

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ SANTOS

Retórica de la ficción narcocriminal

Don Winslow y la Guerra contra las Drogas



*Retórica de la ficción
narcocriminal*

*Don Winslow y la Guerra
contra las Drogas*

Serie: LITERATURA, 100

Este libro es resultado de investigación realizada en el proyecto de investigación “Analogía, equivalencia, polivalencia y transferibilidad como fundamentos retórico-culturales e interdiscursivos del arte de lenguaje: literatura, retórica, discurso” (TRANSLATIO) con Referencia PGC2018-093852-B-I00, del Ministerio de Ciencia e Innovación – Agencia Estatal de Investigación (Proyectos de I+D+i de Generación de Conocimiento), siendo el organismo ejecutor la Universidad Autónoma de Madrid. La publicación de este libro ha sido financiada por Ministerio de Ciencia e Innovación–Agencia Estatal de Investigación/FEDER (Fondo de Desarrollo Regional de la Unión Europea), cuya financiación agradece el autor del libro.

RODRÍGUEZ SANTOS, José María

Retórica de la ficción narcocriminal : Don Winslow y la Guerra contra las Drogas / José María Rodríguez Santos. – Madrid : Agencia Estatal de Investigación ; Valladolid : Universidad de Valladolid, 2022

204 p. ; 24 cm. – (Literatura ; 100)
ISBN 978-84-1320-215-0

1. Winslow, Don 1953- – Crítica e interpretación 2. Novela policiaca – Historia y crítica 3. Novela norteamericana – Siglo XX-XXI – Historia y crítica I. Rodríguez Santos, José María, aut. II. Universidad de Valladolid, ed. III. Serie

821.111-312.4(73)"19/20"

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ SANTOS

Retórica de la ficción narcocriminal

*Don Winslow y la Guerra
contra las Drogas*



EDICIONES
Universidad
Valladolid

En conformidad con la política editorial de Ediciones Universidad de Valladolid (<http://www.publicaciones.uva.es>), este libro ha superado una evaluación por pares de doble ciego realizada por revisores externos a la Universidad de Valladolid.



Este libro está sujeto a una licencia "Creative Commons Reconocimiento-No Comercial – Sin Obra derivada" (CC-by-nc-nd).

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ SANTOS, VALLADOLID, 2022

Motivo de cubierta: Giovanni de Módena, *El Infierno* (detalle), 1410, Basílica de San Petronio, Bolonia

Diseño de cubierta: Ediciones Universidad de Valladolid

ISBN: 978-84-1320-215-0

Diseño: Ediciones Universidad de Valladolid

A Unai e Irati

Índice

Prólogo	11
Introducción	15
Primera parte: los mundos posibles y la construcción de la ficción realista....	21
1.1. La mimesis, la ficción y la representación literaria.....	24
1.2. Modelos de mundo y teoría de los mundos posibles	28
1.3. El realismo literario como fundamento del género criminal: componentes sintácticos de transformación y alteración del modelo de mundo semántico-extensional	37
Segunda parte: el género criminal: del policiaco al narco	45
2.1. Concepto y delimitación del género criminal	48
2.2. Los orígenes del género criminal.....	53
2.3. Breve poética del género criminal	56
2.3.1. La construcción del mundo literario.....	58
2.3.2. Ingredientes de la historia	60
2.3.3. Componentes del relato	70
2.3.4. La ciudad en el relato criminal	73
2.3.5. El <i>true crime</i> y la <i>non-fiction novel</i>	76
2.4. El narcotráfico y la literatura criminal.....	81
Tercera parte: Don Winslow y la Guerra contra las Drogas.....	95
3.1. Espacio, tiempo y estructura de la saga	101
3.2. La construcción del mundo ficcional realista sobre la Guerra contra las Drogas	111
3.2.1. Personajes y acontecimientos	113
3.2.2. Los personajes enlace	124
3.2.3. La Guerra contra las Drogas: crimen e investigación	133

3.2.4. Criminales y héroes: el mal, el bien y viceversa	143
3.2.5. Las mujeres de la guerra	162
3.2.6. Marco cultural y claves de lectura: el relato peritextual	172
Epílogo	191
Bibliografía.....	195

Prólogo

Hace tiempo que Don Winslow se merecía un estudio extenso sobre su obra. *El poder del perro* supuso una verdadera revolución en la narrativa sobre el narcotráfico, que ya contaba con libros magníficos, como *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *Rosario Tijeras* de Jorge Franco en Colombia, *Trabajos del reino* de Yuri Herrera o las primeras obras de Élmer Mendoza, anteriores a la saga del zurdo Mendieta en México, y *La reina del sur* de Arturo Pérez Reverte en España. Pero *El poder del perro* añade elementos importantes al género, entre los que destacan su extraordinaria fuerza narrativa, capaz de mantener la tensión en setecientas páginas gracias a su capacidad para desplegar un buen número de recursos retóricos y literarios, y la construcción de personajes vivos, conflictivos y sorprendentes a través de los cuales se transmite por primera vez una crítica social y política sincera y brutal que, como dijera James Ellroy, constituye una hermosa visión comprimida del infierno, un infierno que adquiere diferentes formas en la tetralogía y que nos concierne a todos, porque todos somos el cártel. Así lo dice Don Winslow: creemos que el cártel solo es Sinaloa, pero las agencias federales, las cárceles, los abogados, los ejércitos, la gente que se droga, los bancos que lavan el dinero que termina en negocios legales también lo son. Es decir, de una manera u otra todos estamos atrapados por las drogas. A partir de *El poder del perro*, Winslow se adentra en el mundo trágico del narcotráfico, de los feminicidios, de la matanza de periodistas, de la corrupción, de los intereses políticos y económicos, de las influencias y las traiciones, los juegos de poder y emprende una escritura comprometida que compartirá con obras muy entretenidas pero más ligeras como *Muerte y vida de Bobby Z*, *Salvajes* (ambas llevadas al cine) o *El invierno de Frankie Machine*.

La crítica habla de la trilogía del cártel considerando únicamente *El poder del perro*, *El cártel* y *La frontera*, que es a lo que en este libro se denomina trilogía de Art Keller. José María Rodríguez Santos demuestra gracias a elementos como el tiempo, el espacio, los personajes enlace y la estructura, que no se trata de una trilogía sino de una tetralogía en la que debemos incluir *Corrupción policial*. De este modo,

la saga se divide en dos diápticos con un único tema y una sola historia: la inútil guerra contra las drogas, que, como señala el autor de este trabajo, va más allá del tráfico de drogas. La tetralogía es la historia reciente de México pero también lo es de toda América central y del norte, porque su historia reciente, la de casi todo el continente, solo puede entenderse a través de sus relaciones: las de los narcos con las autoridades, mexicanas y norteamericanas, las de éstas con los movimientos contrarrevolucionarios, a los que Estados Unidos arma utilizando a los narcos ante el peligro del avance del comunismo por el sur. Reagan no quería otra Cuba, así que por medio de la CIA, el gobierno de los Estados Unidos de América pacta con el cártel ciertas ventajas a cambio de detener el auge de los movimientos izquierdistas y revolucionarios de Centroamérica:

[...] sabrás que la frontera sur de Nicaragua, la que estamos mirando ahora, se halla apenas a cuatrocientos cincuenta kilómetros del canal de Panamá. Comparte la frontera del norte con una inestable Honduras y un El Salvador aún menos estable, los cuales están luchando contra la insurgencia comunista. Y también Guatemala, que sería la siguiente pieza del dominó en caer. Si estás puesto en geografía, sabrás que entre Guatemala y los estados del sur de México, Yucatán, Quintana Roo y Chiapas, solo hay selva tropical y selva montañosa. Esos estados son rurales y pobres en su mayor parte, habitados por campesinos sin tierras, víctimas perfectas de la insurgencia comunista. ¿Qué pasaría si México cayera en poder de los comunistas, Arthur? Cuba ya es bastante peligrosa... Imagina una frontera de tres mil kilómetros con un país satélite de los comunistas. Imagina bases de misiles soviéticos en Jalisco, Durango, Baja (Winslow, 2005: 244).

Los narcos intercambian impunemente drogas por armas con los grupos contrarrevolucionarios anticomunistas. *El poder del perro*, *El cártel*, *Corrupción policial* y *La frontera* no solo son importantes dentro de una nueva novela criminal, la dedicada al narcotráfico, con nuevos personajes, distinta filosofía de vida, la creación de un estado dentro del estado, sino que son además una auténtica y descarnada crónica social, una brutal crítica a la incapacidad de los políticos por resolver los problemas de la gente. Las cuatro obras analizadas son un documento valioso por lo que contiene de histórico, por su condición de crónica histórica y periodística pero al mismo tiempo y sobre todo componen una ficción brutal que también da voz a las víctimas, imprescindible si se quiere contar la verdad. El periodismo te proporciona los datos, pero la ficción te cuenta la verdad.

