

Narcocultura y crisis de la identidad en *El amante de Janis Joplin*, de Élmer Mendoza

Narcoculture and Crisis of the Identity in *El amante de Janis Joplin*, of Élmer Mendoza

LUIS CARLOS SALAZAR QUINTANA Y RICARDO ANTONIO YÁÑEZ FÉLIX

Universidad Autónoma de Ciudad Juárez. Av. Universidad y Av. Colegio Militar 3775, ICSA, Zona Chamizal, C.P. 32310, Ciudad Juárez, Chihuahua.

Direcciones de correo electrónico: eidesis2007@hotmail.com / ricardo.yanez@uacj.mx

ORCID: <http://orcid.org/0000-0002-2493-097X> / <http://orcid.org/0000-0002-2943-2195>

Recibido: 27-5-2017. Aceptado: 20-6-2017.

Cómo citar: Salazar Quintana, Luis Carlos y Ricardo Antonio Yáñez Félix, “Narcocultura y crisis de la identidad en *El amante de Janis Joplin*, de Élmer Mendoza”, *Castilla. Estudios de Literatura* 8 (2017): 135-153.

DOI: <https://doi.org/10.24197/cel.8.2017.135-153>

Resumen: A través del presente estudio se busca interpretar las formaciones discursivas inscritas en la novela de Élmer Mendoza *El amante de Janis Joplin* (2001), como trasunto de la identidad colectiva alrededor del fenómeno de la narcocultura. Para ello, nos serviremos de la reflexión foucaultiana sobre los aspectos que comporta el proceso de gestación del discurso como eje heurístico sobre el que se constituyen los saberes del imaginario social inscritos en el texto.

Palabras clave: Élmer Mendoza; narcoliteratura; Michel Foucault; México; identidad, *El amante de Janis Joplin*.

Abstract: The present study seeks to interpret the discursive formations inscribed in the novel by Élmer Mendoza, *El amante de Janis Joplin* (2001), as a transcript of the collective identity around the phenomenon of narcoculture. For this, we will use the Foucault's reflection on the aspects involved in the process of gestation of discourse as a heuristic axis on which the knowledge of the social imaginary inscribed in the text.

Keywords: Élmer Mendoza; *narcoliteratura*; Michel Foucault; México; identity; *El amante de Janis Joplin*.

INTRODUCCIÓN

En los últimos años, se ha venido discutiendo acerca de si la narcoliteratura puede catalogarse ya como un género literario, si es ocasión del morbo o si simplemente es el producto de una estrategia del mercado editorial. También hay quien ha aseverado que las narco-narrativas no son

sino una forma de etiquetar la literatura mediante variables extrínsecas al hecho propiamente artístico.

A través del presente estudio se busca interpretar las formaciones discursivas inscritas en la novela de Élmer Mendoza titulada *El amante de Janis Joplin* (2001), como trasunto de la identidad colectiva alrededor del fenómeno de la narcocultura. Para ello, nos serviremos de la reflexión foucaultiana (Foucault, 2006), sobre los aspectos que comporta el proceso de gestación del discurso como eje heurístico sobre el que se constituyen los saberes del imaginario social inscritos en el texto.

DESARROLLO

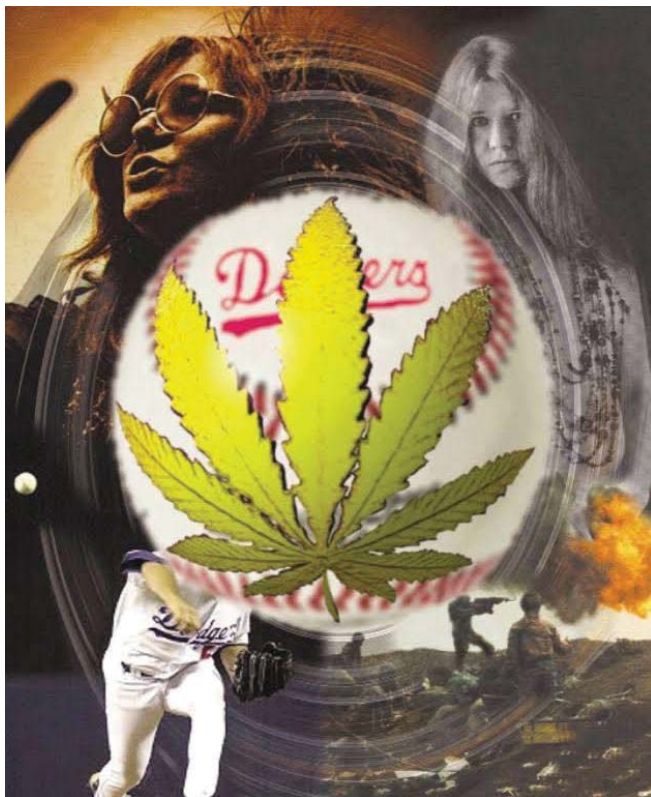
La conmemoración del Encuentro de dos mundos, a partir del hecho de que 1992 supone un relanzamiento del tema de la identidad para los pueblos latinoamericanos, es el lugar desde el que se dan cita también distintas formaciones ideológicas y discursivas que permean profundamente el imaginario social de nuestro tiempo. Las crónicas de la Conquista, aunadas a las narrativas de transculturación en la cadena de tres siglos de Colonia, uno más de afrancesamiento y otro de intervención y expansionismo norteamericano, agregan a la agenda global de Latinoamérica un tema nada extraño pero verdaderamente sintomático de nuestra crisis identitaria. Nos referimos al narcotráfico; asunto nada menor si consideramos que su impacto no sólo se refleja en una nueva condición social producto de la industria del crimen organizado, sino porque a través de esta modalidad existencial surgen nuevos paradigmas que generan un sinnúmero de expresiones masivas de comunicación; en cualquier caso, la impronta de este inusitado discurso del poder ha dado lugar a nuevas narrativas de la violencia conocidas ahora como narcoliteratura.

