se viene repitiendo en nuestras letras. El tipo de narrador al que me refiero pertenece a esa estirpe del “hombre enfermo” ... o del “hombre mediocre” ... y le ha funcionado bien” (*Letras libres* 89).

⁵ Luis Leal detecta en los textos de finales de s. XX sobre la Ciudad de México un creciente desencanto “donde la utopía que encarnaba la ciudad finaliza” (“La ciudad de México y el fin de la utopía” 9).

arquetípica ciudad latinoamericana, donde lo premoderno, lo moderno, y lo posmoderno coexisten:

Pero, ¿cómo hablar de la ciudad moderna, que a veces está dejando de ser moderna y de ser ciudad? Lo que era un conjunto de barrios se derrama más allá de lo que podemos relacionar, nadie abarca todos los itinerarios, ni todas las ofertas materiales y simbólicas dehilvanadas que se presentan. Los migrantes atraviesan la ciudad en muchas direcciones, e instalan, precisamente en las cruces, sus puestos barrocos de dulces regionales y radios de contrabando, hierbas curativas y video casetes. ¿Cómo estudiar las astucias con que la ciudad intenta conciliar todo lo que llega y prolifera, y trata de contener el desorden? (16)

Al igual que el primer capítulo de esta tesis, este segundo capítulo dedicado a explorar la espacialidad urbana ha sido dividido en cinco núcleos analíticos. En cada uno de ellos procuro dar cuenta de la compleja espacialidad urbana que articula la presencia del narcotráfico en el *Hotel DF* de Guillermo Fadanelli. Inicialmente analizo la configuración del capo, la cabeza del cártel de Tepito y cómo éste incorpora a la figura de la Santa Muerte. Luego sitúo a esta figura dentro de la trayectoria nacional de la muerte, con la finalidad de explorar qué desplazamientos del símbolo nacional lleva a cabo la Santa Muerte que incorpora el capo. Examinar las acciones de la Santa Muerte permite advertir el modo en que esta figura construye y genera el control de los espacios urbanos. Esa reconfiguración que llevan a cabo las fuerzas de una narco-máquina, constantemente crea y desplaza una serie de fronteras urbanas imperceptibles que operan bajo una estricta política de la muerte en la novelada Ciudad de México del cambio de siglo. Más aún, esta reconfiguración del narcotráfico descoloca el espacio tradicional de la ciudad liberal — ciudad moderna a la que aspiró el pofiriato—, instaurando en su lugar a la ciudad neoliberal o la

ciudad global, si se quiere, con sus múltiples zonas fronterizas tan imperceptibles y peligrosas como las minas terrestres. Desde estos espacios liminales —espacios que han sido intersectados por las múltiples temporalidades de la violencia que han dado forma a la Ciudad de México—, los poderes soberanos se encuentran sistemáticamente disputados en el texto.

Ninguna de las reconfiguraciones que pone en efecto el narcotráfico de *Hotel DF* pueden comprenderse a cabalidad sin abordar la problemática de la muerte en el texto. De ahí que el imaginario de la muerte asociada al narcotráfico sea el enfoque del primer núcleo analítico. En el mismo examino brevemente cómo el texto imagina al capo del cártel de Tepito. En *Hotel DF* la figura del capo es indisoluble de la figura de la Santa Muerte. Comparte con ella distintivos rasgos físicos y el poder absoluto de arrebatar indistintamente las vidas de sus súbditos, así como las de los sujetos urbanos que osan quebrantar el orden establecido por la narco-máquina urbana, sus leyes y sus confines territoriales. Al conectar de manera definitiva a la muerte con la cabeza del narcotráfico urbano, el texto también lleva a cabo un desplazamiento del poder y la soberanía de la nación-Estado, subvirtiendo el modelo liberal por una versión particular de soberanía aristocrática. Quien decide sobre la vida y la muerte de los sujetos urbanos, esculpe también la espacialidad de la ciudad.

El orden social de la muerte en México, que previamente se encontraba centralizado en el poder del Estado soberano, se reformula a consecuencia del desplazamiento que toma a lugar con la presencia de la maquinaria del narco en la Ciudad de México de Fadanelli. El segundo núcleo analítico explora los giros que el símbolo de la muerte ha sufrido a lo largo del s. XX en México. Indaga este núcleo, además, las formas en que la novela de Fadanelli lidia con toda una tradición cultural, un contrato social cimentado en la muerte que, con la llegada de la globalización a México, sufre cambios radicales. La globalización (y el neoliberalismo) es una de las

preocupaciones centrales de *Hotel DF*, dado que, de acuerdo con el texto, la versión de soberanía que ha venido a configurar el narcotráfico no podría existir si México no se hubiese expuesto a los designios del mercado global.

Puesto que la soberanía alternativa del narcotráfico basada en la muerte trae consigo la modificación del espacio urbano, el tercer núcleo analítico está dedicado a pensar la problemática de la espacialidad (in)visible que configura la maquinaria del narco en el texto. A distancia, desde el interior del corazón de Tepito hasta el exterior, en el centro tradicional de la Ciudad de México, el narcotráfico (des)ordena y fractura la espacialidad urbana para eventualmente organizarlo a su modo. Esta estrategia forma parte de su ascenso al poder, y es asimismo esencial para el establecimiento de su política de la muerte.

Por su parte, el cuarto núcleo analítico piensa las formas en que la narco-máquina de Fadanelli se disgrega por la ciudad moderna hasta convertirla en una ciudad global o neoliberal. Si el segundo núcleo analítico le sigue el rastro a los cambios históricos y culturales que ha sufrido el tropo de la muerte a lo largo del s. XX y principios del XXI, este núcleo hace lo propio con la espacialidad e infraestructura urbana. Por esta razón, en él se exploran las resignificaciones de las edificaciones y los espacios en la era del neoliberalismo. En *Hotel DF* la narco-máquina fagocita la infraestructura urbana tradicional y la transforma en narcotectura: la arquitectura de la muerte.

El último núcleo analítico sigue el rastro de las coordenadas con las que el narcotráfico establece su cartografía urbana. En este difuso mapa, los cuerpos que deja a su paso el poder soberano del capo figuran como puntos de captura con los cuales es posible rastrear fronteras movibles que no se perciben a simple vista. Contrario a lo que sucede en narrativas como *El lenguaje del juego* de Daniel Sada, donde el narcotráfico construye fronteras concretas en los

pequeños pueblos periféricos, en *Hotel DF* la narco-máquina fabrica más bien zonas fronterizas difusas. Con éstas, no solo reordena el espacio y crea sus propias leyes, sino que además fija su poder soberano basado en la autoridad del capo y en una economía de la muerte que ya no le pertenece exclusivamente a la nación-Estado.

1. EL CAPO ENCARNA A LA (SANTA) MUERTE

Pocos son los personajes que no se acercan físicamente al hotel en la novela de Fadanelli. Aunque los destinos de todos están conectados de alguna manera u otra con los sucesos del Hotel Isabel, muy pocos comprenden, inclusive tras el desenlace de *Hotel DF*, que sus rumbos han sido decididos por la presencia fantasmagórica de la Señora, el capo urbano que imagina Fadanelli. El capo es el que tuerce y hala las cuerdas de su teatro de marionetas del crimen organizado, cuyo centro de operaciones se ubica en el Hotel Isabel. A lo lejos, desde el barrio de Tepito, la Señora maneja los designios de los huéspedes. Nunca pondrá la Señora un pie en el Hotel Isabel; nunca, de hecho, abandonará el barrio de Tepito. Pero el poder que le permite estar a la cabeza del cártel e influenciar las vidas de los demás personajes radica en el poder de decidir sobre la vida y la muerte de todos. El capo encarna a la Santa Muerte: una dupla indivisible que mantiene el frágil orden urbano, organiza el espacio, administra las finanzas de la narco-máquina urbana y formula sus propias leyes.

Quien lee el texto llega al Hotel Isabel acompañando a Frank el Artista Henestrosa, el narrador más estable en una novela con más de una docena de personajes centrales cuyas voces se cruzan constantemente. Tan pronto el periodista Frank el Artista Henestrosa llega al Hotel Isabel, se confronta con un problema inesperado. El problema radica en que el espacio a donde Henestrosa va en busca de la Europa mexicana ha sido ocupado por sujetos urbanos reconocibles

por él: madrinas, sicarios, artistas, privilegiados del Paseo de la Reforma, comerciantes y narcotraficantes. No hay evasión posible para el periodista —“no puedo escaparme”, dice Henestrosa (81).

Inescapable es el incómodo encuentro de Henestrosa con un viejo conocido suyo, el Boomerang Riaño. Aunque Riaño no trabaja para los administradores del hotel, ha sido empleado como “ministro plenipotenciario del Hotel Isabel” (16). El Boomerang Riaño es un “delincuente letrado” alrededor del cual *Hotel DF* teje toda una red de conexiones que dirigen la mirada de quien lee hacia Tepito y el jefe de su modesto cártel —el capo que se prepara para un cambio generacional— (15). A pesar de que aparenta ser un administrador inocuo, el Boomerang es el encargado de vigilar al Hotel Isabel que, en efecto, es una sucursal del cártel de Tepito. Su trabajo exige que el Boomerang Riaño se asegure de que los empleados del Hotel Isabel mantengan el orden, que no se escape un peso, que no se asome el enemigo. Como segundo en mando, el Boomerang rinde cuentas al Nairobi, sobrino putativo y rostro público del verdadero jefe de la organización, la Señora, un anciano ascético que se parece demasiado a la Santa Muerte.⁶

No siempre ha se ha visto el demacrado Señora como “un tentáculo de calamar muerto” (230). Antes de haberse convertido en la autoridad suprema del cártel de Tepito, la Señora “fue un jefe que dio la cara en el campo de batalla hasta el día en que envejeció y se convirtió al ascetismo” (229). Vive una vida frugal en “una pocilga” de Tepito, “una cueva cuarteada como la pátina de su rostro, en el estómago de una vecindad sin número” (99). Tras una prominente

⁶ Ed Vulliamy identifica en *Améxica* (2012) la historia y los elementos distintivos de la Santísima Muerte, también conocida como la Señora de las Sombras. Santa Muerte suele lucir un globo terráqueo en una mano y en la otra una guadaña. “En la década de 1960”, indica Vulliamy, “se construyó el primer santuario público a la Santísima Muerte en el barrio pobre de Tepito, en Ciudad de México. En 2005, el culto fue eliminado de la lista de ritos religiosos permitidos del Gobierno mexicano” (85).

vida de breves dedicada al oficio del narcotráfico, la Señora ha discernido la necesidad de ocultarse a simple vista. Esta estrategia le da una ventaja táctica. Mientras aparenta ser un viejo sin importancia, “comiendo galletas y sardinas en una tienda desolada”, la Señora controla el poder financiero del cártel, los activos que han sido depositados en el banco del Hotel Isabel (229). Al mismo tiempo, lidera a las huestes del narcotráfico urbano y mantiene al margen las amenazas de la narco-máquina norteña para que no estalle la guerra.

Pero ninguno de estos hechos nos permiten entender a cabalidad la magnitud de la transformación de la Señora —que va de ser un súbdito con rostro cognoscible dentro del negocio del narcotráfico, a convertirse en el anciano esquivo que lidera la empresa—. La violencia e inmundicia que encarna la Señora en su administración de la economía de la muerte casi llegan a atemorizarlo a él mismo por breves momentos. “La vejez no me hará cobarde”, se dice a sí mismo la Señora, en un “instante de autocomprensión” que ilumina la importancia de su cambio (232). En el mismo, la Señora observa a una niña que “deshoja una revista” al pie de su casa (232). Entre todas las hojas, la niña elige una con la imagen del “rostro de una dentadura nívea”, y “después de contemplar la imagen procede a despedazarla, frenética, como si su labor consistiera en extraer cada diente de las encías ocultas bajo los delgados labios de la modelo” (232). De inmediato, la Señora identifica la acción de la niña con su propio rol. Suya es la capacidad de aniquilar los cuerpos de los sujetos urbanos como cabeza del cártel de barrio.

Es significativo que la muerte figure como tropo del capitán del cártel de Tepito, e igualmente crucial es el hecho de que, las más de las veces, éste parezca encarnar de manera literal a la figura de la Santa Muerte. En *Hotel DF* la figura de la guadaña aparece junto al personaje de la Señora en varias ocasiones. Más aún, cuando la Señora piensa sobre sí mismo tiene la habilidad de “auscultarse a distancia y volver de inmediato a encarnar en esa unidad

imperturbable que [como la muerte] se desvanece como un fantasma o golpea y mata como una guadaña” (231). De allí primordialmente proviene su autoridad: de la potestad superior de decidir sobre la vida y la muerte de los sujetos urbanos. La Señora ejerce sus funciones como parte de una suerte de administración de la justicia a través de la cual gobierna sobre el frágil orden de una ciudad incontenible.

En este sentido, más allá de encarnar a la Santa Muerte, la Señora supone la única fuente de soberanía en el texto. El poder que ostenta la Señora sobrepasa su capacidad para el exterminio, aunque esta capacidad continúe siendo el eje central de su poder. La cabeza del cártel no solo imparte su versión de la justicia a través de la muerte, sino que también hace inteligible la confusión espacial de la ciudad al constituir una espacialidad funcional para el narco con la diseminación de sus zonas fronterizas. Por si fuera poco, la Señora ejerce además su potestad sobre un centro financiero alternativo de donde emergen los activos con los que imparte el orden de la narco-máquina urbana. La soberanía del capo se ciñe al poder simbólico y material que subraya Denis Baranger en “The apparition of sovereignty” (2010). En su repaso histórico de la noción de soberanía Baranger indica que: “Sovereignty was brought forth as the regulative principle of what would otherwise have been a chaos of authorities, powers, magistrates, etc.” (50). Con su presencia, la Señora mantiene el caos y el desorden al margen. Por esta razón, el Nairobi le teme a la más mínima idea de sublevarse: “tiene miedo de que el mínimo antojo de asesinar a *la Señora* asome por sus pupilas” (*Hotel DF* 229). Reconoce que la cabeza del cártel es la mejor garantía de que la narco-máquina continuará funcionando como es debido. Perder a la Señora “comenzaría una guerra que no está seguro de ganar” (229). Sin la cabeza, el cuerpo del cártel —especialmente sus ministros— se enfrascaría en una pugna feroz, hiriendo sus propios órganos internos y sus extremidades, con lo cual la organización se debilitaría

considerablemente. El Nairobi tiene claro que la cabeza, la soberana Señora, es el único con la autoridad para mantener el orden del cuerpo del narcotráfico urbano.

Pero la habilidad de la Señora para conjugar el orden del narcotráfico urbano proviene, al decir de Michel Foucault, de su poder “to *make live or let die*” (*Society Must Be Defended* 241). En *Hotel DF* la soberanía emerge predominantemente de la dominación total de la Señora sobre sus súbditos vivos. Éstos suponen una audiencia cautiva que con tan solo mirar la Señora puede reconocer el poder irrestricto de la muerte. Demuestra constantemente la Señora su potestad de adjudicar quién vive y quién muere frente a sus narco-súbditos, como una suerte de herramienta pedagógica. Sin lugar a dudas, la base sobre la cual descansa la legitimidad del poder de la Señora es la muerte; la marca del poder soberano que puede ser leída en su rostro:

Posee la Señora una sabiduría extraña y breve, sabiduría que hasta los más idiotas comprenden. En esta cuestión es generoso. Los idiotas a su mando reconocen la lógica más pura en sus órdenes y también saben leer cuando en el rostro de lutita de su patrón brota una sombra capaz de recordarles a la muerte, a la Santa Muerte. (*Hotel DF* 100)

En su conocimiento o la “sabiduría extraña y breve” que irradia el “rostro de lutita”, comprensible inclusive para aquellos de sus súbditos que carecen de perspicacia, se sugiere el origen de la autoridad del capo de Tepito (100).⁷ La generosidad con que *la Señora* administra su economía de la muerte, estupefacientes y piratería alcanza a todos por igual, independientemente

⁷ En su *Vocabulario mexicano relativo a la muerte* (1963) Juan Lope Blanch recopila alrededor de 2,500 voces del habla popular mexicano para aludir a la muerte en la Ciudad de México entre las décadas de 1950 y 1960. Entre estas formas aparecen algunas que se corresponden directamente con los modos en que la novela se refiere al personaje de *la Señora*. Entre ellas cabe destacar las siguientes: la dama de la guadaña, la huesos, doña osamenta, la flaca, la descarnada, la igualadora, la pálida y la enlutada (17-25).

de los orígenes, la clase social o de la relación que cualquier personaje pueda tener con la organización de narcotraficantes.

De hecho, aunque otros personajes son capaces de percibir la cercanía de la muerte, la Señora es el único que tiene la habilidad de leerla, de entender a cabalidad su trascendencia. El capo reconoce en una noticia que nadie lee (solo la Señora presta atención a la prensa en el texto, ni siquiera el periodista, Frank el Artista Henestrosa, le da la menor importancia) el mensaje que los capos del norte envían a la narco-máquina de la ciudad. La nota periodística que aparece el “sábado 13 de septiembre [en] *El Universal*”, reseña una “multiejecución en La Marquesa”, muy cerca de la Ciudad de México (161). Al leer los detalles de la masacre, la Señora comprende con rapidez las consecuencias del hallazgo, lo palpable de la amenaza. El capo de Tepito “no recuerda una ejecución parecida” a la de La Marquesa (161). La particular saña que los asesinos han desplegado sobre los cuerpos de las víctimas lo pone en alerta y le hace reflexionar sobre la estratégica ubicación de su laberíntica guarida: “Para su fortuna, Tepito es un territorio demasiado accidentado para una guerra a cielo abierto” (161). El periodismo de *Hotel DF* le permite a la Señora leer los designios de la muerte antes de que su cártel se convierta en el blanco de algún cártel del norte. El capo sabe discernir el poder que subyace en la muerte de “veinticuatro personas ... entre 25 y 35 años de edad”, que han sido liquidados con un “tiro de gracia” (161).

Este tratamiento que de la muerte hace el texto de Fadanelli tiene implicaciones que pueden relacionarse con las nociones de la muerte y su conexión con la nación-Estado en decadencia. En *Hotel DF*, el monopolio del poder sobre la vida y la muerte que ha sido central para la definición del Estado moderno y soberano, se reconceptualiza por completo a través de la violenta descentralización del poder y la dispersión programática de múltiples *borderlands* que

lleva a cabo el narcotráfico. Como veremos más adelante, la peligrosidad de estas zonas fronterizas radica en su (in)visibilidad —espacios que a simple vista no pueden distinguirse como territorios del narcotráfico—. Al cruzar ilegalmente estas peculiares zonas fronterizas, el poder del narco urbano activa su mecanismo disciplinario de la muerte. Consigue esto la novela de Fadanelli, no solo al equiparar al ícono popular de la Santa Muerte con la cabeza del cártel de Tepito, sino también al cincelar una ciudad capital dirigida desde espacialidades (in)visibles.

2. RE-FORMULACIONES DEL CONTRATO SOCIAL DE LA MUERTE

Para situar mejor la significación del personaje de la Señora o la Santa Muerte en *Hotel DF*, es necesario hacer un recorrido histórico y cultural del tropo de la muerte en México. La idea de la muerte es tan central en el imaginario popular mexicano, y está tan íntimamente ligada al desarrollo de la nación-Estado durante los siglos XIX y XX, que una aproximación a la figura de la Santa Muerte estaría incompleta sin llevar a cabo un recorrido por sus trayectorias. Este recorrido revela que la muerte se ha desplegado en el discurso de la nación-Estado como paradigma de un contrato social en el que sujetos que coexisten en condiciones de terrible desigualdad se reconcilian. Pero el recorrido del imaginario de la muerte —que en *Hotel DF* supone una unidad indivisible, incorporada por el capo de Tepito—, muestra una faz mucho más descarnada en los albores del s. XXI. Puesto que al abrirse México a una economía neoliberal que precariza más que nunca la vida de los sujetos, el poder soberano de la nación-Estado se debilita, cediendo de manera inadvertida su monopolio sobre el imaginario de la muerte a la autoridad emergente del narcotráfico. La Santa Muerte de *Hotel DF* interviene además en el imaginario popular que previamente solía asociar a la muerte con la nación-Estado, interviniendo también su acceso al poder soberano.

Claudio Lomnitz ha explorado los puntos de contacto entre la muerte, la cultura popular y la nación-Estado en *Death and the Idea of Mexico* (2005), donde sostiene que la muerte es uno de los tótems o símbolos nacionales paradigmáticos de México. Lomnitz ve en el uso que México hace de la muerte como símbolo nacional, una posible versión del contrato social mexicano. En la muerte como contrato social se anulan las inequidades y se equiparan todas las subjetividades de clase social: “The Lady Death was the counter to the impious vanities of the worldly bourgeoisie” (50). Visto de este modo, en México la muerte ha supuesto una especie de “tactical and provisional collective reconciliation in the knowledge that no one escapes death” (50). El establecimiento de la expiración como una medida táctica, data del periodo de la Revolución mexicana y fue absorbida subsecuentemente por la nación-Estado como signo de la igualdad entre ciudadanos desiguales (50). De hecho, a través del estilo indirecto libre, los vecinos del Nairobi en *Hotel DF* señalan a este momento como punto de partida de las subsecuentes evoluciones de la muerte y la violencia que todavía persisten al inicio del s. XXI, al percatarse de que sería imposible denunciar al narcotraficante: “Todo se pudrió en 1910 cuando comenzó la Revolución” (247).

Según Lomnitz la consolidación del tropo de la muerte se fija inicialmente con el nacimiento de la nación-Estado moderna durante el periodo político del porfiriato (339). Atestiguó este periodo (1876-1910) el establecimiento de una versión de la historia nacional en la que se armonizaban las diferencias y enemistades entre los liberales y conservadores que se opusieron entre sí durante la invasión francesa de México. En su lugar, el imaginario mexicano fijó un gran panteón de héroes nacionales cuyas diferencias quedaban aplanadas por la celebración de sus sacrificios por la patria. Lomnitz observa que la literatura participó activamente de este proceso, y por ello nos refiere a la escritura de Manuel Payno autor de la

novela canónica *Los bandidos del Río Frío* (1889-1891) —novela a la que Margo Glantz ha llamado “un mito de origen, el de la nueva conciencia nacional mexicana”—, fue también diputado, catedrático de la Escuela de Comercio, senador y cónsul general en España (“Huérfanos y bandidos: Los bandidos del Río Frío” 143). Payno, observa Lomnitz, fue una pieza clave en el proceso conciliatorio entre conservadores y liberales. En gran medida, su escritura contribuyó a la consagración de muertos ilustres y al “blossoming patriotic death cult” (375).

Pero con el horror de la Revolución Mexicana, propone Lomnitz, se presenta un giro en el que se persigue revertir el orden social de la muerte del Estado moderno, asociado con la injusta distribución entre campesinos y las élites mexicanas (397). Sin embargo, el nuevo contrato social mexicano que establecía la revolución agraria era tan transitorio como la revolución misma. Por esta razón es importante observar que en este contrato se pactaban y se negociaban las rivalidades subyacentes en el proceso: los desposeídos de la nación se igualaban con la burguesía nacional en la muerte.

Estas nociones están claramente presentes en la cultura visual del periodo. De allí que en *La calavera maderista* (1911), uno de los icónicos grabados de José Guadalupe Posada, la imagen de la muerte —una calavera vestida con la indumentaria típica del campesino revolucionario— esté rodeada de viñetas textuales que se figuran como resultados de su “receta” a la enfermedad (Fig. 1). En ellas el humor negro subyacente en la representación de la muerte de Posada alcanza por igual a todos los miembros de la sociedad mexicana. El arte de Posada crea un imaginario ecuménico de la muerte; en sus grabados, todo el mundo es una calavera. Eclipsadas quedan las diferencias entre “Pepita la Porfirista” y la “Actriz Maderista”, independientemente de sus oposiciones ideológicas y de clase. La muerte como herramienta

igualitaria es tan efectiva que alcanza inclusive hasta al “«EDITOR»” de Posada. En el imaginario de la Revolución que conjuga Posada, todos van a parar a una “Fosa Común” que cubre por completo a México, extendiéndose de “Cuautla [a] Ciudad Juárez” y de “Puebla [a] Otros Estados”. Este tropo en el que la muerte se representa como un aparato igualador es reapropiado por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) durante su larga estadía en el poder.

No obstante, a pesar de que la muerte ha sido producida dentro del imaginario colectivo mexicano desde hace más de un siglo, Lomnitz subraya que su peregrinación dista mucho de haber culminado. Una de las muchas permutaciones que ha sufrido la muerte como símbolo, ya a finales del siglo XX —y en especial con la llegada de la globalización a México— es precisamente “the emergence of the cult of the so-called Santa Muerte as patroness of those who thrive in the underside of globalization (drug dealers, criminals, and devotees who want to make easy money)” (Lomnitz 57). El giro que facilitó este cambio con respecto a cómo se asume la muerte en México data de la década de los 80. Tras la crisis económica de 1982, las representaciones mostraron cierta proclividad a reformular la máxima de la muerte diseminada por la nación-Estado como terreno común en el cual se igualaban las clases sociales y se disolvían las jerarquías. Lomnitz observa que a partir de este periodo de inestabilidad financiera —caracterizado por el desplome de sueldos, marcado por cortes radicales en el sistema de servicios públicos y por altos niveles de desempleo— emergen imágenes en las cuales “death is not a form of ironic distancing, but rather a way of exaggerating inequalities, all wrapped in the punch of a highly developed macabre humor that has its own long tradition in Mexico” (445). En su lugar, con la llegada del neoliberalismo, esa forma discursiva de la distancia irónica de la

muerte se desvanece para abrirle paso a lo grotesco como recurso estético; aberrantes figuras macilentas como el grave Señora/Santa Muerte de Fadanelli.

La transición de México hacia una economía de corte neoliberal se traduce, en el imaginario de la muerte, en agrias críticas políticas, una serie de resuellos sobre la depreciación de la vida de los sujetos. Desde este momento —instancia clave también para el desarrollo y la eventual consolidación de los cárteles del narcotráfico mexicano— las representaciones de la muerte evidencian “comments on a new economy and a new state” (447). El nuevo modelo del Estado y la economía entregaba las posesiones nacionales a manos del mercado privado, un giro que tuvo el efecto de marginalizar aún más a gran parte de la población, dejándola abandonada fuera del imaginado contrato social. Esta serie de eventos, sostiene Lomnitz, redundan en el cuestionamiento cultural que deja como saldo una representación de la muerte que alude constantemente a “the state’s loss of prestige” (485). Lo que es más, las reapropiaciones del imaginario de la muerte tras la pérdida de prestigio y poder del Estado se manifiestan “in a burgeoning new cult devoted to the so-called Santa Muerte”, un culto que emerge de la mano con el ascenso del narcotráfico mexicano (486).

Así las cosas, podría decirse que las fuerzas del narcotráfico han conseguido desplazar la administración del contrato social basado en la muerte que previamente llevaba a cabo la nación-Estado. Este desplazamiento en tiempos de la globalización mexicana revela la inestabilidad de la soberanía del aparato estatal, al mismo tiempo que descubre la privatización de la autoridad sobre la vida y la muerte en el imaginario que establece el narcotráfico. En este sentido, la presencia *queer* de la Señora —un “anciano esquelético” de “mano huesuda y áspera” al que, como ya se ha visto, se le suele denominar y asignar atributos femeninos— como líder máximo

del cartel urbano, da cuenta de dónde se ubica la soberanía de la ciudad novelada: a la cabeza del narcotráfico (*Hotel DF 92*).⁸

3. FRONTERAS (IN)VISIBLES DEL NARCOTRÁFICO URBANO

Esta soberanía alternativa, incorporada en el texto a través de la Señora, ocupa múltiples márgenes simultáneamente, tanto en términos espaciales como de género. Por un lado el personaje es liminal, puesto que se resiste a las arbitrariedades de las categorías de género; por el otro, lidera una organización marginal ubicada a su vez en una zona que históricamente ha albergado a una población que se encuentra al ras de los márgenes sociales. *Hotel DF* imbrica a la Señora con la espacialidad fronteriza de Tepito (o sus múltiples representaciones), a partir de las cuales se subraya una relación de dependencia mutua entre espacio y muerte.

Tepito, el conocido barrio de la Ciudad de México, es una nave timoneada bajo la dirección de la Señora. El viejo capo “viaja en una embarcación de concreto a la que varias cuadras a la redonda sirven de casco, una barca encallada en el centro de Tepito” (99). Fadanelli contrasta de este modo los espacios. Desde un interior urbano insondable se urden los derroteros de la madeja espacial que compone la ciudad. Navegar por la ciudad en un navío inmóvil, invadiendo espacios sin llegar físicamente a ellos, pone de relieve el poder de la Señora. Aunque se encuentra inerte en el interior Tepito, el capo surca el vasto océano urbano “de pie, en esa proa herrumbrosa”, desde donde “divisa el horizonte y se imagina el paisaje abierto más allá de la curvatura de las aguas” (99). Usa “un rudimentario astrolabio en la intuición” para pilotar su

⁸ Lomnitz detalla otra serie de elementos *queer* en la fusión de atributos de la Santa Muerte. Entre ellos destaca el uso de la iconografía católica, rasgos propios del imaginario de la Virgen María y su pureza dadora de vida, que contrastan con los emblemas del imaginario de la muerte y su corrupción de la existencia humana (*Death and the Idea of Mexico* 490).

barca inamovible (99). De este modo visualiza y administra su economía de la muerte a lo largo y ancho de la ciudad. “Este hombre de ojos casi cerrados, además de oídos de murciélago” depende de su instrumento de medición interior “para escuchar a través de las paredes” (99). La inexistente carga material, así como “la debilidad suficiente en sus huesos y en sus músculos” le permiten a la Señora/Santa Muerte atravesar la ciudad, aunque anclado en el centro de Tepito, mientras “piensa en el mal sin más estorbos encima que huesos y pellejos” (99). El vínculo del personaje con el espacio es a duras penas divisible. *Hotel DF* sugiere que este es el modo adecuado de transporte para una travesía liminal en una ciudad que fue construida, impuesta sobre antiguas aguas y que, en su relación con ellas ha optado por sumergirlas bajo concreto. La cabeza del cártel se encuentra “cobijada por la espesura del Tepito más añejo” (100). Desde esta extensión espacial, el texto de Fadanelli va armando una frontera entre lo visible y lo invisible del espacio urbano que no sólo se articula en el llamado barrio bravo —como se le conoce popularmente a Tepito— sino que depende decididamente del Hotel Isabel.

Jamás ha puesto la Señora un pie en el Hotel Isabel, precisamente porque nunca ha sido necesario. El capo controla todos los detalles del hotel desde la distancia. El laberíntico barrio de Tepito tiene su representación en la novela de Fadanelli a través del edificio colonial en que se alberga el hotel. Subsiste el Hotel Isabel de las rentas que paga el cártel de Tepito por el control de clausura en el ala norte del segundo piso que opera también como banco. Allí la Señora es el poder que lo controla todo. En este espacio que tanto se asemeja a la manera en la que se describe cómo opera el barrio:

Dos lámparas han sido retiradas a propósito y el pasillo se oscurece a medida que el interior crece, nadie pasea por aquí, excepto ... su gente. Las habitaciones están

vetadas a los huéspedes y los postigos color marrón de sus ventanas han sido clausurados ... en ellos la vida palpita en susurros. (31)

La Señora vive recluido en Tepito por voluntad propia, porque desde este lugar puede orquestrar mejor sus negocios desde el anonimato. Pocos lo han visto y casi nadie se fija en él, puesto que “contrata sicarios a distancia, vende armas sin estar nunca presente, distribuye cocaína y no lleva consigo un solo gramo y en ocasiones recibe a jefes de regiones lejanas con quienes pacta negocios” (101). El barrio de Tepito es el espacio estratégico desde donde administra su empresa: “Tepito es su fortaleza, un laberinto que se expande en su mente y en la geografía de cemento y ladrillos a un mismo tiempo” (229). Su guarida —ubicada cerca de la calle más peligrosa de la Ciudad de México— comparte las mismas características que el espacio reservado en el Hotel Isabel, con pasajes y piezas funcionales para administrar el negocio.⁹ En este lugar, situado “en la calle Jesús Carranza [donde...] un cúmulo de pasillos interminables conecta las vecindades entre sí. Cada puerta contiene un secreto y cada ventana es un ojo” (100). “Las vecindades” de Tepito “se mantienen en pie, tambaleándose, borrachas y derrotadas, pero unidas por túneles estelares cuya geografía sólo las personas cercanas a *la Señora* conocen de memoria” (100).