Retórica de la ficción narcocriminal se ocupa de la ficción narrativa, de las relaciones entre ficción y realidad, entre literatura y periodismo, de los mundos posibles, del género criminal y ofrece el mejor estudio hasta la fecha sobre la saga de La Guerra por las Drogas de Don Winslow. Una guerra que, como distingue José María Rodríguez Santos, se desarrolla en varias etapas: *El poder del perro* se ocupa de los inicios con la pista secreta, basada en el tráfico de heroína y marihuana producidas en las montañas mexicanas de Sinaloa y Durango y después, en lo que se llama el trampolín mexicano, el tráfico de cocaína procedente de Colombia hacia Estados Unidos. En *El cártel*, el episodio de la guerra que se narra trata la militarización de las organizaciones narcotraficantes con la aparición de los Zetas, que se convierte en una organización terrorista. Y en *La Frontera*, el regreso al cultivo y producción de heroína potenciada ahora con fentanilo, convirtiendo el famoso barro mexicano en canela. En este aspecto, *Corrupción policial* es vital en la guerra, ya que se centra en la relación necesaria entre el comercio de drogas y la connivencia de las autoridades que lo regulan y sancionan debido al beneficio que obtienen. Una corrupción que afecta por igual a los estamentos policiales, a la esfera política, al poder judicial, al sector financiero y a la sociedad en general.

La narrativa criminal sobre el narcotráfico supone el último estadio –de momento– de la evolución del género criminal, amplia y acertadamente tratado por Rodríguez Santos que parte de los estudios tradicionales entre los que no faltan los imprescindibles españoles de Valles Calatrava, Colmeiro, Resina, Martín Cerezo, Martín Escribà y Sánchez Zapatero, revisa y aporta claridad en la definición y propone una visión original en el acercamiento a un género que alarga su vigor favorecido por las nuevas plataformas digitales. Por lo que se refiere a la investigación del crimen la saga presenta también una evolución. Según Rodríguez Santos,

Se comienza persiguiendo la droga, pero hay tanta que es imposible pararla toda, ni siquiera una mínima parte. Se continúa persiguiendo a los que trafican con ella, pero su poder es tal que resulta imposible acabar con todos ellos. Y se finaliza persiguiendo el dinero que produce la droga para tratar de debilitar el propio negocio, pero no hay quien detenga los intereses económicos en una sociedad occidental como la que se refleja en la obra.

Desde una moderna visión de la teoría de los mundos posibles, con una novedosa consideración de la sintaxis en la construcción de la ficción, José María Rodríguez Santos examina, en lo que es un perfecto ejemplo de análisis crítico y de refle-

xión teórica, la construcción del mundo literario de estas obras y los recursos y estrategias que emplea Don Winslow, quien se nos muestra en su plenitud con una serie que en este libro se explica inigualable en tensión, en ritmo y en escritura, llena de referencias y de recursos clásicos y modernos (la presencia de Shakespeare por ejemplo), un mundo poblado por personajes excepcionales, los principales -héroes y villanos, polifacéticos, complejos, con muchos matices- y también los femeninos, algunos pletones de grandeza y empoderamiento por su valor e inteligencia.

La reflexión teórica es especialmente jugosa y aparece siempre como consecuencia del análisis crítico, que nos desvela toda la arquitectura técnica y ficcional de la tetralogía. Ya habíamos comprobado la profundidad de los análisis de José María Rodríguez Santos en trabajos sobre la autoficción y la ruptura de la lógica ficcional, como agudo observador de las particularidades del discurso cómico en todo tipo de obras de arte de lenguaje. En este libro no solo se sirve de las más modernas teorías y conceptos narrativos sino que propone soluciones originales a situaciones conflictivas de la ficción, esas que se producen entre la realidad y la ficción mimética a partir de la representación de la realidad, resuelta perfectamente con una visión también sintáctica de la teoría de los mundos posibles, una consideración sintáctica de la ficción que hace que la representación literaria de la realidad nunca coincida con la realidad misma.

Retórica de la ficción narcocriminal es desde este momento imprescindible para entender a uno de los autores más importantes del género pero además supone un interesante estudio sobre la ficción, sobre la teoría de los mundos posibles, sobre la novela criminal y sobre la literatura sobre el narcotráfico, en la que desde este lado del mundo descubrimos un nuevo estilo de vida, una realidad aquí conocida apenas por series a veces edulcoradas con tramas propias del culebrón pero que encuentra en las obras de Winslow una dura crítica a todos los niveles que percibimos a través de «una densa red de personajes interconectados y que, en cada caso, representan una cara del poliedro de esta guerra». No lo olviden: el cártel es el Chapo, la DEA, la CIA, la mafia policial pero también lo somos nosotros, especialmente los consumidores de drogas de forma re-creativa que reafirman y consolidan una situación en la que todos luchan, se enriquecen y mueren por el mercado de la droga. El cártel somos todos.

Javier Rodríguez Pequeño
Catedrático de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada
Universidad Autónoma de Madrid

Introducción

El género criminal es uno de los más prolíficos a juzgar por las innumerables obras literarias, adaptaciones, series, películas, videojuegos y documentales que dominan las listas de contenidos de librerías, superficies comerciales y plataformas digitales. Desde su nacimiento como género en el siglo XIX, el policiaco rápidamente adquirió ese estatus de popularidad que en cierto modo le impidió el reconocimiento de la crítica por las marcadas estructuras que se repetían obra tras obra. Sin embargo, la supervivencia del género ha consistido en una evolución constante en la que ir encontrando formas innovadoras que mantuviesen su atractivo para los lectores y espectadores. La persecución de un mayor realismo guió los cambios en la primera mitad del siglo XX. Las aportaciones tecnológicas que se han ido incorporando progresivamente en los cuerpos de seguridad hasta la actualidad también se han incorporado a la ficción. Los detectives privados desaparecen en gran medida porque su inferioridad en el mundo real con respecto a los cuerpos policiales profesionales hace que las obras no resulten tan verosímiles como se pretende. Nos resultan verosímiles las obras donde un equipo de policías resuelve casi cualquier crimen accediendo a cámaras de seguridad en vías públicas y realizando un tratamiento de la imagen que clarifique la prueba necesaria porque la policía científica y sus métodos son propios de nuestra época. Sin embargo, ya no nos resulta tan verosímil que un detective resuelva un crimen tan solo observando las pistas desde su despacho, sin hablar directamente con los implicados, sin ver la escena del crimen. Se demanda más realidad, pero sin abandonar la ficción, algo que la incorporación del periodismo y la criminología ha conseguido exitosamente.

Los criminales también evolucionan. Las formas nuevas del crimen y de quienes lo cometen suponen la adaptación del detective y de los métodos de investigación. Un ejemplo sería la creación de departamentos especializados en estudiar la conducta criminal que ayuden a resolver los casos de asesinatos en serie. La violencia también cambia, se hace más explícita. Con el tiempo, los crímenes se hacen más complejos, se combinan entre sí porque la consecución de ciertos objetivos supone la comisión

de múltiples delitos. El robo conlleva el asesinato; el blanqueo de capitales, la corrupción; la extorsión, el secuestro. La vida del criminal ya no se vincula con un solo crimen y entonces un nuevo delincuente comienza a captar la atención de los autores por su irrupción en la sociedad y por el poder que atesora: el narcotraficante.

Las drogas forman parte de nuestras vidas desde hace siglos y el narcotráfico a gran escala rápidamente se ha convertido en un fenómeno de masas gracias a su globalización y popularización. Prácticamente el mundo entero es conocedor del fenómeno del narcotráfico en sus regiones y en países como Colombia y México, despertando un gran interés todo lo relacionado con los orígenes, la evolución, la forma de operar de estas organizaciones multinacionales o el estilo de vida de quienes fugazmente dirigen importantes organizaciones criminales antes de morir o ser encarcelados. Además, al narcotráfico –un delito atractivo por su capacidad de rápido enriquecimiento económico– se asocia la comisión de otros muchos delitos como el asesinato, la corrupción o el blanqueo de capitales. Es delito y motivo de delitos al mismo tiempo.

La investigación de un asesinato supone fundamentalmente la revelación del motivo del crimen y del criminal para que este sea juzgado. Y cuando los avances en las investigaciones cobran relevancia en la historia, los procedimientos comienzan a ganar peso narrativo. En el narcotráfico y lo que le rodea, el responsable es de sobra conocido y el motivo también, por lo que la intriga se desplaza hacia los entresijos de este complejo fenómeno, las escaramuzas entre bandos enfrentados, sus conexiones con estamentos oficiales que se encargan de perseguirlo y con corporaciones privadas, encargadas de blanquear las ingentes cantidades de dinero que se generan. La investigación del narcotráfico es tan desafiante para el lector –a pesar de estar siempre en inferioridad– como satisfactoria, porque descubre con ella un trasfondo representativo de una parte del mundo en el que vive, a veces tan ajeno –por desconocido– en la realidad como en la literatura.

Por estos motivos, entre otros, las obras de ficción relacionadas con el narcotráfico se han multiplicado en las últimas décadas. A la tradición de las novelas y películas hay que añadir el gran volumen de series, videojuegos y documentales que han aportado las plataformas de contenidos digitales sobre la historia del narcotráfico y sus figuras más relevantes. Los narcotraficantes colombianos y mexicanos han sido convertidos en iconos de la cultura popular, trasladando sus figuras y acontecimientos más destacados a géneros musicales como los famosos corridos, pero también en el rap, que desarrolla narrativas criminales y se nutre de mitos reales –Pablo Escobar o ‘el Chapo’ Guzmán entre muchos otros– y de otros existentes solo en la ficción literaria o cinematográfica –Tony Montana, Carlito Brigante o Stringer Bell– con los

que el artista fija para sí mismo un prestigio criminal por analogía con estos a los que referencia en sus textos.