Al respecto, Orlando Ortiz se extraña cuando se pregunta por qué en la primera mitad del siglo pasado se generaron incontables novelas sobre caciques, pero nadie dio en llamarlas “caciqueliteratura”, ni el tema del D. F., que ocupó a los escritores en los años 50, jamás derivó en el mote de “chilangoliteratura”; ¿por qué entonces, dice Ortiz, habría que pensar en un género literario dedicado al narco? (Ortiz, 2010).

Me parece que el planteamiento de este estudioso es sugerente en principio, pero deja de considerar que la literatura no se rige sólo por los criterios de catalogación de su propia disciplina, sino también por formaciones discursivas que derivan de otros campos en que se expresan objetos culturales diversos. Si bien es cierto que no hablamos de una

caciqueliteratura, seguimos llamando Novela de la Revolución al conjunto de obras que, aunque no se escribieron necesariamente en el periodo revolucionario, aluden creativa y críticamente a los espacios y tiempos que generaron discursos representativos de un mundo ideológicamente constituido. Dicho esto, nos parece importante asumir desde este momento la obra de Élmer Mendoza no como una expresión aislada, sino como una realización fenotextual sobre la base de una serie de discursos que podrían explicarnos tanto los elementos formales de la novela como otros que surgen de la representación de las tensiones discursivas derivadas de la narcocultura, dentro del proceso de identidad del contexto referenciado.

Uno de los primeros aspectos sobre los que queremos llamar la atención en *El amante de Janis Joplin* tiene que ver con los objetos culturales expuestos a manera de provocación en la cubierta de la novela.



En esta aparece una pelota de béisbol en el centro rodeada de una hoja de marihuana. A manera de círculo concéntrico surge diluida la imagen de

un disco de acetato, desde el cual se proyecta la cantante de rock Janis Joplin en sus diferentes facetas, mientras que en la parte inferior del disco hay escenas de un lanzador de béisbol, así como hechos de guerra. Se trata sin duda de un adecuado diseño paratextual para una pieza que aborda en profundidad el tema de la identidad colectiva.

Dentro de la fábula de la novela, David Valenzuela ha matado en defensa personal a uno de los narcotraficantes más temidos de la región de Chacala, Sinaloa, que es Rodrigo Castro. El motivo lo lleva a una peculiar aventura donde no sólo intenta huir de los siete hermanos del difunto; en última instancia, busca también un lugar en su propio ser atormentado por una voz interior, a la que se le denomina «su parte reencarnable». De este modo, Valenzuela prueba que su buena puntería, además de servirle para matar a Castro, le abre camino en el deporte como virtual *pícher* de los *Dodgers* de Los Ángeles. Su mala fortuna sin embargo no lo deja alcanzar sus sueños, pues se interpone la corrupción de su representante y del medio social que lo empuja hacia el fracaso. Vagando por las calles de los Ángeles se aloja en un hotel de paso, donde de manera fortuita se encuentra con la famosa cantante Janis Joplin, quien en un arrebatado alucinante lo llama a tener relaciones íntimas. Tal acontecimiento marcará al personaje en adelante, pues, sumado a los fantasmas que persiguen a David en su errabundo camino por la sierra del Triángulo Dorado (Sinaloa, Durango y Chihuahua) y de las ciudades sureñas de Estados Unidos, ahora se agrega el recuerdo implacable de la rockera, a quien no obstante nunca volverá a ver.

Como puede observarse, la historia de David Valenzuela está estructurada a través de la representación de objetos culturales que se hacen presentes en la medida en que el protagonista avanza por los diferentes campos sociales que constituyen el mundo que sujeta su existencia; de ahí que podamos decir con Foucault (2006) y Bordieu (2002) que, en efecto, Valenzuela ha dejado de ser un individuo, una conciencia autónoma, para convertirse en un *sujeto* de prácticas sociales e ideológicas que marcan el derrotero de su vida. Interesa en este caso analizar cómo la fábula de la novela se inscribe en un marco constituyente de sentido histórico, si usamos las palabras de H. Ulric Gumbrecht (1987: 153 y ss.), para mostrar el horizonte de hechos sociales que determinan la formación discursiva mediante la cual se configura el modelo existencial que sujeta, otra vez, no sólo a Valenzuela, sino a la sociedad a la que pertenece. Conviene para nuestro propósito entonces detenernos un momento en el estudio de los formantes históricos de este sujeto llamado

David Valenzuela que, como vemos, no es otra cosa que la alegoría de una sociedad mexicana en su intento de definir su estado de conciencia colectiva.

1. 1. El Nacionalismo Burgués Revolucionario como discurso de poder del Estado

Como hemos expuesto, la ideología del poder en México, representada magistralmente en la novela de Mendoza, favorece el juego azaroso y la fuerza de la autoridad que trata de conquistar la conciencia social de sus gobernados, a través de diferentes prácticas ideológicas que hacen posible la perpetuación de sus principios, mediante la edificación de símbolos desarrollados en campos inicialmente diferenciados como son el Espectáculo, el Deporte o la Guerrilla.

Macario Schettino señala al respecto que la historia política de México en el siglo XX se cimentó sobre la base de la Revolución Mexicana, la cual posibilitó un régimen sustentado fundamentalmente en tres características principales: el presidencialismo, el partido corporativo y la ideología del nacionalismo revolucionario (Schettino, 2007: 241 y ss.). Dicha tríada ha tenido como fondo común el tema de la Revolución, que más que un hecho histórico, se ha logrado instalar en el imaginario colectivo del país como una construcción cultural que establece una idea de nación para legitimar y hacer funcionales las políticas del Estado.