Evocar una ciudad cuyos derroteros se conducen desde lo marginal o fronterizo —como un hotel seccionado por habitaciones, pisos, pasillos, salas comunes y vestíbulos—, permite que las ausencias del poder del Estado y la localización del poder que decide sobre la vida y la muerte de los huéspedes/ciudadanos, se perciban con mayor claridad. El hotel-ciudad, con su

⁹ El 7 de septiembre de 2006 el rotativo mexicano *El Universal* publicó una nota en la que identificaba al corazón de Tepito, la calle Jesús Carranza, como la calle más peligrosa de la Ciudad de México. Sin contar los crímenes de la colonia en total, durante un periodo de 6 meses exclusivamente en esta vía de Tepito se reportaron 14 asesinatos. Concentra además la calle “al mayor número de vecinos presos en las cárceles capitalinas”, mientras que sus vecindades evidencian estar “copadas por distribuidores de todo tipo de drogas” (“El barrio de Tepito tiene la calle más peligrosa”).

cordón umbilical conectado al centro de Tepito, puede ser visto a través de la noción de liminalidad espacial articulada en el concepto de heterotopía al que Michel Foucault alude en *The Order of Things* (1970). Según Foucault, las heterotopías presuponen espacios complejos cuya visibilidad o comprensión plena se encuentra ocluida por la opacidad de varias capas de significado. “Heterotopias are disturbing”, dice Foucault; en ellas se manifiesta “the disorder in which fragments of a large number of possible orders glitters separately ... without law or geometry” (xviii). Como sucede con el espacio que se articula en el hotel/ciudad de Fadanelli, el espacio heterotópico instituye una separación de la autoridad y el orden prescritos. Desde esta fractura espacial, desde este lugar liminal —o fronterizo, si se quiere— de la heterotopía, emergen múltiples fisuras que muestran el “stark fact that there exists, below the level of its spontaneous order, things that are in themselves capable of being ordered, that belong to a certain unspoken order” (xx).

Este (des)orden espacial coincide también con la noción de dismodernidad (o el desmadre de la modernidad) acuñada por Roger Bartra en *Blood, Ink, and Culture* (2002). La dismodernidad —traducida al inglés como *dismotherernity*— es el nexo en el cual se unen la modernidad en vías de extinción y la noción del exceso, el desorden y el caos que conjuga la expresión popular mexicana del “desmadre” (*Blood, Ink, and Culture* 9). La dismodernidad de Bartra sostiene puntos de contacto con la reformulación de la soberanía a través de la muerte que lleva a cabo el narcotráfico. Al desarrollar una relación bilateral entre el espacio y la muerte, la narco-máquina de *Hotel DF* lleva a cabo un reordenamiento de la localización del poder por conducto de sus símbolos y espacios. La maquinaria del narcotráfico penetra la frágil porosidad de una nación-Estado endeble, ya auto-expuesta a la carroña privada del mercado global. A esta tendencia antitética entre símbolos y espacios tradicionales, y su correlación con las fuerzas del

mercado, es a lo que se refiere Anthony Giddens en *Beyond Left and Right* (1994) al observar que:

Neoliberalism ... becomes internally *contradictory* ... On the one hand neoliberalism is ... one of the main forces sweeping away tradition everywhere, as a result of the promotion of the market forces and an aggressive individualism. On the other, it *depends upon* the persistence of tradition for its legitimacy. (9)

Puesto que es una empresa neoliberal, el narcotráfico de *Hotel DF* reinstaura al mismo tiempo que rompe con la tradición. Por esta razón es esencial que la maquinaria del narco se reapropie del símbolo nacional de la muerte, a la vez que se disgrega de manera inconexa a través del espacio urbano. En el proceso, el narcotráfico no solo redefine estos dos elementos, sino que también alcanza a permear las estructuras de la modernidad que han sido abandonadas por la nación-Estado, y en las cuales tradicionalmente se ha fraguado la noción del poder.

4. SE DISGREGA LA CIUDAD NEOLIBERAL

La narco-máquina de *Hotel DF* cincela sus propios contornos urbanos, forja su propia espacialidad en la Ciudad de México. Con la llegada de la globalización y ante la ausencia de la autoridad del Estado, el narcotráfico de Fadanelli va ocupando, al mismo tiempo que resignifica, a la tradicional infraestructura urbana. De allí que se genere una descolocación del espacio tradicional de la ciudad liberal. La suya, no obstante, es una infraestructura puesta al servicio de la muerte en una ciudad que ha transmutado de moderna a neoliberal, o global, si se quiere.

Quienes deberían ser la autoridad absoluta en el Hotel Isabel están ausentes. No es posible encontrarles ni en la ciudad ni en todo México. Radicados permanentemente en España, a los dueños del Hotel Isabel les importa muy poco lo que pueda suceder a miles de millas de

distancia, siempre y cuando reciban sus rentas mensuales. Y están tranquilos, pues “en una época de consorcios transnacionales, de cadenas hoteleras y sucursales inteligentes, el modesto Hotel Isabel da cien veces más de lo que se invierte en su mantenimiento” (253). Pareciera, a primera vista, que la recatada existencia del hotel se libra de la típica economía neoliberal de las corporaciones multinacionales. Sin embargo, el funcionamiento del hotel depende de la inyección del capital provista por la empresa transnacional del narcotráfico. “¿Cómo puede funcionar así de bien con tan poca gente a su servicio?”, se cuestiona el abogado que representa a los intereses de los propietarios del hotel en México (253). “Nadie sospecharía que el hotel”, esta fractura heterotópica, “funciona como un banco vigilado por una decena de ojos experimentados y escoltado por tres pistoleros obedientes” (254). Este hotel/ciudad “es otro país” (162). Así quedan enmarcadas las contradicciones de la globalización: a través de los elementos invisibles que la presencia del narcotráfico torna en elementos discernibles.

En su respuesta al debate de la globalización Ulrich Beck subraya esta serie de discordancias económicas, simbólicas y espaciales. Beck interpreta las refracciones que genera la globalización como formas de existir o vivir en conjunto de sujetos que aparentemente se encuentran separados por las distancias, las naciones-Estado y los continentes. Para Beck:

With multidimensional globalization, it is not only a new set of connections and cross-connections between states and societies, which comes into being. Much more far-reaching is the breakdown of the basic assumptions whereby societies and states have been conceived, organized and experienced as *territorial units separated from one another*. Globality means that the unity of national state and national society comes unstuck; new relations of power and competition, conflict and intersection, take shape between, on the one hand, national states and actors,

and on the other hand, transnational actors, identities, social spaces, situations and processes. (*What is Globalization?* 2)

La ciudad capital re-creada en *Hotel DF* es una ciudad que hasta hace poco fue moderna y que ha sido bisecada por el conglomerado neoliberal del narcotráfico, con lo cual se consuma definitivamente la emergencia de la ciudad global. Inclusive la infraestructura que suele asociarse con la tradición histórica nacional queda sometida a las disonancias espaciales del narcotráfico en el texto de Fadanelli.

El Nairobi, segundo en mando del cártel de Tepito, ha sido seducido por la arquitectura. Ha adquirido “una casa en la colonia Escandón, un caserón de arquitectura original, ventanales de elegantes postigos, remates coloniales, portón de madera y sótanos” (246-47). Escandón, que en la actualidad es una colonia exclusiva de la Ciudad de México, fue originalmente una de las grandes haciendas de principios del siglo XIX que subsecuentemente fueron convertidas en zonas residenciales bajo el régimen de Porfirio Díaz. Contrario a lo que podría esperarse de un narcotraficante, el Nairobi se ha resistido a adquirir una propiedad que responda a la estética de la narcotectura tradicional.¹⁰

¹⁰ Como se discutió en el primer capítulo, la narcotectura es el término que se ha utilizado para hacer referencia a la particular arquitectura con la que se asocia a los capos del narcotráfico. A pesar de que no abundan las investigaciones académicas con un enfoque en esta específica forma de la arquitectura, en el 2012 Damien Cave publicó en *The New York Times* un reportaje investigativo dedicado al tema en la sección de “Home & Garden”. Tras años de seguirle el rastro a las monumentales casas de algunos capos mexicanos, Cave subraya la discordancia estética y el exceso como elementos esenciales. Sin embargo, también observa que:

the homes I toured were a mixture of stereotype and dissonance. The design and the items left behind pointed to the ridiculous and the banal, with touches that were confounding or tragic. There were obvious signs of young men making and spending too much too quickly, but there were also signs of family life, danger, boredom and a conspicuous desire to appear sophisticated. (“Inside the Homes of Mexico’s rich and famous”)

Pero en términos de sus formas arquitectónicas, algunas de las mansiones del narcotráfico se presentan como “massive homes with domes that have an Arabian flourish” (“Inside the Homes of Mexico’s rich and famous”). De acuerdo con Cave, en el imaginario popular estas fastuosas cúpulas se asocian directamente con la presencia y el poder del narcotráfico. “[T]he domes, or cupolas”, indica Cave, “have become visual shorthand for the drug trade’s enduring appeal: it offers a way to move up” (“Inside the Homes of Mexico’s rich and famous”). De hecho, la narco-mansión construida en el desierto mexicano por Amado Carrillo Fuentes, uno de los grandes señores del

Aunque este gesto preservador del Nairobi parecería librar al discreto caserón de ser considerado bajo la etiqueta de narcotectura, Kevin Lewis O’Neill ha argumentado en “Narcotecture” (2016) que, inclusive residencias como la del segundo en mando del cártel de Tepito, forman parte de un conjunto de estructuras mucho más modestas que las conspicuas narco-mansiones, sin las cuales las redes del narcotráfico no podrían operar. Para O’Neill, la infraestructura de la narcotectura no puede reducirse a las pomposas bóvedas de las inarmónicas narco-mansiones, puesto que “while cocaine castles and poppy palaces are overstated, these gaudy buildings do not define narcotecture in full” (2). O’Neill sostiene que, dado que las extensas redes de distribución del narcotráfico requieren de una infraestructura variada, la narcotectura debería entenderse como el grupo de estructuras sobre las cuales se sostiene la empresa del narcotráfico: esto es, “airplane hangars and shipping containers, security booths and watch towers, drop sites and crack houses—not to mention prisons, hospitals, and barracks” (2). A su modo de ver, la narcotectura más relevante y reveladora es aquella tras la cual —del mismo modo en que sucede con el caserón de la colonia Escandón— se oculta y facilita la agencia del narcotráfico. Aquellas estructuras que evaden la excepcionalidad de y el interés que despiertan las narco-mansiones, sostiene O’Neill, son precisamente las que le permiten al “global drug trade remake the spaces and practices of everyday life for millions of people” (2). En gran medida, estas ignoradas edificaciones de la narcotectura son las que le permiten a la narco-máquina

narcotráfico en el norte de México, encuadra la opulencia desmesurada de la narcotectura, puesto que, como señala Cave, la casa “has even been called the Palace of 1,001 Nights” (“Inside the Homes of Mexico’s rich and famous”).

Sin embargo, las observaciones de Ina Blom en 2012 durante una charla dedicada a la relación entre las influencias arquitectónicas y el arte, son las que probablemente iluminan de mejor modo la problemática de la narcotectura. A su modo de ver, la narcotectura desvela una finalidad que se vuelca constantemente al poder desmesurado. De allí que esta estética arquitectónica se le presente a Blom como “an architectural imagination seemingly oblivious to context, function, community values or coordinated urban development ... where the muscularity of pure size informs everything and anything” (“Narcotecture”). Insiste Blom, además, en que la psicología que subyace tras este tipo de estructura arquitectónica “is informed by the impulse of watching your back rather than looking too far ahead” (“Narcotecture”).

manipular tácticamente el espacio y disgregar la ciudad neoliberal sobre lo que hasta hace poco fue una ciudad moderna.

A esto responde el que *Hotel DF* resignifique a la elegante casa del Nairobi en Escandón; en su examen de una ciudad inenarrable ocupada por el narcotráfico, el texto destapa la infraestructura urbana que le sirve de armazón a la maquinaria del narco. Bajo los aires de la época del porfiriato, el caserón seleccionado por el Nairobi funciona como una suerte de centro diplomático del cártel de Tepito. En efecto, el Nairobi “ha respetado la arquitectura de principios del siglo XX” del viejo caserón (247). Y esta estrategia sagaz “lo pone por ahora del lado de los buenos”, dado que “su casa en la colonia Escandón da la impresión de ser, sí, la mansión de un señor” (247). Desde este espacio, el narcotraficante se imagina a sí mismo compartiendo algo del poder de ciertas figuras históricas con las que se fija la idea del orden de la nación-Estado moderna en México. En lugar de ser la mano derecha de la Señora, el Nairobi anhela ser en secreto el asistente de Porfirio Díaz. Y quizás los deseos más íntimos del Nairobi no estén tan alejados de su realidad.

El caserón de la colonia Escandón a menudo se asemeja más a una casa presidencial que a una residencia. La casa recibe frecuentes visitas de “autos importados que entran y salen del ancho portón de entrada, las camionetas blindadas de sus subordinados ... que creen hacerle un servicio al patrón” (247). En otras ocasiones, el Nairobi, ministro del narco, se encuentra allí con “patrullas [de] la policía [que] se reportan en esta casa de vez en cuando para rendir pleitesía”, o con “un par de diputados [que] visitan la casa para cobrar un cheque” (247). De allí que no sea impredecible que al Nairobi se le antoje imaginar constantemente cómo sería “reencarnar en un ministro de don Porfirio”, cuando “sale caminando por una puerta que desemboca en Patriotismo” (247).

Al referirse a la Avenida Patriotismo, Fadanelli establece múltiples significados. Por un lado, juega con el nombre de la avenida que conecta las dos secciones de la colonia Escandón — Escandón I y Escandón II—, un vecindario que históricamente ha sido habitado por prominentes figuras del arte, la política y los círculos de la intelectualidad mexicana. La avenida supone una suerte de centro, el corazón de una serie de calles con nombres alusivos a la composición del proyecto de modernidad de la nación. Estos nombres destacan, desde movimientos sociales en México, hasta las figuras de los héroes nacionales, así como los aparatos y ministerios relacionados a la configuración material de la nación-Estado moderna: Comercio, Agricultura, Arquitectos, Minería e Ingenieros se encuentran al este, por ejemplo, y la Calle Salvador Alvarado al oeste.¹¹ Por otro lado, el paseo triunfal del Nairobi por la Avenida Patriotismo funciona como un recordatorio irónico a través del cual el texto socava el arraigado mito del amor por la patria o la nación.

El Nairobi no recurre a este tipo de arquitectura ni a este vecindario en particular por mera casualidad. Como resultado de esa compra el Nairobi ha pasado a ser considerado un “caballero propietario de una casa porfiriana” (247). La casa presupone el espacio en donde la tradición histórica y nacional sirve de velo bajo el cual se oculta el andamiaje de la narcotecnología. En ella se revela, además, el giro de la ciudad moderna a la ciudad global del neoliberalismo. A partir de este uso específico del espacio, que lleva a la casa a formar parte de la narcotecnología, se establece en esencia, como indica Ina Blom, “a true architecture of death” (“Narcotecnología”). Esta serie de sutilezas espaciales que se elaboran en la novela —donde la

¹¹ Salvador Alvarado (1880-1924) fue uno de los hombres de Estado que ascendieron al poder tras la Revolución Mexicana. Aunque fue oriundo de Sinaloa, gobernó durante dos años (1915-1917) el estado de Yucatán. Por su gestión transformadora de Yucatán, se le recuerda como un gran reformador social. Fundó escuelas de artes, derecho estatal y oficios, y expidió importantes leyes de repartición de tierras que se incluyeron en la Constitución de 1917. La gestión de Alvarado fue esencial para la, si bien limitada, redistribución espacial que se sucedió tras la Revolución Mexicana.

muerte y la arquitectura convergen— se refleja en el reconocimiento de aquellos sujetos que han considerado la posibilidad de denunciar al narcotraficante frente a las autoridades. Algunos vecinos “sospechan que los narcos han tomado la plaza y se resignan” (247). Saben que denunciar al Nairobi sería fútil, que “no se puede hacer nada” (247). “¿Denunciar? Eso es ridículo, por favor ... ¿denunciar a quién? ¿Al país entero? ¿Cuál país?”, concluyen (247).

Así las cosas, resulta esencial abordar el rol y las conexiones del único funcionario gubernamental de altísimo rango, y de enlace directo con el presidente que nos presenta *Hotel DF*. El arquitecto Sandler —nótese aquí nuevamente la alusión a una profesión relacionada con el ordenamiento del espacio— es padre y tío de Sofía y Gabriel. Los primos Sandler son una pareja de jóvenes privilegiados, cuyos destinos se deciden por las fuerzas del narcotráfico, tras las paredes del ala norte en el segundo piso del Hotel Isabel, donde se hospedan. No obstante, el arquitecto Sandler es un sujeto para el cual el llamado Rodeo Drive de la Ciudad de México, la Avenida Presidente Masaryk, con su comercio de bienes de lujo, ubicada en la afluyente colonia de Polanco —cuyas vías principales, en contraste a las calles de Escandón, han sido nombradas a partir de filósofos y escritores de la tradición humanista europea (i.e. Horacio, Homero, Molière)— es “una extensión de la costa francesa” (87). Desde el inicio de la narración, Sandler abandona el país para atender asuntos diplomáticos. Regresará a México para recobrar y enterrar el cuerpo de su hija, la cándida usuaria de drogas fuertes, Sofía Sandler.

5. CARTOGRAFIAR LA URBE NEOLIBERAL DEL NARCOTRÁFICO

Cuerpos como el de Sofía Sandler configuran poco a poco en el *Hotel DF* de Fadanelli una serie de puntos de captura geográfica del narcotráfico. La soberanía del narcotráfico solo podría erigir una necrópolis. Puesto que la narcotectura subrepticia dificulta percibir a simple

vista la cartografía y las zonas fronterizas del narcotráfico urbano que se encuentran en constante movimiento, los cadáveres que expulsa la narco-máquina presuponen las marcas con las que aproximarse a la heliografía de la ciudad. El cuerpo de Sofía Sandler es apenas una de las coordenadas del narcotráfico.

Sofía Sandler ha llegado al Hotel Isabel tras la pista de su primo, Gabriel Sandler, un exitoso artista que ha escapado al centro histórico de la ciudad para experimentar lo que él considera el México real. El Zócalo es un “mundo nuevo” para Gabriel Sandler. Para él, esta zona forma parte de “una ciudad que no es la que Gabriel Sandler se imaginaba sino otra que respira bajo una coraza de armadillo” (66-67). En el hotel los primos Sandler se drogan y dan rienda suelta a su relación incestuosa. Sofía es la encargada de procurar la droga para abastecer la dependencia de cocaína de ambos. Pero en su búsqueda de suplidores, Sofía Sandler comete un grave error. Mientras buscaba un suplidor de cocaína, Sofía ha traspasado ilegalmente la frontera física de Tepito, quebrantando conceptualmente el espacio prohibido dentro del Hotel Isabel. Aunque no lo sabe, Sofía ha visto lo que no debía ver: la hija del arquitecto Sandler se ha puesto en contacto directo con la heterotopía del narcotráfico. En el acto, Sofía Sandler se ha convertido en un agente desestabilizador del frágil orden urbano custodiado por la Señora.

El jefe del cártel de Tepito reconoce la importancia del espacio y, por esta razón, es consciente del peligro inherente en las transgresiones espaciales. La nave desde la cual la Señora administra los infinitos derroteros de la ciudad/hotel funciona además como un espacio privilegiado desde el cual la cabeza del cártel vigila las acciones de los sujetos urbanos. Este espacio privilegiado supone un poderoso instrumento disciplinario que funciona de manera similar a como opera el Panóptico de Bentham. Desde su navío, anclado en el corazón de Tepito, la Señora puede ver sin ser visto, al mismo tiempo que distribuye su particular disciplina y su

economía de la muerte: “la ciudad de su experiencia se halla cercada por *límites* precisos y él observa sus *fronteras*, impasible y lejano, a la manera del capitán que saborea su puro recargado en la baranda de una embarcación en medio del mar” (el subrayado es mío 99).

Una multiplicidad de fronteras in/visibles que se yerguen y dispersan incesantemente en el espacio urbano llevan el discordante compás de la empresa de la narco-máquina. Explorar su constante reproducción y dispersión en la ciudad sugiere que la reterritorialización llevada a cabo por el narcotráfico en este espacio descascara las capas de significado de la heterotopía. Compuesta en gran medida por zonas fronterizas urbanas —por *borderlands*— las heterotopías, al decir de Jacques Derrida, nos presentan una serie de espacios plegables, puesto que “outer edge[s] or border[s] can also be an inner fold” (“Living On: Border Lines” 114). Estas zonas fronterizas que fluctúan entre el espacio interior y el exterior, lo visible y lo invisible, transgreden las dimensiones físicas y cartográficas de la ciudad. Consecuentemente, la espacialidad urbana se reconceptualiza implacablemente por medio de la reproducción y la dispersión de las in/visibles fronteras urbanas del narcotráfico.

El ala norte del Hotel Isabel funge al mismo tiempo como zona fronteriza del cártel de Tepito y como institución financiera del narcotráfico. No obstante, contrario a lo pudiera esperarse, a la Señora le importa muy poco enriquecerse. La Señora de Fadanelli es una especie de metafigura que reflexiona sobre sí mismo como principio de organización de la muerte. Este poder, parece subrayar *Hotel DF*, tiene como condición de posibilidad la más abyecta pobreza física, espiritual y material. Al capo que incorpora a la Santa Muerte “lo decepciona la riqueza”, éste “no alberga sueños redentores ni fama” (*Hotel DF* 229). “El dinero depositado en el banco del Hotel Isabel”, es invertido en el mantenimiento de su método de la frontera (229). Es decir, la frontera es activo, su capital: “es plasma para que el mundo continúe su labor destructora e

infame, suero para las máquinas humanas, no para *la Señora*” (229). De allí que la transgresión de Sofía Sandler ponga en jaque el funcionamiento del orden fronterizo establecido por la narco-máquina y su particular lógica del mercado. Su cruce ilegal de la in/visible frontera provoca que los mecanismos de disciplina y castigo que ha configurado la Señora se activen en la ciudad global. Por esta razón, con la muerte de Sofía Sandler “el dinero de *la Señora* se encuentra en paz” (223).

En efecto, la muerte de Sofía Sandler puede ser vista bajo el paradigma que Saskia Sassen observa como prototípico de la ciudad global en *Globalization and Its Discontents: Essays on the New Mobility of People and Money* (1998). Según Sassen, la Ciudad de México forma parte de un conglomerado de ciudades de finales del siglo XX y principios del XXI que con la instauración de la globalización, funcionan como poderosos centros económicos globales. Visto de otro modo, los sucesos del nuevo siglo han convertido a la Ciudad de México en una ciudad neoliberal o global. Entre otras cosas, las ciudades globales se caracterizan por una reducción en el poder del Estado (“The Global City” 32). Sin embargo, al mismo tiempo que la ciudad global adquiere relevancia en el mercado mundial, las riquezas acumuladas y distribuidas desigualmente profundizan la brecha de clases y de calidad de vida de la mayoría de los sujetos urbanos. Por consiguiente, estos nuevos modelos económicos remodelan también la ciudad:

while inequality has long been a feature of cities, major structural trends in today’s phase generate novel types of social and spatial inequality which, at the limit, alter the very meaning of urbanity and civic life. This is especially evident in global cities, which become the site for new kinds of political practices and political actors. (“Cities in Today’s Global Age” 3)

Al subrayar la existencia de varios centros urbanos simultáneos, *Hotel DF* construye una apropiación estética más compleja aún de la ciudad global, una alteración —al decir de Sassen— del centro histórico de la Ciudad de México.¹² Como consecuencia de la emergencia desequilibrada de estos centros, cuando Sofía Sandler le pide a su chófer que la lleve al centro de la Ciudad de México, éste le pregunta a la joven: “¿a qué centro, señorita?” (112). Uno de estos centros es el Zócalo, la plaza principal en el Centro Histórico de la Ciudad de México. Según la novela de Fadanelli, el Zócalo es el “sitio en que hombres tan distintos ... soñaron ... modestos rascacielos” (81). Pero ese centro que amalgama a la vez en tiempo y espacio lo precolombino, lo colonial, lo premoderno y lo moderno, hoy no es más que una suerte de museo al aire libre, construido con “ridículos montículos de piedra e historia acumulada” (82). Para Sofía y Gabriel Sandler, estar en el lugar al cual “acuden los oriundos empujados por una fuerza centrípeta” es similar a “estar en oriente sin haber dado más que unos pocos pasos” (66-67). Para el periodista Frank el Artista Henestrosa, no obstante, el Zócalo es lo más cerca que estará jamás a viajar a Europa. En *Hotel DF*, el centro de Tepito se nos presenta disperso, capaz de rebasar los límites físicos del barrio, llegando a las colonias más exclusivas como Escandón, e inclusive ubicándose “cerca de la embajada americana”, desde donde los empleados de la narco-máquina pueden “ver a los gringos desde la ventana” (248). La ciudad global/neoliberal, sin embargo, posee otro nuevo centro, “el Centro verdadero [que] se ubica ahora en la antigua periferia, en Santa Fe y Cuajimalpa”, la zona financiera donde se manejan los asuntos de la bolsa en la Ciudad de México (82). No debe olvidarse, sin embargo, que por otro lado el Hotel Isabel funciona como el centro financiero alternativo del narcotráfico.

¹² En “Mexico: The Making of a Global City”, Christof Parnreiter observa lo siguiente, a propósito de los cambios que sufre el Centro de Ciudad de México con la llegada de la ciudad global: “the transformation of Mexico City into a global city implies not only the emergence of new forms of centrality, but also the creation of new spaces of centrality within the city” (175).

Ante la reducción de la presencia del poder político del Estado como conjurador del orden urbano y el ascenso del poder económico que precariza aún más a la mayor parte de los sujetos, *Hotel DF* establece la presencia del narcotráfico como mecanismo regulador de una serie de leyes no escritas, destinadas a la conservación de cierto orden endeble alrededor de sus ambiguas y volátiles zonas fronterizas. El Nairobi, por ejemplo, prevé qué puede suceder si se quebranta el orden resguardado por el jefe anciano del cártel de Tepito: “Cuando se muera *la Señora* nos vamos todos a la chingada. Se va a desatar la envidia. Nadie va a poder controlar el desorden y de todos los agujeros van a brotar parientes. Ya lo veo venir” (14-15). De este modo, en la novela de Fadanelli se generan novedades en las distancias simbólicas de los sujetos y sus cuerpos, trayendo consigo una nueva ética sobre el poder de la vida y la muerte que, si bien no es un poder absoluto, no deja de ser un poder capaz de reconceptualizar la soberanía de la nación-Estado. De hecho, Sassen advierte que la ciudad global “is a strategic site for disempowered actors because it enables them to gain presence, to emerge as subjects, even when they do not gain direct power” (*Globalization and Its Discontents* xxi).

Fuera del contexto del cártel, los sujetos de Tepito presuponen actores al exterior de las estructuras de poder. Las fuerzas policíacas —que quizás bajo otras circunstancias podrían ocupar el vacío dejado por el poder del Estado en el texto— se encuentran cooptadas por el cártel de Tepito y funcionan como un grupo más de asalariados en la nómina de la Señora. Además de estar al servicio del cártel, el comandante Gaxiola, quien se encuentra a la cabeza de la policía en la Ciudad de México, tiene su propio negocio de secuestros en el que colaboran las tropas de policías subordinados a su cargo. Cuando la empresa de Gaxiola se ve amenazada por la usurpación de tres jóvenes tepiteños que quebrantan las reglas o leyes de la Señora decidiendo “modificar el curso de la tradición” de la narco-máquina, el comandante actúa conforme a las

leyes no escritas de esta ciudad global (137). Los tres chicos, descritos como “pendejos animales ... pura basura” (139). Han cometido el error de incursionar en el negocio del secuestro y pagan con sus vidas la pena impuesta a aquellos que osan cruzar las (in)visibles fronteras urbanas establecidas por la narco-máquina. En su rol de autoridad, la Señora cumple con educar al Nairobi: “nada de secuestros en la banda de *la Señora* ... los secuestros son también negocio, no el nuestro, pero sí el de ellos [y] los negocios ajenos se respetan mientras no nos molesten” (144-45). De hecho, la Señora es el personaje que muestra mayor conciencia (aunque a su modo) sobre las responsabilidades que conciernen a la nación-Estado. Como fuente alternativa de poder, la cabeza del cártel de Tepito está decididamente comprometida con la educación de sus empleados:

sus empleados en Tepito ... carecen de títulos académicos y *la Señora* debe cargar, además, con el farrago de su educación, conducir a los jóvenes por el sendero de los buenos negocios ... hacerles comprender que en ese negocio el límite de vida difícilmente va más allá de los 30 años. Y a pesar de la corta vida que les espera, los jóvenes aprendices tienen la obligación de considerarse afortunados por ser algo más que desecho mestizo y carne parlante. (101)

Aunque los tres jóvenes de Tepito identifican de inmediato la contravención — “sospechan que se han equivocado ... y, a punto de morir acribillados, lo presienten”—, no es fácil para alguien como Sofía Sandler entender cuándo se transgreden las fronteras del poder paralegal urbano del narcotráfico (137). Esto se debe en parte al hecho de que, tanto ella como su primo, Gabriel Sandler, han vivido hasta el momento “como extranjero[s] en su tierra”; la joven de la Condesa y su primo carecen de las herramientas para decodificar los signos de lo que está en juego (67).

Dentro de la organización, el radio del poder se expande y adquiere dimensiones que afectan ciudad y subjetividades. Por esta razón, a pesar de que el cuerpo blanco de Sofía Sandler supone una *rara avis*, un signo de desigualdad en las calles de Tepito, el poder de ordenar su muerte imparte un gran triunfo democrático e igualitario: “ser rubia no le ha impedido morir” (271). Como observa uno de los narcotraficantes de bajo rango en cártel de la Señora, el cuerpo vivo de Sofía es “basura blanca precipitándose por los albañiles mestizos” (259). Pero en la muerte, esta “basura blanca” se torna simplemente en basura que, a fin de cuentas como cualquier otro muerto es “basura que comienza a acumularse quién sabe dónde y que [debe] desaparecer” (259). A través de la muerte de Sofía Sandler, el narcotráfico de *Hotel DF* desplaza la hegemonía que la nación-Estado tuvo previamente sobre el signo de la muerte. Aunque, a diferencia de la nación-Estado, el símbolo no funciona tan solo en el plano discursivo ni se pone en efecto de manera desigual. En este estado de cosas la vida de todos los sujetos se deprecia. La muerte se transforma en pieza central del engranaje de destrucción con el que se construye la maquinaria del narcotráfico. El funcionamiento interno de la narco-máquina alcanza a cualquiera que traspase las leyes y los límites espaciales impuestos, sin importar si son blancos o mestizos, o si vienen del Paseo de la Reforma o de Tepito.

Este tratamiento del cuerpo de Sofía Sandler, donde se aglutina el tropo de la muerte y la espacialidad del narcotráfico, es una de las instancias que ofrece el texto para rastrear la ubicación del poder, del desplazamiento de la soberanía. En *Hotel DF* los cuerpos, especialmente aquellos relacionados a la muerte, proponen nuevas formas de cartografiar a los sujetos urbanos y a la ciudad. Esto es, una forma de situarlos y definirlos de forma que, tal y como argumentan Steve Pile y Nigel Thrift, nos recuerden que el “power—whether organized through knowledge, class, ‘race’, gender, sexuality and so on—for example, the body, the self and so on—becomes

‘points of capture’ for power” (*Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation* 13). De allí que el velorio de Sofía Sandler deje de parecerse a *Día de muertos — El Patio de las Fiestas* (Fig. 2), “el cuadro de Rivera” pintado por el muralista de 1923-24 para el Ministerio de Educación de México (*Hotel DF* 272). Según Lomnitz, este fresco supone la imagen clave de la Revolución Mexicana, anclaje del imaginario nacional, donde “society comes together and celebrates to the tune of its dead, whose differences are both made eternal and harmonized in death” (46).