La cultura pop les ha otorgado la categoría de leyendas a algunos de los narcotraficantes más importantes y, como viene haciendo la humanidad desde hace siglos con los mitos, se narran sus historias legendarias. En la construcción de su icónica figura, las fechorías que cometen parecen justificarse como forma de subversión frente a los estados opresores de las clases más populares, hasta el punto de ser incluso venerados como salvaguardas de los más desfavorecidos. Hasta ahí ha llegado la mitificación. En el caso mexicano, también han logrado tal estatus mediante la apropiación de figuras como la de Jesús Malverde o trasladando una imagen valerosa de su figura al bagaje cultural con los narcocorridos y otros productos artísticos que financian ellos mismos para tal fin. Es una evolución contemporánea de los mafiosos italoamericanos que tanta admiración y atención artística han recibido desde la década de 1930 y, como ellos, quieren trascender e instalarse en la memoria cultural.

En el último tercio del siglo XX, la marihuana, la cocaína, la heroína y el resto de drogas ilegales sustituyen al alcohol, también ilegal en aquella época de los años treinta del siglo pasado, con el que los mafiosos realizaban el contrabando. En los dos casos, la actividad contrabandista se percibe menos como un delito y más como un juego de habilidad e inteligencia entre la autoridad policial y el criminal al estilo del pícaro. Por eso son capaces de despertar admiración y simpatía, como los ladrones de guante blanco que tan bien representa el recientemente rescatado Arsène Lupin. El foco se fija en el contrabando, omitiendo la capacidad destructiva de las sustancias con las que se trafica. Pero, en realidad, ni el mafioso ni su evolución al narcotraficante se dedican tan solo al contrabando, también practican con asiduidad la extorsión, la corrupción, el robo, el secuestro, la tortura y el asesinato. La diferencia se encuentra en la forma de cometer los crímenes, la exhibición del delito y de la violencia, el paso del espacio privado al espacio público. A pesar de ello, la atención que despiertan los narcotraficantes es tan elevada en culturas lejanas al conflicto como repudiada en aquellos lugares que han sufrido sus acciones.

Desde el punto de vista de la literatura criminal en un sentido amplio, las obras sobre el narcotráfico se dividen *grosso modo* entre las que se ocupan del mundo criminal de los narcotraficantes y aquellas que tratan la lucha contra ellos. En la tetralogía de obras de Don Winslow que abordamos en este trabajo se funden estos dos planos y tan relevante será la construcción del mundo criminal del narcotráfico como el de la investigación mediante la cual el héroe trata de acabar –infructuosamente– con el delito y no solo con los delincuentes, pues acabar con el delito es algo inalcanzable en realidad. Para el autor de estas obras que analizaremos, el acontecimiento

desde el que se enfoca el narcotráfico es el de la Guerra contra las Drogas, un conflicto iniciado por los Estados Unidos de Richard Nixon en 1971 cuyo objetivo interno era la criminalización de las comunidades *hippie* y afroamericana relacionándolas con la marihuana y la heroína, y que también pretendía servir de excusa para la intervención de los Estados Unidos en otros países americanos con movimientos políticos izquierdistas. Se trata de una guerra que continúa en nuestros días, lo cual demuestra a juicio de Don Winslow la ineficacia de tal lucha. Con este objetivo retórico sobre el fracaso de medio siglo de lucha por el control de las drogas se construye un mundo literario plagado de referencias a la realidad mezcladas con personajes inspirados en los protagonistas de los acontecimientos junto con otros personajes y acontecimientos ficcionales sin referentes reales directos que sirven para dar coherencia y unidad a la historia que se narra.

El análisis tiene en cuenta los postulados de los estudios sobre la ficción y el género criminal, por lo que primeramente abordaremos los fundamentos teóricos de la *teoría de los mundos posibles* desde una perspectiva semiótica que dé cuenta de la construcción ficcional en el plano semántico, sintáctico y pragmático desarrollada en el ámbito hispánico por Tomás Albaladejo, Javier Rodríguez Pequeño y Alfonso Martín Jiménez. La difuminación de los límites entre lo real y lo ficcional que en ocasiones se presenta en el género criminal constituye un aliciente para el lector que se siente atraído por el delito, por la transgresión de las normas que rigen nuestra convivencia y los motivos que lo provocan. Los elementos de la realidad más o menos ocultos que el autor dispone en el texto para que el lector pueda encontrarlos son un señuelo para implicarle en la lectura estimulando la necesidad de satisfacer su curiosidad por lo narco-criminal.

En la segunda parte se presenta una breve poética del género como base para la organización tanto de los elementos que forman parte de la historia narrada por Don Winslow a lo largo de las cuatro obras, como de los recursos literarios de los que se sirve el autor para elaborar el relato. Estos apuntes recogen el origen y la evolución del género desde el relato policiaco clásico a la literatura criminal sobre el narcotráfico, así como los principales modelos para su análisis que se han propuesto en las últimas décadas desde la teoría y la crítica literaria, cuando el interés académico por el género ha crecido en consonancia con el interés de la sociedad en general. Tales postulados son válidos no solo en el ámbito novelesco, sino que pueden ser trasladados a otros géneros audiovisuales como el cine, las series televisivas o los videojuegos.

En la última parte de este trabajo, la más amplia, se incluye el análisis propuesto del mundo literario ficcional creado por Don Winslow con el que articula

una retórica especial sobre el fracaso de la Guerra contra las Drogas. Para la construcción de ese mundo prestaremos atención a los recursos utilizados por el autor y a la forma de emplearlos para lograr esa apariencia de realidad con la que trasladar de forma más efectista su crítica. Se abordarán constituyentes como los personajes, los acontecimientos que se insertan en la trama, los personajes enlace, que acercan y conectan acontecimientos aparentemente lejanos en la historia; el punto de vista ideológico del autor sobre el narcotráfico recogido en el epítexto, que plasma a través del discurso el pensamiento y la acción de los personajes; y el marco cultural que Don Winslow construye con las referencias insertas en el texto literario y, sobre todo, con el perítexto.

Pensamos que la obra de Don Winslow es una referencia ineludible del género, un clásico, y también que los trabajos que se le han dedicado en el ámbito académico son escasos (Sawhney, 2015; García Niño, 2015; Shoop, 2016; Vásquez Mejías, 2018; Rodríguez Pequeño, 2017, 2018; Ducoux, 2020; Rodríguez Santos, 2022). Su forma de integrar la historia del narcotráfico en México, junto con las conexiones políticas y económicas internacionales y las graves consecuencias en las comunidades más cercanas para la mayoría hace de su obra una de las más importantes de las últimas décadas, no solo por los asuntos de los que se ocupa, sino por la calidad literaria con la que lo hace gracias a la combinación de periodismo y creación literaria. A ello se añade un estilo muy centrado en la acción, con diálogos breves, certeros, concisos, con los que la acción avanza con ligereza manteniendo la tensión, la intriga y la curiosidad en el lector. La narración de las escenas de acción son un reflejo del dominio del ritmo, con cambios de intensidad y un estilo cinematográfico que permite al lector recrear fácilmente la acción y experimentar la angustia, el estrés, el miedo y la satisfacción. Una prueba de su éxito es la atención que despiertan sus obras, algunas de las cuales ya cuentan con adaptaciones cinematográficas y otras próximamente la tendrán.

En definitiva, el estudio de las obras seleccionadas nos revela dos conclusiones principales: que nadie ha contado la Guerra contra las Drogas como Don Winslow; y que, por supuesto, nadie antes nos había mostrado que en realidad todos somos el cártel.

Primera parte

*Los mundos posibles
y la construcción de
la ficción realista*

Los estudios teóricos sobre la ficción son tan numerosos que simplemente su revisión ya merecería un trabajo independiente. Sin embargo, dentro de tan vasto volumen de libros, artículos y tesis doctorales dedicados al asunto de la ficción, es posible aún identificar algunas obras que representan hitos en la investigación por los avances que suponen en la comprensión de la compleja tarea que es la creación literaria, además de alimentar necesarios y fructíferos debates académicos sobre la relación entre la ficción y la literatura, ya sea como relación necesaria e indispensable –presente desde la concepción aristotélica–, ya sea como respuesta a dicha relación aparentemente indisociable.

Una de las teorías sobre la ficción que más nos interesa es aquella que se conoce como la teoría de los mundos posibles, para cuyo desarrollo y comprensión es necesario que se tengan en cuenta algunos conceptos esenciales como son los de mímisis, verosimilitud, el propio concepto de ficción, o el de modelo de mundo. A través de ellos es posible un mejor entendimiento de los postulados de la teoría de los mundos posibles y de su capacidad para explicar el estatus ficcional o no ficcional de las obras literarias desde un punto de vista semiótico, capaz de abarcar sus tres planos fundamentales: el semántico, el sintáctico y el pragmático. Entre los desarrollos teóricos más relevantes sobre los tipos de modelo de mundo que se presentan en las obras pertenecientes al género criminal –y más concretamente aquellas de Don Winslow que se estudian en este trabajo–, tomaremos como referencia los aportes teóricos propuestos en el ámbito hispánico por Tomás Albaladejo Mayordomo, Javier Rodríguez Pequeño y Alfonso Martín Jiménez. De esta manera, sin perder de vista muchas de las obras de referencia sobre la teoría de la ficción, las bases teóricas y las discretas aportaciones que presentamos en las siguientes páginas quedan adscritas a este conglomerado teórico que suponen los trabajos de estos tres autores que, a nuestro juicio, ofrecen de forma conjunta una respuesta global, certera y sólida sobre la ficción y la creación literaria.