Dicho régimen, continúa Schettino, no solo ha ponderado un sistema, sino que ha añadido tintes específicos que fortalecen la cultura política y económica de la sociedad, delimitando sus esferas de acción. Este “Nacionalismo Revolucionario” opera desde un código semiótico a través de conceptos, creencias y prejuicios; aunque no se agota en estas significaciones, sino que también es de hecho una estructura política que actualiza la intervención colonial disimulada por un nuevo *corporativismo*. De esta forma, las aspiraciones económicas y sociales del país se establecen y se resuelven directa o indirectamente a través del régimen, ya que “el régimen revolucionario refuerza una cultura de subordinación política, patrimonialista y clientelar, que es, sin duda, un lastre muy pesado para el siglo XXI” (Schettino, 2007: 15).

Un aspecto importante a considerar en el análisis de Schettino es cuando este apunta que el éxito de la construcción ideológica del Estado mexicano se debe en gran parte al establecimiento de un discurso “revolucionario”, que tiene como clave el enaltecimiento de la figura del

pobre, aunque, en realidad, este sólo sea admirado panfletariamente. Lo cierto es que la estructura corporativa ha permitido que el poder se concentre en la investidura presidencial, convirtiendo al sujeto gobernante en una especie de “caudillo paternalista”, que hace a los gobernados dependientes del Estado. Dicho régimen ha logrado pervivir gracias a su carácter emblemático que, como construcción cultural, ha sostenido los principales elementos distintivos, anquilosados, de la sociedad moderna mexicana.

La concentración del poder en manos del presidente refleja, por tanto, una realidad que se viene arrastrando desde la década de 1940 en México, donde el gobernante, como jefe supremo de la nación, no tiene ninguna cortapisa para ejercer su autoridad, pues, como pone de manifiesto Enrique Krauze (2000: 305), solo el tiempo —sexenio— lo desampara. De esta manera, el presidente, como viejo tlatoani, se ha convertido en el representante del partido hegemónico (el PRI), el cual controló hasta 1988 casi la totalidad de las diputaciones, gubernaturas y ayuntamientos del país. Así, como bien lo afirma José Agustín (1992: 227-274), la democracia en México fue más formal que cualquier otra cosa, ya que el sistema político no era democrático, pues el presidente, por medio del partido oficial, controlaba todos los mecanismos de poder. En otras palabras, el presidencialismo mexicano debía dicho control no tanto a sus atribuciones legales, sino, más bien, a sus atribuciones políticas, las cuales le otorgaban esa tendencia absolutista al ser el gobernante el jefe del partido, y con ello, ocupar también el único lugar disponible para el ejercicio político.

Dicho partido —el de la Revolución, propagado como sistema político incluso entre las facciones opositoras, por ejemplo, el Partido Acción Nacional (PAN) durante su gestión de gobierno durante el periodo 2006 a 2012—, ha sido útil en cuanto que sirve de canal comunicativo entre el presidente y los diferentes sectores sociales del país, gracias a la estructura de gobierno que permite erigir en los municipios, aparte del presidente municipal, un líder del sector popular (campesinos, obreros, etc.), que funciona como una supuesta contrapartida que equilibra los intereses y las demandas populares y obreras ante el gobierno, aunque, en el fondo, lo que se ha venido a consolidar es más bien un “régimen corporativo”. Dicho sistema sienta sus bases en el discurso de la Revolución, el cual forma parte de la vida cotidiana del pueblo y representa las movilizaciones y aspiraciones de la clase trabajadora, lo que produjo en su tiempo, entre

otras cosas, la nacionalización petrolera, de los ferrocarriles y de la industria eléctrica.

En otro momento de su investigación, Schettino señala que este corporativismo funciona, desde luego, como régimen autoritario, debido a su organización vertical, pues las agrupaciones que representan a diferentes sectores de la sociedad se vinculan con el Estado a través de líderes sindicales. Estos se convierten en la praxis en sujetos identificados por el poder, de tal suerte que los sectores corporativizados pierden autonomía para movilizarse y presionar al Estado, el cual se vale de la estructura piramidal para designar funcionarios que den, por lo menos en apariencia, respuesta a las demandas obrero-patronales.

A tenor de estas ideas, se pone de manifiesto que tanto el presidencialismo como el corporativismo han logrado mantenerse gracias a la ideología del nacionalismo revolucionario inserto en la conciencia colectiva del mexicano, que permite, mediante la asimilación de formaciones discursivas, legitimarse en el poder. Dicha ideología ha logrado consolidar en la sociedad ciertos patrones de conducta que la definen y caracterizan, creando un sentido histórico de identidad nacional. Este nacionalismo se fundamenta en una construcción cultural plagada de contradicciones, mitos y errores, que hace posible entender el proceso a través del cual una ideología, incoherente e irracional, se propaga y trasciende. Es decir, el nacionalismo revolucionario es una invención mítica, según afirma Schettino, pues se trata desde luego de una formación discursiva de carácter ideológico, que tiene sus orígenes en la institucionalización de las aspiraciones sociales de la Revolución Mexicana.

Así, entonces, la burguesía nacional instaurada en el siglo XX y afianzada en el poder desde 1938 a través del cardenismo, se vio obligada a enfrentar la situación de lucha de intereses entre la clase hegemónica y la trabajadora, para lo cual recurrió a la formación de una ideología que exaltaría el sentimiento de libertad y mexicanidad, que, como puntos esenciales, pusieron en el centro del debate de la vida nacional el problema de la identidad, y como dice el hispanista francés Edmond Cros, inauguraron para el discurso filosófico, artístico y literario el tema ontológico del ser mexicano (Cros, 1986: 261).

Sobre esta base, la clase política consolidó una estrategia ideológica cuyo objetivo principal era crear un lazo impecable entre los intereses individuales de los ciudadanos y el nuevo proyecto de nación. De esta manera, se tendió a resaltar, como verdaderamente mexicanas, sólo

aquellas aspiraciones y motivaciones particulares que contribuyeran a mantener una comunidad heredada de los ideales revolucionarios, lo que hizo de estos el origen y fundamento del nacionalismo mexicano.