Pero como sugiere la novela de Fadanelli, el imaginario del s. XXI en la Ciudad de México rompe con esta tradición, puesto que otro artista suplanta al artista revolucionario por excelencia. Con cada momento que pasa, el velorio de Sofía Sandler “se parece cada vez más a [un cuadro] de [Francis] Bacon” (272). El imaginario del arte de Bacon nos remite a la ansiedad provocada por el terror de las atrocidades cometidas durante la Segunda Guerra Mundial. Las pinturas de Bacon, con sus crucifixiones, sus cuerpos desmembrados y sus cabezas desfiguradas y monstruosas, presentan mutaciones grotescas del cuerpo humano como presencias dominantes. “According to most critics of Bacon, his works are about violence, torment, fragmentation, loss”, observa Ernst van Alphen en su estudio de 1992, *Francis Bacon and the Loss of Self* (10). La textualidad visual de Bacon en cierto modo nos hace partícipes de su espectáculo de la violencia y la muerte. Dos de las más importantes pinturas de Bacon ofrecen una lectura más detallada de la referencia hecha por Fadanelli. En *Three Studies for a Crucifixion* (Fig. 3), un tríptico de 1962, Bacon construye el horror del cuerpo violentado a través de la imagen de un cuerpo descuartizado en distintas etapas. En casa uno de los paneles los trozos de carne humana se asemejan a la carnicería que queda tras la matanza de un animal. En efecto, Margarita Cappock discute en “The motif of meat and flesh” (2003) que las crucifixiones que Bacon pintó en la

década del 1960, contrario a sus crucifixiones de 1940 a 1950, estaban “devoid of any religious meaning and instead epitomised mutilation of the flesh, pain, butchery, and ultimately, death in a horrific manner” (311). Profanado de este modo, el cuerpo humano queda reducido a carne transcurrida. El enfoque, la insistencia en cada uno de los tres paneles de retornar al cuerpo desmembrado y deforme, intensifica la sensación de la cercanía de la muerte. Así lo ha visto Gilles Deleuze en *Francis Bacon: Logique de la sensation* (1984). Para Deleuze, en estos grotescos cadáveres triturados la sensación de la cercanía de la muerte se intensifica dado que “la chair descend des os, le corps descend des bras ou des cuises dressés. La sensation se développe par chute, en tombant d’un niveau à l’autre” (54). Pareciera entonces que, tanto en la experiencia visual de Bacon como en el imaginario que crea Fadanelli del velorio de Sofía Sandler, todos son posibles cadáveres. Allí como en Bacon, la centralidad de la muerte es palpable. Es este un velorio en el que la “la muerte concentra la atención de los fanáticos” (*Hotel DF 272*). Al remitirnos a Bacon, Fadanelli da al traste con la noción de la muerte como fiesta ecuménica de la nación que está presente en el mural de Rivera. En su lugar, en Bacon la muerte es la noción más inteligible, o como ha dicho Ernst van Alphen, los cuadros de Bacon nos obligan a contemplar la manera en la que “the intense, concentrated representation of bodily experiences evokes simultaneously the situation of death” (*Francis Bacon and the Loss of Self* 96).

Junto a la inteligibilidad de la muerte, el *ouvre* de Bacon también alude recurrentemente a la paradoja de la autoridad soberana, así como a los instrumentos del terror y el aniquilamiento (Fig. 4). La profanación que Bacon hace en 1953 de la pintura *Portrait of Pope Innocent X* (1690) de Diego Velázquez en *Study After Velázquez’s Portrait of Pope Innocent X* (Fig. 4), desarrolla una crítica cáustica del poder. En esta pintura, el esplendor del Papa renacentista de Velázquez, toma un giro siniestro. Satirizado en su apariencia y en su gesto, el desfigurado Papa

de Bacon con sus tensos puños cerrados, parece estar atrapado en su silla. Textiles esplendorosos que en el Papa renacentista expresaban magnificencia y autoridad, en Bacon se tornan traslúcidos, casi fantasmagóricos y salpicados de sangre. Pero quizás el elemento más perturbador de este cuadro es el espantoso grito contenido e inagotable. Según, Rina Arya, en el cuadro de Bacon, “the Pope emits a scream that shatters the surface of the painting and divests the papal image of its power and authority” (*Francis Bacon: Painting in a Godless World* 94). El horrorizado grito en el cual colapsa el símbolo de la autoridad que escenificó Velázquez durante el renacimiento encuentra eco en el velorio de Sofía Sandler. Desde el inicio del velorio, *Hotel DF* describe al padre de Sofía, el arquitecto Sandler —único representante cognoscible del Estado en el texto— como “un artista del Renacimiento” cuyos “diseños no fueron lo suficientemente perspicaces para adelantarse a la desgracia” (268). Incapaz de prever la cercanía de la muerte, el arquitecto Sandler, “cuya amargura crece conforme pasan los minutos”, se encuentra de manera similar al Papa de Bacon, atrapado en un grito de angustia y desesperación ante la inescapable presencia de la soberana muerte (270). “This painting”, señala Ernst van Alphen a propósito de *Study After Velázquez’s Portrait of Pope Innocent X*, “is filled with blood and pain, with violence and horror, and refers to death as a moment of transition” (95). De manera similar a como el retrato de la autoridad Papal de Velázquez es reformulada por Bacon, cuya pintura supone un momento mismo de transición en el arte, *Hotel DF*, el texto literario desplaza el imaginario de la muerte con el ascenso del narcotráfico en la Ciudad de México. De Diego Rivera a Francis Bacon: la muerte, el símbolo de la soberanía mexicana, se reformula. Para Fadanelli, la autoridad y el poder de la muerte han sido ocupados por la maquinaria del narcotráfico. Así, el arte se manifiesta como una forma de percepción de lo político.

De hecho, *Hotel DF* mantiene la centralidad del arte y la soberanía de la muerte a través de toda la narración. En el recibidor del Hotel Isabel, un cuadro de la monarca Isabel la Católica funciona como alegoría de la muerte como reina, soberana absoluta de la ciudad. El cuadro no tiene valor alguno, es “una antigua pintura al óleo, polvosa y cuarteada [que] ... [c]arece de firma (72). Pero su centralidad, su presencia constante en la sala de estar, desde donde recibe a todos los huéspedes del hotel, no puede ser evadida. Del mismo modo en que sucede con la presencia (in)visible de la soberana Señora/Santa Muerte, a quienes todos en la ciudad responden, sean conscientes de ello o no, el cuadro de la monarca exige el respeto automático de sus espectadores. Por esta razón “los huéspedes, el recepcionista y los trabajadores la observa[n] respetuosos, como si ... tuviera[n] la obligación de detener[se] para hacer una reverencia a la santísima” (72). La Señora/Santa Muerte, quien las más de las veces funge como monarca de un reino de la muerte en un “país [donde] los pobres ... quisieran tener un rey”, es en efecto quien gobierna sobre y desde Tepito (189).

Apuesta Fadanelli de este modo a la preeminencia del modelo monárquico sobre la república democrática, señalando a la pérdida del modelo liberal y a la solidificación de una soberanía aristocrática. Cual si fuese tan reina como Isabel la Católica, la Señora cumple con todas las funciones de un monarca. Desde su laberinto, la Señora “susurra órdenes a dos o tres lugartenientes que a su vez comandan un ejército de hombres más fuertes y malvados que un escarabajo” (100). La suya es “una verdadera corte austriaca perdida en un tiempo remoto” (101). Más aún, el soberano de la ciudad, cuyas leyes se cumplen a cabalidad so pena de muerte, llega a acuerdos con los poderes de tierras lejanas con la finalidad de favorecer a sus súbditos. Aunque sus vasallos, como Sofía Sandler, desconozcan de la existencia de este soberano esquivo, la Señora “en ocasiones especiales recibe a jefes de regiones lejanas con quienes pacta

negocios”, la variada multitud de sujetos urbanos, “dependen de su bendición para ... seguir rondando en las calles” (101). Si estuviese desprovisto de la autoridad del monarca Señora, el hotel/ciudad se volcaría hacia el desorden. Es él quien decide el rumbo de sus derroteros y de sus leyes. La soberana Señora de la narco-máquina generadora de cadáveres es, como bien percibe Frank el Artista Henestrosa, una “Reina que está ansiosa de nuevos vasallos y ... nadie va a defraudarla” (72).

El cuadro con el que cargan los súbditos de la Señora cuando se relocalizan en un nuevo hotel, “llevando consigo sesenta millones de pesos en billetes, armas y la pintura de Isabel la Católica”, marca la presencia insondable de la soberanía del narcotráfico en un nuevo centro de operaciones urbano (274). Visto de este modo, la alegoría es “¡un detalle monárquico!” al que “nadie puede negarle su importancia” (274). El cuadro representa la centralidad de una soberanía monárquica cuyas leyes se vierten decididamente hacia la muerte. “¿No tendría que ser el arte el encargado de anunciar los cautelosos movimientos de la muerte?”, cuestiona *Hotel DF* tras el asesinato de Sofía Sandler (268). Pero Gabriel Sandler ignora, como antes lo ignoró Sofía, que en el arte del Hotel Isabel ya se prefiguraban la presencia y la autoridad de la soberana de la narco-máquina urbana. Una soberana capaz de producir fronteras volátiles que no podrán cruzarse de manera ilegal, en un territorio en el cual, de acuerdo con *Hotel DF*, “los criminales son ... los únicos verdaderos ciudadanos de nuestro país” (246).

La soberana del narcotráfico en la ciudad, la Señora/Santa Muerte, ha establecido sus leyes en la heterotopía de sus fronteras en fuga. En el imaginario que articula la Santa Muerte, según lo ha visto Lomnitz, se muestra cómo la globalización en México “has dissociated the power of death from the power of the state ... the state today is no longer the absolute symbol of sovereignty” (*Death and the Idea of Mexico* 496). De esta nueva fuente de soberanía emergen las

espacialidades y las nuevas reglas que se vierten indistintamente sobre los sujetos urbanos. “Gobernada[s] por leyes tan precisas que harían sentirse orgullosos a los científicos más pedantes”, las (in)visibles y escurridizas fronteras urbanas articuladas por la llamada economía informal y encabezadas por el poder del narcotráfico, van (re)creando en su praxis una ciudad/hotel cementerio (*Hotel DF* 99).

La soberanía de esta necrópolis palpita desde el corazón de Tepito y solo puede ser cartografiada usando cadáveres a manera de coordenadas. Al decir de Alfonso Hernández, miembro del Centro de Estudios Tepiteños: “todo México se está convirtiendo en el Tepito del Mundo; Tepito es la síntesis de lo mexicano, esa es la neta. La devoción intensa por la muerte, así como la vemos, tiene dos años, pero soterrada siempre ha estado” (Padgett “Ofrecen rosario a la muerte”). Si se exportara esta versión del *savoir-faire*, advierte la novela de Fadanelli, podría hacerse “una nueva revolución cultural [en] China” (*Hotel DF* 284). Y es que la ciudad global/neoliberal de *Hotel DF* proviene de los desaciertos cometidos en la ciudad del s. XX, mientras ésta, a su vez, es también el resultado lógico de los siglos que la precedieron: “el siglo XX no ha sido más que la plataforma de lanzamiento hacia una nueva tumba en el siglo XXI” (137). El epitafio de esta tumba lo cincelan el narcotráfico y la lógica del mercado global, y con esta inscripción se graba el triunfo del neoliberalismo.

Describir y escribir la Ciudad de México que (re)crea la presencia del narcotráfico propone nuevas formas de abordaje a la cartografía urbana desde donde se articulan fronteras ambiguas. Pero las fronteras del narcotráfico de la novela de Fadanelli son nudos en continua dispersión, mucho más sinuosas inclusive, que las desbordantes representaciones cartográficas de la *Guía Roji* —un texto que se actualiza anualmente y que posee un índice con alrededor de 250 páginas en las cuales se detallan nombres de calles y colonias, monumentos, sitios de interés—.

¿Acaso es viable trazar las líneas de las fronteras en fuga del narcotráfico sobre el papel? Para Guillermo Fadanelli esta posibilidad es finalmente inconcebible. Los puntos de captura del plano urbano en el texto son los cuerpos violentados, ejes de un croquis atroz. En la ciudad global de *Hotel DF* no hay escapatoria de la narco-máquina ni de sus corolarios sobre los sujetos y el espacio. La ciudad que genera esta ecuación denacionaliza, se reapropia del símbolo nacional de la muerte. Esta es la manera en la que el narcotráfico pone en efecto su propia carta de leyes no escritas, su propia versión de la ética fronteriza.

CAPÍTULO 3. EN EL REINO DEL NARCO: ARTE, PODER Y MASCULINIDAD EN *TRABAJOS DEL REINO* DE YURI HERRERA

—Sí, —dijo el rey—, y dirigiéndose al poeta:
—Daréis vueltas a un manubrio. Cerraréis la boca.
Haréis sonar una caja de música que toca valsés,
cuadrillas y galopas, como no preferáis moriros de hambre.
Pieza de música por pedazo de pan.
Nada de jerigonzas, ni de ideales. Id.
—Rubén Darío, “El rey burgués”

Contrario a la fría difusión que tuvo *El lenguaje del juego* de Daniel Sada y el menguado recibimiento del *Hotel DF* de Guillermo Fadanelli, *Trabajos del reino*, la novela corta que Yuri Herrera publicó en 2004, cuando todavía cursaba estudios doctorales en Lengua y Literaturas Hispánicas en la Universidad de California en Berkeley, fue celebrada desde el momento mismo de su publicación. Como señalara en la revista *Crítica* Gabriel Wolfson, tras la publicación de *Trabajos del reino* hubo “cierto consenso en señalar a Jesús Gardea¹ como lectura decisiva para Herrera y en aproximar su prosa a la “pólvora”, la “dinamita” y a otras metáforas no siempre menos candorosas” (Wolfson). En su mayoría, la crítica literaria recibió con regocijo una novela que exhibía el “vuelo literario” y la “marcada voluntad poética” de que se alegaba carecía el resto de la narrativa del narcotráfico en México (Calabuig). Algunas de las reseñas de *Trabajos* festejaron la publicación de una novela sobre el narcotráfico mexicano que, según la crítica, se

¹ Jesús Gardea (1939-2000) es oriundo del estado de Chihuahua y se le conoce como el autor más influyente del norte de México, desde donde cultivó el cuento, la novela y la poesía. Gardea dedicó gran parte de su carrera literaria a describir el panorama desolador del desierto nortero, sus veranos sofocantes, sus inviernos gélidos y la abrumadora sensación de estar en medio de la nada. Los peculiares personajes de sus relatos suelen enfrascarse en actividades absurdas: soñar con tupidos y verdes bosques desde el desierto o limpiar insistentemente terrenos que nadie quiere ni usar ni cultivar. Además, la escritura de Gardea a menudo yuxtapone la austeridad de clima desértico con la violencia humana. Entre sus publicaciones más conocidas se encuentra el libro de relatos *Septiembre y los otros días* (1980) —con el cual obtuvo el Premio Xavier Villaurrutia—, y las novelas *El sol que estás mirando* (1981), *Soñar la guerra* (1984) y *Los músicos y el fuego* (1985).

acercaba a la contundencia que tuvo *La virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo con respecto a la problemática del narcotráfico en Colombia (Paz Soldán y Winks). De hecho, al reseñar la novela de Herrera, Elena Poniatowska subrayaba un antes y un después en la literatura del narcotráfico en México. “Yuri Herrera entra por la puerta de oro en la literatura mexicana. Ciento una páginas bastan para consagrarlo. Los capítulos, sin numerar, son fulgurantes. Ni una palabra de más”, observaba Poniatowska, “esta novela es concluyente y definitiva” (Poniatowska).

Esta —la primera entrega literaria del escritor oriundo de Actopán, Veracruz— le mereció a Herrera el Premio Binacional de Novela Joven Fronteras de Palabras, convocado por Conaculta en 2003. Aunque originalmente *Trabajos del reino* fue publicada por el Fondo Editorial Tierra Adentro de México con una pequeña tirada, pocos años después fue reeditada en España, en 2008 y 2010, por Periférica. La reedición trajo consigo múltiples traducciones al texto y un nuevo premio —el Otras Voces, Otros Ámbitos— en 2009.

Después de la obra literaria del sinaloense Élmer Mendonza, *Trabajos del reino* es quizás la novela con temática del narcotráfico en México que ha generado la mayor cantidad de estudios especializados en revistas arbitradas. En “Autoridad, transgresión y frontera”, por ejemplo, Martín Lombardo explora cómo emerge desde la estética de la novela de Herrera “una literatura de los márgenes comunitarios” (194). Según Lombardo, la espacialidad de la frontera es esencial para entender los vínculos entre lo que él denomina los márgenes comunitarios y el poder.

Sin lugar a dudas, las conexiones que se establecen en la novela del narcotráfico entre el poder y la espacialidad son innegables, y este capítulo se propone explorarlas. Una vez más, la literatura del narcotráfico presenta la emergencia de fracturas espaciales provocadas por el narco desde dentro del Estado soberano. No obstante, contrario a otros textos en los cuales se invocan

de soslayo los puntos de contacto entre el narcotráfico y las formas arcaicas del poder, la novela de Herrera establece la centralidad de estas formas: su trama expone los sucesos de un antiguo régimen de corta duración en tiempos de la globalización. Por esa razón, este capítulo examina cómo esas formas arcaicas —que dependen en gran medida de una masculinidad violenta y tóxica— operan como fachada del poder político de un Estado soberano que ha transformado su propio rol y responsabilidades con respecto a los sujetos que habitan dentro de sus fronteras. *Trabajos del reino* ofrece, sin embargo, posibilidades contestatarias —antídotos, si se quiere— frente a la abrumadora violencia que conforma el poder del narcotráfico. Estos antídotos ponen de relieve el verdadero potencial del arte y del artista en el mundo del narcotráfico mexicano construido por Yuri Herrera en *Trabajos del reino*.

La novela corta de Herrera narra, a través de un narrador extradiegético que expresa la perspectiva de un joven compositor de corridos, los sucesos de un lugar que se encuentra cerca de la frontera pero que, como sucede en el *Lenguaje del juego* de Daniel Sada, no puede precisarse en un mapa. Tras haber sido abandonado desde muy niño por sus padres —quienes han cruzado la frontera al otro lado—, el compositor ha sobrevivido una ciudad sádica y truculenta bajo condiciones de pobreza extrema. El compositor de corridos ha tenido que atravesar de golpe el umbral que divide una niñez mínimamente protegida, y el total desamparo familiar. *Trabajos del reino* inicia precisamente cuando la suerte del compositor toma un giro inesperado: conoce en una cantina cualquiera a un Rey que, además de rebautizarlo con el nombre de Artista, cambiará la manera en que el compositor concibe el mundo. Desde el momento en que el Artista se encuentra con el Rey, decide dedicarse a sí mismo y a su arte al servicio del monarca. De ahí que busque la manera de incorporarse a la Corte y a la vida en el Palacio, donde los más allegados al soberano figuran como arquetipos de las funciones que

cumplen en el reino: el Joyero, el Periodista, la Cualquiera, la Bruja, el Heredero, el Pocho, el Doctor, el Gringo, el Gerente, el Padre y la Niña —son apenas algunos de los personajes de la breve novela de Herrera—. Quien lee intima con la realidad de estos personajes, pero siempre a partir del oficio que ocupan dentro de la Corte, puesto que el texto no revela ni un solo nombre propio. Inclusive Lobo², el mote inicial que el texto da al Artista y que, significativamente solo figura en las primeras páginas del texto y en las últimas, responde a las cualidades o condiciones del personaje central. En ese sentido, tanto el apelativo de Lobo como el de Artista operan como símbolos del personaje y su lugar en el mundo del texto.

Es decir, *Trabajos* presenta al lector un marcado cambio de vida y de oficio, en la forma de nombrar a su personaje central. Antes de conocer al Rey, el Artista —Lobo— sobrevive a una existencia de hambre y de miseria. Con su ingreso al grupo de vasallos del narco-monarca, el Artista consigue el lugar ideal para dejar de padecer los embates de la pobreza. El ingreso al Palacio también lo convierte en una especie de juglar del narcotráfico y le permite comenzar a desarrollar el arte del narco-corrido. De ahí que tan pronto Lobo se integra a la Corte, su mecenas, el Rey, será quien lo re-bautice Artista. El Artista, por su parte, dedica la mayor parte de sus días en el Palacio a explorar las historias y las intrigas de la Corte que le servirán para componer los corridos con los que pretende honrar al narco-monarca. Allí se empapa de las historias de guerra que le narran los distintos sujetos que componen al escuadrón de narcotraficantes que se encuentran al servicio del Rey. Descubre también en qué consiste el oficio del Periodista *vis-à-vis* el suyo como compositor de historias con las que contribuye a la mitificación y reinscripción del narco-Rey y su poder. Hasta llega a enamorarse de la Cualquiera,

² Antes de conocer al Rey, el texto denomina al compositor de corridos por un apelativo cuyo simbolismo es tan significativo como el mote de Artista: Lobo. Es significativo que el texto espere hasta que el Artista se ha emancipado del poder del monarca, para restituirle al cantautor ese apelativo con el cual lo denomina el texto en un inicio.

una mujer cuyo destino no elegido por ella misma, sino por su madre, la Bruja, es el de ser la amante con quien el Rey es incapaz de consumar una relación física.

Aunque en apariencia los trabajos de este narco-reino transcurren con el orden esperado por un férreo régimen, el reinado del soberano se tambalea desde el inicio de la narración. Herrera pone entredicho la longevidad del reino del narco al re-inscribir a la vez que cuestiona uno de los tropos centrales de la masculinidad. Como descubre el Artista desde su primer encuentro con el monarca, el Rey es impotente. Pese a que el Artista está decidido a guardar el secreto de la disfunción eréctil del monarca, no puede hacer más que atestiguar estupefacto cómo el reino se desmorona de a poco. Junto al resto de los cortesanos participa de un velatorio fugaz por el cadáver del Pocho quien ha sido inmolado brutalmente; su cuerpo arrojado en los umbrales del Palacio por un enemigo desconocido. Pronto escucha los rumores de que, entre los cortesanos que moran en el Palacio, hay un infiltrado.

Casi sin percatarse, él mismo va perdiendo su absoluta devoción por el monarca. En gran medida, el amor que le inspira la Cualquiera, una nueva visión cortesía de los lentes que le entrega el Doctor de la Corte, y su fervor por las palabras —una pasión que su amigo, el Periodista, azuza con libros— sirven de antídoto contra el mal de su fascinación por el Rey. Y cuando todo se venga abajo a consecuencia de un corrido suyo en el que revela inadvertidamente la impotencia sexual del monarca, a Lobo —habiendo ya recuperado su propio nombre— no le quedará más opción que un exilio que aceptará sin desasosiego alguno. Un nuevo monarca, el Heredero, asciende al trono del narcotráfico, tras la caída del Rey a quien servía el compositor de corridos. Cuando el Gerente, aliado del Heredero, le propone convertirse en artista de la nueva cabeza del narcotráfico, Lobo preferirá abandonar el reino del narco y la ciudad donde creció, con tal de conservar la soberanía sobre sí mismo volverá a ser una bestia solitaria y errante.

Aunque es indiscutible que el Rey de *Trabajos* es un capo, el texto se resiste a usar ciertos términos a los que acuden otras narraciones de la literatura del narcotráfico. El texto se resiste a estas categorías constantemente. En efecto, las palabras droga, narcotráfico, frontera y México están completamente ausentes en el texto.³ La ausencia de estas palabras, este distanciamiento del lenguaje con el que se asocia a la narrativa del narcotráfico, no es casual. Herrera ha explicado en varias entrevistas su decisión.⁴ En 2008, a propósito de la reedición de la novela en España, contestaba del siguiente modo a un cuestionamiento de Rubén A. Arribas sobre su uso del lenguaje de *Trabajos del reino*:

Esas omisiones fueron una decisión previa al inicio de la escritura. Aunque la frontera y el narcotráfico fueron materia prima del libro, no quería recurrir a un léxico que [ha sido] manoseado hasta el cansancio. (“Yuri Herrera, autor de *Trabajos del reino*”)

Al igual que Sada con su *El lenguaje del juego*, Herrera recurre a otras formas o a juegos lingüísticos, si se quiere, con los que dar vuelo literario al contexto del narcotráfico y la frontera del norte en México. Pero contrario a como Sada usa el lenguaje, el de Herrera carece de ironía y de excesos. Tampoco tiene puntos de contacto con el llamado realismo sucio de Guillermo

³ A pesar de que *Trabajos del reino* no utiliza ni el término “narcotráfico” ni el prefijo “narco”, se vale de este fenómeno para desarrollar su trama. Quizás a esto se deba el que la presencia del narco en el texto sea tan opresiva. No obstante, lo cierto es que el texto parte del narcotráfico aunque use su lenguaje. En gran medida, el pretexto primordial de la novela es el narcotráfico, como ha indicado el mismo Herrera. Esta es una de las razones por las cuales en este capítulo se utilizan ambos términos —“narcotráfico” y “narco”— en conjunto con los términos a los que recurre la novela de Herrera. El análisis que sigue tiene la voluntad de subrayar esta presencia opresiva que el texto desenchaja de su referente, de ahí que utilice la terminología que Herrera, en su creación artística, ha elegido silenciar.

⁴ En el 2008 Herrera conversaba sobre la manera como negociaba los silencios en su narrativa con Rubén A. Arribas para la *Revista Teína*. Algunos años más tarde, en el 2010 Herrera fue entrevistado por Mario Amadas, Unai García y Unai Velasco para la revista *Quimera*. En esa ocasión Herrera decía a sus entrevistadores a propósito de *Trabajos del reino* que “el discurso del arte siempre desbordará el discurso pragmático del poder” (37). Apenas dos años atrás, en el 2015, Liliana Colanzi entrevistaba al autor para el *Americas Quarterly* y le preguntaba sobre la centralidad de la frontera en su obra literaria. En todas estas entrevistas Herrera ha abordado cómo explora con su literatura formas de enunciación a través del silencio.

Fadanelli en *Hotel DF*. “Yo me resisto a la obligación del arte de ser realista”, ha dicho Herrera a Daniel Barrón (“Yuri Herrera en entrevista con Daniel Barrón”). Donde Fadanelli nombra con exactitud al capo, al narcotráfico, al negocio del sicariato y a la cocaína, Herrera prefiere administrar la insinuación, cuando no los silencios. Una sugerencia sencilla —“No, si no hablo de sus negocios, eso todo el mundo lo sabe...”— desde las primeras páginas de *Trabajos del reino*, por ejemplo, sustituye tanto a la palabra “capo”, como al término “narco” y a sus derivados (12). Herrera lleva a cabo una hiper-estilización del silencio como procedimiento estético.

En la apuesta estética de Herrera los silencios son esenciales. Herrera parece compartir con Michel Foucault la convicción de que los silencios no supone la ausencia del discurso. Su enunciación literaria gira en torno a la noción de que los silencios pueden articular conceptualmente críticas a la autoridad y al poder. En el primer volumen de *The History of Sexuality* (1978), Foucault argumentaba lo siguiente a propósito de los silencios:

Silence itself—the things one declines to say, or is forbidden to name, the discretion that is required between different speakers—is less the absolute limit of discourse, the other side from which it is separated by a strict boundary, than an element that functions alongside the things said, with them and in relation to them within over-all strategies. (27)

En la total ausencia de nombres propios, la subsecuente abstracción de posiciones sociales, y la resistencia a utilizar el vocabulario con el que se asocia al narcotráfico, Herrera lleva a cabo un borramiento de la referencialidad.

La administración de los silencios de Herrera forma parte de una dupla. Por un lado, estos silencios repercuten en el ritmo y en las posibles aproximaciones críticas al texto. Por otro lado,

los silencios le permiten a Herrera negociar con la violencia a la que están sometidos quienes escriben sobre temas incómodos en México. “¿Qué es lo que no puedo decir”, cuestiona Herrera al considerar lo que se dice y no se dice en *Trabajos del reino*, “pero que de todas maneras voy a encontrar la manera de decir?” (Barrón). Herrera buscaba que sus silencios literarios llenaran el vacío que ha generado el excesivo ruido mediático en torno al narcotráfico y a su imaginario literario. “La elección de los silencios tiene que ver ... con desmarcarse de ciertos discursos. Para mí era muy importante no caer en el mismo lenguaje y en las mismas imágenes y en el mismo discurso que ya existía ...” (Barrón). Visto de otro modo, con esta estilización de *Trabajos*, Herrera acude a una estética que le permita articular lo que ciertas formas del poder en México tienen vedado.

Más aún, Herrera perseguía conseguir que esos silencios presentaran una reflexión sobre la relación entre el arte y el poder. De allí que *Trabajos del reino* explore la relación entre el juglar, Lobo, —quien en este caso es un cantante de corridos— y su mecenas, el Rey. Para Herrera la problemática del poder y las formas en las que quienes ostentan el poder utilizan tanto a los creadores como a su producción artística, tiene una larga trayectoria. Con *Trabajos del reino* Herrera examina lo que denominó en entrevista con Daniel Barrón, como “la locura del poder”, cuya exclusividad no es en absoluto propiedad o invento mexicano; “la barbarie” del poder, subraya, “no es un invento nacional” (Barrón). Su interés radica, entonces, en indagar los modos en que el delirio del poder ha tomado forma bajo el narcotráfico mexicano del s. XXI y en cuál es el lugar del arte dentro de esta coyuntura histórica. “Esta obsesión por parecer infalible, por parecer alguien omnipotente”, opina Herrera, “es algo que no inventaron los narcotraficantes, simplemente ellos son un extremo de esta locura” (Barrón). Y es precisamente ese extremo el que se desborda en la novela.

Este capítulo explora esa noción de la obsesiva apariencia de omnipotencia del narco a la que alude Herrera. Lo hace a partir de la problemática entre la soberanía y la función del arte dentro del narcotráfico en México que se presenta como aparente configurador de un poder absoluto. Desde el imaginario literario, *Trabajos del reino* establece una conversación con la filosofía política concerniente a la soberanía. De ahí que el análisis que sigue a continuación examine esta dialéctica a partir de las ideas que Thomas Hobbes inicia en *De Cive* (1642) y culmina casi una década después en su *Leviathan* (1651). La filosofía política de Hobbes, partidaria del absolutismo y del establecimiento de un monarca soberano, se ve reformulada en la novela de Herrera. Mientras que para Hobbes el soberano asegura la paz y la estabilidad de la sociedad civil, para Herrera la muerte y la masculinidad tóxica con la que se impone la soberanía —del narco en específico, tal y como dice Herrera— no solo atenta contra la vida, sino también contra la autonomía del arte y del artista. A esto se debe el que *Trabajos* subvierta —recurriendo al lobo como símbolo— la certeza hobbesiana de la domesticación de la bestia en pos del ascenso del soberano al poder. Más aún, el texto plantea que la fuerza y la potencia del arte tienen la capacidad de aguillotinar la cabeza soberana del narco y de liberar al lobo, a la bestia que el soberano de Hobbes intentó domesticar.

El análisis de estas cuestiones ha sido dividido en nueve núcleos analíticos. En el primero de ellos se atiende la espacialidad que se articula en la novela. Al igual en las novelas que se discuten en los capítulos anteriores, en *Trabajos del reino* el espacio de la frontera merece atención detallada. Este núcleo observa la presencia de las fronteras de las naciones-Estado (México y Estados Unidos), y la configuración de una frontera desde dentro de lo que supone ser México. Esta frontera que fabrica el narco divide la ciudad fronteriza del Estado del territorio

que ha sido ocupado y transformado por el poder del soberano en el Palacio del reino. El control territorial figura como uno de los elementos a través de los cuales se fija el poder del soberano.