1. 1. La mimesis, la ficción y la representación literaria

Para Platón, la mimesis consiste en copiar la realidad o, más exactamente, lo que aparece como realidad. De esta manera, se entiende que la representación artística es simplemente una imitación en segundo grado del mundo de las ideas a través de la realidad efectiva. Aristóteles, a diferencia de lo propuesto por Platón, postula que la mimesis no consiste únicamente en la copia de la realidad. Para Albaladejo (1992), sería posible interpretar la concepción aristotélica de la mimesis como «la producción de la estructura semántica de una obra artística que reproduce aspectos y estructuras de la realidad, pero que contiene una parte muy importante de creación de realidad» (Albaladejo, 1992: 33). La creación de realidad proviene de la idea de que el poeta no plasma la realidad de manera fidedigna en las obras literarias, sino que la imita para crear acciones que no han sucedido, pero que podrían suceder o haber sucedido (Aristóteles, 1974: 1451a38-1451b23), creando nuevas secciones de la realidad diferentes de la realidad efectiva, es decir, secciones de realidad alternativas a la realidad efectiva. Por lo tanto, para Aristóteles la mimesis es la representación literaria, y este concepto se convierte en una herramienta que ofrece múltiples posibilidades explicativas de la ficción.

En este mismo sentido, Tatarkiewicz (1987) entiende la mimesis como creación de seres, estados, acciones, procesos e ideas y no solo como copia o representación de la realidad efectiva. Es decir, establece una equivalencia entre la mimesis y la ficción, dentro de la cual se da cabida también a aquello que no forma parte de la realidad efectiva y de lo que no se asemeja a ella, siempre que estas sean convincentes y verosímiles.

Sin embargo, la mimesis no solo ataña a la construcción extensional del texto literario como proceso u operación, sino también como resultado observable en la intensionalización, es decir, en la incorporación de esa realidad extratextual al texto literario (Albaladejo, 1992: 33). La realidad alternativa que propone el poeta en la obra literaria procede de la concepción particular de la realidad efectiva que se genera en su mente, que guarda relación con dicha realidad efectiva pudiendo incorporar incluso elementos existentes en esta junto con otros que no existen pero que podrían hacerlo o haberlo hecho. Así, decimos que hay mimesis también en la interpretación del poeta de la realidad, en su subjetividad, que es fuente generadora de realidades alternativas distintas de la realidad efectiva y, en consecuencia, de las ficciones.

Pero la representación literaria es más amplia que la mimesis, que es tan solo una forma de representación. Existen formas de representación que no son miméti-

cas, bien porque no suponen creación de realidad al limitarse únicamente a transformar en material textual referentes procedentes de la realidad efectiva, bien porque los acontecimientos y seres que se crean no se asemejan a la realidad. Los materiales semántico-extensionales que se obtienen a través de la *inventio* son miméticos cuando estos se asemejan a la realidad efectiva y al mismo tiempo se diferencian de ella, pero si estos materiales proceden exclusivamente de la realidad efectiva o si no se asemejan a ella, entonces pierden la condición de miméticos (Albaladejo, 1992: 35). Queda claro, por lo tanto, que la mimesis entendida de esta forma tiene un fuerte anclaje en la verosimilitud, motivo por el que la ficción realista ha ocupado históricamente un lugar hegémónico frente a otras formas ficcionales fantásticas, favoreciendo hacia finales del siglo XIX, entre otras representaciones literarias, el desarrollo del género criminal del que nos ocuparemos en la segunda parte de este trabajo. Sin embargo, la verosimilitud no es un rasgo exclusivo de los textos miméticos cuya estructura de conjunto referencial se aproxima a la realidad efectiva, sino que es posible que elementos fantásticos y maravillosos alcancen un elevado grado de verosimilitud para el receptor en textos no miméticos, como los de la ciencia ficción (Rodríguez Pequeño, 2008: 121).

En consecuencia, para que hablemos de mimesis se debería evitar la copia exacta de la realidad tanto como la creación de materiales ajenos a esta. La copia exacta de la realidad no crea una nueva realidad, pero más que decir que anula la condición mimética del texto, preferimos pensar que lo que produce es una reducción del grado de ficcionalización del texto, el que ataña a sus constituyentes semántico-extensionales, aquellos que establecen una relación entre los seres, estados, procesos, acciones e ideas que forman la estructura de conjunto referencial del texto con los seres, estados, procesos, acciones e ideas que existen en la realidad efectiva. Sin embargo, más allá de lo que ataña a la materialización de los constituyentes semántico-extensionales en el texto mediante lo que Albaladejo (1986) denomina proceso de intensionalización, que da lugar a la macroestructura textual donde se producen una serie de transformaciones, consideramos que existen otros constituyentes textuales propiamente sintácticos como la inclusión de un narrador con un determinado punto de vista capaz de reproducir el pensamiento de los personajes o los diálogos directos de estos personajes, que también contribuyen a la ficcionalización del texto, incluso de aquellos textos cuya estructura de conjunto referencial está compuesta mayoritariamente por seres, estados, procesos, acciones e ideas tomados del mundo real efectivo. Son miméticos estos textos porque se basan en la realidad efectiva y toman una sección de esta para construir el mundo del texto, de modo que este mundo textual está conectado con una sección de la realidad efectiva, pero siempre desde la representación subjetiva de quien la observa y la

plasma en el texto literario, añadiendo elementos ficcionales que pueden pasar desapercibidos por su alto grado de verosimilitud.

En el equilibrio entre los componentes del mundo real efectivo que se incorporan al mundo del texto y aquellos otros componentes que no existen efectivamente, pero que se asemejan a los que sí existen, es donde reside la mimesis como fundamento de la ficción realista, tal y como estableció Ricoeur (1983), para quien la mimesis no es la duplicación de la realidad, sino que supone un corte entre la realidad y la ficción, estableciendo así la especificidad del texto literario. Para Ricoeur, la mimesis es la encargada de enlazar la estructura de conjunto referencial con el texto literario, de manera que esa estructura de conjunto referencial puede ser distinta de la realidad efectiva, dando cabida a elementos no existentes en el mundo real efectivo. Este autor distingue tres tipos de mimesis, que coinciden con los tres momentos de la creación literaria con los que se vinculan la estructura de conjunto referencial y el texto literario: la primera –mimesis I– sería la mimesis que se da en la prefiguración por parte del autor del referente literario; la mimesis II es la configuración de la obra literaria y su función es mediadora, creando una nueva realidad diferente de la realidad efectiva mediante las palabras y abriendo el espacio de la ficción; y la tercera, la mimesis III, es la refiguración por el lector del mundo prefigurado por el autor y configurado en el texto literario.

La mimesis no puede ser considerada solo como copia de la realidad efectiva sino como creación en sí misma de realidad, que convive con la realidad efectiva, y opera como base en la que se fundamenta la ficción literaria, diferenciando así la mimética de la no mimética, y la verosímil de la no verosímil. Martínez Bonati (1972) hace depender la ficcionalidad directamente del texto literario, estableciendo una distinción entre «frase real auténtica» y «frase auténtica imaginaria». Las segundas, que también son auténticas, son las frases con las que se construye la literatura. Existen efectivamente en la realidad, pero son frases que no aluden a la realidad, sino que son inventadas. Para este autor, además, es tan ficcional una novela realista como una fantástica, ya que la ficcionalidad no depende del mayor o menor grado de verosimilitud de la estructura de conjunto referencial.

Albaladejo (1992) explica la ficcionalidad también a partir de un estrecho vínculo con el texto literario, concretamente en la plasmación de la estructura de conjunto referencial en el texto literario mediante el proceso de intensionalización. Este proceso es el encargado de que esa estructura de conjunto referencial pase a la macroestructura textual, más exactamente a la estructura macrosintáctica de base. La mimesis depende de la relación entre el texto, el referente y la realidad, en la que el

contexto y el lector juegan un papel importante, aunque, como señala Rodríguez Pequeño (2008: 116), este papel no debe sobredimensionarse en busca de un supuesto pluralismo pragmático, ya que la consecuencia inmediata es un relativismo crítico no deseable. Con independencia de la interpretación del lector, el texto literario contiene rasgos capaces de determinar por sí mismos el modelo de mundo del texto y el grado de verosimilitud del mismo, si bien es cierto que un texto producido en una época puede contener elementos considerados no miméticos y no verosímiles porque en ese momento no existen en la realidad efectiva y tiempo después dichos objetos sí poseen un referente similar en el mundo real, provocando entonces que su naturaleza inicial no mimética y no verosímil se transforme y sea percibido por el lector de esta época más avanzada como mimético y verosímil.

Para algunos estudiosos la ficcionalidad no define por sí sola un texto literario, aunque sí sea necesaria para su existencia hasta el punto de que sin ella no se pueda considerar un texto como literario (Martínez Bonati, 1972; Wellek y Warren, 1974; Aguiar e Silva, 1986; Genette, 2001). En esta misma línea, Pozuelo Yvancos señala que «la ficcionalidad no es condición suficiente para una definición de lo literario (en tanto hay ficciones no literarias), pero al mismo tiempo es condición necesaria para su existencia. Sin ficción no hay literatura» (Pozuelo, 1988: 91). La ficcionalidad es una característica de la mimesis, que está determinada por la verosimilitud, en mayor o menor grado, o la inverosimilitud de lo expresado, teniendo en cuenta que lo verosímil no tiene por qué coincidir con la realidad científica, pudiendo incluso contradecirla (Rodríguez Pequeño, 2008: 118). Precisamente, sobre estos tres conceptos –mimesis, ficción y verosimilitud– se asientan las construcciones textuales y los modelos de mundo que se pueden representar.