Así, entonces, como señala Cros (1986: 261 y ss.), la integración nacional se transforma desde este momento en la búsqueda de una plenitud ontológica, favorecida por el establecimiento de una ideología dominante, que se perpetúa actualizándose constantemente en el tiempo, hasta consolidarse como un pensamiento que recupera, para su propio beneficio, conceptos y posiciones paradójicas. Un ejemplo de lo dicho es cuando se ha hecho creer que los objetivos y aspiraciones de la clase obrera van en la misma dirección que los intereses de la burguesía. Pero, en realidad, cuando esta se ha instalado en el poder, lo único que ha intentado es incrementar en el imaginario colectivo popular la idea de una comunidad nacional, ya que los sindicatos de campesinos y obreros de alguna manera han ido asumiendo como aspiraciones propias la manera burguesa de ver la vida, lo que ha llevado a que ambos se dirijan a construir, por lo menos en la apariencia, una sociedad sin clases.

Al desaparecer la lucha entre el Estado y la clase obrera, la ideología en el poder ha dado lugar a un enfrentamiento distinto, que tiene como base la batalla contra la dominación cultural proveniente principalmente de Estados Unidos. Vemos así cómo el Estado transfiere a otro espacio de acción las consecuencias de una sociedad desigual e injusta, para proyectarlas en el marco de la defensa de una integridad nacional específica y autónoma, negando así la posibilidad de hacer tangible el conflicto de intereses entre burgueses y trabajadores. De ahí que pueda hablarse de una construcción ideológica *sui generis*, que podemos llamar “nacionalismo burgués revolucionario”.

Este aspecto ambivalente de la identidad se ve representado en *El amante...* mediante la confrontación de las aspiraciones sociales que la novela cuestiona. Así, por un lado tenemos a los grupos criminales que forjan su existencia en el anhelo de cumplir sus metas económicas a corto plazo y de manera efectiva. Tal es la familia Castro que controla en esta historia la producción, la distribución y el trasiego de la droga hacia Estados Unidos. De esta suerte, los narcotraficantes que persiguen a David Valenzuela proponen una vida dominada por la ostentación del dinero y la intimidación; escuchan a los *Beatles*, a los *Rolling Stones*, usan armas compradas en el país vecino, mientras viajan en sus *pick ups* donde alterna la música de banda y los narcocorridos. La imagen que surge de estas modalidades enunciativas discordantes permite, no obstante, que coexistan

en el imaginario de los personajes dos entidades opositoras: por un lado, una cultura norteamericana que intenta abrirse paso mediante la promoción de figuras del espectáculo y el deporte, mientras otros motivos de orgullo nacional, como el corrido, la música norteña o la comida sinaloense —en este texto los ejemplos son el pescado zarandeado, el ceviche de camarón o los chicharrones de pargo—, generan un contrapeso que posibilita la consolidación de un nacionalismo burgués. Si a esto añadimos la proyección de un nuevo tipo de héroe, podemos entender cómo el narcotraficante encarna los valores revolucionarios en tanto que no sólo se enfrenta al poder central mediante las armas; ahora esta figura popular y bragada, alcanza nuevos matices, promoviendo entre las capas sociales más desprotegidas y olvidadas un nuevo paradigma fundado en metas económicas de largo alcance, aunque para lograrlo tenga que ejercer una forma de justicia subjetiva y pragmática, desafiando con ello al Estado, hecho que termina por manifestar el choque de dos ideologías que conviven de manera esquizofrénica en el inconsciente colectivo.

1. 2. El narco y sus simetrías con el poder hegemónico del Estado

Para comprender el arraigo del discurso del narco en la vida social de México es necesario que estudiemos los ámbitos institucionales donde se origina y legitima su difusión, siendo su principal promotor el Estado, como ya lo hemos mencionado, que denota el poder político de la nación y que desde la alternancia presidencial del 2000 hasta la fecha ha construido un discurso oficial basado en el combate al narcotráfico como soporte de la seguridad nacional, cuando, en realidad, si seguimos su rastro histórico, son concomitantes de una misma formación ideológica. Así, esta plataforma de poder se vincula, intercambiando información, con otros grupos que poseen su propio estatuto, de modo que se introducen palabras en el lenguaje común que dan cuenta del fenómeno de la narcocultura, tales como «corrupción», «impunidad», «homicidios», «ajuste de cuentas», etc., que latentemente forman parte del habla estándar en espacios diversos: familiar, académico, laboral, entre otros, para referirse a la amenaza de la estabilidad social, a la legitimidad del Estado, a la indiscriminación de los asesinatos o a la generalización de la violencia que tiene a México al borde del caos.

Estos modos enunciativos pertenecientes a la narcocultura se han actualizado constantemente por medio de prótesis verbales, integrando el sufijo narco a varias palabras; de tal suerte que hoy ya podemos designar

en circunstancias específicas nuevos registros de habla como narcopolítica, narcofosa, narcomenudeo, o bien narconovelas. Tal como plantea Michel Foucault, las formaciones discursivas atraviesan por el estadio de la conceptualización, dando lugar a un léxico específico desde donde la realidad vuelve a ser significada. Este lenguaje emergente define así no solo el valor de la vida; en última instancia también da un nuevo sentido a la muerte. Un ejemplo al respecto es el famoso «ejecutómetro», a través del cual ahora los medios de comunicación intentan medir la violencia, generando una ambigüedad de valor sobre la condición humana. Por lo tanto, la palabra «ejecución» ha dejado de ser un término de los procesos judiciales y militares para convertirse en una modalidad de asesinato entre los narcotraficantes, de manera que la muerte se resignifica bajo el estatuto de un «ajuste de cuentas», expresión por otro lado de origen económico que solía emplearse para señalar los márgenes de ganancia o pérdida en alguna empresa; pero en la actualidad dicho término sirve para designar un hecho de muerte vinculado al interés del dinero y a la distribución territorial del crimen organizado.