El juego que Herrera establece con los postulados hobbesianos reverbera en las formas en que se configura el poder soberano, el monarca del narcotráfico. El segundo núcleo analítico le sigue el rastro a esta configuración a través del temor reverencial o el sobrecogimiento que, por un lado Hobbes identifica como necesario para el establecimiento del poder absoluto y del que, por otro lado, Herrera hace eco en la novela. La admiración hecha temor que Lobo/Artista, el personaje central del texto profesa al Rey desde las primeras páginas del texto, supone parte del engranaje con el cual se configura el poder del monarca de *Trabajos*.

El tercer núcleo examina otro de estos engranajes. Allí se consideran las implicaciones que la noción del dios mortal de Hobbes tiene en el texto de Herrera. El monarca, dios mortal del narco, fija su poder en su administración de la muerte. En ese sentido, el Rey de *Trabajos* se establece como dios mortal del reino. Sin embargo, el monarca también se presenta como una deidad cuyo cuerpo ya se encuentra en camino a expirar. Oscila así el dios mortal del narco: entre impartir muerte para establecerse como monarca y el descenso de su monarquía.

Siempre abocada hacia la muerte y la violencia, la monarquía que *Trabajos* presenta está basada en la hiper-masculinidad tóxica. Sin embargo, el texto cuestiona de raíz la masculinidad y su asociación con el poder soberano, como se discute en el cuarto núcleo analítico. La novela destapa las contradicciones inherentes a los arbitrarios elementos de la masculinidad con los que se fija el poder soberano. Por esta razón ofrece a un narco-monarca omnipotente, que a la vez sufre de impotencia sexual.

Al mismo tiempo el poder monárquico es retóricamente construido a través del simbolismo religioso. Esta estrategia literaria supone el enfoque del quinto núcleo analítico. Con

ella no tan solo se refuerza el concepto del dios mortal del narco, sino que además Herrera articula una suerte de teología del narcotráfico. Como consecuencia, el cuerpo del monarca, el cuerpo del capo se representa como un cuerpo místico.

Dentro de este entramado de elementos por medio de los cuales se establece el poder y la figura del soberano, el arte se presenta como pieza central. Herrera propone a la creación artística como instrumento que sostiene el mito del soberano todopoderoso. Hacer saber del poder del monarca es la función del arte domesticado, puesto al servicio del Rey. El corrido, como detalla la sexta sección de este capítulo, disemina a la vez que arma la mitología de la cabeza del narco. Su función es esencial, puesto que sin el arte —sin los corridos que compone el Artista— el poder del soberano no podría ser contado.

Sin embargo, *Trabajos del reino* subvierte ese mito. Ante la asfixiante presencia del poder absoluto el texto desarrolla una serie de antídotos que llevan al Artista —quien hace saber del poder del soberano— a emanciparse del temor reverencial que profesa por el capo, monarca del reino. El séptimo núcleo le sigue el rastro a tres antídotos: una nueva visión que le permite al Artista ver el mundo que le rodea con mayor claridad, lo femenino que da al traste con la hiper-masculinidad tóxica y, por supuesto, la creación artística por medio de palabras que liberan.

En efecto, el arte, el último corrido del Artista es el foco de atención del octavo núcleo analítico. En este se explora cómo el poder de la creación artística —del corrido— tiene la capacidad de decapitar a la cabeza del reino del narcotráfico. De hecho, el arte se les va de las manos a todos, incluyendo a su creador, el Artista. Mientras que para el Rey el oficio del Artista es casi inútil, un corrido bien intencionado bastará para destronarlo, dejándole saber a todos los miembros de la Corte del narco en el Palacio que el monarca es impotente. A fin de cuentas, plantea trabajos, es imposible domesticar al arte.

Es precisamente el arte, en conjunto con lo femenino y una nueva visión lo que llevan al Artista a emanciparse por completo del poder soberano del narco. En la última sección de este capítulo se discuten las implicaciones que la soberanía del yo y de las palabras con las que se construye la creación artística, tiene con respecto a la premisa de la que parte Hobbes para desarrollar sus tratados de teoría política. Herrera opone el regreso de la bestia y la caída del soberano absoluto al supuesto hobbesiano del desplazamiento de la bestia. Y en el proceso, apuesta a la errancia del lobo solitario y a su capacidad creativa: a su arte liberada.

1. EN LA FRONTERA: LAS CIUDADES DEL NARCO Y DEL ESTADO

Al igual que los textos de Sada y Fadanelli, la espacialidad supone uno de los elementos centrales a través del cual *Trabajos del reino* explora la relación entre el poder y el narcotráfico. La novela de Herrera traza las sinuosidades de un lugar innombrable a partir de una dupla espacial. En primera instancia, el texto presenta un par de extremos conceptuales del espacio, ubicados dentro de los confines fronterizos de la nación-Estado: una ciudad caótica en la frontera —identificada por algunos como Ciudad Juárez—, y una ciudad prístina y en apariencia ordenada, fraguada en el Palacio del narco.⁵ Herrera juega constantemente con la relación entre el interior y el exterior; el espacio de la ciudad del Estado se presenta a menudo tanto a partir de sus exteriores, al mismo tiempo que como exterioridad del Palacio. A su vez, la espacialidad del Palacio se construye sobre todo desde los interiores de la infraestructura. El Palacio se presenta a través de la mirada del Artista/Lobo como el lugar al cual se acude en busca de resguardo: allí los “policías [van] en busca de su cuota” (31). Mientras, en la ciudad fronteriza, donde la

⁵ En “The State and the Caudillo”, Rafael Acosta Morales sostiene que la novela de Herrera presenta “una ciudad ficticia que se asemeja a la actual Ciudad de Juárez, en el norte de México” (177). El mismo Herrera acepta en entrevista con Rubén A. Arribas que “sí, tomé a Ciudad Juárez como la materia prima a partir de la cual elaboré la historia” (“Si uno va a intervenir la página en blanco, debe saber para qué”).

oligarquía no esconde su desdén por la pobreza, la policía se presenta como aparato represivo del Estado. En *Trabajos*, la ciudad fronteriza del Estado es el lugar en el que Lobo “había crecido sufriendo al poder de uniforme y chapa”, y donde ha “soportado la humillación de los bien nacidos” (45). De este modo la hiper-estilización de Herrera fija las marcas de la presencia del Estado y de su espacialidad.

Sin embargo, debe señalarse que aunque el texto también juega con la noción del aquí y el allá fronterizo, no da cuenta de la presencia del Estado en la frontera como sí lo hace con la ciudad fronteriza mexicana. Lo que es más, la palabra frontera ni tan siquiera figura en el texto. Propio de su estética de los silencios, la novela de Herrera se resiste a nombrar los países ubicados a uno u otro lado. Acude, en su lugar, a aludir a ellos por medio de otros recursos. Pocho, línea, cruzar: los términos con los que Herrera presenta a la frontera que México comparte con los Estados Unidos, son los que suelen usarse en el argot popular del norte de México.

El espacio de la frontera es esencial en el texto puesto que marca en la vida de Lobo — como lo hará eventualmente el cruce al territorio del capo-Rey— un antes y un después. De los orígenes del personaje central de la novela poco se sabe. *Trabajos* relata de manera fugaz la pobreza extrema de la familia, cuyo núcleo se deshace con rapidez. Temprano en su niñez Lobo fue abandonado por sus padres quienes cruzaron la frontera del norte en busca de mejor fortuna y nunca regresaron ni mucho menos procuraron su bienestar. Su padre, el primero en marcharse, “se fue al otro lado” y aunque madre e hijo esperaron noticias, nunca más supieron de él (16). Al igual que el padre, la madre de Lobo “cruzó” la frontera poco después (16). Pero contrario al padre, su madre “ni promesas de vuelta le hizo” (16). Lobo mismo había coqueteado con la posibilidad de “cruzar la línea”, como popularmente se le conoce a la frontera del norte de

México (101). No obstante, en su lugar, se decidirá a cruzar la frontera que supone la entrada al Palacio del narco-Rey.

La inserción de Lobo en la vida palaciega de la narco-Corte reconfigura el movimiento dialéctico entre el mundo y el sujeto mismo (el yo del joven corridista). La relación de Lobo con la ciudad de frontera del Estado está cargada por las tensiones, el asco y el rencor generados por la pobreza, así como por la desesperanza del abandono. Abyecta y despiadada: la ciudad donde hasta entonces ha vivido muestra un insistente desdén por la vida humana. Para Lobo, esa ciudad que la crítica ha asociado con Ciudad Juárez, aunque esa zona geográfica no se mencione en la novela, debería destruirse por completo. Al contemplarla, Lobo “pensó que a esa ciudad había que prenderle fuego desde los sótanos, porque por donde quiera que la vida se abría paso era ultrajada de inmediato” (80-81). Su llegada al Palacio, no obstante, establece un contraste radical con la sordidez del espacio urbano. El esplendor del Palacio lo seduce por completo: “El Artista debía quedarse” allí (20). La opulencia del narco-Palacio lo deja sin aliento. Le ofrece un mundo de experiencias inusitadas a las cuales de otro modo no hubiese tenido acceso. El espacio en el que moran el capo-Rey y su Corte, es un lugar “sostenido en columnas, con estatuas y pinturas en cada habitación, sofás cubiertos de pieles, picaportes dorados, un techo que no podía rozarse”, que se asemeja muchísimo en su ir y venir de gentes, en su despliegue de riqueza, a las cortes europeas del pasado (19).

Visto de otro modo, el Palacio opera como la antítesis de la ciudad del Estado. Cruzar sus umbrales implica la búsqueda de una vida más acomodada, retirada de la pobreza que asegura la ciudad en la que el contrato social del Estado ha fracasado. En ese sentido el texto de Herrera subraya que cruzar el umbral del Palacio no solo supone cruzar una frontera conceptual, sino que también asegura el cruce a una narco-ciudad que se le presenta a quien migra como la

extrapolación de la ciudad de frontera del Estado. El narco-Palacio es “una ciudad con lustre en la margen de la ciudad, que sólo parecía repetir calle a calle su desdicha” (20). Contrario al caos y la miseria que reproduce la ciudad fronteriza, el Palacio parece ofrecer lo que buscan los migrantes al cruzar al otro lado de la frontera: orden, trabajo, seguridad, progreso.

La “geopoética” construida por Herrera en *Trabajos*, a partir de esta ciudad que figura como el reverso de la ciudad fronteriza del Estado, es propia de los modos en que la literatura latinoamericana construye espacios imaginarios, de acuerdo a lo que propone en “Propuestas para una geopolítica latinoamericana” (2005) Fernando Ainsa. Ainsa sostiene que, aunque con distinta finalidad, estos espacios que “son el resultado ... de una disconformidad con lo real”, tienden a la creación de fronteras que deben ser cruzadas para que la tensión literaria pueda ser resuelta (10). “La lectura” de esta literatura, dice Ainsa, “invita a la transgresión de fronteras establecidas en el topos” (10). La geopoética de *Trabajos del reino* lleva a su personaje principal a cruzar las fronteras entre el territorio del Estado y el territorio establecido por el narcotráfico.

La forma de acceder a este espacio, de cruzar esta frontera, será poniendo su arte al servicio del poder del narco. Con la fracasada ciudad del Estado a sus espaldas, quien será rebautizado Artista se propone acceder a un espacio en el que la documentación, la legalidad del sujeto que migra de una ciudad a otra —de un espacio donde el Estado es el soberano a un espacio donde el poder soberano es el Rey del narco— está marcada por su valor instrumental. Solo conceden el cruce las autoridades del narco-Palacio a quienes ostenten un oficio que pueda servir o agradar al Rey. Al llegar al Palacio Lobo “apostó su única carta”, y presentó sus credenciales (20). “Vengo a cantarle a su jefe”, dice a rajatabla Lobo a “los guardias [que] lo miraron como a un perro que pasa” (20). Decidido, apela al ya conocido gusto del Rey por sus canciones y consigue que uno de los guardias que protegen el paso hacia este otro lado urbano, le

permita continuar. El centinela, no obstante, es tajante en su advertencia, “lo empujó contra la muralla y lo cacheó”, y una vez “comprobó que era inofensivo” puso en claro el reglamento migratorio de la ciudad-Palacio. “Más te vale caerle en gracia [al Rey]”, dice el centinela mientras “lo arrastró para adentro” del Palacio (21). Acto seguido lo abandona a su suerte con una última amonestación: “Aquí el que la riega se chinga” (21). La inutilidad será castigada; la muerte es el destino de quien no cumple a cabalidad con su oficio asignado.

La cercanía de la muerte en conjunto con la noción del oficio como documentación de paso hacia la ciudad-Palacio del narco, no son los únicos elementos que este espacio tiene en común con las fronteras de México y Estados Unidos, los Estados soberanos. El modo radical en que el capo-Rey ha transformado la periferia desértica de la ciudad del Estado, funciona como metonimia de su soberanía. Todavía puede recordar Lobo las tierras en las que el Palacio había sido erigido. Antes de que el poder del narco-monarca echara mano del territorio haciéndolo suyo y lo transformara en otra cosa, la zona parecía poco menos que “un basural, una trampa de infección y de desperdicios” (20). Vertedero de la ciudad fronteriza del Estado, el lugar abyecto convertido en “ciudad con lustre” da cuenta de la magnitud de su regenerador (20). Precisamente allí, sobre la marginalidad del detritus urbano, en el lugar donde una ciudad mugrienta y cruel deposita sus desperdicios, el Rey ha conseguido “posarse entre los simples y convirtió lo sucio en esplendor”; ordenar lo que había sido abandonado al desorden (20). Esta nueva espacialidad le permite a Lobo aprehender uno de los elementos a través de los cuales se fija el poder soberano: el control, la toma total de un territorio.

Esta correlación entre espacio y poder no debe resultar extraña. Los puntos de contacto entre la espacialidad que articula el narcotráfico y el poder ya han sido vistos en los capítulos previos. Lo que es más, esta conexión poder-espacio suele presentarse en las ciudades literarias

que se imaginan desde la América Latina.⁶ En el mapa de la literatura latinoamericana que Gudrun Rath desarrolla en “Imaginary Cities, Violence and Memory” (2014), se exploran las funciones de las ciudades que no existen como lugares geográficos concretos. La creación de estas ciudades imaginarias, aduce Rath, presupone una “visualization strategy that transposes the articulation of social problems to a visual level” (222). Que la novela de Herrera imagine espacios urbanos especulares donde el poder y la soberanía del narco se yuxtaponen a la tambaleante soberanía del Estado desde dentro de sus límites geográficos, no hace más que poner de relieve cómo un sujeto con las características de Lobo —marginal, pobre, invisible, de escasa educación formal, desvalido— edifica su cosmogonía del reino del narcotráfico sobre la cuestionable legitimidad de un Estado abusivo.

Regenerar el desperdicio espacial del Estado confirma a Lobo que el Rey del narco tiene el poder de redimir todo aquello y a todo aquel que ha sido descartado por el Estado. Así lo contempla cuando ya se ha integrado al Palacio. Él mismo, tan similar al espacio que el Rey transforma, “había crecido sufriendo al poder de uniforme y chapa ... hasta que llegó el Rey” (45). Solo alguien con poder absoluto podría generar una mutación espacial y humana de tal envergadura. Reformular un espacio abyecto, “convertir[lo] en un faro”, tomarlo como territorio propio: “estas eran las cosas que fijaban la altura de un rey” —concluye el cantor de corridos—. “Such imaginary schemata”, observa Rath en referencia a las ciudades imaginarias de la literatura latinoamericana, suele revelar los vínculos entre “power and hierarchy” (222). Lobo comprometerá su creación artística con tal de formar parte de todo ello, de “pertenecer a un dominio próspero” y a sus estructuras jerárquicas (20). Si bien imaginario, ese dominio al que nos refiere la novela de Herrera, conjuga al mismo tiempo la noción de territorio y poder.

⁶ Aludo aquí, por supuesto a Ángel Rama y su análisis histórico del lugar de la escritura con respecto a la urbe Latinoamericana en *The Lettered City*.

Más allá de estar cerca del capo-Rey, Lobo persigue formar parte de, integrarse en la medida de lo posible a las estructuras del dominio soberano. Entiende que la única forma de huir de la miseria es cohabitando con la Corte en el Palacio, el espacio destinado a la aristocracia del narcotráfico. Opta, por consiguiente, por invisibilizarse en este espacio para que sea su voz —el instrumento con el que puede servir al Rey— la que ocupe el lugar central. Escondido entre los muros, las cortinas y los muebles del Palacio, el Artista “podía observar sin ser advertido ... el negocio que nunca paraba” (31). “Era como ser invisible”, como no existir en el Palacio más allá de su voz (31). Este espacio no solo le facilita volverse imperceptible, sino que también le ofrece una nueva filosofía de vida. Él “ya estaba consciente de que no había nadie sobre el cielo o bajo el suelo para protegerlo”, pero “halló en el Palacio una imagen que lo liberó” (Herrera 27). Encontrarse cercano al Rey, en su dominio, “aclaraba que uno podía gozarse antes de que el diamante se hiciera polvo”, antes de que la vida llegara a su fin (27-28).

Pero a pesar de que la cercanía al monarca del narco es sin lugar a dudas importante, la novela de Herrera subraya que los espacios convertidos en territorios del soberano no necesariamente requieren de su presencia física para dar cuenta de su presencia simbólica, de su poder. El poder del Rey de *Trabajos* puede ser percibida en los espacios sobre los que rige. Esta es la razón por la cual, aunque desde los primeros días de su llegada al Palacio el Lobo no había tenido la oportunidad de ver o estar cerca del narco-monarca, “no había extrañado la figura del Rey porque de todas maneras estaba presente: en la devoción con que se lo mentaba, en sus órdenes que se cumplían, en el lustre del lugar” (36). Como pone de relieve *Trabajos*, el poder soberano del Rey, requiere de la articulación de un espacio que no dependa de la constante presencia física del monarca. Al contrario, la presencia espectral del Rey y de su poderío se cincela sobre el Palacio en su ausencia física, a partir del fervor, de “la devoción” con la que de

él se habla, así como en el cumplimiento incuestionable de su voluntad. Estos elementos, en conjunto con un lugar cuyo brillo y gloria manifiestan el poder y el control del monarca sobre el difuso narco-reino, son claves para entender también cómo el soberano a la cabeza del poder del narcotráfico se yergue sobre sus súbditos.

Así como se inscribe en los espacios que ha convertido en su territorio, el poder de un monarca debe inscribirse también en el cuerpo de sus súbditos. Esta noción no se le escapa a Sergio Bertelli en su estudio sobre las formas en que el poder soberano se manifestaba en los rituales asociados al cuerpo. En *The King's Body* (2001) Bertelli observa que no es posible disociar al soberano tanto de sus territorios como de los cuerpos de aquellos que se encuentran sujetos a su poder. Para ilustrar su argumento, Bertelli analiza la iconografía política del conocido frontispicio (Fig. 1) del *Leviathan* de Thomas Hobbes, el cual funciona como alegoría de su teoría del Estado.⁷ En su lectura, Bertelli señala que “the relationship between sovereign and subject was an osmotic one” (30). Esta interpenetración entre el súbdito y el soberano se encuentra subrayada por los territorios del monarca, como queda expresada en la espacialidad sobre la que se eleva el cuerpo del rey, “figuratively in [the] frontispiece of Thomas Hobbes *Leviathan*” (30). Según Bertelli:

The king was projected over his territory, composed of cities and countrysides; his arms were spread and held the double symbols of kinship: sword and crozier ... Even his body was composed of an infinite number of bodies, who were his subjects. (30)

Múltiples y minúsculos sujetos conforman el cuerpo del monarca que se hace visible sobre el territorio en el frontispicio del *Leviatán* de Hobbes. En la imagen, la cabeza del rey sostiene la

⁷ La imagen es de la autoría de Abraham Bosse, y fue creada con ideas que el mismo Hobbes contribuyó.

corona, mientras que la multitud ha sido distribuida en el torso y los brazos que forman el cuerpo político del monarca.

2. TEMER REVERENCIALMENTE AL CAPO

Las pequeñas figuras de los súbditos en el frontispicio se encuentran colocadas estratégicamente. Es decir, que la espacialidad que conjuga el poder del monarca cuenta además con la disposición de los cuerpos de sus súbditos, como ha visto Carlo Ginzburg en “Fear Reverence Terror: Reading Hobbes Today” (2008). En su estudio del frontispicio de Hobbes, Ginzburg observa que los sujetos que conforman el cuerpo del rey están posicionados de manera que todos miren en dirección al monarca. Para Ginzburg, esta particular disposición de los súbditos responde a la noción que conjuga el verbo “to awe” en Hobbes (6). Quizás sobrecogimiento o temor reverencial sean las traducciones más acertadas para el verbo “to awe”, el cual figura como componente central de la configuración del poder del monarca, ese “artificial man” (81) o “Mortal God” (226) que según el *Leviathan* han creado sus súbditos al conformar su cuerpo.

Encontrarse sobrecogido, sentir temor reverencial ante el poder del rey, permite apreciar las conexiones que este poder tiene con el elemento religioso tanto en Hobbes como en la novela de Herrera. Aquel “Mortal God” —el monarca o el Estado— al que se refiere Hobbes en su *Leviathan*, es el “Common Power” capaz de mantener a la multitud “in awe”, con la finalidad de “direct their actions to the Common benefit” (226-227). Hobbes entendía que, al igual que el alivio que experimenta el Artista al ser admitido en el espacio y bajo el favor del Rey, el temor reverencial ante la presencia del monarca facilitaba la posibilidad de una existencia más placentera y pacífica. “Men have no pleasure (but on the contrary a great deale of grieffe) in

keeping company”, argumentaba Hobbes, “where there is no power able to over-awe them all” (185). El temor reverencial al dios mortal subraya entonces la manera en que, al decir de Ginzburg, “at the origin of religion, as well as at the origin of the State” —el Estado entendido aquí también como el monarca— “there is fear that produces awe” (9).

Trabajos del reino abre específicamente con una escena en que se despliegan las formas que toma el temor reverencial bajo la monarquía del narcotráfico. El pórtico de la novela aglutina al mismo tiempo la noción del espacio y de la interpenetración de los cuerpos de los súbditos alrededor del Rey. Su función es cincelar una imagen del narco-monarca que refleje la mirada, la forma en que Lobo, quien muy pronto se convertirá en el Artista, interpreta este primer encuentro. Tan pronto la figura del Rey se materializa en la cantina —el lugar de ese primer encuentro—, el joven corridista asume que la “sangre” del hombre que tiene frente a sí “era distinta” (9). Comprueban esta peculiaridad, esta distinción de sangre, “el modo en que el hombre *llenaba el espacio*, sin emergencia y con un aire de saberlo todo, como si estuviera hecho de hilos más finos” (el subrayado es mío 9). Pero no es exclusivamente el cuerpo del Rey el que fija el nivel del hombre ante los ojos de Lobo. La presencia del monarca que satura el espacio de la cantina con su singularidad, se encuentra rodeado por los cuerpos de sus cortesanos. Al llegar, el monarca “tomó asiento a una mesa y sus acompañantes trazaron un semicírculo a sus flancos” (9). Dispuestos a la manera de brazos, en los costados, los cuerpos de los cortesanos que acompañan al soberano figuran como extensiones del cuerpo mismo del Rey. Una visualización fugaz de este momento remite al cuerpo del rey en el frontispicio de Hobbes. Colocados cual brazos del Rey del narcotráfico, los cortesanos de *Trabajos* se sitúan de modo similar a la forma en que la multitud de la cabeza del Estado de Hobbes está representada.

Inmediatamente el joven compositor comienza el proceso al que nos refiere Ginzburg con respecto al hombre que se vuelve dios mortal articulado por Hobbes: la formación del Rey como un monarca soberano ante Lobo, quien en breve se convertirá en uno de sus súbditos más devotos. La descripción del texto resulta casi irrisoria, pero por lo mismo termina siendo sumamente eficaz. Una abertura en la cantina abre paso a un halo dorado de luz que se posa sobre el Rey, y esta visión hace que Lobo se sobrecoja: “Lobo lo admiró [al Rey] a la luz del límite del día que se filtraba por una tronera en la pared” (9). Para el cantautor de corridos estaba claro, “en algún lugar estaba definido el respeto que el hombre y los suyos le inspiraban” (9). A esto responde el que Lobo sea capaz de determinar con facilidad que este hombre no solo es “fuerte y suntuoso”, sino que también ostenta dominio, “poder sobre las cosas del mundo” (9-10). Visto con mayor precisión, el hombre “era un rey, y a su alrededor todo cobraba sentido” (10). “Los hombres luchaban por él, las mujeres parían para él”, aunque como veremos en esto Lobo se equivoque, “él protegía y regalaba, y cada cual, en el reino, tenía por su gracia un lugar preciso” (10). A pesar de que el joven compositor “nunca había tenido a esta gente cerca”, su mirada ya va armando el poder de este hombre, que tanto Lobo como el narrador extradiegético que le sigue los pasos, convertirán en dios mortal del narco (9).

Lo cierto es que el Rey de *Trabajos del reino* es un dios mortal más allá del sentido que le imparte Hobbes al término. Al establecerse como monarca del narco-reino pasa de ser un hombre a convertirse en un *Mortal God*, como diría Hobbes; un soberano cuyo poder absoluto, en teoría, solo se ve afectado por su propia mortandad. Sin embargo, el texto de Herrera complica la idea de un dios mortal bajo el narcotráfico. Si bien es cierto que inicialmente la noción de un dios mortal subraya al mismo tiempo la fragilidad y la finitud del cuerpo de un rey “con poder sobre las cosas del mundo”, también habría que poner de relieve que el Rey del

narcotráfico en *Trabajos* es un dios que imparte muerte (10). De hecho, ambas nociones —la de un rey cuya posible expiración del cuerpo atenta contra su poderío y la de un rey que funda ese poderío en su distribución de la muerte— se combinan en el primer encuentro.

3. FRENTE AL DIOS MORTAL DEL NARCO

Más allá de permitirnos entender la autoridad del Rey a través del sobrecogimiento, del temor reverencial que exhibe el personaje central del texto, la escena de la cantina establece, desde las primeras páginas de *Trabajos*, el poder que el soberano tiene sobre la vida y la muerte de los sujetos. La novela de Herrera abre su primera sección con el aniquilamiento de un briago por parte del Rey. El ebrio ha sido un tanto impertinente, se ha negado al pagar la totalidad de lo que adeuda a Lobo tras haberle exigido que cantara una y otra vez para él. “No hay más cantorcito”, le dice el briago al cantautor de corridos, “lo que queda es pa echarme otro pisto” (11). Pero al ser confrontado por el Rey, quien con un sencillo “págueme al artista” le ordena que salde su deuda, el briago comete un error fatal. Sugiere en voz alta que conoce uno de los secretos más íntimos del monarca: un secreto que pone en jaque la estabilidad de la narco-monarquía y que se irá destapando a medida que avanza la narración. Ese atrevimiento del briago que apenas insinúa el secreto, le cuesta la vida.

La reacción del narco-monarca ante la indiscreción del briago no se hace esperar. “Al Rey se le oscureció la cara” de inmediato (12). Se acerca al briago con la finalidad de liquidar a quien —al revelar su secreto dejando expuesta su vulnerabilidad— ha osado poner en entredicho su poder absoluto. A pesar de que la muerte del briago a manos del Rey aparenta resarcir la injusticia que el briago ha cometido con Lobo, tras una lectura cuidadosa no es posible confundir lo que subyace a esa fachada. La muerte del briago tiene como finalidad la restitución del poder

del monarca que se tambalea. Aunque uno de sus acompañantes se dispone a corregir el entuerto, es necesario que el Rey mismo establezca su autoridad. Por ello, el Rey “hizo una seña a su guardia para que no lo siguiera” (12). Con parsimonia, el Rey “se aproximó al briago y lo agarró del mentón”, para inmovilizarlo (12). “No creo que hayas oído nada”, increpa el Rey al ebrio que ha asegurado saber lo que se dice de él a escondidas. La suya es una amenaza tajante: “los difuntos tienen muy mal oído”, dice el narco-monarca (12). La fragilidad del Rey, expuesta en apenas la sugerencia del secreto tiene que ser silenciada con violencia. El Rey, “le acercó la pistola” al briago “como si le palpara las tripas”, sin decir más (12). Y en un “estallido simple, sin importancia”, el monarca del narco en la ciudad fronteriza restablece su autoridad (12).

Al liquidar al briago por sí mismo el Rey institucionaliza su poder como soberano del narcotráfico en este territorio. Nos recuerda Michel Foucault en *Defender la sociedad* (1976) que “el derecho de la vida y la muerte era uno de los atributos fundamentales de la teoría clásica de la soberanía” (217-18). Este derecho del soberano, previo a los grandes cambios sobre la vida y la muerte en el s. XIX, “se ejerce de una manera desequilibrada, siempre del lado de la muerte” (218). Así las cosas, el derecho que el Rey de *Trabajos* ejerce sobre el briago, de acuerdo con Foucault, “es el derecho de hacer morir o dejar vivir”, un derecho que restituye el poder que el briago puso en entredicho (218).

Al derecho del soberano de *Trabajos*, en el que el aniquilamiento emerge triunfante según la teoría clásica de la soberanía, habría que añadir las formas novedosas en que el narcotráfico configura su rol con respecto a la muerte. El mundo de *Trabajos del reino* conjuga agenciamientos del poder a través de la muerte en los que se combinan las formas arcaicas del poder junto a los más recientes procesos de la globalización. En ese sentido, esta novela del narcotráfico parece conceptualizar el tiempo, el espacio y las formas de poder como si fueran

vértices opuestos de un tejido que se unen. Uno de los extremos del textil supone formas arcaicas del poder; el otro extremo, sus formas contemporáneas. Por su parte, el texto literario imagina copresentes a estos extremos temporales bajo el narcotráfico.

En gran medida, la novela de Yuri Herrera hace legible la noción de los pliegues temporales del filósofo Michel Serres. Serres establece su idea del tiempo en oposición a la descripción kantiana de la continuidad temporal en una línea recta e ininterrumpida. A su modo de ver, el transcurrir del tiempo es caótico y desordenado, su complicada trayectoria tiene la habilidad de plegarse como los vértices de un tejido. Momentos distantes y en apariencia contradictorios, pueden llegar a estar cercanos. “Time” no es “only a simple line”, dice Serres a Bruno Latour en *Conversations on Science, Culture, and Time* (49). El tiempo, según Serres, “it’s not even a line, but a trajectory” (49). Fenómenos culturales y estéticas literarias corren el riesgo de verse oscurecidos cuando se piensan a través de la noción lineal del tiempo: “time doesn’t always develop according to a line and thus things that are very close can exist in culture, but the line makes them appear very distant to one another” (57).

Trabajos combina constantemente elementos temporales y espaciales disímiles. A finca en un mismo tiempo y espacio la ciudad de frontera del Estado moderno y el Palacio, centro de un narco-reino. Asimismo conjuga en la figura del monarca, capo del narco y cabeza del reino; sus súbditos, son narcotraficantes y vasallos, miembros de una Corte neoliberal. Por su parte, Lobo, el personaje central del texto, es tanto juglar como narco-corridista. Además, su concepto del transcurrir del tiempo no es lineal, sino que está marcado por momentos significativos o trascendentales. Lobo “nunca reparó en esa cosa absurda, el calendario”, *Trabajos del reino* subraya que sus nociones del tiempo están marcadas por “finales y caprichos” (17). Estas aparentes contradicciones temporales nos permiten apreciar con mayor claridad la problemática

del poder del narco. A fin de cuentas, dice Serres sobre la literatura, “a well-told story seems to me to contain at least as much philosophy as a philosophy expressed with all this technical voluptuousness” (24). A esto responde la necesidad de no solo pensar la problemática de la constitución del poder narco-monárquico y la muerte partiendo desde la teoría clásica de la soberanía que propone Foucault. También es relevante considerar cómo la lógica que encarna el narcotráfico —esa empresa multinacional producto de la globalización con su “negocio que nunca paraba” y el ir y venir constante “de gente de las ciudades, trajeados de portafolios”—, tiñe esa problemática (Herrera 31). Es decir, más allá de ejercer su derecho soberano sobre la muerte de los sujetos, ¿cuál es el rol del Rey, del dios mortal como cabeza del narcotráfico?