Sin embargo, existen otras posturas que desvinculan la literatura de la ficción. Martín Jiménez (2015) cree que no todos los tipos de enunciados literarios son ficcionales y que existen igualmente enunciadores intratextuales ficcionales y no ficcionales, de manera que la ficcionalidad solo afectaría a un tipo de obras literarias mientras que existirían otras igualmente literarias no ficcionales. Para Martín Jiménez (2015: 105), siguiendo la línea trazada por Genette en *Fiction et diction* (1991), lo único que asegura la ficcionalidad es la creación de personajes ficcionales, por lo que según su modelo textual de los géneros literarios que veremos a continuación, solo serán ficcionales aquellas obras que desarrolle el mundo de los personajes siempre que dicho mundo corresponda a un modelo propiamente ficcional, ya sea este verosímil o inverosímil; y no serán ficcionales los textos que desarrolle el mundo del autor ni aquellos que desarrolle un mundo de los personajes regido por un modelo de mundo de lo real, de lo verdadero. Así pues, en el caso de la novela criminal sobre el narcotráfico,

que es el subgénero del que nos ocupamos en este trabajo, se desarrolla fundamentalmente el mundo de los personajes por lo que, según Martín Jiménez, será el tipo de modelo de mundo el que determine si la obra es ficcional o no ficcional.

1. 2. Modelos de mundo y teoría de los mundos posibles

Dentro de los desarrollos teóricos que han tratado de explicar la ficción, nuestro interés para este trabajo se centra en la teoría de los mundos posibles aplicada a los estudios literarios, de la que se han ocupado autores de referencia en los estudios de teoría literaria (Baumgarten, 1975; Pavel, 1975, 1988, 1989; Doležel, 1976, 1983, 1998; Eco, 1978; Ryan, 1991). Sin embargo, para nuestro propósito, nos interesa el desarrollo teórico propuesto inicialmente por Tomás Albaladejo (1986, 1992) que tiene en cuenta los trabajos anteriormente citados, junto con las contribuciones posteriores de Javier Rodríguez Pequeño (1995, 2008) y Alfonso Martín Jiménez (1993, 2015a, 2015b, 2016).

La teoría de los mundos posibles construida por los tres autores «se presenta como una forma de explicación de la realidad, ampliamente entendida esta, pues de ella forma parte tanto el mundo real efectivo, objetivo, como los mundos alternativos de este» (Albaladejo, 1986: 76). Se trata de una teoría de base semiótico-lingüística que pretende profundizar en la conexión entre el texto como componente sintáctico y los otros componentes, que son el semántico y el pragmático. Para ello, Albaladejo toma como base la teoría lingüística del texto propuesta por János Petöfi conocida como TeSWeST — Text-Struktur Welt-Struktur Theorie, traducida como teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo, sobre la que realiza dos ampliaciones que son la TeSWeST ampliada I (Albaladejo, 1981) y la TeSWeST ampliada II (Albaladejo, 1983) con las que construye su propuesta de organización textual y, posteriormente, los modelos de mundos posibles (Albaladejo, 1986, 1992). Los conceptos teóricos resultantes son aquellos que ya hemos venido utilizando en las páginas anteriores, como la estructura de conjunto referencial, que se refiere al referente del texto, o el proceso de intensionalización (Albaladejo, 1986: 49 y ss.) mediante el cual se textualiza dicha estructura de conjunto referencial. Pero también otros conceptos que recogemos a continuación en la síntesis de su propuesta teórica.

Para Albaladejo (1992: 39), la organización del texto narrativo consta de dos niveles principales: el referente narrativo y el texto narrativo. El referente narrativo contiene la estructura de conjunto referencial y la fábula extensional en la que los acontecimientos mantienen un orden cronológico (*ordo naturalis*). Este referente narrativo

refleja la concepción de la obra por parte del autor en relación con la realidad y de su configuración se ocupa la operación retórica de la *inventio*. La obra literaria, como cualquier obra de arte verbal, no puede ser explicada sin atender debidamente al referente (Ricoeur, 1980: 293) pues en este se encuentran los componentes condicionados por el tipo de modelo de mundo. La representación en el texto del referente narrativo, perteneciente al ámbito de la semántica extensional, es posible gracias al proceso de intensionalización, que es el encargado de generar la macroestructura del texto narrativo. Esta macroestructura textual se divide en estructura macrosintáctica de base y estructura macrosintáctica de transformación. La estructura macrosintáctica de base es el resultado directo de dicho proceso de intensionalización por el que la estructura de conjunto referencial se representa en el texto literario. Esta estructura macrosintáctica de base está constituida por la fábula intensional, que mantiene el *ordo naturalis* de la fábula extensional contenida en el referente y pertenece al dominio de la semántica intensional. La fábula intensional mantiene una ordenación cronológica como la de la fábula extensional, por lo que ambos conceptos se relacionarían con el concepto formalista de la fábula, solo que entre ellos existe una diferencia: la fábula extensional es extratextual mientras que la fábula intensional pertenece al nivel textual. A continuación, en el interior de la macroestructura se producen una serie de transformaciones que tienen que ver fundamentalmente con alteraciones temporales y con el punto de vista. Respecto a las alteraciones temporales, de la estructura macrosintáctica de base se pasa a la estructura macrosintáctica de transformación¹, donde el orden deja de ser natural (*ordo naturalis*) para ser artificial (*ordo artificialis*), y donde según el formalismo ruso la fábula dejaría su sitio al sujeto, o la historia al discurso (Todorov, 1996). También es posible que la estructura macrosintáctica de transformación mantenga un orden natural, como en la estructura macrosintáctica de base, lo cual no significa que no exista dicha estructura macrosintáctica de transformación, sino que los mecanismos de esta se han empleado para mantener el mismo orden natural que se muestra en la fábula.

La otra transformación que se produce en la macroestructura según Albaladejo (1986: 142 y ss.) es el punto de vista. Se toman como referencia las ocho modalidades narrativas desarrolladas por Friedman (1955) ordenadas en gradación de la mayor a la menor presencia e intervención del autor en el plano del sujeto y en la macroestructura: omnisciencia editorial, omnisciencia neutral, yo-testigo, yo-protagonista,

¹ Aunque en el modelo de Albaladejo (1986, 1992) se muestren las fases productivas del texto de forma secuenciada, la realidad nos indica que en el proceso de producción textual estas distintas fases se realizan de forma simultánea parcial o totalmente. Sin embargo, desde un punto de vista teórico, para una mejor explicación y comprensión del fenómeno, es necesario mostrarlas de forma secuenciada y consecutiva.

omnisciencia selectiva múltiple, omnisciencia selectiva, modo dramático y presentación en cámara. En las cuatro primeras, existe una mayor implicación del narrador en la acción, lo cual conlleva una pérdida de puntos de vista, desde la omnisciencia editorial en la que el autor interviene de forma directa con un punto de vista ilimitado hasta el yo-protagonista en el que el personaje que narra –cuando es distinto del autor– solo puede narrar aquello que forma parte de su submundo conocido. En el segundo bloque conformado por las otras cuatro modalidades, no solo desparece paulatinamente el autor, sino también el narrador, lo cual constituye una progresiva mayor objetivación. La operación retórica responsable de esta macroestructura textual sería la *dispositio*.

Otro modelo descriptivo sobre la instancia narradora es el propuesto por Genette (1972: 251-256). Para Genette, el estatuto del narrador en todo relato está definido al mismo tiempo por el nivel narrativo y por su relación con la historia. Respecto al nivel narrativo, diferencia entre el narrador extradiegético y el narrador intradiegético, según se encuentre en un primer nivel o en un segundo nivel de la diégesis. Y según la relación del narrador con la historia, podemos hablar de un narrador heterodiegético, que es aquel narrador ausente de la historia que cuenta; y un narrador homodiegético, que está presente como personaje de la historia que narra. Dentro de este último, el rol de dicho personaje puede variar entre un personaje secundario, testigo de la historia, y un personaje protagonista que narra su propia historia, para el cual se reserva el término autodiegético. De esta combinación entre el nivel narrativo y la relación con la historia se obtienen cuatro tipos de narrador: a) narrador extradiegético-heterodiegético, como un narrador en un primer nivel diegético que cuenta una historia de la que no forma parte; b) narrador extradiegético-homodiegético, como narrador de primer nivel diegético que cuenta una historia de la que forma parte como testigo o como héroe; c) narrador intradiegético-heterodiegético, como un narrador en el segundo nivel diegético –narrador de un texto inserto– que cuenta una historia de la que no forma parte; y d) narrador intradiegético-homodiegético, como narrador de un segundo nivel diegético que cuenta su propia historia o una historia de la que forma parte. Esta clasificación de Genette resulta de interés por la diferenciación de distintos niveles textuales, lo cual permite que se pueda desarrollar un armazón teórico capaz de analizar con mayor precisión los tipos de narrador presentes en obras de mayor complejidad estructural del relato, donde se insertan textos en distintos niveles cuyos autores y enunciadores pueden no coincidir, haciendo que también se produzcan variaciones en el punto de vista de cada uno de esos narradores con restricciones de conocimiento.