A tenor de lo expuesto hasta aquí, podemos afirmar que la narcocultura ha propiciado efectivamente una perversión del lenguaje que caracteriza a la sociedad actual, lo que ha llevado al extremo de la justificación ideológica de una cultura basada en el exterminio del otro. Ejemplo de ello son las declaraciones de los delincuentes convencidos de que coartar o quitar la vida a otro ser humano se justifica como una labor que le permite llevar el sustento para su “familia”. Esta realidad obedece a algunas estrategias o temáticas relevantes de la formación discursiva que venimos estudiando y que desarrollaremos enseguida.

Dichas temáticas se construyen, siguiendo con Foucault (2006: 105-116), en términos de compatibilidad, aun cuando los discursos que las hacen posibles sean divergentes. Es decir, que hay universos de palabras que en su misma formación discursiva son incapaces de entrar en una sola serie de enunciados, pero que luego se transforman en puntos de equivalencia cuando esos elementos entran a formar parte de prácticas ideológicas comunes. Para ver con claridad dichas construcciones, vayamos al análisis de las temáticas que han permitido el establecimiento de la narcocultura como saber específico.

Para dicho análisis tomaremos como forma ejemplar tres binomios dicotómicos que a nuestro parecer son fundamentales para explicar la formación de las estrategias discursivas contenidas en el fenómeno que venimos estudiando, y que están presentes en la realidad socio-histórica

contemporánea de México, las cuales a su vez quedan representadas en la novela de Élmer Mendoza.

El primero de estos se constituye en la relación *poder/subordinación*, términos que, como bien señala Carlos Antonio Flores (2010: 1), participan de un origen común. Dentro del mundo del narcotráfico prevalecen en efecto intereses y privilegios que el Estado no ha terminado de resolver, lo que explica la incapacidad del gobierno para abatir la inseguridad, a la par de una creciente incompetencia para mejorar las condiciones de vida de la mayor parte de sus habitantes que sufren de la creciente polarización del ingreso.

Otra pareja de las dominantes temáticas es la de *riqueza/miseria*, que se establece cuando el aparato gubernamental olvida su obligación de dar a la sociedad protección, empleo y sustento, al no crear espacios y oportunidades para sus ciudadanos. Rhina Roux (2009: 241-274) demuestra de manera precisa el establecimiento de la acumulación por despojo que se ha instaurado en el país. Para ello toma como ejemplo el olvido del campo, que ha pasado por un proceso histórico que nace con la insubordinación campesina de 1910, y que condiciona desde entonces la relación del Estado con las comunidades agrarias, relación que se vio desmantelada con la anulación en 1992 del derecho a la tierra, cuando se reformó el artículo 27 constitucional, que: a) puso fin al reparto agrario; b) estableció asociaciones mercantiles en el campo; y c) convirtió la tierra en mercancía al usar las tierras ejidales en contratos de usufructo con compañías privadas. De modo que la soberanía se ha visto sometida por el capital financiero y el narcotráfico, lo que ha convertido al narcotraficante en una especie de héroe romántico que lucha contra el poder.

Por último, tenemos la dupla temática: *conducta tradicional/evasión del mundo*, asentada en las instituciones de la familia y del Estado que quiere imponer a los jóvenes valores y normas que exigen procesos de adaptación. Sin embargo, estos con frecuencia no pueden realizarse, al chocar con una realidad que los induce a adoptar modelos de acuerdo con su condición en la sociedad moderna. Por tanto, como advierte Leonardo Iglesias (2007: 201-219), el individuo busca la satisfacción inmediata sin comprometerse emocional, personal o socialmente, por lo que busca al escapismo en el deporte, el espectáculo y la diversión.

Ahora bien, al situar el contexto de las fuentes que alimentan el discurso de la narcocultura en México, proporcionamos algunos elementos históricos que ilustran cómo es que se instala y adquiere relevancia el narcotráfico en este país, a la par de vislumbrar cómo es que este fenómeno

ha edificado un paradigma humano con algunas características que están contenidas en el texto en cuestión, enmarcadas en el contexto del discurso del crimen organizado.

Así, *El amante de Janis Joplin* resulta ser una expresión artística que encuentra en el mundo del narcotráfico su principal disparador discursivo, al constituirse como el saber primordial que permite entender y analizar su estructura temática, así como la dinámica interna de su lenguaje. Para constatar dicha idea, pondremos a consideración algunos ejemplos que nos ayuden a entender al narcotráfico como discurso cultural de la novela que, a su vez, se desdobra en modalidades enunciativas y temáticas relevantes siguiendo con el planteamiento de Foucault.

Dicho discurso empieza a gestarse desde el inicio de la novela, cuando se nos plantea el panorama general de las actividades comerciales que predominan en la sierra de Chacala: «Los que se quedaron cosecharon cannabis y amapola, y les fue bien, el Triángulo Dorado cada vez era más poderoso» (Mendoza, 2001:11). Y, más avanzado el relato, se nos plantea que los vecinos de la casa de la loma que rentaba el Chato para descansar y, que, habitaban tanto David como Santos Mojardín, eran narcos que cerraban restaurantes y jalaban bandas de músicos; o bien, cuando el Cholo ingresa al cártel de Sinaloa, donde debe tratar sus actividades ilícitas como asuntos familiares. Así, encontramos un ambiente general determinado por la incursión del crimen organizado en la vida cotidiana de los personajes, producto del contexto en el cual se encuentran inmersos, y que parte de una cultura basada en el contrabando, la capacidad para negociar, la violencia indiscriminada, la impunidad y la creación de un héroe degradado, aunado a un lenguaje coloquial expresado en corridos y construcciones verbales cómicas que juegan con el doble sentido.