Ya se ha discutido la perspectiva de Rossana Reguillo sobre este rol en los dos capítulos previos. Para Reguillo, el narcotráfico establece su poder a medida en que se configura en una maquinaria sangrienta, generadora de cadáveres, una escritura que ella denomina caligrafía y gramática del horror. No obstante, podría decirse que en *Capitalismo Gore* (2010) Sayak Valencia le da un giro a la noción de la narco-máquina de Reguillo, al pensar la problemática de la muerte, el poder, y el narcotráfico partiendo específicamente de “los espacios (geográficamente) fronterizos” (15). Valencia considera que “la violencia extrema y tajante” del narcotráfico —el funcionamiento de la maquinaria del narco, si se quiere— puede apreciarse con mayor nitidez en la espacialidad geopolítica de la frontera, que en otras espacialidades más alejadas de esta zona (15). Áreas como las ciudades fronterizas de Tijuana o Ciudad Juárez, que se encuentran del lado de México, son, argumenta Valencia, bastiones del “capitalismo gore”, cuya lógica descansa sobre el “derramamiento de sangre explícito e injustificado” (15). Valencia observa que bajo el capitalismo gore, rúbrica con la que persigue explicar lo que subyace a “la falta de poder explicativo que existe dentro del neoliberalismo” para la violencia extrema y

normalizada de la narco-máquina, “la muerte se ha convertido en el negocio más rentable” (16). Partir de esta noción de Valencia, permite concebir con mayor nitidez por qué el Rey de *Trabajos* elimina mecánicamente al briago.

Aniquila el narco-monarca tanto por derecho soberano, como por la normalidad con la que bajo el capitalismo gore “la violencia más explícita” es usada por la maquinaria del narcotráfico “como herramienta de *necroempoderamiento*” (15). A fin de cuentas, según Valencia, el capitalismo gore ha transformado el proceso de producción capitalista de mercancías. En su lugar, en este estado de cosas del que participa activamente el narcotráfico, la muerte se ha convertido en el objeto de consumo con que el se llega a “obtener reconocimiento y legitimidad económica” (17).

En efecto, Lobo identifica ambos elementos —tanto el reconocimiento como la legitimidad económica— en su fervor reverencial ante el Rey del narco. Aunque él no sepa precisarlo, “en algún lugar estaba definido el respeto” que había que profesar al Rey (Herrera 9). Algo reconoce el corridista en el monarca, que despierta “la súbita sensación de importancia por encontrarse cerca de él” (9). “Cuando observó las joyas” del monarca, su legitimidad económica, el sobrecogimiento lo arropa y no puede hacer más que aceptar que el capo “era un Rey” (9). Entiende que el monarca es “uno de los que hacían cuadrar la vida” (10). En fin, Lobo asume, deslumbrado, que se encuentra ante un regente con poder legítimo.

4. CONTRADICCIONES DEL PODER: MASCULINIDAD E IMPOTENCIA

Herrera urde las contradicciones del poder del narco desde las primeras páginas del texto. Gran parte del poder del narco-monarca se basa en la construcción de una hiper-masculinidad tóxica mitificada. Esta construcción, no obstante, es tan frágil como lo son en general las hiper-

masculinidades, o como lo es el género todo en cuanto ley. El poder del Rey de *Trabajos* es contradictorio, puesto que se basa en la ficción de un potente Rey impotente. Este conocimiento que debe ser silenciado a toda costa, es el que pretende revelar el briago; este es el mismo conocimiento que Lobo/el Artista eligirá ignorar.

El embelesamiento, la admiración de Lobo ante el Rey es interrumpida por el briago que en breve será aniquilado. Antes de ser ejecutado el “briago le ordenaba cantar”, y Lobo cumple con su oficio: canta mientras el borracho pide una canción tras otra (10). Cuando finalmente el briago le indica a Lobo que se detenga, y éste “extendió la mano” para pedir el pago por los servicios prestados, el hombre se niega a pagar el total de lo adeudado (11). Ya habituado a los atropellos de la cruenta ciudad fronteriza, Lobo “se iba a dar la vuelta en seña de Ni modo, cuando escuchó a sus espaldas” la voz del Rey que le exigía al borracho que le pagara lo justo “al artista” (11). “A usted lo conozco”, responde el borracho, “He oído lo que dicen” (11). Los rumores a los que se refiere el borracho de la cantina responden a la virilidad del narco-rey. Este secreto a voces que se confirmará una y otra vez a lo largo de la novela de Herrera, será determinante para la eventual caída del Rey y el giro que tomará la vida del Lobo/Artista en el desenlace del texto.

A pesar de que al inicio del texto Herrera prefiere silenciar o no revelar de qué se trata el secreto del Rey, a medida que avanza la narración no queda lugar a dudas. Entrados en la narración descubrimos que la Bruja —una de las cortesanas más cercanas al soberano, puesto que lo conoce desde antes de que ascendiera al trono del narco— busca remediar la impotencia del monarca. Tan pronto “componga a este hombre” (76), cuando “arregle su semilla” (77), está convencida la Bruja, el reino del narco que ya va mostrando sus fisuras marchará mucho mejor. Eventualmente el Gringo, uno de los cortesanos más devotos de la narco-monarquía, cree que

revela a Lobo el secreto por equivocación tras emborracharse en la ciudad fronteriza del Estado. Por su indiscreción descubre quien lee que el Pocho —quien otrora fuera agente de narcóticos al otro lado de la frontera, antes de incorporarse al narco-reino— “de lo único que se encargaba era de conseguirle hembras al Señor” (84). Pero la impotencia sexual del Rey hace que el oficio de este cortesano sea apenas una fachada. Buscar compañeras sexuales “como si le hubieran servido para algo” al Rey, no es más que un intento de tapar el rumor que silencia en su inicio la novela de Herrera (84). “Esto, chitón, ¿eh?”, reacciona el Gringo ante su imprudente revelación, acercándose “con torpeza un índice a los labios” (84). “Mejor no saber” nada de la disfunción eréctil del Rey, añade (84). El Gringo reconoce la peligrosidad de apalabrar la contradicción: el narco-monarca que ostenta el poder, es impotente.

La impotencia sexual del Rey no es insignificante. Tradicionalmente la virilidad de un rey, su capacidad de procrear herederos al reino es esencial. La tradición monárquica del medioevo y el renacimiento ponía énfasis en la virilidad. Sergio Bertelli detalla las múltiples configuraciones que toma esta problemática en torno al cuerpo del monarca. “The body of the sovereign was a fetish that contained a particular vision of ... sexual reproduction”, observa Bertelli, “the male organ was ... shown as an instrument of power and strength (*signum victoriae*)” (165). Dentro de esta noción del cuerpo del soberano, la virilidad se asocia con el poder que tiene o que carece el soberano para regir. Según Bertelli, “the *testimonio fortitudinis* (proof of sexual power)” se consideraba una prueba “for denoting the *plenitudo potestatis* (full power)” para gobernar (168). Aquí habría que señalar que los pliegues temporales a los que alude Serres se presentan nuevamente en *Trabajos del reino*. No solo la tradición monárquica determina la importancia de la virilidad y el poder, sino que la impotencia sexual se encuentra también asociada a la noción de la masculinidad y el poder en México.

Este principio ha sido incorporado a plenitud en la tradición nacional de la masculinidad mexicana y, por supuesto, en los mitos de la hiper-masculinidad de los capos del narcotráfico. Ya lo observaba Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1998), cuando indica que “el modelo que ... rige las representaciones que el pueblo mexicano se ha hecho de los poderosos” es el de “caciques, señores feudales, hacendados, políticos, generales, capitanes de industria” (34).⁸ Quizás en el s. XXI la representación paradigmática podría de ser la del capo, el señor del narco cuyo poder se erige sobre la existencia de los vasallos que habitan en los territorios en los que se hace su voluntad. Lo que es innegable, como establece Paz, es que “todos ellos son ‘machos’, ‘chingones’” (34). Dentro de la noción misma del chingón plasmada por Paz, queda puesta en evidencia la idea que ata a la virilidad con la masculinidad en el lenguaje popular de México.

Paz dedica una sección significativa de *El laberinto* al análisis del “verbo chingar”, cuyo desarrollo diacrónico unió al término pelear —de *čingarár*, proveniente del caló— con el término coito (32). A pesar de que en México, específicamente, chingar ha devenido en una voz polisémica que, según la hermosa descripción de Paz “es maligno, ágil y juguetón como un animal de presa”, *El laberinto* enfoca su examen del verbo en los orígenes de la identidad nacional mexicana y el imaginario que se ha creado alrededor de “la Chingada” y “el Macho”, que no es otra cosa que el “Gran Chingón” (33).⁹ Para Paz, el imaginario que se esconde detrás de la noción del Macho como Gran Chingón conjuga al mismo tiempo al enfoque diacrónico del verbo chingar en México —de la pelea, la violencia propia de los machos, al coito, cuya acción es llevada a cabo por el macho e implica el poder sobre lo femenino—.

⁸ Ver la conexión que el cacique y el señor feudal tienen con el capo en el primer capítulo.

⁹ Ella es la chingada y él el que chinga. Es importante subrayar que Paz identifica las formas en que el término constituye los orígenes de la identidad nacional mexicana.

Del mismo modo, en su análisis de los términos macho y chingón, pueden apreciarse las formas del poder absoluto que también se encuentran presentes en el narco-Rey de *Trabajos del reino*. En el Rey de *Trabajos*, tanto como en la noción del Macho en Paz, deben sintetizarse “la agresividad, impasibilidad, invulnerabilidad, uso descarnado de violencia, y demás atributos del ‘macho’: poder” (Paz 33). Por esta razón, la carencia de virilidad del Rey debe esconderse a toda costa; por esta razón el Rey aniquila al briago. Más aún, será imprescindible erigir, al decir de Paz, una representación —aunque ficticia— de su poder, de su virilidad.

Lobo se prestará gustosamente para esta encomienda a través de los corridos que compondrá para el Rey. Fundamental es por lo tanto el encuentro en la cantina, donde Lobo atisba las posibilidades de su futuro bajo el ala del narco-monarca, a la vez que descubre su secreto. Este es el momento preciso en que el joven cantor de corridos ve transformada de manera definitiva su percepción del tiempo. Serres diría que la percepción de Lobo muestra los pliegues del tiempo. Desde ese momento en adelante, “los calendarios carecían de sentido por una nueva razón” (Herrera 13). El transcurrir del tiempo cobraba sentido a partir de este día porque “ninguna otra fecha significaba nada, sólo esta”, que marca el momento en que Lobo decide que el secreto de la carencia de virilidad del Rey debe ser protegido (13). El compositor “había escuchado mentar un secreto que, carajo, qué ganas tenía de guardar” (13). Desde ese día en adelante Lobo intentará guardar el secreto de la impotencia del Rey. Irónicamente, solo revelará por error y en un corrido que el impotente Rey es incapaz de crear estirpe, que el Rey no es ningún macho chingón, que es mortal pero que no es un dios.

Pero ya se ha indicado que bajo el imaginario nacional mexicano no es posible ostentar el poder fuera del concepto del macho chingón. De manera similar, en las formas arcaicas del poder monárquico se enfatizaba la virilidad del monarca. El cuerpo y sus capacidades sexuales

figuraban en los modos en que el medioevo y el renacimiento imaginaban el poder absoluto del soberano. En *The King's Body*, por ejemplo, Bertelli observa que, en los retratos oficiales de los monarcas, los genitales del rey eran representados de una forma peculiar, puesto que debían ser mostrados como “an instrument of power and strength” (162).

Sin embargo, el narco-monarca de *Trabajos* no satisface estos requisitos. Cuando el Rey cuestiona qué es lo que se dice de él, el briago responde: “No, si no hablo de sus negocios” como capo del narcotráfico, “eso todo mundo lo sabe... Hablo de lo otro” (Herrera 12). Alude el briago a la incapacidad viril del Rey. Con la sugerencia pone en evidencia que el cuerpo del narco-monarca traiciona uno de los elementos neurálgicos que aseguran el poder absoluto de cualquier rey. Cónsono con la noción del rey como un dios mortal, “the male organ was interpreted as a symbol of immortality in Christ” (Bertelli 162). Este símbolo de fuerza y poder, basado en la inmortalidad de la deidad cristiana, es precisamente de lo que carece el Rey de *Trabajos*. Su carencia, por lo tanto, debe ser silenciada.

5. SIMBOLISMO RELIGIOSO: LA TEOLOGÍA DEL NARCO-REINO

Si bien la novela de Herrera administra cuidadosamente los silencios en torno a la impotencia del Rey, tiende con regularidad a recurrir a la noción del dios mortal del narco como si éste formara parte de la mitología judeo-cristiana. En ese sentido, *Trabajos* va armando su versión del poder narco-monárquico precisamente a través del simbolismo y el lenguaje religioso. Para la mayor parte de sus vasallos la caída del Rey, al igual que sucede con la caída de la deidad dentro de la mitología cristiana, es impensable. En gran medida, pareciera como si el narco-monarca hubiese reemplazado a la divinidad del cristianismo, estableciendo de este

modo una estructura teológica de la soberanía del narcotráfico centrada en la figura del dios mortal.

A esto responde que, en la audiencia mensual del Rey con la gente más vulnerable de la ciudad fronteriza del Estado, el monarca quede representado como una suerte de Jesucristo idolatrado por el vulgo. La audiencia le da la oportunidad a la gente de a pie a encontrarse cara a cara con el Rey. Visiblemente empobrecido, el populacho muestra la virtud teológica de la fe, la firmeza de convicción en su señor. Van a la audiencia, al modo en que el mito cristiano narra en que la multitud se congregaba alrededor de Jesucristo, en busca de favores. “El pueblo [iba] en fila entrando por un portón, de rebozos y pantalones de hilachas, con niños a cuestas, con caras de ausencia pero levemente brillantadas de fe” (Herrera 58). La certeza de que el Rey, en tanto monarca y en tanto divinidad del narco, hará algo para cambiar sus circunstancias, les hace llenar el espacio de la Galería, donde se lleva a cabo la audiencia mensual, con “un alboroto dócil, mezcla de azoro y recogimiento” (58). Discretos, contentos y devotos, cada uno de los sujetos que compone la multitud espera paciente a que su turno llegue. Esperan deseosos el momento en que “el Rey miraba a cada uno a los ojos, escuchaba la merced pedida ... les acariciaba el cabello o les aconsejaba en tono grave”, tal y como lo haría el Dios de los cristianos hecho carne entre la multitud (59). Otros súbditos pedían alguna cosa que necesitaran con urgencia o que el Rey apadrinara a algún recién nacido. Sin importar qué pidieran, el Rey “a todos les da” (59). Tras recibir las dádivas del dios mortal del narcotráfico, “ellos le querían besar la mano o se abrazaban a sus rodillas” (59). “El Rey”, por su parte, “dejaba que lo adoraran un momento y después los quitaba con tierno rigor” (59). Estremece la escena en la que el narco-monarca interactúa con sus súbditos tanto a Lobo, ya convertido en Artista, como al Joyero del Palacio, quien “parecía florecer en el fervor de los simples” (60). Cual si fuera alguno de los discípulos de

Jesucristo, el Joyero hubiera ignorado a los humildes súbditos de la audiencia de habérselos encontrado bajo cualquier otra circunstancia. Pero en la Galería, bajo la bondad y el poder del dios mortal del narco, “se encandilaba con la audiencia”, sin perder de vista “cómo la obra del Señor los transfiguraba” (60).

Transfigurado también queda el Pocho, “quien, casi a manera de apellido, repetía Yo no crucé la línea, la línea me cruzó”, en alusión directa a la máxima chicana sobre su relación histórica con la frontera (34).¹⁰ Originalmente el Pocho no había pertenecido a la Corte del Rey. Al contrario, el Pocho era agente anti-narcóticos del otro lado de la frontera norte, en los Estados Unidos. La suya es una historia que se asemeja muchísimo a la de Pablo de Tarso, el perseguidor de cristianos. Ambos, el Pocho y Pablo de Tarso se convierten al bando opuesto tras experimentar una manifestación prodigiosa del poder divino. El uno y el otro fueron perseguidores del grupo al que finalmente se incorporan e igualmente ambos quedaron deslumbrados e interpelados en un momento decisivo por un poder mayor al de sus propias fuerzas. “El Pocho fue agente de allá, hasta que en una encrucijada la justicia lo iluminó” y le hizo tornar su convicción hacia el dios mortal del narcotráfico (34). En la encrucijada, “tres de los que eran suyos tenían rodeado al Rey, que ya se disponía a bien morir antes de que lo agarraran”, indica el texto a medida en que construye el mito de este Pablo de Tarso del narco (34). Inexplicablemente, el poder etéreo del Rey le da un giro al rumbo de las cosas: “de pronto al Pocho lo asaltó un soplo que decía ¿Y tú por qué has de estar de este lado?” (34). Al igual que Pablo de Tarso, el Pocho responde al llamado del dios mortal, el poder superior que lo interpela. Iluminado por la justicia del narco, “les vació el cargador a los esbirros de uniforme, y desde

¹⁰ Resulta interesante que Los Tigres del Norte, la agrupación musical nortehña de mayor relevancia en México y los EEUU ha dedicado una de sus más famosos corridos, “Somos más americanos”, a la temática de la frontera. La canción forma parte del álbum *Uniendo fronteras* de 2001, y en ella figura una versión de la frase del Pocho: “Yo no crucé la frontera, la frontera me cruzó”.

entonces estaba con los buenos” (34). El mito del Pocho es tan extraordinario que Lobo, ya convertido en Artista de la Corte, le compone su corrido. Pero la finalidad de componer corridos donde podía “contar la hazaña de cada cual” siempre recae en configurar la mitología del dios mortal del narco (34). A fin de cuentas, “no había que olvidarse de quién la hacía posible” (34). Todo, según lo aprecia el corridista, llega por obra y gracia del Rey. “Sí, eres chilo, porque te lo permite el Rey”, insiste el cantautor de corridos, “sí, qué valiente eres, porque te inspira el Rey” (34). La hazaña del Pocho no es suya propiamente dicho, sino que supone una dádiva de la narco-deidad. Este es el motivo central para armar un corrido: agradecer al señor del narco, cantar la historia imaginaria de su poder divino.

De hecho, cuando Lobo canta por vez primera un corrido especial que ha compuesto para el Rey, la manera en que el texto describe su performance parece ser más propio de quien canta en una iglesia alabanzas al Dios padre que protege a sus seguidores cristianos. En el corrido que Lobo dedica al dios mortal del narco se “hablaba de sus agallas y de su corazón, puestos a prueba a mitad de una lluvia de plomo, y con final feliz no sólo para el Rey sino también para los jodidos que siempre ciudaba” (24). Gran parte del mito teológico que construye el texto con respecto a la cabeza del narcotráfico se encuentra asociada a la idea del Rey como padre protector. A éste es a quien Lobo canta “con la fe con que se cantan los himnos y con la certeza de los pregones” (24). La fe, la convicción con la que el corridista canta su corrido —casi himno— proclamando frente a la audiencia la valentía y la bondad del narco-monarca para con los más desvalidos, corresponde con mayor exactitud a una casa de adoración y no al espacio en el que verdaderamente se encuentra: una fiesta de traficantes de droga que se lleva a cabo en el narco-Palacio. Aun este espacio se transfigura con la alabanza al Rey y comienza a ser esculpido con el lenguaje con el que suele describirse una iglesia. Hasta la voz misma de Lobo parece

trascender a un plano incorpóreo, místico. Cuando Lobo, animado por su temor reverencial frente al dios mortal del narco, canta el himno “bajo aquella inmensa bóveda”, cúpula que techa al Palacio que se convierte en espacio de adoración, “la voz se le dilatava con un cuerpo que jamás había cobrado en las cantinas” (24).

La voz recrecida que surca el espacio en alabanza presupone una ofrenda de gratitud a aquel que levanta al caído. “Al Artista no lo cuenteaban”: el corridista está convencido de que el dios mortal ha soportado un vía crucis para que los más desventurados de la ciudad fronteriza del Estado no tengan que cargar su cruz (45). Su temor reverencial, no frente al crucificado rey de los judíos, sino frente al Rey del narcotráfico, le permite configurar su narco-teología. “¿Quién aceptaba el calvario por los demás?”, cuestiona (45). “Él”, el Rey “era su manto, la herida que se agranda para que el resto no duela” (45). En el imaginario que construye el cantautor de corridos, el narco-monarca se ha sacrificado con tal de limpiar la mancha de la pobreza de sus vasallos. Cree que el Rey expía la aflicción de la miseria y el abuso de poder del Estado. Está convencido, puesto que su lógica está templada por la experiencia propia: “él había crecido sufriendo al poder de uniforme y chapa, él había soportado la humillación de los bien nacidos; hasta que llegó el Rey” (45). Tras una vida entera bajo el sino de la indigencia, el corridista no puede hacer más que ofrecer en agradecimiento la única ofrenda que tiene a su haber: su arte, el corrido.

Sin embargo, cabe preguntar en qué exactamente consiste el sacrificio del Rey. Contrario al rey de los judíos del cristianismo, el Rey del narcotráfico de *Trabajos del reino* no da su vida por nadie. Lobo, ya convertido en Artista parece contestar a esta pregunta en una intensa reflexión sobre el corrido al cual *Trabajos* dedica un capítulo o sección en su totalidad. En el capítulo la furia del Artista va dirigida a los detractores de la música que el Artista compone para agasajar al Rey; en la radio han prohibido sus corridos. ¿Acaso “no podía ... escribir canciones

menos rudas, más bonitas?” (57). El corridista interpreta apoyo en la reacción —una “sonrisa [que] era como un abrazo protector”— del Rey ante la prohibición (61). El gesto paternal lo lanza a una sobrecogedora introspección sobre el corrido. Que “se asusten, que se asombren los decentes” que despotrican contra su música, piensa el Artista (62). “Sobájelos”, percibe el corridista que le dice el Rey (62). Esa invitación a humillar a los pudorosos de la radio toma forma en esa delirante reflexión que versa sobre la muerte en vida de los detractores y el poder del narco-monarca. Y en esa cavilación sobre el corrido se encuentran presentes, tanto la estructura teológica del narco, como el sacrificio del dios mortal. “Están muertos”, dice sobre quienes no quieren oír las verdades del cantautor y el narco-reino, “todos están muertos”, mientras “sonríen los dientes pelados cual cadáveres; cual cadáveres, calculan que nada malo les puede pasar” (63). Aunque estos muertos en vida imaginan estar protegidos, continúa, quizás “al final averiguan que ya son carne agusanada” (64). A los ilusos que no quieren saber nada de los trabajos del reino ni de su señor, esos que “mejor quisieran oír nomás la parte bonita”, el narco-corrido habrá de “tomarlos de la crin [para] restregarles la cara contra esta verdad puerca y áspera y maloliente y verdadera”: que el corrido imagina en sus muertes el pago sacrificial a través del cual el Rey del narco reafirma su poder y levanta al caído (64). Al “sentir su espanto”, al sentir su temor ante el poder de aniquilar que ostenta la narco-monarquía, el Rey sale fortalecido, puesto que “el susto de los otros alimenta bien” (64). El Artista lo sabe bien: el dios mortal del narco solo puede ser bien servido bajo el peso del temor reverencial. Un temor que responde al potencial aniquilamiento de la vida. Que a los medrosos de la radio “les escam[e] oír mentar este mal sueño que cobra vidas y palabras” como con las que se construye un narco-corrido, son buenas noticias para los súbditos del Rey (64). Vislumbrar la muerte en vida de los detractores, figurar su muerte potencial bajo el poder del Rey, como el Artista asegura imagina el

corrido, presupone asumir la permanencia del poder del dios mortal del narco. No hay otro modo de expiar la pobreza de los más vulnerables fijando el poder de la narco-monarquía al mismo tiempo, cree el Artista. Solo es posible la expiación a través del sacrificio que el dios mortal lleva a cabo, ya sea en el mundo material —como cuando el Rey aniquila al briago—, o en el mundo que imagina el corrido.

Más aún, los atemorizados detractores del mito que arman las canciones del Artista no solo rehúyen de escuchar la manera en que las composiciones construyen la épica del narco-monarca, sino que además “les escama que Uno sume la carne de todos” (64). Con el Uno en el que todos los vasallos se confunden, se establece una dualidad tanto religiosa como monárquica. El pueblo del dios mortal del narco existe bajo el poder de “Aquel que guard[a] la fuerza de todos” (64). De la misma manera, el corrido fija bajo la cabeza del narco-reino, el cuerpo que configuran sus súbditos, de manera similar a como lo establece el frontispicio del *Leviathan* de Hobbes. La reflexión sobre el corrido que lleva a cabo el Artista no pierde el ritmo de ese Uno divino y soberano ni de la multitud con la que éste se construye.

En el primer volumen de *The Beast and the Sovereign*, Derrida también identifica la relevancia de ese Uno en la teoría de soberanía de Hobbes. Según Derrida, el soberano en Hobbes solo puede quedar establecido cuando “a multitude of men, as it were, become One in their representation, when One emerges to represent the many” (46). Pero más importante todavía es observar que en su análisis de Hobbes, Derrida reta la premisa convencional de la secularidad cuando se establece la figura del soberano. Por ello en *The Beast and the Sovereign* se declara partidario de “an onto-theologico-political structure of sovereignty” en el *Leviathan* de Hobbes (46). A pesar de que Hobbes hace todo lo posible por “anthropologize and humanize the origin and foundation” de la soberanía —es decir, por secularizarla—, en la lectura de Derrida, el

acuerdo entre los sujetos que conforman el cuerpo del soberano permanece unido a una noción teológica y religiosa. La figura del soberano permanece, como pone de relieve *Trabajos del reino*, estrechamente relacionada con la figura de la divinidad judeo-cristiana. El suyo es un *corpus mysticum*, el cuerpo de un dios-hombre místicamente presente no solo dentro del Palacio, sino donde quiera que llegue el corrido. Desde el inicio, argumenta Derrida, el *Leviathan* describe a la figura del soberano “as copies of the work of God” (53). Al igual que el soberano de *Trabajos*, la figura del soberano en el *Leviathan* se presenta como un cuerpo que encarna o personifica al Dios del cristianismo. Dice Derrida que el soberano en Hobbes es:

some body, in two words, that *represents* God, seems indeed to refer to some one who is also a body, an incarnation of God on earth ... the gripping chapter 16 of *Leviathan*, on the concept of person and personification, [is] a chapter that puts forward three examples of the personal ‘representation’ of a ‘personated’ God, all three of whom speak therefore *for* God, *in the place* of God, *in the name* of God ... this logic ... of the *lieu-tenance* of God, of the lieutenant as sovereign after God, clearly marks ... the *proper place* of the sovereign ... The (human) sovereign takes place as place-taking (*lieu-tenant*), he takes place, the place standing in for the absolute sovereign: God. The absoluteness of the human sovereign, his required an declared immortality, remains essentially divine
(53-4)

Así las cosas, la soberanía del dios mortal “retains a profound and fundamental theological religious basis” (54). *Trabajos* le da vuelo a lectura derrideana de la soberanía en Hobbes, pero bajo el régimen de poder del narcotráfico.

6. EL JUGLAR GRAMATOLÓGICO CREA CORRIDOS PARA HACER SABER

En el texto, el dios mortal del narco parece desplazar efectivamente cualquier otra forma de poder que atente contra el suyo, desde el imaginario de la deidad del cristianismo (el supremo soberano), hasta los rumores de su impotencia sexual. Inclusive, el capo parece desplazar además el poder del fracasado Estado soberano, espacio dentro del cual configura su reino. No obstante, a pesar de su poder el Rey no puede llevar a cabo este desplazamiento por sí solo. Necesita, más que nada, hacer saber su soberanía. El arte del juglar gramatológico del reino, sus corridos, cumplirán esta función.

Derrida llama a esta estrategia del poder “*faire savoir*” (33). Para Derrida, la forma en la cual el poder de la soberanía se deja hacer saber con mayor lucidez es a través de la fábula, por medio de la enseñanza de un saber, o de la distribución de un conocimiento que se cree tener. Visto al trasluz de hacer saber, la fábula es una “fiction supposed to give something to be known, a fiction supposed to *make known* (*faire savoir*)” (34). Pero su noción de fábula responde a la etimología del término: “as its Latin name indicates, a fable is always and before all else speech— ... is to speak, to say, to celebrate, to sing”, como lo hace el Artista con sus narco-corridos, “a mythical narrative ... a fiction that claims to teach us something” (34). El sostenimiento del mito del soberano todopoderoso, argumenta Derrida, requiere de este particular uso de hacer saber. El soberano puede permanecer en el poder si moviliza una narrativa mítica que haga saber su lugar como soberano en el orden de las cosas del reino. El Rey de *Trabajos* no es la excepción. Su reinado ya ha sido puesto en entredicho desde el inicio de la narración. De modo que el impotente Rey del narco se hace de su propia versión del fabulador: el Artista. Tan pronto se convierte en una suerte de narco-juglar del reino, el cantautor de corridos hará saber por y para el dios mortal del narcotráfico.

Trabajos despacha la biografía de Lobo de manera expedita, pero esto no implica que sea insignificante. Antes de convertirse en el Artista del Rey, Lobo llevó una corta vida llena de miseria. Su pobreza y la de sus padres es tan absoluta que en el espacio vacío y asfixiante donde habita la familia, “un mismo rincón” formado de “polvo y sol”, no es posible encontrar el sonido de las palabras (Herrera 15). Entre ellos no hay “nada que decirse” (15). Allí, en los lugares del pasado difuso de la niñez, el silencio triunfa. La pobreza es tal que no hay palabras posibles ni muestras de afecto físico en el núcleo familiar. La ausencia de contacto humano llegará a su punto culminante cuando ambos padres abandonen a Lobo temprano en su niñez.

Desamparado, sin techo y sumido en la pobreza extrema, el niño Lobo se dedica a medrar en el único oficio que conoce, el que le dejó su padre justo el día antes de cruzar la frontera: el oficio de músico de cantinas. “Un día su padre le puso el acordeón en las manos”, le enseña apresuradamente cómo tocarlo y le deja una última advertencia (16). “Abrácelo bien”, le indica el padre a Lobo al entregarle el acordeón, “que este es su pan” (16). En la máxima del padre parece decidirse definitivamente el futuro del niño. El arte será su sino.

De súbito Lobo se encuentra totalmente solo, abandonado a su suerte en una ciudad cruel y peligrosa. Con su acordeón bajo el brazo, circula en las cantinas, donde se dedica a “rondar entre las mesas, extender la mano, llenarse los bolsillos de monedas” (16). Repletas de hombres cuya miseria se ha convertido en hastío, las cantinas de la ciudad suponen uno de los espacios centrales por donde transita el niño. El “rincón donde cartoneaba” desprotegido y las calles llenas de agresividad configuran su mundo urbano (17). En estos espacios, solo Lobo es capaz de percibir la adversidad humana; la suya y la de los hombres quebrantados por el miedo y la desdicha. Para Lobo, “la calle era un territorio hostil”, donde desconocidos “lo invitaban a los rincones”, convidándolo a que se acercara a ellos con un “Ven, chiquito, ven” (16-17).

En su intento por sobrevivir en este espacio, el niño asume poco a poco la inevitabilidad de su suerte. Ante la imposibilidad de cambiar sus circunstancias, digiere su miseriaazonada con una pizca de pragmatismo. Asimila, por lo tanto, “las siguientes verdades: Estar aquí es cosa de tiempo y desgracias” (16). Previo a que llegue a su vida el dios mortal del narco y cambie su suerte, Lobo concluye que “Hay un Dios que dice Aguántese, las cosas son como son” (16). En efecto, antes de conocer al Rey, la desgracia es uno de los pocos recursos que tiene Lobo para marcar o medir el transcurrir del tiempo. La temporalidad se vuelve innecesaria en un espacio donde la sucesión de infortunios no cesa. “El calendario” se le revela como una “cosa absurda”; en su versión de la ciudad de frontera, “los días se parecían todos”, hasta que se encuentra con el narco-monarca (16).