Tras estas posibles transformaciones temporales y de punto de vista, por último, como segundo constituyente del texto narrativo, se sitúa la microestructura del texto, la concreción en la obra de los procesos anteriores, de la cual se ocupa la operación de la *elocutio*, que da como resultado el texto concreto al que accede el receptor.

Se trata por tanto de una teoría que contempla la producción y el análisis del texto en los diferentes niveles añadiendo un nivel referencial con el que atender a los tres ámbitos semióticos: el semántico, el sintáctico y el pragmático. En dicho nivel referencial, perteneciente al plano semántico-extensional, se encuentra la estructura de conjunto referencial que, como indicábamos anteriormente, viene determinada por el modelo de mundo elegido por el autor. Este es el encargado de proporcionar el conjunto de reglas por las que se rige dicha estructura de conjunto referencial (Albaladejo, 1986: 57). Además, teniendo en cuenta el modelo presentando anteriormente, pensamos que las transformaciones que se producen en el sujeto o discurso con respecto a la fábula, tanto las alteraciones temporales como el punto de vista adoptado, son determinantes en la configuración del modelo de mundo y, en consecuencia, de la ficcionalidad de la obra desde el ámbito de la sintaxis. Los elementos sintácticos, junto con otros muy relevantes en nuestra opinión como son los diálogos directos entre los personajes, pueden modificar el modelo de mundo, por lo que este no depende en exclusiva de su configuración semántico-extensional.

Según Albaladejo (1986: 58-59), existen tres tipos de modelos de mundo. El tipo I de modelo de mundo es el de lo verdadero, y a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real efectivo, objetivamente existente, como los que se muestran en los textos históricos o periodísticos. Es decir, un modelo de mundo en el que los seres, los estados, las acciones, los procesos y las ideas forman parte del mundo real.

El tipo II de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil, y es aquel en el que las reglas que lo rigen no son las del mundo real objetivo, aunque se construyen de acuerdo con estas. Se corresponden con este tipo de modelo de mundo los que se crean en las obras de ficción verosímil, cuyas reglas son semejantes a las del mundo real objetivo y los seres, estados, acciones, procesos e ideas no forman parte del mundo real efectivo, pero podrían hacerlo. Dentro de este tipo existen modelos de mundo con un mayor grado de verosimilitud que, por tanto, se aproximarían al modelo de mundo de tipo I, y modelos de mundo con menor grado de verosimilitud, que estarían más próximos al modelo de mundo de tipo III.

El tipo III de modelo de mundo es el de lo ficcional no verosímil, en cuyo caso las reglas que se establecen no son las del mundo real objetivo ni tampoco unas que

se asemejen a él. Son aquellos modelos de mundo que podemos encontrar en las obras fantásticas, por ejemplo.

La realidad de la creación literaria nos dice que en una obra es posible encontrar elementos constitutivos de diferentes tipos de modelo de mundo, motivo por el que Albaladejo (1986: 61-62) enuncia la ley de máximos semánticos, que determina que el mayor nivel semántico alcanzado en un texto será aquel que constituya el tipo de modelo de mundo al que pertenece. Así, si un texto presenta una estructura de conjunto referencial con elementos propios de un modelo de mundo de tipo I y elementos propios de un modelo de mundo de tipo II, el modelo de mundo al que pertenece ese texto será de tipo II. En otro caso, si la estructura de conjunto referencial está formada por elementos pertenecientes a un modelo de mundo de tipo II y elementos de un modelo de mundo de tipo III, el modelo de mundo correspondiente será de tipo III.

Sin embargo, existen algunas restricciones en la aplicación de esta ley de máximos semánticos. En este punto es conveniente aclarar que el mundo del texto –su estructura de conjunto referencial– está formado por los submundos que constituyen cada uno de los personajes que lo habitan. Es decir, según el criterio establecido por Albaladejo (1986: 70), «una estructura de conjunto referencial tendrá tantos submundos como individuos forman parte de ella». En estos mundos de individuo pueden a su vez distinguirse secciones que tienen que ver con las experiencias de dicho individuo o, dicho de otro modo, «cada uno de los mundos de individuo (submundos) de la estructura de conjunto referencial es susceptible de ser dividido en submundos de acuerdo con las diferentes actitudes de experiencia de dichos individuos en conexión con la temporalidad» (Albaladejo, 1986: 71). Así, en cada mundo de individuo habrá por tanto que distinguir entre el mundo real efectivo de ese personaje dentro de la obra, imprescindible para el desarrollo de la trama ya que recoge los sucesos acontecidos en el tiempo y en el espacio, y los submundos imaginarios vinculados con sus actitudes de experiencia, como son el submundo conocido, el submundo creído, el submundo temido, el submundo fingido, el submundo deseado, el submundo soñado, etc. Nótese que, cuando hemos hablado de las diferentes modalidades narrativas propuestas por Friedman, hacíamos referencia a la restricción de la información que proporciona al receptor un tipo de narrador como el yo-testigo debido a que este solo puede comunicar aquello que forma parte del submundo conocido del personaje que es tal tipo de narrador.

De esta forma, la totalidad del mundo del texto estará formada por todos los submundos individuales correspondientes a los personajes que forman parte de dicho mundo, que contienen a su vez el submundo real efectivo de cada personaje en el mundo de la obra y todos sus submundos imaginarios.

Esta distinción es importante ya que permite precisar que la ley de máximos semánticos solo atañe a los submundos reales efectivos de los personajes y no a sus submundos imaginarios. Así, si un personaje de una obra ficcional realista, cuyo modelo de mundo será de tipo II, sueña algo que resulta inverosímil, tal sueño no afecta al tipo de modelo de mundo haciendo que este pase de un modelo de mundo de tipo II a un modelo de mundo de tipo III, sino que el modelo de mundo que rige la obra seguirá siendo de tipo II al formar parte estos elementos inverosímiles de uno de los submundos imaginarios del personaje. Los procesos mentales de los personajes, por lo tanto, no deben vincularse con su mundo real efectivo a efectos de constitución del tipo de mundo de la obra (Albaladejo, 1986: 69-74), aunque dichos procesos mentales pueden influir en el comportamiento de esos personajes (lo que desean, lo que temen, lo que conocen, etc.) haciendo que algunos de los submundos imaginarios puedan llegar a integrarse en el mundo real efectivo del personaje, provocando que la trama argumental dependa «de la interacción entre el submundo real efectivo y los submundos imaginarios de cada personaje» (Martín Jiménez, 2015b: 68).

Estas matizaciones sobre la constitución del mundo de la obra a través de lo que se ha denominado estructura de conjunto referencial son muy importantes por lo que suponen para que se realice una adecuada interpretación por parte del receptor del modelo de mundo propuesto por el autor, ya que esta es una condición sumamente relevante en el éxito comunicativo. El receptor debe establecer un modelo de mundo coincidente con el del productor, ambos han de participar del mismo código semántico-extensional. No podría considerarse exitosa la comunicación entre un productor que escribiera de acuerdo con un modelo de mundo de tipo II y un lector que lo leyera estableciendo para su interpretación un modelo de mundo de tipo I, «pues este lector confrontaría con reglas del mundo real objetivo elementos que no se rigen por esas reglas y sí por otras similares a estas» (Albaladejo, 1986: 63).

Rodríguez Pequeño (2008: 127) propone una ampliación del sistema de mundos posibles que toma como base el de Albaladejo (1986, 1991), y según el cual existen dos macromodelos de mundo: el macromodelo de mundo real y el macromodelo de mundo fantástico. La diferencia entre ambos macromodelos de mundo viene determinada por la mimesis y por la transgresión de las reglas del mundo real objetivo. De este modo, dentro del macromodelo de mundo real estarían el modelo de mundo de tipo I, que es de naturaleza mimética y no ficcional; y el modelo de mundo de tipo II que es mimético, ficcional y verosímil. Ambos coinciden con los tipos de modelo de mundo propuestos por Tomás Albaladejo. La ampliación se realiza por tanto en el macromodelo de mundo fantástico, que está integrado, por un lado, por un nuevo

modelo de mundo de tipo III, caracterizado por ser no mimético, ficcional y verosímil, al que Rodríguez Pequeño denomina de lo fantástico verosímil.

Se relacionan con este nuevo modelo de mundo de lo fantástico verosímil algunas obras pertenecientes a la ciencia ficción o a la literatura de terror, que presentan verosimilitud, lo cual es imprescindible para que el autor consiga el efecto pretendido en el lector, que consiste en que este perciba como posibles unos hechos que en realidad son imposibles. Esta distinción es factible gracias a una consideración distinta de la vinculación entre sí de los conceptos de mimesis y de verosimilitud en la obra literaria, según la cual es inherente a la mimesis tanto el carácter de semejanza con el mundo real como el carácter verosímil de dicha creación. Rodríguez Pequeño propone que mimesis y verosimilitud no guardan una relación tan estrecha que no permita su separación y cree que «la verosimilitud no viene dada por la realidad sino por la relación que esta tiene con el texto, con el autor y con el receptor» (Rodríguez Pequeño, 1995: 134). La verosimilitud es una cualidad inherente a la mimesis, pero no al contrario. Es decir, es posible encontrar obras no miméticas en las que sí haya verosimilitud, pues esta no es «solo lo semejante a lo verdadero sino también la apariencia de verdad» (Rodríguez Pequeño, 2008: 121).

Finalmente, el último modelo de mundo que completa el macromodelo de mundo fantástico es el modelo de mundo tipo IV, cuya naturaleza es ficcional, no mimética e inverosímil, y se corresponde con el modelo de mundo de tipo III de Albaladejo.