El contrabando se instaura como una parte esencial del contexto cultural de los personajes, relacionada con el tráfico transnacional con los Estados Unidos, como queda plasmado en la voz de Gregorio Palafox: «Esos pinches gringos se lo llevan todo: el tomate, la berenjena, el chile, los camarones, hasta los plebes» (Mendoza, 2001:25). Esto señala el mercado que sostienen los pescadores de Altata con compradores ilegales, que pagan más por los productos marítimos que la cooperativa a la cual pertenecen. De la misma forma, David Valenzuela cruza por lancha el desierto de Sonora para entregar una carga de droga que se vendería en Las Vegas y con ello obtener dinero para regresar a Los Ángeles a buscar a Janis; inclusive se trafica con las armas que compra el movimiento guerrillero a través del Chato, quien le propone al Cholo volver a traer los

camiones que manda con droga a Estados Unidos llenos de armamento, lo que sirve para sostener sus actividades y mantener su insurgencia en la Sierra.

Ahora bien, la historia de esta novela da cuenta de la habilidad de las fuerzas sociales que permiten la consolidación del contrabando, y que consiste en la capacidad de negociar; así, al morir Rogelio Castro, el padre de este tiene que negociar con el progenitor del agresor de su hijo para perdonarle la vida; dicho pacto «tendría que respetarse» ya que se encuentra «la autoridad como testigo». A partir de este suceso vemos constantemente cómo se desarrollan pactos explícitos e implícitos que hacen funcionar los sistemas criminales y judiciales en nuestra obra creando una isotopía, en tanto que los discursos originarios de estos campos diferenciados, se ven absorbidos por una práctica ideológica común, que es disfrazar el acto criminal en modalidades enunciativas provenientes del discurso de la legalidad.

Es importante señalar que el paisaje sirve de marco para el desarrollo del discurso hegemónico que venimos estudiando, pues denota una violencia estructural que tiene diferentes manifestaciones; estas son, por un lado, el terror que producen las torturas policiacas, por otro las balaceras en la ciudad de Culiacán atribuidas a los gomereros, y, por último, el miedo a la guerrilla, lo cual explica el pánico que produce la ejecución del Chato, en la que «sus enemigos llegan a rematarlo» (Mendoza, 2001:186). De este modo, aparecen diferentes prácticas tortuosas intimidatorias a las que es sometido David por la policía para que admita su participación tanto en la guerrilla como en el narco: «Ahorita no hay Comandante, lo que tenemos es tehuacán, chile, agua, fuego, potro o picana; le mostraron instrumentos para sacar uñas de los pies y otros para emascular a los que no confesaban. A medida que lo torturaban, David aceptó declarar lo que fuera» (Mendoza, 2001:140).

Cabe decir, entonces, que dicha violencia es afianzada por la impunidad y la corrupción, cuyo discurso dominante es el poder generado en esta idea revolucionario-burguesa, la cual construye una serie de valores asumidos como prácticas ideológicas, a través de las cuales se señalan las relaciones entre la autoridad, la sociedad y el crimen organizado. Así, la impunidad gira sobre el supuesto de que “la violencia genera cobardía” (Mendoza, 2001:16); esta idea es llevada hasta sus últimas consecuencias por el comandante Eduardo Mascareño, quien comete una serie de atrocidades en contra de la familia Palafox, cuyas acciones éste mismo justifica en su afán de encontrar al guerrillero de la familia y, que, al no

ubicarlo en la casa familiar, termina en la consignación de David como presunto agente del movimiento antinacional, aunque en realidad este sólo es castigado como chivo expiatorio. Tal situación hace reflexionar a María Fernanda en este sentido: «¿Cómo sería la vida en la absoluta impunidad?» (Mendoza, 2001:133). Lo mismo sucede cuando Mascareño involucra a Rebeca en la guerrilla y la recrimina: «No se haga tonta Rebeca. David Valenzuela es guerrillero y usted es su cómplice, ¿Yo?, empezó a ponerse nerviosa, de la guerrilla no sabía nada» (Mendoza, 2001:154).

La novela denuncia por esta vía la corrupción que se da en el vínculo formado entre la institución encargada de combatir al crimen y los mismos criminales, de tal suerte que el comandante Nazario es el encargado de comprar las armas del cártel del triángulo dorado. En consecuencia, Sergio Carvajal, quien es jefe del cartel de Sinaloa, es custodiado por agentes de la PGR, los cuales le facilitan sus negociaciones con personal del gobierno, estableciendo así «relaciones con el alto mando» (Mendoza, 2001:166), mismas que le permiten a Ugarte (licenciado de dicho cartel) recibir una llamada del Estado Mayor para avisarle del decomiso de la casa de la playa.

Como hemos visto, la temática estructural de la novela que se construye en la violencia, el contrabando, la impunidad, la corrupción, etc., pone de manifiesto la cultura del narcotráfico como clave primordial para abordar una interpretación contextualista de la obra. Conviene por tanto dedicar un poco de nuestra atención al lenguaje que sirve de base a la realización estética del texto, para que descubramos cómo los temas recurrentes a los que nos hemos referido se desdobl原因 en jergas y sociolectos que le sirven al objeto de soporte cultural.

Para ello, debemos señalar que el lenguaje es captado en diferentes códigos culturales, que, debido a su uso recurrente, se han establecido en la sociedad mexicana contemporánea. En primer término, en *El amante de Janis Joplin* encontramos el corrido como forma de expresión cotidiana: «David oía constantemente cantar a Carlota “yo soy rielera y tengo mi Juan”» (Mendoza, 2001:12). Incluso tenemos un código icónico a través del cual el lenguaje encuentra una expresión perversa, ya que eleva a categoría de santo a un supuesto personaje histórico dedicado a saltar caminos. Se trata del ya famoso en la cultura del narco Jesús Malverde:

Vamos con Malverde, quiero prenderle unas veladoras, ¿Crees en Malverde?, Vieras cómo me ha sacado de broncas, ¿y tú?, Claro que no, yo creo en Dios, en la virgen, ¿por qué voy a creer en Malverde?, Porque es

muy milagroso: un señor que siembra en el Triángulo Dorado estaba rayando su amapola muy quitado de la pena cuando llegaron los pintos, con boludo y todo, Malverde bendito, se encomendó, Si logro cosechar esta goma te prometo ayudar para que te construyan una capilla, será verdad será mentira, el caso es que los guachos pasaron de largo, Eso no es un milagro, ¿Se te hace poco salvar la cosecha y no caer al bote?, no tienes idea de cómo trata el ejército a los detenidos, Un milagro es otra cosa, algo piadoso, que un desahuciado viva, que un enfermo se recupere, los milagros no tienen que ver con bandidos generosos, ¿a poco Robin Hood es santo?, Malverde sí, con él los paralíticos caminan, los náufragos se salvan, hasta los problemas económicos se resuelven, ¿En serio crees que un simple ladrón pueda hacer eso?, ¿Por qué no? (Mendoza, 2001: 84-185).