En ese espacio abstraído casi por completo al paso del tiempo, “las fechas ganaban nombre”, la temporalidad se vuelve medible, aunque de manera difusa, a partir de la muerte de los sujetos urbanos, de los cambios que sufre el cuerpo mismo del joven protagonista y de advertir la tesitura (in)humana de los hombres a su alrededor. Cuando “alguien se apiadaba de sí o de los otros”, liquidando una vida entera de miserias e infelicidad, “acortaba la espera” de una vejez destinada a la indigencia (17). Los días en que la bondadosa muerte hace acto de presencia, Lobo adquiere un punto sólido de partida para “ordenar el tiempo” (17).

Del mismo modo, cuando el cuerpo sufre con “unos dolores como tajos adentro del cráneo [que] lo tumbaban durante horas” —en parte provocados por problemas de la vista— los minutos cuentan y los días cobran el sentido que otorga un dolor distinto a la usual aflicción de la pobreza y la hambruna (17). Lobo también nombra los días, se percata del transcurrir del tiempo, cuando su cuerpo le obliga a aceptar la sucesión de los años. Su cuerpo le lleva a descubrir que ha dejado de ser niño, para inesperadamente convertirse en un adolescente. “Los pelos y los

tamaños que se le instalaban caprichosamente en el cuerpo” suponen “la huella más notable” del paso de los años (17). Sin haber dejado de sentir la aflicción del hambre Lobo comienza a convertirse en un adulto.

Aunque se ha resignado a vivir en este espacio y bajo su crudeza, la caótica ciudad de frontera le resulta incomprensible. Percibe en su desorden “un forcejeo sordo cuyas reglas no comprendía” (16). Esta ciudad es una suerte de espacio enfermo, violento e insalubre que Lobo es capaz de tolerar usando a las palabras —que eventualmente también le servirán como uno de los antídotos contra el narco— como paliativo. Ya había coqueteado antes con ellas, con las palabras. La pobreza extrema no impidió que Lobo quedara arrobado por el lenguaje. Durante el breve período en que “tuvo escuela fugaz”, desarrolló una relación íntima desde la cual “entrevió la armonía de las letras, el compás que las ataba y las dispersaba ... consiguió dominar de puro fervor propio las costumbres de las sílabas y los acentos” (15). Esta intensa devoción se tornará necesaria en las calles de la urbe fronteriza, donde echa mano de las palabras que están a su alcance. Lobo comprende que las palabras no solo son la fuente de su disfrute más íntimo, sino que además suponen para él una ruta de escape. Examina “una y otra vez con los ojos una salva cualquiera de palabras” que le permiten abstraerse de su realidad inmediata (16). Así, sumergido en las palabras, “olvidaba el ámbito fiero a su alrededor”, el espacio de la ciudad de frontera (16).

Sin prejuicios, sin emitir dictamen alguno sobre su procedencia o el nivel del registro, Lobo devora cualquier grafía urbana. Recurre a “habitar el mundo a través de las palabras públicas: los carteles, los diarios en las esquinas, los letreros”, permitiendo que le sirvan de analgésico (16). Ese se torna en “su remedio contra el caos”, único refugio posible para él ante el

detritus urbano de la frontera. La obsesión gramatológica de Lobo le lleva a descubrir que las palabras funcionan como antídoto de espacialidades y disposiciones violentas.

No es de sorprender, entonces, que Lobo, lector voraz de la ciudad y sus grafías, combine su pasión por las palabras con el oficio de la música que le ha sido destinado por su padre antes de cruzar la frontera. Dedicado asiduamente a la lectura, regresa noche tras noche al recoveco en el que duerme entre cartones, donde se permite a sí mismo “sentir que le crecían las palabras” en su interior (17). La sensación fue intensificándose, y esas palabras que recaudó a lo largo y ancho de la ciudad se anudaron a las que “se le fueron acumulando en los labios y luego en las manos” desde que coexistía con el mutismo de sus padres (15). De la conmoción que generaban en Lobo las palabras emergió un cantautor, pero uno que componía canciones sobre vivencias que no eran suyas. Nunca había experimentado Lobo el amor o la belleza, afectos y sensaciones que cree propios de ser cantados. Sus vivencias, a su parecer tan pobres como su vida entera, no figuran dentro del repertorio de temas a los que acude en sus primeros intentos como compositor. En efecto, el joven compositor “se puso a escribir canciones de cosas que le pasaban a otros” (17). Como sucede con su lectura de la grafía urbana, durante este período temprano en el cual hace sus primeros intentos musicales, Lobo devora las palabras que conforman las historias ajenas. “Era una repetición lo suyo”, afirma el narrador, “un espejo de la vida que le contaban” (17).

Anhela, no obstante, darle vuelo a su arte, crear algo novedoso, cantar y componer sobre algún tema trascendental. A pesar de que aparentemente “ya todo estaba dicho”, Lobo “tenía la sospecha de que algo más podía hacer”, pero desconoce cómo desarrollar su arte (17-18). Ya fuere por falta de recursos —la carencia de formación educativa— o por el simple hecho de encontrarse al inicio de su carrera, “ignoraba cómo arrojarse” (18). Pero justo cuando parecía que “ofrecer rimas a cambio de lástima y centavos” sería su única opción en la vida, el Rey se cruzó

en su camino (15). Este encuentro supondrá el momento definitivo en que la vida, el arte y el oficio de Lobo se redefinen por completo. Al integrarse en las estructuras del narco-poder, Lobo pasará a convertirse en un trovador centrado en las palabras: una suerte de juglar gramatológico. Su amor obsesivo por ellas le permite cumplir el oficio que le será asignado en el orden de las cosas del reino.

Cuando Lobo conoce al narco-monarca en la cantina, decide guardar el secreto —apenas sugerencia del briago— sobre la impotencia sexual del Rey porque está convencido de que finalmente ha sucedido, “un milagro”, después de “esperar, continuar, esperar” por tanto tiempo (18). Cree haberse “topado con su lugar en el mundo” (13). Por ello decide cruzar la frontera conceptual que presupone el Palacio y ofrece sus servicios al Rey, tras cantarle el corrido, casi himno, que había escrito espacialmente para él. “Escriba, péguese aquí con los buenos y le va a ir bien”: de este modo el dios mortal invita a Lobo a formar parte de sus séquito, a hacer saber el mito de su poder y de la aristocracia del narcotráfico a través de sus corridos. Al ser aceptado por el narco-monarca entre sus vasallos, “respiró hondo” y “volvió a la tierra”, a modo de reafirmarse la buena ventura de sus nuevas circunstancias como Artista del Rey (25). “Sí, está pasando” —se dice a sí mismo quien desde entonces será el juglar que hace saber en el narco-reino— (25).

Luego de saciar “durante esos primeros días” de su estancia en el Palacio “un hambre que se le había agazapado desde muy atrás”, el Artista se entrega de lleno a su oficio (28-29). Todavía no alcanza a componer corridos de historias suyas, pero su obsesión por las palabras le lleva a consumir las historias de los miembros de la Corte con las que consigue aderezar sus canciones. “Al Artista” esas historias “le servían para darle textura a sus canciones” (29). Pronto le aseguran que el Periodista, uno de los miembros de la Corte, diseminará sus corridos en los

medios de comunicación, a través de sus contactos en la radio” (31). Pero en su mayoría, las historias que recopila para hacer saber del poder del dios mortal soberano, son historias que Sayak Valencia catalogaría como historias de necroempoderamiento. Con ellas se reafirma el poder por medio de prácticas extremadamente violentas y perversas que desembocan en muerte.

Según Valencia, el narcotráfico está compuesto por sujetos que:

nacidos dentro de la sociedad del espectáculo consideran a los medios de información como un elemento fundamental de visibilización y estatus; dichos medios les brindan publicidad y legitimación, gratuitas, por medio de la espectacularización de la violencia; además de la instauración y la proliferación de un miedo endémico que los criminales entienden como una forma más de la propagación de su poder y control sobre el territorio. (102)

Las historias que el juglar del reino utiliza para hacer saber y propagar el poder del Rey a través de sus corridos son historias regidas bajo la lógica del capitalismo gore. De ahí que la aristocracia del narco “reparaba en él sólo cuando cantaba o cuando querían que alguien escuchara lo cabrones que eran”, de modo que la anécdota le sirviera como carne de cañón para componer algún corrido. En esas anécdotas las violencias del narcotráfico muestran su poder de impacto cuanto más descarnadas sean, cuanto más hagan del cuerpo un amasijo fastuoso y descompuesto. “A un mula que la otra semana vino a hacerme cuentas baratas”, relata uno de los esbirros del dios mortal, “le moché los pulgares con unas pinzas” (Herrera 29). “Yo soy, pues, la verdad, sentimental”, cuenta otro perversamente, “para acordarme de los muertitos en mi haber me llevo un diente de cada uno y los voy pegando en el tablero de mi troca, a ver cuántas sonrisas alcanzo a formar” (29). Estructura el juglar gramatológico su arte a partir de este tipo de historia oral con la cual retrata el poder descarnado del narco. Dispuesto está a que su creación

contribuya a configurar y que apalabre el mito que persigue armar el dios mortal sobre el legítimo poderío de su reinado.

Aún cuando el Artista compone corridos para otros miembros de la Corte —como lo hizo con el Pocho— detrás de todo está presente la figura espectral del Rey. Parte del oficio del juglar del narco-reino estaría incompleto si no cumpliera con la función de hacer artificio de las historias de los notables del reino. “Compuso un corrido al gringo de planta, diestro para idear pasajes de mercancía” al norte de la frontera, evadiendo la detección de los oficiales anti-narcóticos (33). También “compuso la del Doctor, el principalísimo de la Corte” (33). “El Rey mandó [al Doctor] a curar a un gatillero con el vientre agujereado de escopeta” sabiendo que el gatillero le había sido desleal (33). Al igual que lo hace el Artista, el Doctor cumple con su oficio y recompone al gatillero, pero le deja una sorpresa a los del bando opuesto: “cuando el doscaras fue a ver a sus jefes el veneno en la panza reventó según buen cálculo y todos cayeron sin gloria” (34). Así que, aunque es cierto que “no hubo cortesano a quien negara sus dones”, al juglar no se le escapa que su función central es ubicar por medio de su creación artística el poder sobrecogedor del Rey sobre todas las cosas del reino. De otro modo, la mitología del narco estaría incompleta dejando chueca a la articulación de la soberanía del narco.

Las narrativas que compone y luego musicaliza el juglar del dios mortal no solo son una manera de dejar saber, sino que según Derrida la soberanía de un monarca no sería posible ni sostenible sin el arte de la ficción. “Fiction is the *dynamis* and the dynasty of the dynast, but also the radiant *energeia* and *enargeia* of his actions, his power, his potency”, observa Derrida sobre cómo el arte de la ficción tiene la función de articular el poder del soberano a partir de la descripción vívida de la palabra (289). Con respecto al Rey, el narco-corrido del juglar del reino es “his possibility” como “his power: both virtual and actual” (289). Las ficciones que construye

el Artista llevan a cabo este ejercicio especialmente porque ocultan la impotencia del soberano, y en su lugar lo representan como potente, con dominio. Al mismo tiempo, la creación del juglar gramatológico hace saber, permite que se fije poder que el dios mortal tiene sobre la vida y la muerte de súbditos y enemigos por igual. “There would be no sovereignty without this representation”, dice Derrida (289). “The illusion or fiction to which the reading or watching subject is subjected” —y aquí habría que añadir el sujeto que escucha el narco-corrido, en lugar de ver o leer— “are the very exercise and effect of sovereign power to which they are subject as subjects of the king” (289). Bajo el narcotráfico estas políticas de la escucha del narco-corrido toman un giro hacia el necroempoderamiento.

El oficio del Artista consiste en reificar al dios mortal del narco por medio de un discurso particular. Allí donde el Estado soberano parecía reinar, a pesar de sus fracasos espaciales y humanos, el narco clava sus violencias en el imaginario popular a través del narco-corrido. Sayak Valencia observa que en las zonas fronterizas del norte de México, el narcotráfico se ha insertado en la producción cultural, “creando así una narrativa que le permitirá actuar sobre la realidad social” (69). Esta intervención cultural hace posible un mayor “apoyo popular” y la reformulación de los límites éticos (69). De allí que, al igual que el Rey de *Trabajos* lo hace a través de los corridos que compone el Artista, el narco no se ve en la necesidad de negar “sus actividades sino que las pregonan y las convierten en un modelo de necroempoderamiento” (Valencia 71). El Artista es consciente de la fuerza del corrido. Sabe que su arte es un instrumento de ataque y de defensa. Por eso, a quienes no quieren escuchar de buena gana hay que “sentarlos en las púas de este sol” que es el narco-corrido (Herrera 64). A aquellos que se resisten a escuchar “hay que ahogarlos en el escándalo de estas noches” vueltas sonoras por el corrido y sus palabras (64). Esas palabras con las que el Artista articula el poder del Rey del

narco no son solo “carne viva”, un “grito recio” (63). Más que eso, el narco-corrido que con ellas se construye es herramienta de artillería cultural. “El corrido no es un cuadro adornando la pared”, afirma el juglar del reino (64). Al contrario, la estética del corrido responde a otra lógica distinta a la estética del silencioso cuadro destinado al consumo privado. La estética del narco-corrido —su enfoque en la destrucción de cuerpos y en la muerte, su insistencia en el trasiego de droga para el consumo masivo— se encuentra íntimamente asociada a la lógica del capitalismo gore bajo la cabeza, bajo el capo del narcotráfico. Esta es la misma lógica que determina que el narco-corrido “es un nombre y es un arma” —como afirma el Artista al contemplar la fuerza de su instrumento— (64). Con la palabra, el juglar gramatológico hala el gatillo del corrido y dispara letras contra sus escuchas.

7. ANTÍDOTOS CONTRA EL TEMOR REVERENCIAL

Quizás el Artista pueda ser considerado un iluso, pero ciertamente no es inocente del todo. Ha entrado a las estructuras de poder del narcotráfico decidido a beneficiarse de ellas. Ha contribuido con el establecimiento de su poder soberano a sabiendas de que éste destruye y mata. Pero el Artista acude al Rey por dos motivos centrales: va en busca de un mecenas que le ayude a desarrollar su arte, al mismo tiempo en que aspira escapar de una vida injuriosa, marcada por la carencia, el hambre y la necesidad. Mientras que el Rey le ofrece la promesa de un futuro distinto, que alimente su cuerpo y su creatividad, el Estado ha dejado a sujetos como él en el olvido. “La nueva mafia”, argumenta Sayak Valencia, “complejiza las lógicas criminales a través de su adscripción eficaz a las demandas económicas transnacionales y la promesa de un Estado del bienestar a los sin Estado” (103). El Artista prefiere el método usado por el Rey a la hipocresía del supuesto Estado benefactor y a la falsa caridad de quienes están más arriba en el

escalafón social. Contrario a la doblez del Estado, el narco-monarca ataca de frente a sus enemigos y no disfraza su violencia. “Si algo entendía” el juglar gramatológico del narco-reino “es que en el trance de vivir uno hace daño, tarde o temprano, por eso mejor decidir de frente a quién se lo hace, como obraba el Rey” (Herrera 45). Tiene el convencimiento de que quienes deciden ignorar la miseria humana no merecen piedad alguna; de que el Rey existe en oposición al Estado. Y cree también que allí, en el Estado, radica la verdadera maldad, no en el negocio del narcotráfico. “¿Y qué si [el Rey] cruzaba hacia el otro lado el veneno que pedían?”, se cuestiona a sí mismo el Artista (46). ¿Qué más da que la cabeza del reino trafique drogas hacia los Estados Unidos o inclusive quizás a ese otro lado de la ciudad-Palacio, la ciudad fronteriza del Estado mexicano? Ninguno de los dos Estados ha hecho nada por los más desvalidos, razona el Artista. “¿Qué habían hecho aquellos por los buenos?” —nada— (46). A su manera de ver las cosas, por mérito propio los vasallos del dios mortal y hasta el mismo capo deberían recibir más de lo que tienen: “si algo nos merecemos”, como la deidad y los santos del cristianismo, “es un cielo de verdad” (46). Dentro de las estructuras de poder del narcotráfico, el juglar gramatológico se ve a sí mismo accediendo a un mínimo de decoro humano, a un nivel de bienestar que nunca imaginó posible. La suya es la reducción al absurdo del ingenuo, de quien no ve las cosas con claridad.

Tan decidido se le presenta en *Trabajos del reino*, que su cambio de perspectiva resulta apenas perceptible hasta casi el final, cuando el Rey es destronado. Sin embargo, Herrera zurce con sutileza los antídotos que remedian su mal de ingenuidad, su ceguera. Tres son los recursos a los que acude el texto para desatar poco a poco las vendas de los ojos del Artista y llevarlo a emanciparse del dios mortal. En primer lugar, Herrera utiliza la metáfora de la vista del Artista. Luego yuxtapone el elemento femenino a la tóxica hiper-masculinidad del narco. Finalmente recurre al poder de las palabras con las que el juglar gramatológico del reino, aún sin

proponérselo, demolerá la ficción de poder que había construido con sus corridos para el narco-monarca.

Desde muy pequeño el Artista había tenido problemas de la vista y Herrera juega con esta dolencia para otorgarle un significado mayor. El texto da constancia de ello por primera vez cuando describe cómo para el niño “los trazos en el pizarrón eran borrosos” (15). Una vez sus padres se han marchado, el niño no tiene los suficientes recursos para discernir que los “dolores como tajos dentro del cráneo [que] lo tumbaban durante horas” se deben a su esfuerzo visual excesivo (17). En otras palabras, el Artista percibe el mundo borroso, a medias. Herrera le da vuelo a esta noción al detallar la manera en que el Artista ve, o más bien no ve al Rey con claridad. Si bien el primer encuentro de la cantina es una experiencia visual para el cantautor de corridos, en la cual “observaba fijamente al Rey, se lo bebía”, quien lee descubre enseguida a la vuelta de página que el Artista sencillamente nunca ha visto bien (13). Puesta en entredicho la mirada del Artista, Herrera combina las aspiraciones de futuro del joven compositor con sus limitaciones visuales. A esto responde el que, cuando canta el himno-corrido que dedica al dios mortal por vez primera y tras aceptar su aprobación, se adentre en el Palacio “ciego de luces y de futuro” (25). Enceguecido se incorpora el juglar a las estructuras de poder del narco-reino.

Eventualmente, al descubrir la fuerza del narco-corrido como herramienta del poder del Rey, permite que su deficiente mirada se deslumbre. Tras reflexionar sobre la función que su arte ocupa en el reino, el Artista compone un corrido al cual “le había costado mucho redondearle las esquinas” (66). Arrobadado por la sensación de haber cumplido con su oficio, “se paró de golpe y miró alrededor de la azotea”, desde donde escribía la letra del corrido (66). En ese momento se confunden las nociones de espacio, corrido y poder. En su mirada retumba la espacialidad con la que, en parte, se constituye el poder del dios mortal. Detenido en lo más alto del Palacio observa

la hermosa vastedad del espacio que lo rodea: “la larga arena como un cintarazo, los huizaches, el cielo, que no cesaba de galopar y galopar en todas direcciones, de un lado bien azul todavía y del otro rosa incendiado” (66). De haber estado contraída en la composición del corrido, la mirada del Artista se expande en el paisaje desértico del norte de México. De inmediato, “se le metió el Reino ardiente por los ojos” (66). La espacialidad del reino, el territorio sobre el cual se yergue el monarca, ofusca su defectuosa mirada. Deslumbrado por lo que ve, el Artista confunde la correlación entre el poder del Rey, el corrido y el espacio. “Hasta donde alcance la vista llega el Rey, y con él mis palabras”, pondera con la mirada puesta todavía en el panorama (66). Con el reino metido en los ojos, el Artista concluye que sus palabras se alargan hasta donde la espacialidad articulada por el poder del dios mortal lo permita. No contempla, sin embargo, lo opuesto: la posibilidad de que tanto el Rey como la espacialidad del narco-reino lleguen hasta donde las palabras de sus corridos le consientan llegar.

Hasta que recibe atención médica del Doctor en el Palacio, el Artista sufre ceguera en silencio. Que el Artista es cegato “es evidente” para el Doctor, aunque el mismo cantautor “no se haya percatado” (69). A pesar de que en el Palacio “nadie quiere usar anteojos”, el Artista permite que el Doctor revise sus habilidades visuales con un afiche en el que aparece el objeto de su pasión: “una pirámide de letras” (70). Mientras la evaluación toma lugar, ambos se enfrasan “un diálogo de presagios callados”, donde lo que se vaticina no es dicho por el Artista, sino que se revela tan pronto el Doctor le coloca nuevos lentes con los cuales mirar la realidad (69).

Conforme el Doctor le pregunta “qué letras ve”, utiliza la metáfora de la visión y la ceguera para hablar de los desencuentros en el Palacio (70). “Me extraña que la gente no se la pase chocando entre sí por los pasillos”, observa el Doctor a propósito de la renuencia de los cortesanos a usar lentes (70). Sin embargo añade seguido: “Aunque ahora que lo pienso bien, sí

hay choques, ya se habrá dado usted cuenta, ¿no?” (70). El Artista no responde a ninguna de las insinuaciones del Doctor. Se circunscribe a leer las letras de la cartilla y le permite que continúe. “El Traidor”, dice el Doctor refiriéndose a un desertor del reino que “anda en tratos con los del sur”, parece tener contacto con algún infiltrado que conspira contra el Rey desde el Palacio (70). “Eso por un lado trae muy nervioso al chaca”, pondera el Doctor sobre el segundo en mando después del Rey, a quien el Artista llama el Heredero (71). El Heredero, observa el Doctor, es un hombre al cual es “mejor no acercársele cuando anda así”, puesto que “es de gatillo fácil” (71). Considera estas cuestiones el Doctor, pero no responde a ninguna de las interrogantes que ha presentado al Artista.

Cuando consigue la receta correcta y coloca los lentes frente a los ojos del juglar, éste queda fascinado. La nitidez con la que se le revela el mundo al Artista por vez primera, por “la sorpresa de tantos detalles nuevos lo aturdiría” (71). Ni siquiera “miraba ya las letras”, sino que experimenta anonadado “la textura un poco ríspida de las paredes, el polvo de oro deambulando entre los rayos del sol” (71). Y de pronto su mirada se enfoca en la respuesta que el texto ha omitido en el intercambio silente que ha tenido con el Doctor. ¿Quién conspira contra el Rey? ¿Quién envía órdenes al Traidor y al cártel del sur?: “el Heredero”, detenido “en el marco de la puerta” (71). La nueva mirada del Artista ve al Heredero con claridad:

El Artista no podía evitar mirarle la ropa. Y ahora, con estos ojos, entendía mejor lo que afirmaban sus prendas: los tramos de lino, no de mezclilla; la lisa suave, color crema, ni de cuadros ni adornada. Era como si la tela señalara la consistencia del Heredero, como si afirmara una historia distinta a la de los demás, días más gentiles, sangre turbia y una tensa manera de estar ahí. (72)

Lee el Artista en la vestimenta del Heredero y en su forma de estar lo que antes sus defectuosos ojos no podían apreciar. La “historia distinta” del hombre, lo turbio de su sangre y la tensión que evidencia su forma de ser, presagian el futuro capo del narco-reino (72). Los nuevos ojos con los que mira el Artista comienzan a revelar las múltiples fisuras del reino y le ofrecen una nueva perspectiva del mundo que le rodea.

La nueva mirada del Artista se amalgama con una relación que le dará un giro a sus afectos y a la manera en que concibe al narco-reino. Su cercanía a la hija de la Bruja, la Cualquiera, una mujer que ha sido destinada para el Rey, podría ser catalogada como una transgresión. La Cualquiera es en apariencia un personaje incidental. Su nombre mismo sugiere que podría ser una mujer indeterminada, al mismo tiempo que, como adjetivo indefinido, tiene la capacidad de expresar la totalidad de un conjunto. De ahí que la Cualquiera pueda ser pensada como lo femenino. Ahora bien, en *Trabajos* la Cualquiera es la única que entre todos los habitantes del Palacio no está allí por voluntad propia ni persigue formar parte de la Corte del narco. La Cualquiera es el único personaje rebelde, que se resiste a ser contenida desde el principio hasta el fin de la narración.

Ya el Artista había percibido en varias ocasiones a la Cualquiera, quien se le presenta primero como un “aroma” que eventualmente “cobró carne por unos segundos” (37). Pero el poder de atracción radica en lo diferente que es la Cualquiera a todos los demás miembros de la Corte. La Cualquiera es “una ráfaga de insolencia” frente a la sumisión de los demás ante el dios mortal del narco, con “unos ojos que lo consumían y lo arrojaban”; “una escarcha súbita congelándole las entrañas” (37-38).

La Cualquiera es una mujer que reta el contenido violento y la masculinidad tóxica que subyace en los corridos del Artista: “¿Y hay que cargar pistola para que le hagas canciones a

una? —dijo ella, la Cualquiera”— (51). Las historias que tiene la mujer para contar distan mucho de las historias macabras de la aristocracia del narco. Ante el desafío de la Cualquiera, “el Artista no supo resolver el pasmo” (51). Sabe bien cómo comportarse ante los hombres del Palacio, pero acercarse a la Cualquiera requerirá un cambio de sensibilidades. “No se trata de pistolas”, le contesta a la Cualquiera a duras penas, “sino de cuentos” (51). El Artista anhela saber las historias que la mujer no está dispuesta a compartir con él todavía.

La Cualquiera trastoca las prioridades del Artista. La devoción que el juglar gramatológico del narco-reino le profesa al Rey, pasa a ser compartida con la mujer. Tras el primer encuentro con la Cualquiera, el Artista vive “los días más felices ... desde el encuentro con el Rey” (53). La inclinación del Artista por la mujer es genuina. Tanto es así que el afecto que ella despierta en el cantautor de corridos lo lleva a “abandon[ar] de súbito la urgencia de letrear, ahora el oído servía nomás para atender los pasos de la Cualquiera” (53).

Poco a poco no solo descubre que la Bruja pretende que la Cualquiera termine siendo compañera del Rey cuando éste ya no sufra de impotencia, sino que además a la Cualquiera no la seduce ni le impresiona la fastuosidad del narco-reino y su soberano. No “le interesaba” el reino, o como lo describe ella misma, “este cochinerito” (77). Su desprecio por las riquezas y el estilo de vida del Palacio se yuxtaponen a la apreciación del Artista; ambos tienen perspectivas diametralmente opuestas respecto al mismo espacio.

Asimismo, sus nociones sobre la ciudad fronteriza del Estado se oponen. La Cualquiera hace que el Artista regrese a ese espacio del que tanto buscó escapar. Puesto que la Cualquiera tiene prohibido salir del Palacio, el juglar del reino la ayuda a fugarse. Juntos pasean por las calles de la ciudad del Estado. Pero mientras la Cualquiera percibe a la ciudad “con regocijo de feria”, el Artista aprehende con los nuevos ojos que le ha provisto el Doctor la clara faz de la

abyección. “Se vio a sí mismo” reflejado en la miseria humana que cree haber dejado atrás: “El Artista vio pasar frente a sus ojos el mundo en el que a riatazos había aprendido a perdurar, y no conseguía compartir la fascinación de la Cualquiera” (80). Todo se le descubre diáfano, tanto “el nervio herido de las clandestinas”, como el “niño cenizo que empujaba notas escuálidas a través de una trompeta” (80). El verdadero costo del dolor, el hambre y el frío está inscrito en cada uno de los cuerpos de los abyectos de la ciudad. Hasta “entendió el frío del viejo que gemía desde el suelo sin poder articular una petición” (80). La ciudad del Estado supura infortunios. Si antes su noción de este espacio estaba centrada en su propia desventura y en su angustia física, ahora que ve con claridad es capaz de discernir el verdadero costo humano del colectivo: “las mismas cosas se le revelaron con una nueva fuerza, como si se le hubiera despellejado un callo en la mirada y ahora todo su ser se fijara en pormenores que antes se perdían como una foto borrosa” (80). Pero en compañía de la Cualquiera, percibe también esperanza. Su presencia le permite advertir otro modo de ser y estar en el mundo, alejado de la violencia, del paternalismo y el autobombo del Rey. Cuando en su repaso visual de la miseria “miró a la Cualquiera, que sobre la acera observaba a una clandestina sin que esta se diera cuenta”, el Artista se percató de que su compañera no mira ni con asco ni con desprecio a la migrante prostituída (81). Al contrario, la Cualquiera “la veía como si le hiciera una caricia, como si la consolara” (81). Esta visión lleva al Artista a pensar que “por un momento caía una luz más limpia sobre el arrabal” (81). La mirada de la mujer parece purgar la suciedad que la ciudad arroja a los más desvalidos.

No obstante, la ciudad del Estado, al igual que la ciudad-Palacio del narco, no está exenta de las violencias de la masculinidad tóxica. Un “hombre bofo y panzón que se tocaba la hebilla mientras hablaba” le ofrece al Artista dinero por la Cualquiera (81). Y puesto que ambos son incapaces de defenderse, se refugian en un hotel, “como atrincherándose contra la ciudad” (82).

Allí, en un habitación, el Artista descubre una sangre muy distinta a la sangre del Rey. La sangre de la Cualquiera no se impone, sino que fluye con la fuerza de una corriente. El Artista explora ese fluir hasta abrirle paso a un deseo calmo. Ambos se dejan querer el uno por el otro. “Se quedaron en silencio”, y se permiten explorar una dicha que no tiene nada que ver el frenesí palaciego del narco (82). El disfrute de sus cuerpos se manifiesta en una felicidad sosegada, que marcha “con tanta lentitud: sin recelo ni ansia” (83). En medio de la podredumbre urbana del Estado “se amaron como quien persiste a cada instante” (83). “La certeza de que es la única manera de estar vivo” les llega a través del disfrute calmo de sus cuerpos; un placer que no depende de la posesión (83). En este encuentro retan la prohibición soberana.

Genera esta unión en ambos un cambio que se manifiesta tan pronto abandonan juntos el hotel. La sensación de que algo importante ha ocurrido se lee en sus cuerpos tan pronto “salieron a la calle como iluminados”, con los rostros esclarecidos (83). Caminan como protegidos por su aura, ignorando el bullicio urbano, “ajenos a la juerga eterna de las calles” (83). Han conseguido articular una nueva espacialidad que no depende de la muerte para solidificarse.

Algo se ha desatado también en el interior del juglar del reino. Una nueva óptica parece transformar el ritmo de sus prioridades. Al detectar en una venta de “discos piratas ... uno con su nombre”, el Artista reconoce que su sueño de llevar su música a un nivel superior se ha consumado (83). “El Rey le había cumplido” la promesa que le hiciera cuando en la radio no querían tocar su música (83). La popularidad de sus discos está asociada al pacto que ha hecho con el soberano. Sin embargo, el enlace con el cuerpo de la Cualquiera ha revelado un conocimiento de mayor envergadura. La devoción que le había destinado el Artista al dios mortal del narco, un hombre cuyo dominio se ha cosechado bajo la lógica de una masculinidad atada a la muerte y la violencia, a la negación de su impotencia con la finalidad de responder a la

tradición del macho viril y chingón, sufre un revés. El Artista “se había enterado de cosas más importantes ese día”, de modo que el cumplimiento de la promesa del Rey “no lo emocionó” (83). La tesitura de lo femenino ha funcionado como antitóxico de la masculinidad del narco. Del mismo modo, lo femenino parece poner en perspectiva sus aspiraciones artísticas.

El cuerpo de la Cualquiera, termina por transfigurar radicalmente su visión de mundo. Ese cuerpo posee un hálito muy distinto a la energía de aquella luz que se arrojara sobre el Rey en la cantina del primer encuentro: “su cuerpo todo respiraba limpiamente, dentro de un aura que al Artista le daba miedo profanar” (115). En drástica oposición al Rey y su cuerpo, cuyos secretos deben ser protegidos para esconder una percibida debilidad, la Cualquiera tiene “una savia que se colmaba a sí misma” y que no tiene por qué esconderse (115). Saber que “la Cualquiera podía llenarlo en cada palpitación” suya, lo lleva inclusive a asumir el espacio de otro modo (116). Percatarse de esta libertad anclada en lo femenino lo lleva a la quietud, desde donde se permite sentir “cómo crecía el espacio alrededor suyo” (116).