A partir del modelo enunciado por Albaladejo (1986, 1992), Martín Jiménez (2015a, 2015b, 2016) propone otra ampliación que denomina teoría de los mundos imposibles. Esta consiste en añadir a los modelos de mundo tipo I de lo verdadero, tipo II de lo ficcional verosímil y tipo III de lo ficcional no verosímil, los correspondientes tipos de modelo de mundo que se generan cuando se transgreden los límites lógicos en la construcción del texto mediante el contacto de elementos del modelo textual de los géneros literarios que deberían ser independientes por pertenecer a distintos niveles. Véase el caso de obras en las que el autor empírico entra en contacto de forma imposible con el mundo de los personajes, como *El Quijote* de Cervantes, *Niebla* de Unamuno, *Ramayana*, o *Continuidad en los parques* de Cortázar, por poner algunos ejemplos (Rodríguez Pequeño, 1997; Martín Jiménez, 2015a, 2015b, 2016). De esta forma, se propone el tipo I de lo verdadero-imposible, el tipo II de lo ficcional verosímil-imposible y el tipo III de lo ficcional no verosímil-imposible. Estos mundos imposibles que se generan vienen determinados, por tanto, por una imposibilidad estructural y no por una comparación con el mundo real, tal y como los describe Rodríguez Pequeño (1997):

Las ficciones imposibles se caracterizan precisamente porque alguna de sus reglas constitutivas es de imposible cumplimiento, pero no por el mundo real, sino por el propio mundo artístico, por el propio texto, que es el resultado de unas reglas que no se pueden aplicar, que no se pueden casi ni concebir. No es que a partir de la confrontación entre el mundo textual y el real resulte una imposibilidad, sino que el propio referente artístico está basado en una imposibilidad arquitectónica. La imposibilidad es la base de su estructura, es su estructura (Rodríguez Pequeño, 1997: 180).

Se trata de un tipo de ficciones que presentan una incoherencia interna estructural y no una imposibilidad según las normas que rigen el mundo real efectivo, de modo que podemos encontrarnos con textos ficcionales verosímiles cuya incoherencia estructural los sitúe en el plano de los mundos imposibles.

El modelo textual de Martín Jiménez del que se sirve para formular esta ampliación está fundamentado en dos categorías cuyo origen se puede situar en los modos de enunciación platónicos, que son las del mundo del autor y el mundo de los personajes, representativas de la identidad y la alteridad respectivamente, y en torno a las cuales es posible organizar la estructura de cualquier texto literario ya producido o por producir.

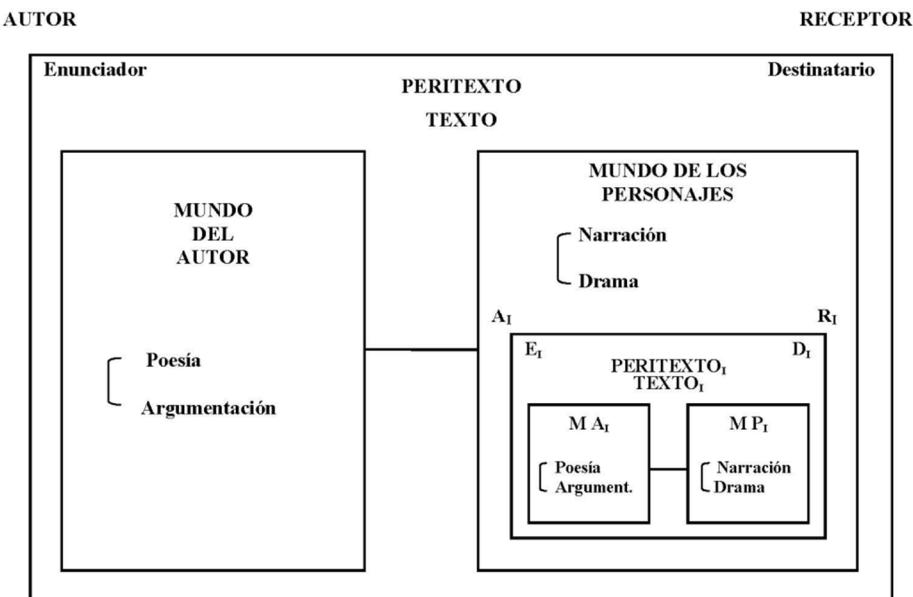


Figura 1: Modelo textual de los géneros literarios (Martín Jiménez, 2015a, 2015b, 2016)

El modelo textual de los géneros literarios que propone está configurado por el autor y el receptor, que se ubican en el exterior del texto, en el nivel pragmático. El texto puede ser enunciado por un enunciador intratextual y dirigirse a un destinatario también intratextual. Este enunciado se refiere tanto al texto como al peritexto (Genette, 2001) que, como dijimos anteriormente, configura junto al epitexto (que también se situaría en el exterior del texto) el paratexto de la obra. Tanto el texto como el peritexto pueden desarrollar el mundo del autor, relacionado con los géneros lírico y argumentativo, y el mundo de los personajes, relacionado con los géneros narrativo y dramático. Además, este modelo recoge la posibilidad de que un personaje se convierta al mismo tiempo en autor de un texto, de modo que pasaría a ser autor inserto (A_I) que se dirige a un receptor inserto (R_I) mediante un nuevo texto, que comparte las mismas características que el texto originario. Es decir, que puede tener un enunciador inserto (E_I) que se dirige a un destinatario inserto (D_I), un peritexto inserto ($PERITEXTO_I$), un texto inserto ($TEXTO_I$), un mundo del autor inserto (MA_I) y un mundo de los personajes inserto (MP_I). Y así sucesivamente como si se tratase de cajas chinas o de una matrioshka.

Sobre este modelo de Martín Jiménez, hemos añadido una categoría más en un trabajo anterior (Rodríguez Santos, 2019), que es la de epitexto inserto (E_I), en referencia al elemento paratextual de una obra inserta constitutiva de uno de los distintos niveles posibles de texto inserto ($T_I, T_{II}, T_{III} \dots T_n$) que se presenta en un nivel textual superior. Se ajustaría a esta categoría una conferencia sobre una novela escrita por un personaje cuando dicha novela se presenta en la propia obra, ya sea de forma directa con la reproducción de parte de ese texto, donde el narrador será el elegido por el autor inserto, coincidente o no en tipo con el narrador de nivel textual superior; ya sea de forma referida, en la que el narrador de nivel textual superior presenta el argumento de esa obra. Se trata de una categoría cuya presencia en obras literarias probablemente no sea significativa, pero el hecho de que sea posible y de que se haya documentado nos lleva a considerarla como complemento del modelo textual original de Martín Jiménez.

Con respecto a las categorías sobre la que se fundamenta este modelo textual, la teoría de los mundos posibles permite definir con precisión la naturaleza del mundo del autor y del mundo de los personajes. Los tres tipos de modelo de mundo propuestos por Albaladejo (1986, 1992) para los textos narrativos pueden aplicarse a todas las obras que desarrollan el mundo de los personajes, con independencia de su adscripción genérica. Para Martín Jiménez (2015: 69), esto supone que no todos los textos que se incluyen en la categoría del mundo de los personajes son necesariamente ficcionales. Lo serán aquellos que se construyan según los modelos de mundo de tipo

II y de tipo III, como las obras dramáticas realistas, pero no aquellos construidos según las normas que rigen el modelo de mundo de tipo I, como las biografías, las autobiografías, los diarios, las memorias, etc. Para este autor, las autobiografías, por ejemplo, se rigen por un modelo de mundo de tipo I, pues el pacto autobiográfico supone que lo que se cuenta en la obra corresponde al mundo de lo verdadero. Sin embargo, como expondremos a continuación, además de los factores pragmáticos y semánticos señalados, pensamos que una obra construida en su totalidad según un modelo de mundo de tipo I, aunque posible desde el punto de vista teórico, es de difícil realización cuando en la producción se emplean resortes propios de la ficción que son de tipo sintáctico.

1.3. El realismo literario como fundamento del género criminal: componentes sintácticos de transformación y alteración del modelo de mundo semántico-extensional

Uno de los rasgos principales relacionados históricamente con el género criminal es la búsqueda paulatina de un mayor realismo. Este término, extraordinariamente impreciso, ha sido aplicado tanto a movimientos literarios y artísticos generalmente vinculados con el siglo XIX, como a una forma de representación literaria y artística lo más fiel posible a la realidad.

En el caso de la literatura, podemos hablar de realismo cuando «la estructura de conjunto referencial esté muy próxima a la realidad e incluso forme parte de esta y cuya organización y elaboración sea tal que dicho referente textual resulte adecuadamente [...] incorporado al texto en su macroestructura y en su microestructura» (Albaladejo, 1992: 93). De esta forma, la representación realista hace posible que el lector experimente la sensación de realidad en el texto sin confundir la realidad representada con la realidad efectiva, puesto que la realidad configurada en la obra narrativa realista es simulada (Risco, 1982: 174). Esta realidad simulada se pretende que sea lo más parecida a la realidad, porque escribir lo real es casi imposible, ya que siempre hay una mediación entre la realidad y el texto que ejerce el productor a través del lenguaje (White, 1985).