Este diálogo es entablado por Santos Mojardín y María Fernanda; en él podemos observar la designación tradicional que ha recibido comúnmente la palabra «santo», y, la nueva definición que recibe este concepto al integrarse en el mundo del narcotráfico como protector de los delincuentes.

Estos códigos encuentran su expresión enunciativa en jergas de la región sinaloense, tales como «chacaleño», «compita», «cachimbas», «pueque»; y en modalidades que provienen de un lenguaje coloquial, que juega con dobles sentidos y términos altisonantes; los ejemplos abundan en la novela: «¿por qué se le paraba en ese momento? Sacó la cadera como Cantinflas» (Mendoza, 2001:13); «¡Quiubo cabrón!» (24); «me gusta el desmadre pero no tanto» (19); «ese cabrón viene a echarle mierda al agua, putamadre» (43); «buena pierna, mucha nalga, poca chichi, culichi» (34); «que vengan a joderte la borrega» (68); «que le mama la chola a don Danilo» (76); «los culos no van a la guerra» (102). Descubrimos así en esta pieza de Mendoza la correspondencia entre las temáticas relevantes de la historia y las formas enunciativas que construyen el discurso de la violencia —la narcocultura—, la cual venimos proponiendo como el principal eje heurístico que alimenta otros campos del saber contenidos en el texto.

Este último campo ideológico que analizamos —el de la delincuencia organizada—, ha instalado en el imaginario de México un nuevo tipo de héroe: el narcotraficante, que es considerado en la conciencia colectiva como un personaje enigmático, ejemplar y digno de seguir. En el desarrollo narrativo de la obra que estamos estudiando, el narcotraficante funciona como el héroe problemático, degradado o antihéroe, que se encarna en el personaje de Santos Mojardín.

El relato en cuestión pone de manifiesto cómo el narcotraficante se ha convertido en una representación social que, como paradigma colectivo, ha sido idealizado a través de cualidades que sobredimensionan sus rasgos y comportamientos. En este sentido, estamos de acuerdo con José Manuel Valenzuela Arce cuando afirma que “el narcotráfico juega un papel determinante en la trayectoria de vida de millones de seres humanos, pero también participa de manera destacada en la conformación de actos, redes e imaginarios de violencia e impunidad que crecen en nuestros países” (Mendoza, 2001: 16).

Lo anterior explica por qué miles de jóvenes desempleados y con un porvenir incierto descubren en el narcotraficante un nuevo tipo de héroe, que lo hace vencer la pobreza sin traicionar un código de honor que le es impuesto y que lo hace aparecer incluso bondadoso, ya que los valores que antes consagraba a la veneración de la familia, tales como la lealtad y el respeto, ahora son trasladados a los cabecillas que forman el crimen organizado. El Cholo alecciona de este modo al Chato: «Mis huevos a que todos se hacen narcos como yo, la raza no quiere tierras, Chato, ni fábricas, ni madres: la raza quiere billetes, quiere jalar la bofa y andar en carros como éste, ¿a poco no?, la raza quiere pistear y andar en el refugio, estás perdiendo el tiempo vilmente» (Mendoza, 2001:148). Dicho ideal es representado en la persona del legendario narcotraficante Caro Quintero, quien a finales de los años 70 instaló en el imaginario mexicano las características básicas que distinguen al narcotraficante vertidas en su propia persona: adquiere mansiones opulentas, vestimentas finas de tipo vaquero, abundancia de joyas y cadenas de oro, tecnología armamentista de primera como metralletas y escopetas cortas llamadas «cuernos de chivo», y a pesar de su actividad ilícita, se gana la simpatía y protección de las clases más pobres al auxiliarlas en sus necesidades.

En Santos Mojardín se consume también este nuevo ideal de vida: «A la semana estaba irreconocible. Se cortó su larga cabellera, compró un sombrero panamá, subió a un torton cargado con diez toneladas de mota y agarró la carretera a Mexicali» (Mendoza, 2001: 92-93). Poco a poco el personaje va sufriendo la metamorfosis de los que entran por la puerta grande en el mundo del narco: «El Cholo lucía una gruesa cadena de oro en el cuello y una grotesca esclava con su nombre, Cabrón, al rato te vas a incrustar brillantes en los dientes. El Chato hacia escarnio de su estilo» (Mendoza, 2001: 112).

La ostentación y el consumo se refleja en un nivel de vida que tiene como trasfondo el poder asociado al dinero y a la impunidad, y que

encuentra formas de expresión cosificadas en carros, joyas, armas, celulares y mujeres que son exhibidas como trofeos. La novela recrea al mismo tiempo la aspiración de la época. Aunque como desenlaces de la aventura del héroe, por lo general se encuentran finales inesperados donde les aguarda la desgracia y la muerte:

Gastaban sus ganancias a manos llenas, cada semana se emborrachaban al grado de cerrar restaurantes y jalar una banda de música, luego terminaba sus parrandas en el Triángulo de las Bermudas, junto a bebedores igual de atrabiliarios; pero entonces era época de siembra y todo estaba tranquilo. La tarde era Helena de Troya rediviva, el viento un cuchillo de palo (Mendoza, 2001: 68).