Esta yuxtaposición entre lo femenino que libera y la masculinidad que encierra y atrapa, se presenta también en el desenlace del texto. Cuando ya todo ha acabado y el Rey ha caído, la Cualquiera y el corridista deciden marcharse del reino y de la ciudad. No obstante, el cantautor lleva a costas un cargo de conciencia. Contempla la posibilidad de que su unión con la Cualquiera sea una traición al Rey, un robo de la propiedad de “aquel que lo había auxiliado” (116). Aunque de inmediato cambia de parecer, afirmando que él es su propio soberano, aún tendrá que aceptar que la Cualquiera no es propiedad de nadie. Él ya sospecha que ella busca eludir “cualquier cosa que la pueda atar”, como lo hiciera el Rey (126). Al momento de partir, la Cualquiera, re-nombrada Ella, ratifica la corazonada. Ella “no promet[e] nada”, solo pide que la dejen ser en el mundo por su cuenta (126). Y a pesar de que el cantautor de corridos toma “la

resolución de volver a la sangre de Ella, en la que había sentido, como un manantial, su propia sangre”, está convencido de que es imposible aprisionarla cual posesión, como lo había hecho el Rey: él “sabía que no la iba a detener” (126-27). La emancipación tras la caída de Rey no debe ser usada como excusa para aprisionarla, sino que también debe ser objeto del disfrute de Ella, quien quiere tener dominio sobre su propio cuerpo y su destino. El catautor “era dueño” tanto “de su palabras”, como “de su paciencia” y “de la ciudad que ya no precisaba buscar” (127). Aprender a esperar en calma, es parte del cambio que genera en él lo femenino.

Estos cambios —una nueva vista y lo femenino— que le dan un giro a su noción del espacio y del poder que tiene sobre sí mismo, no puede conjugarse sin la cosecha de sus palabras. Si bien las palabras que ha ido cosechando a lo largo de su vida y que han compuesto el engranaje del corrido con que se fija el poder soberano del dios mortal del narco, ellas serán también las que contribuyan con su emancipación. Estando en el Palacio se le presenta la oportunidad de descubrir nuevas formas de usar el lenguaje.

Cultiva el juglar una amistad con el Periodista de la Corte, con quien tiene sensibilidades compartidas: las palabras los unen. El Artista está convencido de que las verdades que él y el Periodista cuentan con las palabras cumplen funciones distintas. Para el juglar gramatológico, las palabras del Periodista sirven “para entretener a los necios con mentiras limpias” llevadas a “parecer verdades” (35). Sus corridos, en cambio, usan las palabras para diseminar “noticias verdaderas” (35). Encegecido y sin conocer otra manera de ser en el mundo que no sea la de la masculinidad tóxica, el Artista es incapaz de concebir con claridad cuál es la correlación entre las palabras de su arte y el poder.

Pero a través de su constante cuestionamiento respecto a cómo el juglar utiliza las palabras, el Periodista no solo le destapa la mirada como lo hacen el Doctor y la Cualquiera, sino

que además le ayuda a desarrollar una mirada crítica. En primera instancia, el Periodista se ofrece a prestarle “unos libros ... ya que tanto le gusta escribir” al juglar (36). Muy pronto su relación con esos contenedores de palabras por excelencia, desplazan el menguado secreto del Rey. El Artista “se ha dejado llevar de la mano hasta el acopio de secretos” que ofrecen los libros y los relee constantemente (39). Lleva “los libros de cuentos y poemas” a donde quiera que va en el Palacio (75). “Cargar con ellos”, determina el juglar del narco-reino, “era como caminar con un cuate que se sabe toda clase de secretos” mucho más seductores que el triste secreto del Rey (75).

Los libros que le presta el Periodista y que el Artista intenta no devolver, se revelan como un fulgor que transfigura el deslumbramiento que había causado el Rey en él. “Son un destello”, como indica el capítulo entero que Herrera dedica en la novela a las palabras que el Artista descubre en los libros, “una luz constante” (39). “Tantas letras ahí” son los libros, “sin otra cosa que hacer más que fecundar la testa”, llenando la cabeza del juglar de conocimientos insospechados (39). Suponen la ruta a otros espacios, “el rumbo a otros cartones, lejos de ahí” (40). Pero sobre todo, cree el Artista en un inicio, las palabras le sirven para cumplir con el oficio que se le ha asignado en el reino del narco. Con ellas arma los corridos con los que hace saber del poder del Rey. Ellas le permiten “acabalar el servicio que le ha tocado” (40).

Pero cuando después de haber pasado una buena temporada en el Palacio, el Periodista le cuestiona “cómo arma un corrido”, la explicación que ofrece el Artista resulta insuficiente más allá de la noción de que su arte “es tan bueno para honrar al Señor” (87). El cuestionamiento lo perturba, lo fuerza a contemplar cuál es la función y la fuerza real del arte que crea con las palabras. ¿A qué aspira el Artista con sus corridos? ¿Qué puede conseguir para sí mismo con las palabras, más allá de un bienestar supeditado a los deseos del dios mortal del narco? Nunca antes

el Artista había considerado estas interrogantes. La adulación, el servilismo con el que la aristocracia del narco agasaja al Rey “está bien para nosotros”, le dice el Periodista, “los que le atamos las pacas o le cuidamos las espaldas, pero usted es otra cosa ... lo suyo es arte, compa, usted no tiene por qué atorarse con pura palabra sobre el Señor” (88). Las palabras que sega el juglar gramatológico bien podrían estar destinadas a otros menesteres, aunque el Artista nunca había imaginado que esto fuera posible. De ahí que, cuando el Periodista le propone otras posibles funciones a su arte, el Artista se siente profundamente perturbado. “Lo suyo tiene vida propia, que no depende de esto”, dice el Periodista, como si señalara a la muerte con la que se instaure el poder del dios mortal del narco, en oposición a la vida del arte (88). Esa propensión a la muerte son “nuestros desmadres”, como llama el Periodista a estos episodios de violencia (88).¹¹ Los cuentos de destrucción y aniquilamiento del narco con los que el Artista construye sus corridos, no necesariamente tendrían que ser la finalidad de su arte. Finalmente, el Periodista hace un vaticinio que se cumplirá al final del texto: “si un día tiene que escoger entre la pasión y la obligación, Artista, entonces sí que está jodido” (88). Incómodo con esta noción, el Artista no sabe bien qué contestar, “sintió que el Periodista le pulsaba una cuerda a la que no se había querido acercar” (88). Esa cuerda se irá tensando hasta que se rompa con el narco-corrido final.

8. CORRIDOS PARA DECAPITAR REYES

El corrido con el que se viene abajo el reino del narco supone un intento del Artista por cumplir con su oficio. No obstante, ya los antídotos —la vista, el afecto por la Cualquiera, las palabras con las que construir un arte propio— han sido activados. El Rey se ha acercado al Artista con una encomienda especial: servir como infiltrado en una fiesta de bautizo de uno de

¹¹ La noción del desorden que articula el *dismothernity* o la dismodernidad, a partir de Roger Bartra, ya ha sido discutida en los capítulos anteriores.

los enemigos del Rey. Este momento ya perfila la incertumbre del Artista con respecto al Rey. Aunque el juglar gramatológico “abrazó la misión con fe y honor”, se ve en la necesidad de “confinar a un rincón de sus vacilaciones” la manera en la que el dios mortal del narco hace patente su mandato (92). El Artista, quien para sobrevivir y subsistir en el Palacio, se había dedicado a perfeccionar la habilidad de hacerse invisible, es visto por el Rey que lo percibe como instrumento. Ha dedicado todo su poder creativo, ha puesto todas sus palabras al servicio del Rey, pero éste no parece apreciar a cabalidad la importante función del arte en su reino. “Llegó la hora de hacerse útil, Artista”, le dice el Rey, como si el juglar no hubiese sido una de las herramientas más útiles en el sostenimiento de su poder (92). Paradójicamente, tan pronto es visto, al Artista se le tilda de inútil. Sin embargo, a pesar de que esta “última frase ... quedó, como un zumbido de fondo”, el juglar se lanza a la encomienda (92).

Tras burlar el escepticismo de los narcos del bando opuesto, el Artista, cual arma de infiltración, consigue entrar en la fiesta. Allí canta sus corridos “para el capo enemigo” (93). Y aunque se siente un tanto culpable, pronto se percata de que hay algo perturbadoramente familiar en la gente que lo rodea. No hay forma alguna de distinguir los sujetos entre los cuales se ha infiltrado y los sujetos de la Corte a la que pertenece. Él, que estaba convencido de la singularidad de su Rey y de los súbditos con los que convive en el Palacio, se ve forzado a aceptar que “todo era igual que en la Corte” (94). No hay nada especial, nada distingue el poder al cual él ha dado vuelo con sus corridos de este poder. Su nueva vista no le falla: “el Artista observaba y observaba con los lentes nuevos que le había mandado el Doctor, y eso es lo que le brincó: *que todo era igual*” (94). Entre tanta gente ordinaria, el Artista descubre que, tal y como le había dicho el Periodista, la única persona extraordinaria allí era él mismo: el único *especial* era él” (94). Percatarse de ello quiebra la cuerda que ya el Periodista había tensado. No hay

marcha atrás para el Artista “que veía todo desde afuera” (94). De inmediato lo arroja una sensación de bienestar interior, que responde al orgullo propio y no al orgullo que hasta entonces le profesó al dios mortal del narco. “Fue tan lindo comprenderlo”, admitir que él estaba hecho de otra tesitura distinta a la de la aristocracia del narco, “fue como un suave brillar entre la gente, un como sentir que las cosas son mejores cuando uno entra en un cuarto” (94).

Se percata el Artista todavía de más verdades que hasta entonces había ignorado. Contrario a la mayor parte de los miembros de la Corte y el Rey, él “no tiene deudas de sangre” (94). Ciertamente el juglar gramatológico ha usado su arte como cañón ideológico del poder del narco. El Artista, ya se ha dicho, no es inocente. Pero también es cierto que su oficio no es el de aniquilar. Su oficio es el de crear historias con la palabra. Y con su emancipación interior llega también el desenmascaramiento del Rey. El dios mortal del narco es, en el fondo, un hombre débil. No lo es porque sea impotente, sino porque su poder se nutre de la muerte y de los sacrificios, del trabajo constante de súbditos como el Artista.

La verdadera faz de la cabeza del narco-reino se le muestra precaria y frágil. “Tuvo una visión minuciosa del rostro del Rey”, a quien por vez primera ve con el más quisquilloso detalle, “como con una lupa le vio la consistencia floja de la piel, de una constitución tan precaria como la de cualquiera de las personas” que se encontraban en la fiesta de bautizo (95). Su piel flácida pareciera derretirse a la manera del pellejo en estado de descomposición. El capo no es inmortal. Al comprender en qué consisten las deudas de sangre del narco-monarca, la visión que tiene el Artista del rostro degradado subraya esa otra cualidad del dios mortal, alejada de su capacidad de aniquilar: la humanidad del Rey expresada en su mortalidad.

Aún después de haberse percatado de la fragilidad del Rey, la lealtad del Artista, es innegable. Hay algo en el monarca del narco que lo llama. “Aquel que lo había auxiliado” lo

había rescatado de su miseria en las calles de la ciudad del Estado cuando había sido desamparado por sus padres. Más aún, en términos musicales o artísticos, el Rey había relevado a su propio padre. El acordeón que le dejara su progenitor encuentra un nuevo propósito bajo el trabajo que ofrece el Rey. Cuando más necesita de sus servicios, el narco-monarca tiene una “manera de mirar” a su juglar que conmueve, que deshace las reservas del corridista en “una íntima distención” (91). Tiene para con él lo que su propio padre nunca tuvo: “ternura paternal” (91). Interpelado por este afecto, el Artista abandona la fiesta de bautizo y compone el último corrido que le dedicará al narco-monarca.

Este corrido versa sobre el cariño paternal del Rey. “Yo no me voy de tu lado”, asegura el Artista en la letra de la canción” (98). La Corte, el Rey, el juglar mismo, son “como familia” (98). Cuida, protege: el narco-monarca ha provisto a todos de “casa, dinero y amor” porque es su voluntad “que ya no estemos jodidos” (98). Toda una oda a la benefacción paternal del Rey; el corrido del Artista utiliza las palabras para armar una genealogía imaginaria de la gran familia del narco bajo la cabeza del padre. Hay, no obstante, una suerte de inconsciencia que revela las fisuras del monarca y su reino. “Quesque andabas muy enfermo / mientras tus hijos peleaban” expone el trabajo de aniquilamiento que otros deben llevar a cabo para que el Rey, aquejado por la ausencia de virilidad, pueda permanecer a la cabeza del reino (98).

Quizás en su candidez el juglar gramatológico ignora que las palabras de su último narco-corrido más que agasajar, desenmascaran a este hombre que no cumple con los requisitos impuestos por la hiper-masculinidad. Pero sin lugar a dudas, el reino de ese a quien él llama “nuestro padre y un Rey” se viene abajo con la revelación pública de su impotencia (99). “Somos tus únicos hijos”, reza el corrido (98). Para todos los demás en el reino está claro que el juglar deja al descubierto lo que nadie más se atreve a apalabrar a viva voz: el monarca es impotente.

De ahí que sus únicos descendientes sean aquellos que están bajo su servicio —hijos que él no tiene el poder de concebir—. Cuando termina de escribirlo, el juglar va con premura “a contagiar el corrido a los colegas” (99). Es decir, se dirige a hacer saber a sus escuchas. Va genuinamente convencido de que su arte honra al Rey. Ignora que el arte se le ha ido de las manos. Se escapa, el arte va más allá del Artista que lo ha producido y que, inadvertidamente, subvierte el poder del Rey. Desconoce que esta vez, al usar su corrido como arma y apretar el gatillo, disparará sus palabras en contra del Rey.

En busca de agasajar a la figura paternal, el Artista encuentra lo único que en el fondo el Rey tiene la capacidad de proveerle: la amenaza de muerte. Al ir a su encuentro tras componer el corrido, las pocas aspiraciones que le quedaban al Artista asociadas con la ternura paterna, se desvanecen. “Así que soy bien poquita cosa, ¿no?”, le reprocha el dios mortal del narco (108). “Eso dices. Que no puedo...”, añade en clara referencia a la carencia de virilidad que el Artista ha hecho saber a todos en el reino en el último corrido (108). El juglar gramatológico sabe que el Rey se prepara para destruirlo, pero no imagina que la furia lleve al Rey a confesar lo que el mismo Artista no había podido entender hasta entonces: las palabras con las que el juglar crea su obra artística son imprescindibles para el sostenimiento del poder del Rey, pero el arte no necesita de ese poder para cumplir su función. Al mismo tiempo la confesión pone de relieve cuán central es la masculinidad tóxica del macho chingón en la creación y el sostenimiento del narco. Increpa el Rey al juglar:

Para estar donde yo estoy no sólo basta ser un chingón, eh, hay que serlo y hay que parecerlo. Y yo lo soy, a güevo que lo soy —hizo una pausa, el Artista sintió cómo la voz del Rey se balanceaba entre un sollozo y un arrebato de ira—, pero necesito que mi gente lo crea, y ese, pendejito, ese era tu trabajo. (108)

El corrido del Artista ha asestado el golpe de gracia a la cabeza del narco-reino, llevándose consigo el mito de su poder, apalabrando el secreto silenciado de su impotencia.

Aspiraba a encontrar un padre en el Rey, sin embargo, el Rey le deja claro que ante sus ojos el Artista es mercancía que se desecha. Puesto que el Artista ha quebrantado la ficción que sostuvo con sus palabras al inicio de su jornada como juglar del reino, el Rey lo considera dispensable. Rossana Reguillo diría que el Artista es apenas un engranaje de la narco-máquina; Sayak Valencia argumentaría que es un obrero del capitalismo gore. “Tú eres un soplido”, le dice el Rey, “una puta caja de música, una cosa que se rompe y ya, pendejo” (109). La violencia con la que enseguida destroza el acordeón, la sola cosa que le dejara su progenitor, rompe también con las esperanzas filiales del Artista. La manera en la que el Rey se ensaña contra el instrumento, cómo “lo pateó hasta desparramar teclas y resortes por todo el cuarto”, señala el fin de la búsqueda del Artista (109). El Rey no es ningún padre benefactor. El corridista está solo en el mundo y muy pronto volverá a llamarse Lobo.¹²

9. EL ARTISTA EMANCIPADO: UN LOBO SOBERANO

Los sucesos entre el Rey y el Artista precipitan la liberación del juglar gramatológico. Ya el corridista había comenzado a cuestionar su permanencia en la espacialidad del reino. Más aún, los cambios que han generado en él la triada de antídotos a los que recurre Herrera le permiten imaginar por primera vez “la posibilidad de que en algún punto del horizonte hubiera un lugar distinto a los dos extremos”, esos límites divididos por la frontera que establece el narco dentro

¹² No es la primera vez que la literatura mexicana se lanza en busca del padre. El pretexto de una de las novelas mexicanas mejor conocidas, *Pedro Páramo* (1955), es precisamente la búsqueda tronchada del padre que desemboca en muerte. Paz mismo observa en el *Laberinto de la soledad* que la “violenta afirmación del Padre” está íntimamente relacionada con “las representaciones populares que se hace el mexicano del poder viril” (33). Sin embargo, en esa violenta afirmación “no tiene ningún sabor paternal, ni se dice para proteger, resguardar o conducir, sino para imponer una superioridad, esto es, para humillar” (33). El saldo de esa agresión, concluye Paz, es la soledad.

del Estado soberano, “entre los que ahora rebotaba” (101). En proceso de emancipación, el cantautor de corridos contempla un futuro en el que no se vea sometido ni al poder del Estado ni al poder del narcotráfico. Sus espacios, por lo tanto, también tendrán que quedar atrás.

Pronto el texto de Herrera volverá a llamarlo por el mote de las primeras páginas: Lobo. Ese apelativo adquiere mayor relevancia simbólica tras haber decapitado conceptualmente al capo, la cabeza del reino. Si bien en “Autoridad, transgresión y frontera” (2014) Martín Lombardo advierte sobre la importancia del sobrenombre Lobo, en su artículo se remite exclusivamente a asociarlo con la infancia del personaje. “Este sobrenombre no es casual”, señala Lombardo, “en el personaje del Artista, su infancia, ese espacio por fuera de todo lugar y de todo lenguaje corresponde con su vida con el sobrenombre de Lobo” (201). Sin embargo, Lombardo no da cuenta del regreso de Lobo, ya curtido por la experiencia de vida, ya soberano de sí mismo al final del texto. Herrera pareciera reformular ese símbolo originario, ese punto de partida de la filosofía política hobbesiana a partir del personaje de Lobo. *Homo homini lupus*: para Hobbes el hombre es una bestia —un lobo— que debe renunciar a su libertad natural con la finalidad de abrirle paso al establecimiento de la fuerza trascendental del soberano, con quien se funda la estructura de una sociedad civil. De acuerdo con Hobbes, previo al establecimiento de un soberano absoluto, los hombres coexisten en un estado permanente de guerra y violencia.

Bajo esas condiciones, asegura en *Leviathan* que:

there is no place for industry; because the fruit thereof is uncertain: and consequently no culture of the earth; no navigation, nor use of the commodities that may be imported by sea; no commodious building; no instruments of moving, and removing such things as require much force; no knowledge of the face of the

earth; no account of time; *no arts; no letters*; no society; and which is worst of all, continual fear, and danger of violent death (el subrayado es mío 84)

Hobbes parte de la premisa de que sin una la autoridad de una cabeza al mando, ni el arte ni el cultivo creativo de las palabras existirían. En el imaginario político hobbesiano entiende que es necesario que el soberano domestique a la bestia. Herrera, no obstante, parece subvertir esta noción hobbesiana. El arte, en *Trabajos*, es indomesticable. Sometido al poder absoluto del capo del narco —un poder que no existe sin la presencia del poder del Estado y que genera muerte y violencia de manera incesante— el arte se convierte en apenas una herramienta útil y el artista en un monigote al servicio del poder absoluto. Valiéndose de las intervenciones de lo femenino y del cultivo de la palabra, Herrera lleva a cabo un desplazamiento de la noción de la soberanía de Hobbes. La creación artística, establece *Trabajos del reino*, requiere del acceso a la libertad del sujeto, a la autonomía de su interior y de sus palabras: requiere el retorno del Lobo.

Mientras espera por iniciar la travesía como bestia errante, fuera de los espacios en los que se ha establecido la sociedad, el corridista va descascarando el mito que él mismo había ayudado a construir a través de un monólogo interior. “No tiene imperio sobre mi vida, no acepto que me digan qué he de hacer”, se dice a sí mismo, “era una verdad que ya sabía en sus entrañas pero que no había sido capaz de nombrar” (Herrera 116). Ya no habrá más sumisión ni servicio posible que brindar a soberano alguno. Esta noción de poder sobre sí mismo, de la “potencia de un orden distinto al de la Corte”, es motivo del disfrute interior del Artista (118). Reclama sus palabras de vuelta por esta misma razón. Del mismo modo, se permite sentir “la maña con la que desprendía las palabras de las cosas y creaba una textura y un volumen soberanos” para decir y callar a su gusto (118). Regresa entonces a la cantina del primer encuentro y allí se dedica a recopilar las historias que antes ignoró. Las historias de la gente sencilla le darán el pie forzado a

sus composiciones de ahora en adelante. “Las dichas y tragedias veraces de los hombres de a pie” son las únicas historias que ahora pueden captar su atención creativa (117).

Después de todo, no solo reconoce que el dios mortal es uno de tantos humanos falibles, “una gota en un mar de hombres con historias”, sino que también ha descubierto que el narco-monarca es la fachada temporera de otro poder soberano. Había oído nombrar en el pasado a esa entidad cuando no querían tocar su música en la radio. El “Supremo Gé”, el gobierno, prohibía sus canciones con la finalidad de no incomodar a “los gringos” (57). Pero no reparó en ello hasta que la caída del Rey estuvo mediada por “un puñado de uniformes verdes con estrellas” (109). El Estado soberano, el objeto de su desprecio original, llegaba al Palacio para establecer un interregnum y sentar a un nuevo monarca —el Heredero— en el trono de ese territorio del narco. Sorprende al corridista que “el Señor se afligía como si esos no fueran de otro pelaje, o *como si ellos fueran los que mandaran*” (109). Bajo el capitalismo gore, nos recuerda Sayak Valencia, el Estado y los cárteles —los reinos— del narcotráfico son, a menudo, indistinguibles el uno del otro. En México constantemente “se difuminan ... las fronteras donde situar las funciones del Estado y las del narcotráfico”, sostiene Valencia (35). Cual si operaran como una sucursal o una subcontratación, no de una multinacional, sino del Estado mexicano mismo, los “cárteles cumplen la función del Estado” (72).

Sin embargo, el Artista no está dispuesto a participar más de esta farsa de soberanías entre el Estado y el narco que tiñe todo del color de la muerte. Lo descubre al ver cómo se perpetúa la mentira de la virilidad del Rey en el diario, tras haber sido apresado por las fuerzas del Estado: “El Artista leyó en el pie de foto que el Rey había sido capturado cuando intimaba con tres mujeres” (Herrera 122). Esa será una historia que él no cantará. Entiende que forma parte de una cadena más extensa, una red capilar de poder bajo el narcotráfico. La historia del

Rey supone una serie “de meros incidentes de algo más definitivo que ya comprendía”: que el soberano ha sido un todopoderoso temporero, máscara del poder del Estado (121).

De modo que cuando el Heredero, el nuevo rey del narco se acerque al Artista para solicitar sus servicios, el cantautor de corridos emancipado se negará rotundamente. Su arte, sus palabras ya no serán usadas para perpetuar el poder de aniquilamiento ni del narco y ni del Estado. Declina entonces Lobo, el Artista emancipado que recupera su nombre, tener un soberano que no sea él mismo. Nadie tendrá “poder sobre la tersa fábrica en la cabeza del artista” (118). Desde ese momento en adelante Lobo será la cabeza soberana de su creación artística.

Homo homini lupus, citaba Hobbes en *De Cive*, cuando argumentaba que el hombre es un lobo —una bestia capaz de cometer horrores contra otros humanos— para el hombre y que, como consecuencia, requería de un soberano, una monarquía absoluta que conservara la paz. El Lobo de Herrera, no obstante, parece subvertir esta noción. Su Lobo, como lamenta el Rey, es uno de esos “animales que pegan mordidas” con la palabra (109). *Trabajos del reino* parece sugerir que, bajo las formas de poder que se articulan cuando el narcotráfico conspira junto con el Estado, habría que repensar la noción hobbesiana de la bestia y el soberano. El Lobo, su arte y sus palabras, son necesarias para hacerle frente y para hablarle claro al poder del narcotráfico. Quizás entonces, la máxima que sostenga la estética del texto de Herrera sea *lupus artes decapitates narco*, pero eso pertenece a un tratado de filosofía política que aún no ha sido escrito.

CONCLUSIÓN. ¿PUEDE HABLAR LA SUBALTERNA NOVELA DEL NARCOTRÁFICO?

Lejos de suponer un corpus literario estéril, repetitivo, con pobres posibilidades analíticas, como insiste la crítica en México, la novela del narcotráfico ofrece un cúmulo de saberes a los que no es posible acceder con tan solo juzgarla a partir de su temática. Sin lugar a dudas su lugar en el universo de las letras mexicanas, al decir de Valeria Luiselli “Novedad de la narrativa mexicana”, es completamente marginal. Son una serie de textos de reciente aparición, sobre una problemática tosca, que muy a menudo se enfoca en los sujetos que han sido excluidos del contrato social. Esto, en un país con una amplia riqueza cultural y una vasta tradición literaria. De cierto modo, Luiselli tiene razón, este estudio posa la mirada sobre una escritura subalterna, porque sobre esta escritura hay mucho que decir y porque injustamente sobre ella — de sustancia— se ha dicho muy poco.

He intentado trazar un arco temporal que me permita explorar los discursos narrativos antes y durante la guerra contra el narco —hito histórico mexicano con el que se abre el siglo XXI—, sin obviar la desembocadura prevista desde el norte de México. Esto me ha permitido elaborar una cartografía mínima de las problemáticas que ocupan a las llamadas narconarrativas mexicanas. Como sostiene Christopher Domínguez Michael en “Una nueva novela lírica”, sí es cierto que la novela del narcotráfico regresa con insistencia a la frontera. En alguna medida, este estudio ha intentado abordar los motivos por los cuales este corpus textual vuelve una y otra vez sobre esta espacialidad. La frontera no es un capricho. Cada uno de los textos analizados imaginan una espacialidad transfigurada por el poder del narcotráfico. Al instalarse y ocupar territorios que previamente formaban parte del orden cartográfico articulado por el Estado, el

narcotráfico erige fronteras en lugares inimaginables, donde antes había áreas libres de paso. Esta fronterización del espacio que aquí hemos llamado estética de la frontera, levanta y derrumba zonas liminales tanto en la ciudad como fuera de ella, pero con implicaciones particulares.

Mientras que en *Trabajos del reino* la frontera se nos presenta como el lindero sólido entre la ciudad del Estado y la ciudad del narco-reino, las fronteras que se levantan en *El lenguaje del juego* son volátiles y movibles. Esas son fronteras que eluden ser registradas a través de la grafía. Han sido establecidas por la espectacularización de los cuerpos quebrantados por el narcotráfico y por sus choques en busca de control territorial con cárteles enemigos. Las pequeñas y múltiples guerras que se generan a lo largo y lo ancho de las provincias mexicanas son inesperadas y, por lo tanto, ningún mapa puede dar cuenta de los nuevos contornos que articulan. La novela de Daniel Sada subraya la crisis que esto supone para la ciudad letrada, ese grupo de intelectuales cuyo oficio centrado en la palabra se centró en el orden espacial y en el control del poder del Estado. Ante este estado de cosas, la novela del narcotráfico de Sada se imagina a sí misma como el mapa con el cual entender y transitar la confusión generada por las estéticas de la frontera.

Además de coincidir con esta noción espacial, *Hotel DF*, por otro lado, sugiere que con la presencia del narcotráfico, la Ciudad de México se convierte en una especie de campo minado. A medida que el narco va disgregando sus fronteras invisibles por la ciudad, también establece una política punitiva basada en la muerte. Estas fronteras no pueden apreciarse a simple vista porque, contrario a cómo opera el narcotráfico en el mundo de provincia literario, en la gran urbe no es posible delimitar el espacio del mismo modo. Transitar la ciudad bajo estas condiciones, dice Fadanelli, implica poner en juego la vida. A la inmensidad del espacio urbano de la capital, el

narcotráfico añade el espacio heterotópico de zonas fronterizas. Como consecuencia de esto, al igual que sostiene *El lenguaje del juego*, se impone la imposibilidad de registrar el espacio con la escritura. En su lugar, hay que partir de otro tipo de coordenadas para cartografiar el espacio urbano. Hemos partido de la noción de “narcomáquina” propuesta por Reguillo, quien aduce que la maquinaria del narco opera en tres niveles —“the dissolution of the person ... , the broken body ... , and its phantasmagoric presence”— para determinar que la Ciudad de México transfigurada por el narco solo puede mapearse usando cadáveres como coordenadas (*E-misférica*).

Una vez que se consolida esta espacialidad, el narcotráfico se establece su versión de una soberanía que, si bien no rivaliza directamente con el Estado soberano, consigue arrebatárle su monopolio. Coexisten entonces estas dos formas de soberanía en todos los textos examinados. Aunque Zavala argumenta en “Imagining the U.S.-Mexico Drug War” que la novela mexicana del narcotráfico reproduce los discursos oficialistas con respecto a los cárteles y su antagonismo que se impone sobre el Estado, eximiendo a los funcionarios de su responsabilidad, lo cierto es que cada una de las novelas abordadas en este estudio proponen no relevan en lo absoluto al Estado de su obligación.

En *El lenguaje del juego* el Estado se presenta más que nada en una transición de su previo representante —el cacique— al señor feudal del narco. Y a pesar de que el aparato represivo del Estado, sus fuerzas militares, hacen acto de aparición mientras se libra la guerra entre cárteles con que se fija la espacialidad fronteriza, su paso por la provincia es fugaz e ineficiente. El narcotráfico procede entonces de inmediato a copar las oficinas públicas, la municipalidad, las fuerzas policíacas, con monigotes a su cargo. El Estado pasa a convertirse

entonces, si no en cómplice de las gramáticas del horror del narcotráfico, al menos en un gran ausente.

Ausente también es imaginado por Fadanelli. En *Hotel DF* los representantes del poder soberano del Estado no figuran como conjuradores del orden ni tan siquiera como personajes de mayor relevancia. Aparecen cual si fueran burócratas dedicados al turismo, en zonas de la Ciudad de México que imaginan ser como Europa, para abandonar el país de inmediato o en los políticos que pasan a cobrar las mordidas —como se le dice popularmente en México al soborno— que les ofrecen los jefes del narco. Esto explica por qué el narcotráfico despoja al Estado de su poder absoluto para matar y de su monopolio soberano. Ante la ausencia del Estado, que ya ha permitido que el contrato social basado en la muerte como igualadora de diferencias se fracture, se alza la Santa Muerte, la monarca urbana, el capo de la novela de Fadanelli.

Por su parte, *Trabajos del reino* no presenta a un Estado ausente. Al contrario, en el texto de Herrera, el Estado supone una presencia fantasmagórica y escurridiza sin la cual el monarca no podría existir. Cuidadosamente Herrera va urdiendo el rol de ese “Supremo Gé” —el supremo gobierno— maneja a lo lejos los designios del narco-reino (57). A pesar de que el Artista no es capaz de identificar esa presencia desde el inicio de la narración, el desenlace del texto subraya su desengaño y su deseo de abandonar el espacio regido por un Estado que pone y quita monarcas a su antojo. Es difícil determinar, por lo tanto, qué motiva a Oswaldo Zavala a concluir que la literatura ha cooptado sus relatos con las narrativas que articula el Estado. No obstante, como pone de relieve este estudio, la novela del narcotráfico mexicano no parece coincidir con su premisa.

Tampoco parece coincidir con su exigencia en la que pide de cierto modo que la novela del narcotráfico se vuelva más útil. Este posicionamiento, además de recortar demasiado el ámbito analítico, pasa por alto las formas en las que el arte piensa su propia fuerza. Daniel Sada imagina un mundo textual que alerta sobre el escamoteo espacial que lleva a cabo el narco y se ubica como un mapa alternativo con el cual seguirle el rastro a la violenta ocupación territorial del narco en la provincia mexicana. A su modo Fadanelli se posiciona de manera similar a Sada, pero en la ciudad. Su ciudad novelada llama la atención sobre la trayectoria de la muerte en el centro urbano e intelectual de México. Mas entre todos, el imaginario que articula Yuri Herrera apuesta al poder del arte sobre el poder del Estado o del narco.

En la estética de *Trabajos* el arte, la palabra desborda los límites establecidos por el monarca y hasta por el mismo Artista. La función del arte en el mantenimiento del poder absoluto del narco-Rey es indiscutible. Sin embargo, la creación artística es vista por la misma cabeza del reino como accesorio inservible hasta que su poder se desborda. Entonces tanto el arte como su creador corren el riesgo de ser eliminados. No solo transfigura el arte al reino del narcotráfico, decapitando simbólicamente a su cabeza, sino que también genera una metamorfosis en el Artista a quien emancipa. En el proceso, consigue además desenmascarar al poder que se esconde detrás del monarca: el poder del Estado.

Este breve recorrido analítico supone un punto de partida para comenzar a pensar la novela del narcotráfico en México. Mucho queda por decir que no se ha discutido aquí. Por ejemplo, ¿cómo se imagina al narcotráfico desde el sur del país que, en una novela como *La mara* (2004) de Rafael Ramírez Heredia, se vincula con las pandillas guatemaltecas? ¿Qué hay del giro creciente en textos como *La fila india* (2013) de Antonio Ortuño donde, en lugar del tráfico de estupefacientes, el narcotráfico se centra en la explotación de la trata de blancas y la

explotación de las migrantes centroamericanas? ¿Y qué hacer con la llamada narcocrónica, ese género bastardo y desprestigiado, a medio camino entre la novela y el periodismo? De todo ello, al menos es posible responder a la pregunta que formulara Luiselli. ¿Puede la subalterna literatura del narcotráfico hablar? Puede. Quizás sea hora de que comencemos a escuchar lo que tiene que decirnos.

APÉNDICE. FIGURAS

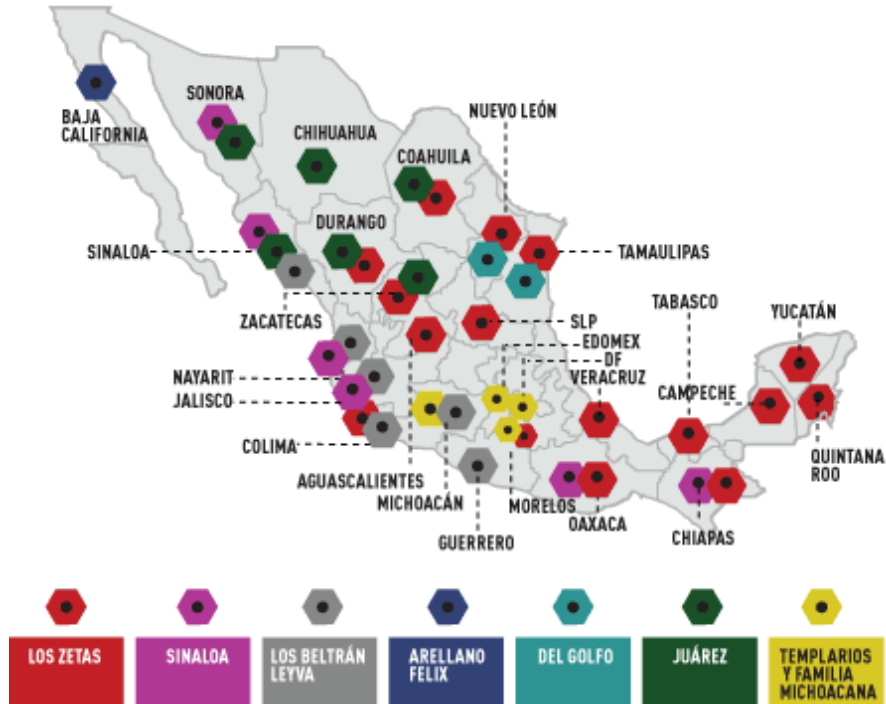


Fig. 1. “Así se reparten México los cárteles del narco, según el gobierno”, *Animal Político*, 2011.



Fig. 2. “El nuevo mapa del narcotráfico en México”, *Animal Político*, 2012.

LA CALAVERA MADERISTA

Aquí está la calavera, **■** Que se receta á cualquiera
La valiente Maderista, **■** Con pólvora y dinamita.

VICTIMAS DE LA REVOLUCION

Aquí tienen ya, lectores,
Una buena colección
De jañas y valedores
Que el autor racuoció.

PEPITA LA PORFIRISTA

Tanto lloró esta chamaca
Nuestro cambio de gobierno.
Que vino, por fin, la fiaca
Y se la llevó al infierno.

JOSE EL HERRERO

Tuvo una novia muy lista
Cuando vivía en El Montón,
Supo que era porfirista
Y al punto la estranguló.

ELENA LA CIGARRERA

Tuvo amores con Martín,
Natural de Xochimilco,
Fué maderista de pico
Y puso á su vida fin.

LOLITA LA COSTURERA

En la casa de Petrita
Les cosió á los federales,
Y como era maderista,
Murió por no trabajarles.

LA DEPENDIENTA ANGELITA

En una jabonería,
Una linda calavera,
Cantaba de noche y día
Y murió de garraspera.

GERONIMO EL PROFESOR

Llevó á Gorgoña á la Escuela
Y tanto la acarició,
Que se le cayó una muela
Y después se petateó.

JUANA LA VERDULERA

Gritando ¡viva Madero!
Mucho recaudo vendió,
Se comió todo el dinero
Y de gorda reventó.

ARTURO EL SASTRE

Por andar con tanta "cuasa"
En toda la vecindad,
En una noche de.....guasa,
Murió de debilidad.....



EL MECANICO PRETENCIOSO

Este limitón cuadrado,
Nunca pasó de "madera",
Por andar de enamorado
Lo volvieron calavera.

TRINI LA SONADORA

Murió ya Trinidad
Amando á un sastre muy fiero,
Que era una calamidad
Cuando hablaba de Madero.

EL CAJISTA REMENDON

El pobrecito Relián,
Se metió de atarantado
En la manifestación,
Y allí murió apachurrado.

PLANCHADORA REVOLTOSA

Cuando supo que su tía
Había tenido un chamaco,
Murió de melancolía,
Pensando en Madero Paco.

LA REPOSTERA

Señorita cervecera
Que tuvo una desolación,
Se enojó y se puso en huelga
Y de tristeza murió.

LA CHOCANTE CIGARRERA

La enamoró un tabaquero
Y ella puso condición,
Que votando por Madero
Oblendría su corazón.

EL VALE TROMPETO

Estaba en un Club Revista
Y recibió tal pedrada,
Que perdió un diente, la vista,
Un huarsche y la frazada.....

ROSA COMUN

De Cuautla y de Ciudad Juárez,
De Puebla y otros Estados,
Nos mandaron á millares
Huesos no identificados.

A. VANEGAS ARROYO

Cansado ya el pobre Autor
De escribir, exclama al cabo:
¡Ya es mucho por un centavo!
V..... ¡Se murió el «EDITOR!»

LA ACTRIZ MADERISTA

Fué á pasearse con David
Y se cayó á un agujero,
Para ver si hallaba allí
Al chaparrito Madero.

EL TENORIO FURRIS

Pascándose con Pachita
Se encontró á Pascual Orozco,
Que, queriendo herir á un mosco,
Lo voló con dinamita.



Imp. de Antonio Vanegas Arroyo, 2a. de Santa Teresa núm. 43, México.—Septiembre de 1911.—Se prohíbe la reimpresión.

Fig. 3. José Guadalupe Posada, *La calavera maderista* (Prensa), Ciudad de México, Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1911.



Fig. 4. Diego Rivera, *Día de Muertos*. Panel del *Patio de las fiestas*, en la planta baja de la SEP, 1924.



Fig. 5. Francis Bacon, *Three Studies for a Crucifixion*, 1962.



Fig. 6. Francis Bacon, *Study After Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953.

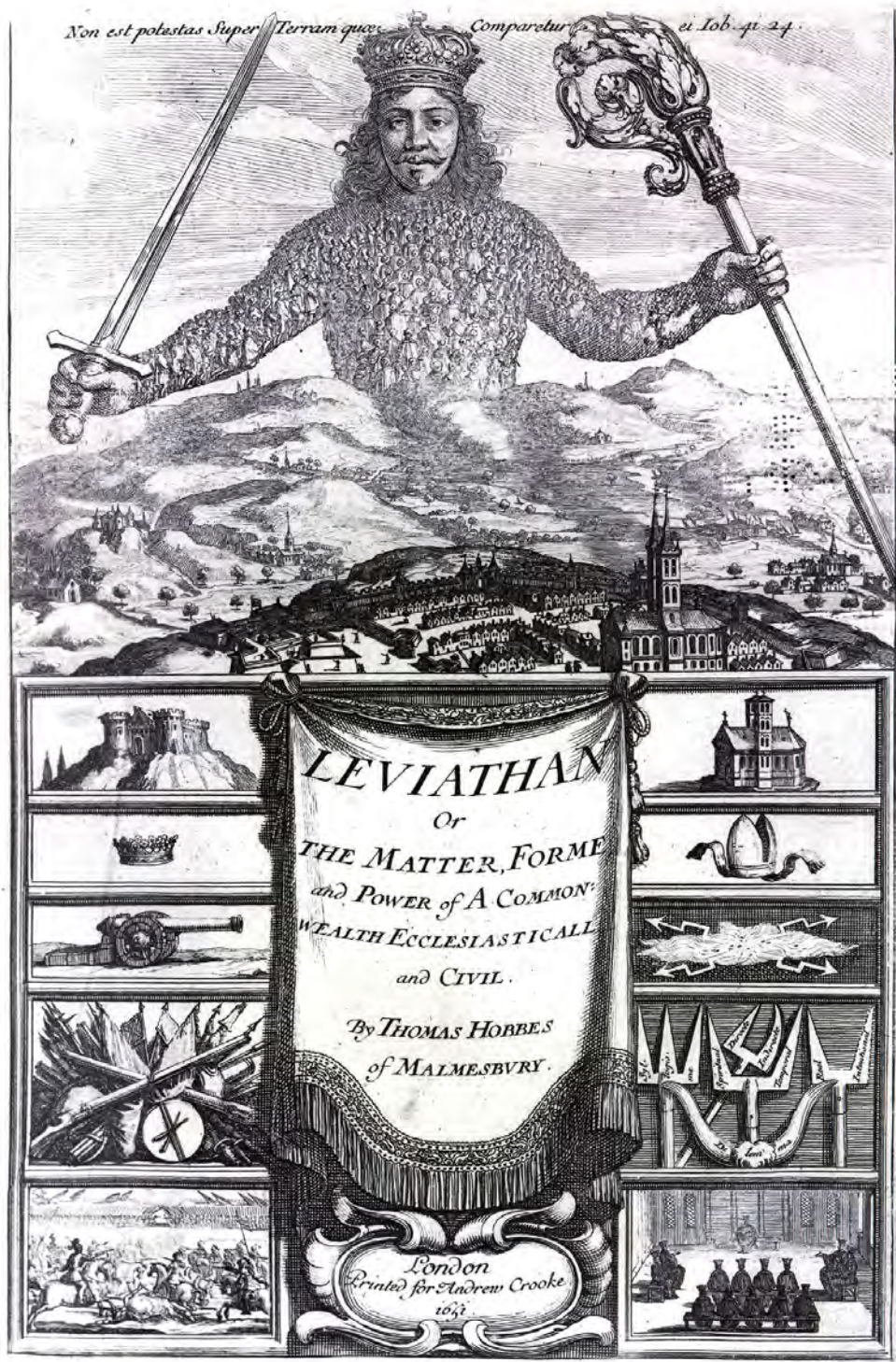


Fig. 7. Abraham Bosse, "Frontispiece", en Thomas Hobbes, *Leviathan*, 1651.

BIBLIOGRAFÍA

- Acosta Morales, Rafael. "The State and the Caudillo". *Latin American Perspectives*, vol. 41, no. 2, 2014, pp. 177-88.
- Agamben, Giorgio. *Homo Sacer: Sovereign Power and Bare Life*. Stanford UP, 1998.
- . *Means Without Ends: Notes on Politics*. U Minnesota P, 2000.
- Ainsa, Fernando. "Propuestas para una geopoética latinoamericana". *Archipiélago*, vol. 13, no. 5, 2005, pp. 4-10.
- Amadas, Mario, Marc García y Unai Velasco. "Yuri Herrera: 'El discurso del arte siempre desbordará el discurso pragmático del poder'". *Quimera*, no. 315, 2010, pp. 37-39.
- Arribas, Rubén A. "Yuri Herrera, autor de *Trabajos del reino*". *Revista Teína*, no. 19, 2008. Consulta 19 de julio de 2017.
- Arya, Rina. *Francis Bacon: Painting in a Godless World*. Lund Humphries, 2012.
- Austin, J. L. *How To Do Things With Words*. Harvard UP, 1975.
- Bacon, Francis. *Study After Velázquez's Portrait of Pope Innocent X*, 1953.
- . *Three Studies for a Crucifixion*, 1962.
- Balibar, Étienne. "What Is a Border?" *Politics and the Other Scene*, Verso, 2002, pp. 75-86.
- Baranger, Denis. "The apparition of sovereignty". *Sovereignty in Fragments*, edited by Helen Kalmo and Quentin Skinner, Cambridge UP, 2010, pp. 47-63.
- Barrón, Daniel. "Yuri Herrera en entrevista con Daniel Barrón". *YouTube*. Subido por *Arte Afuera*: Rompeviento TV, 24 de julio de 2012.
https://www.youtube.com/watch?v=ZOC03Q_s9Qo
- Bartra, Roger. *Blood, Ink, and Culture*. Duke UP, 2002.

- Beck, Ulrich. *What is Globalization?* Polity, 2000.
- Benjamin, Walter. “Para una crítica de la violencia”. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: iluminaciones, IV*, Taurus, 2001.
- López Bernasocchi, Augusta y José Manuel López de Abiada. “Aspectos e imágenes de la violencia en *La Virgen de los Sicarios* de Fernando Vallejo”. *Versants*, vol. 57, no. 3, 2010, pp. 103-35.
- Bertelli, Sergio. *The King’s Body*. Penn State UP, 2001.
- Bisbey, Brandon P. “¿Existe una ‘narcocultura’? Una entrevista con el Dr. Felipe Oliver Fuentes Krafczyk”. *El Beisman*, 1 de agosto de 2014. Consulta 14 de junio de 2017.
- Blancornelas, Jesús. *El cártel*. Grijalbo, 2004.
- . *Conversaciones privadas*. Ediciones B, 2001.
- . *En estado de alerta: periodistas y gobierno frente al narcotráfico*. Plaza & Janés, 2005.
- . *Horas extra*. Plaza & Janés, 2003.
- Bloch, Marc. *Feudal Society*. Routledge Classics, 2014.
- Blom, Ina. “Narcotecture”. *ICA*, 11 Oct. 2012. Accessed 19 May 2017.
- Bosch, Lolita. *Campos de amapola antes de esto. Una novela sobre el narcotráfico en México*. Océano, 2012.
- . “Contar la violencia”. *El País*, 8 de agosto de 2009. Consulta 14 de junio de 2017.
- Bosse, Abraham. “Frontispiece”. In Thomas Hobbes, *Leviathan*, 1651.
- Brady, Mary Pat. “The Homoerotics of Border Control”. *S&F Online*, vol. 6, no. 3, 2008. Accessed 19 Mar. 2013.
- Buschmann, Albrecht y José Manuel López de Abiada. “Calas en la última teoría de la violencia como desafío a las ciencias culturales”. *Versants*, vol. 57, no. 3, 2010, pp. 7-26.

- Calabuig, Ernesto. "Trabajos del reino". *El Cultural*, 6 de noviembre de 2008. Consulta 4 de abril de 2013.
- Campbell, Howard. *Drug War Zone*. U Texas P, 2009.
- Carini, Sara. "El trabajo al lector: nuevas formas de representación del poder en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera". *Ogigia*, vol. 12, 2012, pp. 45-57.
- Casillas, Daniel. "¿Es inmune el DF a la violencia del narco?" *Animal político*, 17 de noviembre de 2011. Consulta 2 de febrero de 2013.
- Cave, Damien. "Inside the Homes of Mexico's rich and famous". *The New York Times*, 18 Jan. 2012. Accessed 17 May 2017.
- Cisneros, Daniel. "Entrevista con Guillermo Fadanelli". *El Financiero*, 12 de noviembre de 2010). Consulta 19 de febrero de 2015.
- Colanzi, Liliana. "En la frontera: una conversación con el escritor mexicano Yuri Herrera". *Americas Quarterly*, 5 de febrero de 2010. Consulta 7 de mayo de 2014.
- Craib, Raymond. *Cartographic Mexico: A History of State Fixations and Fugitive Landscapes*. Duke UP, 2004.
- De Certeau, Michel. *The Practice of Everyday Life*. 3rd ed., U California P, 2001.
- De Leon, Jason and Michael Wells. *The Land of the Open Graves*. U California P, 2015.
- Deleuze Gilles. *Francis Bacon: Logique de la sensation*. Editions du Seuil, 2002.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. *Anti-Oedipus: Capitalism and Schizophrenia*. Penguin, 2009.
- Derrida, Jacques. *The Beast and the Sovereign, Vol. 1*. U Chicago P, 2009.
- . "Living On: Bordelines". *Deconstruction and Criticism*, Continuum, 1995, pp. 75-176.
- Domínguez Michael, Christopher. "El más poeta de los novelistas". *El Ángel del Reforma*, 27 de noviembre de 2011. Consulta 18 de agosto de 2015.

- . “Una nueva lírica”. *El Ángel del Reforma*, 8 de agosto de 2010. Consulta 23 de agosto de 2015.
- . “Una poética del paisaje”. *Letras Libres*, 4 de diciembre de 2012. Consulta 28 de octubre de 2015.
- Fadanelli, Guillermo. *El día en que la vea la voy a matar*. Moho, 1992.
- . *Hotel DF*. Mondadori, 2010.
- . “Realidad y novela”. *Revista de la Universidad de México*, no. 84, 2011, pp. 77-79.
- Foucault, Michel. *Defender la sociedad*. Fondo de Cultura Económica, 1997.
- . *Discipline and Punish: The Birth of the Prison*. Vintage, 1977.
- . *The History of Sexuality. An Introduction: Vol. 1*. Vintage Books, 1978.
- . *The Order of Things*. Tavistock Publications Limited, 1970.
- . *Society Must Be Defended*. Picador, 2003.
- Franco, Jorge. *Rosario Tijeras*. Siete Cuentos, 1999.
- Fuentes, Carlos. *La gran novela latinoamericana*. Alfaguara, 2011.
- Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver. *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. Universidad de Guanajuato, 2013.
- Galli, Carlo. *Political Spaces and Global War*. U Minnesota P, 2010.
- García Canclini, Néstor. *Culturas híbridas*. Grijalbo, 1989.
- Giddens, Anthony. *Beyond Left and Right*. Stanford UP, 1994.
- Ginzburg, Carlo. “Fear Reverence Terror: Reading Hobbes Today”. *Fear Reverence Terror. Reading Hobbes Today*, Lecture Delivered on 13 Feb. 2008.
- Glantz, Margo. “Huérfanos y bandidos: Los bandidos del Río Frío”. *Historia mexicana*, vol. XLIV, no. 1, 1994, pp. 141-65.

- González González, Luis. "Suave matría". *Nexos*, 1 de diciembre de 1986. Consulta 19 de mayo de 2017.
- Herlinghaus, Hermann. *Narco-Epics*. Bloomsbury, 2013.
- Hernández Rodríguez, Rogelio. "Challenging *Caciquismo*: An Analysis of the Leadership of Carlos Hank Gonzalez". *Caciquismo in Twentieth-Century Mexico*, edited by Alan Knight and Wil Pansters, Institute for the Study of the Americas, 2005, pp. 249-71.
- Herrera, Yuri. *Trabajos del reino*. Periférica, 2004.
- Hobbes, Thomas and J C. A. Gaskin. *Leviathan*. Oxford University Press, 1998.
- . *De Cive*. Clarendon, 1983.
- Inzaurrealde, Gabriel. "Fernando Vallejo y la pesadilla de Próspero". *Espéculo*, 2010. Consulta 14 de junio de 2017.
- Jácome Liévano, Margarita Rosa. *La novela sicarésca: exploraciones ficcionales de la criminalidad juvenil del narcotráfico*. Diss. U of Iowa, 2006.
- Knight, Alan and Wil Pansters. *Caciquismo in Twentieth-Century Mexico*. Institute for the Study of the Americas, 2005.
- Lander, María Fernanda. "The Intellectual's Criminal Discourse in Our Lady of the Assassins by Fernando Vallejo". *Discourse*, vol. 25, no .3, 2003, pp. 76-89.
- Leal, Luis. "La ciudad de México y el fin de la utopía". *Literatura mexicana*, vol. VII, no. 1, 1996, pp. 9-22.
- Lefebvre, Henri. *The Production of Space*. Wiley-Blackwell, 1992.
- Lemus, Rafael. "Balas de salva: notas sobre el narco y la narrativa mexicana". *Letras Libres*, no. 81, 2005, pp. 39-42.

- . "Correo electrónico, de Rafael Lemus". *Nuestra aparente rendición*, 29 de agosto de 2011.
Consulta 14 de junio de 2017.
- . "Música de despedida. Alegato con delirio". *Letras Libres*, 30 de noviembre de 2005.
Consulta 19 de mayo de 2017.
- Lombardo, Martín. "Autoridad, transgresión y frontera (sobre la narrativa de Yuri Herrera)".
Inti: revista de cultura hispánica, vol. 79-80, 2014, pp. 193-214.
- Lomnitz, Claudio. *Death and the Idea of Mexico*. Zone Books, 2008.
- Lope Blanch, Juan M. *Vocabulario mexicano relativo a la muerte*. UNAM, 1963.
- López de Abiada, José Manuel. "La intolerancia sólo sabe de muertos. Una conversación con
Alonso Sánchez Baute". *Versants*, vol. 57, no. 3, 2010, pp. 95-102.
- López Velarde, Ramón. *La suave patria y otros poemas*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Löwy, Michael. "Las formas modernas de la barbarie". *Metapolítica*, vol. 7, no. 28, 2003, pp.
38-46.
- Luiselli, Valeria. "La ciudad según Fadanelli." *Letras libres*, mayo, 2011, pp. 88-89.
- . "Novedad de la narrativa mexicana II: Contra las tentaciones de la nueva crítica". *Nexos*, 1
de febrero de 2012. Consulta 19 de mayo de 2017.
- Magaña, Rocío. "Dead Bodies: The Deadly Display of Mexican Border Politics". *A Companion
to the Anthropology of the Body and Embodiment*, edited by Frances E. Mascia-Lees,
Wiley-Blackwell, 2011, pp. 159-78.
- Mahieux, Viviane y Oswaldo Zavala, eds. *Tierras de nadie*. Tierra Adentro, 2012.
- Mendoza Vargas, Héctor. "Las opciones geográficas al inicio del México independiente".
México a través de los mapas, editado por Héctor Mendoza Vargas, Plaza y Valdés,
2000.

- Mezzadra, Sandro and Brett Neilson. *Border as Method, or, the Multiplication of Labor*. Duke UP, 2013.
- O'Neill, Kevin Lewis. "Narcotecture". *Environment and Planning D: Society and Space*, vol. 34, no. 4, 2016, pp. 672-88.
- Osorio, Ernesto. "Llaman a crear un DF a escala". *Reforma*, 12 de marzo de 2013. Consulta 19 de agosto de 2015.
- Padgett, Humberto. "DF: la ciudad de los siete carteles". *SinEmbargo MX*, 11 de junio de 2013. Consulta 19 de agosto de 2015.
- . "Oferecen rosario a la muerte". *Reforma*, 2 de noviembre de 2003. Consulta 19 de agosto de 2015.
- Parnreiter, Christof. "Mexico: The Making of a Global City". *Global Networks, Linked Cities*, edited by Saskia Sassen, Routledge, 2002, pp. 145-182.
- Parra, Eduardo Antonio. "El lenguaje de la narrativa del norte de México". *Revista de crítica literaria latinoamericana*, vol. 30, no. 59, 2004, pp. 71-77.
- . "Norte, narcotráfico y literatura". *Letras Libres*, 31 de octubre de 2005. Consulta 19 de mayo de 2017.
- Payno, Manuel. *Los bandidos de Río Frío*. Porrúa, 2006.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. Cátedra, 1998.
- Paz Soldán, Edmundo y Christopher Winks. "Art's Place in Narco Culture: Yuri Herrera's Kingdom Cons". *Review: Literature and Arts of the Americas*, vol. 46, no.1, 2013, pp. 26-32.
- Pile, Steve, and Nigel Thrift, eds. *Mapping the Subject: Geographies of Cultural Transformation*. Routledge, 1995.

- Pineda Botero, Álvaro. "Impacto del narcotráfico en la novela colombiana". *Versants*, vol. 57, no. 3, 2010, pp. 137-65.
- Polit Dueñas, Gabriela. *Narrating Narcos: Culiacán and Medellín*. U Pittsburgh P, 2013.
- Poniatowska, Elena. "Trabajos del reino, libro del escritor Yuri Herrera". *La Jornada*, 5 de diciembre de 2004. Consulta 9 de febrero de 2014.
- Posada, José Guadalupe. *La calavera maderista*. Imprenta de A. Vanegas Arroyo, 1911.
- Rath, Gudrun. "Imaginary Cities, Violence, and Memory". *Space and the Memories of Violence*, Palgrave Macmillan, 2014, pp. 219-30.
- Rama, Ángel. *The Lettered City*. Duke UP, 1996.
- Ramírez, Gaspar. "La 'narcoliteratura', un fenómeno que crece en México". *La nación*, 10 de enero de 2011, p. 8.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad*. Plaza Mayor, 2009.
- Rancière, Jacques. *The Aesthetic Unconscious*. Polity, 2009.
- Rascón Banda, Víctor Hugo. *Contrabando*. Planeta, 2008.
- Reguillo, Rossana. "De las violencias: caligrafía y gramáticas del horror". *Desacatos*, vol. 40, 2012, pp. 33-46.
- . "The Narco-Machine and the Work of Violence: Notes Toward its Decodification." *E-misférica*, vol. 8.2, 2012.
- Rivera, Diego. *Día de Muertos*. Panel del *Patio de las fiestas*, en la planta baja de la SEP, 1924.
- Rosaldo, Renato. *Culture & Truth: The Remaking of a Social Analysis*. Beacon Press, 1989.
- Rosero, Evelio. *Los ejércitos*. Tusquets, 2006.
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*. Cátedra, 1985.
- Sada, Daniel. *El lenguaje del juego*. Anagrama, 2012.

- Sassen, Saskia. "Cities in Today's Global Age", *SAIS Review*, vol. XXIX, no. 1, 2009, pp. 3-32.
- . "The Global City: Introducing a Concept", *The Brown Journal of World Affairs*, vol. XI, no. 2, 2005, pp. 27-43.
- . *Globalization and Its Discontents: Essays on the New Mobility of People and Money*. New Press, 1998.
- Serres, Michel. *Conversations on Science, Culture, and Time*. U Michigan P, 1995.
- Tigres del Norte. "Somos más americanos". *Uniendo fronteras*, Fonovisa Records, 2001.
- Torres, Vicente Francisco. *Esta narrativa mexicana: ensayos y entrevistas*. Leega, 1991.
- Trujillo, Gabriel. "¿Tierras de nadie?" *Laberinto en Milenio*, 3 de agosto de 2013. Consulta 18 de agosto de 2014.
- Tuan, Yi-Fu. *Space and Place*. U Minnesota P, 2001.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Melusina, 2010.
- Vallejo, Fernando. *La virgen de los sicarios*. Alfaguara, 1994.
- Van Alphen, Ernst. *Francis Bacon and the Loss of Self*. Reaktion, 2004.
- Vaquera-Vázquez, Santiago. "Lejos donde el tiempo no premia: los desiertos de Jesús Gardea y Daniel Sada". *Hacerle al cuento: la ficción en México*, editado por Alfredo Pavón, Universidad Autónoma de Tlaxcala, 1994, pp. 33-47.
- Velasco, Ángeles y Gerardo Jiménez. "Cerca ya el narco al DF; piden ejército en 10 municipios". *Excelsior*, 2 de diciembre de 2011. Consulta 2 de febrero de 2013.
- Vilanova, Núria. *Border Texts: Writing Fiction From Northern Mexico*. San Diego State UP, 2007.
- Villalobos, Joaquín. "Doce mitos de la guerra contra el narco". *Nexos*, 1 de enero de 2015. Consulta 19 de agosto de 2015.

- Villarreal, Héctor. “El genio de la gangstacultura. Una historia contra-gangsta-cultural”.
Replicante, 8 de noviembre de 2011. Consulta 14 de junio de 2017.
- Villoro, Juan. “La frontera de los ilegales”. *Anales de literatura hispanoamericana*, no. 24, 1995,
pp. 67-74.
- Vulliamy, Ed. *América: War Along the Borderline*. Farrar, Straus and Giroux, 2010.
- Wallerstein, Immanuel. *The Capitalist World-Economy: Capitalist Agriculture and the Origins
of the European World-Economy in the Sixteenth Century*. U California P, 2011.
- Wolfson, Gabriel. “Señales que precederán el fin del mundo de Yuri Herrera”. *Crítica: revista
cultural de la Universidad Autónoma de Puebla*, 11 de septiembre de 2008. Consulta 13
de abril de 2014.
- Yépez, Heriberto. “La arrogancia de tapanco”. *Archivo hache*, 8 de noviembre de 2005. Consulta
4 de julio de 2013.
- . “¿Cómo actúa una post-narco-cultura?” *Milenio*, 2 de julio de 2011. Consulta 14 de marzo de
2011.
- . “Dictadura de la forma perfecta: crítica canónica, narrativa contemporánea y desautorización
de lo narcoliterario en México”. *Hispanic Journal*, vol. 36, no. 2, 2015, pp. 87-106.
- . “Nomos del norte: Nuevas tendencias de la recepción de la narcoliteratura mexicana entre
medios, academia y gobierno”. *Miradas convergentes. Ensayos sobre la narrativa
México-Estados Unidos*, editado por Édgar Cota Torres, José Salvador Ruiz Méndez y
Gabriel Trujillo Muñoz, Artificios, 2014, pp. 253-85.
- . “Qué chula mi narcocultura”. *Nuestra aparente rendición*, editado por Lolita Bosch,
Mondadori, 2011, pp. 119-20.

Zavala, Oswaldo. "Daniel Sada". *The Contemporary Spanish-American Novel*, edited by Will H. Corral, Juan E. De Castro and Nicholas Birns, Bloomsbury, 2013, pp. 72-76.

---. "Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives". *Comparative Literature*, vol. 66, no. 3, 2014, pp. 340-60.

"Así se reparten México los cárteles del narco, según el gobierno". *Animal Político*, 2011.

"El DF no está blindado contra el narco: ombudsman." *El Universal*, 25 de marzo de 2011.

Consulta 2 de febrero de 2013.

"Ejecutómetro." *Reforma*, 12 de marzo de 2013. Consulta 3 de mayo de 2013.

Guía Roji: Ciudad de México. México: Guía Roji, 2013.

"La literatura del norte, algo más que desierto y balazos". *La Jornada*, 26 de noviembre de 2012.

Consulta 13 de diciembre de 2014.

"Las mejores novelas mexicanas". *Nexos*, 1 de abril de 2007. Consulta 3 de junio de 2015.

"El nuevo mapa del narcotráfico en México". *Animal Político*, 2012.