CONCLUSIONES

Para terminar, podemos afirmar que, aunque en la actualidad el narcotráfico se considera un factor social y cultural globalizado, en *El amante...* se ponen de manifiesto las formaciones discursivas que hacen que esta actividad delictiva adquiera aspectos diferenciales, a expensas de discursos provenientes de una hegemonía sustentada en un nacionalismo burgués revolucionario que, al instalarse como discurso de poder, permea las bases sobre las cuales se ha establecido nuestra sociedad contemporánea, de manera que la narcocultura proyecta en su propia naturaleza antitética la ontología de la llamada mexicanidad.

No es casual que de los años de 1981 a 1983 se registraran en Sinaloa 1.500 asesinatos atribuidos al narco, mientras que del 2008 al 2010 se presentaron más de 10.000 en Ciudad Juárez, y que en la actualidad, solo desde el año 2006 a la fecha, sumen ya 200.000 muertes atribuidas a esta lucha, lo mismo entre autoridades que entre delincuentes y gente civil, tema que el gobierno actual ha querido disminuir en función de las reformas estructurales, pero que, no cabe duda, sigue generando casos desproporcionados de corrupción y connivencia entre autoridades y delincuentes.

Apenas es necesario decir que el siglo XX y lo que parece ser el horizonte del XXI están marcado por la delincuencia organizada. En este sentido es de destacar la habilidad que han tenido estas agrupaciones criminales para superar al Estado y apropiarse del imaginario social, de su lenguaje y de la visión ideológica de los pueblos y ciudades. Los sucesos de siembra, compra de voluntades, ejecuciones, enriquecimientos sin

límites y gran número de personas muertas a causa del negocio del narcotráfico dan muestra inequívoca de ello.

Sobre tales razones, cabe volver un momento a la discusión de si existe o no una narcoliteratura. Nos parece que el análisis que hemos propuesto nos diría que, en efecto, este fenómeno no debe ser una clasificación propiamente literaria; es, en todo caso, una modalidad enunciativa que se inscribe en un fenómeno mayor que podemos insertar en una formación discursiva, con profundas raíces históricas, cuyo resultado en efecto, es la narcocultura; lugar en el que no sólo se generan narrativas atribuibles a los relatos de ficción, sino a las realizaciones fenotextuales que posibilitan la exhibición, propagación y ulterior representación, en varios casos apologética, de una visión de mundo sustentada en el narco. Y de ahí, entonces, que el mercado editorial jalado por esta invasión cultural termine por ser un instrumento más de la consolidación de este discurso que, como hemos podido observar, no se relaciona exclusivamente con las obras experimentales y altamente eficaces como *El amante de Janis Joplin* de Élmer Mendoza; por desgracia, a final de cuentas termina por convertirse en una industria a través de la que viven ya no sólo obreros desempleados, hombres del campo y funcionarios públicos; con ellos también una pléyade de escritores que encuentran en la narcocultura un *modus vivendi*.

En consecuencia, proponemos diferenciar la narcoliteratura como una modalidad enunciativa derivada del mundo cultural del narco, de aquella literatura propiamente estética cuyo tema, si bien puede ser el narcotráfico, tiene un mérito artístico que no consiste en representar solo ese mundo, sino en mostrarlo como un acontecimiento crítico de la palabra, mediante el cual quedan restituidos los valores expresivos del lenguaje como hecho literario.

BIBLIOGRAFÍA

Agustín, José (1992), *Tragicomedia mexicana 1. La vida en México de 1940 a 1970*, Planeta, México, 5ª ri .

Bourdieu, Pierre (2002), *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*, trad. Thomas Kauf, Anagrama, Barcelona, 3ª ed.

Cros, Edmond (1986), *Literatura, ideología y sociedad* (trad. Soledad García Mouton), Gredos, Madrid [col. Biblioteca Románica Hispánica, Estudios y Ensayos, 349].

- Flores Pérez, Carlos Antonio (2010), “México, entre la impunidad y el caos”, *NorLarNet*, pp. 1-10, en https://www.norlarnet.uio.no/pdf/behind-the-news/spanske/2010/mexico_entre_spansk.pdf (consulta: 14/12/ 2016).
- Foucault, Michel (2006) *La arqueología del saber*, trad. Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, México, 22ª ed.
- Gumbrecht, Hans Ulric (1987), “Consecuencias de la estética de la recepción, o: la ciencia literaria como sociología de la comunicación”, en Bürger, P, Gumbrecht, H., et al., *Estética de la recepción*, comp. José Antonio Mayoral, Arco/Libros, Madrid, 1987.
- Iglesias, Leonardo (2007), *La cultura contemporánea y sus valores*, Anthropos, Barcelona.
- Valenzuela Arce, José Manuel (2003), *Jefe de jefes, corridos y narcocultura en México*, Fondo Editorial Casa de las Américas, La Habana.
- Krauze, Enrique (2000), *La presidencia imperial. Ascenso y caída del sistema político mexicano (1940-1996)*, Tusquets, México, 6ª ed.
- Mendoza, Élmer (2001), *El amante de Janis Joplin*, Tusquets, México.
- Ortiz, Orlando (2010), “La literatura del narcotráfico”, en *La jornada semanal*, 812 (26 de septiembre), en <http://www.jornada.unam.mx/2010/09/26/sem-orlando.html#> (consulta: 20/01/2017).
- Schettino, Mario (2007), *Cien años de confusión. México en el siglo XX*, Taurus, México.
- Roux, Rhina (2009), “El príncipe fragmentado. México: despojo, violencia y mandos”, en Arceo, comp. Eduardo Basualdo, *Las condiciones de la crisis en América Latina. Inserción internacional y modalidades de acumulación*, Clacso, Buenos Aires, pp. 241-274, en <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/gt/20160219040851/11roux.pdf> (consulta: 10/02/2016).