El realismo literario se encuentra muy ligado a los conceptos de mimesis y verosimilitud que hemos tratado anteriormente. Según la teoría de los mundos posibles y la ley de máximos semánticos un tipo de modelo de mundo puede estar compuesto por elementos procedentes de otros modelos de mundo, como sucede en el caso de los modelos de mundo de tipo II que pueden contener elementos procedentes de un modelo de mundo de tipo I, como sucede en la construcción ficcional realista. Sin

embargo, dentro de los elementos propios del modelo de mundo de tipo II, es importante la distinción que realiza Albaladejo (1992: 96) entre los elementos semánticos miméticos que contienen un elevado grado de verosimilitud y aquellos otros que contienen un bajo grado de verosimilitud. De esta forma, dentro del modelo de mundo tipo II establece un subtipo al que denomina mimético altamente verosímil, y que es el modelo de mundo que rige las construcciones ficcionales realistas. Esta progresiva búsqueda de la experiencia realista es una de las marcas evolutivas del género criminal, tal y como veremos en la siguiente parte de este trabajo. Pero no debemos olvidar que hablar de ficción realista supone hablar de una tensión generada precisamente por la convivencia de estos dos conceptos, el de lo tendente a lo real y el de lo ficcional, que provoca que en ocasiones lo realista difumine en la recepción la naturaleza ficcional de la representación literaria.

De lo descrito en las propuestas anteriores se desprende la idea central de que el componente semántico es fundamental para la constitución de cada tipo de modelo de mundo y que este componente ha de ser correctamente reconstruido en el plano pragmático por el receptor para que el proceso de comunicación literario sea exitoso. Y así es, sin la base semántica no es posible la construcción de la estructura de conjunto referencial regida por el modelo de mundo que el productor del texto ha seleccionado y, por tanto, esta no puede ser recibida en el nivel pragmático por el receptor. Sin embargo, Albaladejo señala con respecto al realismo literario que este consiste en la constitución de un modelo de mundo cuyas reglas permitan establecer una estructura de conjunto referencial perteneciente a la realidad o muy próxima a esta, «siempre que la elaboración del texto sea consecuente» (Albaladejo, 1992: 94).

Esta puntualización nos sugiere la existencia de una restricción sintáctica al componente semántico, pues el modelo de mundo y la estructura de conjunto referencial que se deriva de él solo son posibles si se textualizan de acuerdo con esas instrucciones del modelo de mundo. Sin el texto no es posible acceder a esa construcción extensional del autor. Esto exige que tanto la intensionalización de la estructura de conjunto referencial en la macroestructura del texto como las transformaciones sintácticas en su interior y el reflejo en la microestructura deban ser consecuentes. ¿Cuál es el resultado de que se produzca una incoherencia en la representación textual del componente semántico? Por una parte, según lo expuesto, se puede producir una imposibilidad estructural, que da lugar a las ficciones imposibles (Rodríguez Pequeño, 1997). Por otra parte, pensamos que, sin llegar a suponer una ruptura de la lógica de la representación literaria, las operaciones sintácticas de transformación pueden alterar la base semántica haciendo que varíe el tipo de modelo de mundo posible del texto.

Como hemos dicho, existe un modelo de mundo perteneciente al macromodelo de mundo de lo real al que se denomina modelo de mundo de tipo I de lo verdadero, cuya estructura de conjunto referencial está regida por las reglas del mundo real efectivo y en la que los seres, estados, acciones, procesos e ideas existen también en la realidad objetiva. Por este motivo, se considera que los textos que reproducen este modelo de mundo son textos no ficcionales. Representar un modelo de mundo de tipo I de carácter no ficcional en su totalidad es de difícil materialización textual, salvo cuando se trata de un texto descriptivo, de tipo histórico o periodístico, basados en la transcripción de lo observado. Nos genera dudas lo que se ha llamado novela de no-ficción o nuevo periodismo, que en el género criminal se ha popularizado con el nombre de *true crime*, como un tipo de representación literaria basada en casos reales que se sirve de los resortes de las novelas –obras ficcionales– para proponer una nueva forma de contar esas historias. Esos resortes de la ficción son aquellos que según el modelo de Albaladejo (1986, 1992) forman parte de las transformaciones que se producen en la macroestructura del texto en su paso de la estructura macrosintáctica de base a la estructura macrosintáctica de transformación, tales como las alteraciones temporales o el punto de vista –según el tipo de narrador–, y los diálogos directos entre personajes, que añadimos a la propuesta de Albaladejo. Dentro de las alteraciones temporales incluimos todas las asincronías de las que habla Genette (1989) a propósito de la falta de correspondencia entre el tiempo de la historia y el tiempo del relato y que se producen en tres ejes: orden, duración y frecuencia. El orden hace referencia a la sucesión temporal de los hechos en la historia y su representación en el relato. La duración tiene en cuenta el ritmo o rapidez de los hechos de la historia frente al ritmo del relato, mientras que la frecuencia tiene que ver con la repetición de hechos en la historia y con la repetición en el relato. Genette detalla cada anomalía en cada uno de los tres ejes, y habla de analepsis y prolepsis como anomalías del orden; elipsis, pausa, escena y sumario con respecto a la duración; y distingue relato singulativo, anafórico, repetitivo e iterativo con respecto a la frecuencia. Incluso, Genette habla al final de *Figuras III* de la voz narrativa y de las relaciones que se establecen entre el tiempo de la narración y el de la historia, y distingue cuatro tipos de narración: el relato en el pasado o narración ulterior; el relato predictivo, en el futuro o narración anterior; el relato en el presente contemporáneo o narración simultánea; y la narración intercalada, como ocurre por ejemplo en los relatos epistolares, en los que las cartas son a la vez relato de lo ocurrido y medio de acción.

Estas transformaciones sintácticas modifican el tipo de modelo de mundo como lo hacen los elementos semántico-extensionales que conforman la estructura de conjunto referencial representados por los submundos reales efectivos de los diferentes

personajes, por más que los componentes de la base semántica sean prioritarios y esenciales. Si un texto que se basa en un modelo de mundo de tipo I introduce alteraciones temporales, el resultado en el plano del sujeto –según la terminología formalista– ya es un texto con cierto grado de ficcionalización puesto que el orden cronológico del mundo real efectivo no se traslada al texto de la misma forma. La secuencia de hechos según se presenta en el texto no es la misma que en el mundo real efectivo, además de las supresiones voluntarias que pueda realizar el autor en la selección de esa sección de la realidad que va a representar en el texto. En la realidad efectiva los hechos se producen cronológicamente, por lo que su representación en el texto debería ser la misma si se pretende hacer coincidir el mundo real efectivo con el mundo representado del texto. Cuando se altera la temporalidad con asincronías como los comienzos *in medias res* o *in extremas res*, o cuando se emplean recursos como el *flashback* o el *racconto*, el autor está tomando decisiones para construir el discurso que suponen una alteración de las reglas que rigen el mundo real efectivo en lo que se refiere a la sucesión de los hechos que se van presentando en el argumento, y esto se hace con fines estéticos para generar la intriga o para ocultar determinada información que permita al autor un cierto efecto sobre el receptor que reconstruye la historia a través del discurso. Observa Shklovski (2012: 91) que la literatura, como arte verbal, es un artificio con el que no se pretende el reconocimiento de lo representado, sino el ofrecimiento de una determinada visión de ello, lo cual supone poner en marcha un proceso de singularización o desautomatización de la realidad, que no es sino una alteración deliberada de esta y, por tanto, una ficción.

Otro aporte interesante en este sentido es el de Doležel (1988: 488-491), que distingue entre textos descriptivos y textos constructivos. Los primeros son aquellos que se podrían relacionar con textos no ficcionales ya que representan el mundo real, mientras que los segundos sí serían ficcionales. Así, en relación con el punto de vista, si el narrador introduce mediante sus intervenciones aspectos relacionados con el pensamiento de los personajes sin que estos lo hayan comunicado previamente, también hay ficcionalización, pues dicho narrador, aun siendo un narrador testigo identificado con el autor, no sería capaz en la observación del mundo real efectivo de conocer los pensamientos de las personas que lo habitan si no se lo comunican de alguna forma. No estaría por tanto describiendo lo observado en el mundo real sino construyendo esos procesos mentales. No es objetivo de este trabajo establecer grados de ficcionalización a partir de la figura del narrador, pues Albaladejo (1992) ya establece la distinción de diferentes grados de verosimilitud, con uno muy cercano a la realidad, tanto que podría llegar a confundirse con ella. Consideramos que son múltiples los factores que influyen en la construcción de la ficción según venimos

exponiendo –factores pragmáticos, semánticos y sintácticos–, pero si tomamos como ejemplo el del narrador yo-testigo, homodiegético en la terminología de Genette (1989), con una focalización externa, este se puede asemejar más a la observación del individuo del mundo real efectivo, de modo que este tipo sería más propio para la representación de un modelo de mundo muy próximo al de la realidad, pues su conocimiento está limitado tal y como sucede en el mundo real efectivo. Sin embargo, presentaría más dificultades justificar un narrador omnisciente conocedor de todo y capaz de introducirse en el pensamiento de los personajes. Todo ello sin olvidar que la diferenciación teórica entre el autor empírico y el enunciador intratextual ha dado como resultado la concepción de que el segundo es siempre una entidad ficcional, una construcción imaginaria (Aguiar e Silva, 1986; Martínez Bonati, 1983), por lo que sus enunciados son siempre de carácter ficcional. Esto hace que lo ficticio no resulte únicamente de contrastar lo que dice el narrador con respecto a su existencia o no en el mundo real o que su punto de vista le permita conocer más o menos sobre la historia, sino que el hecho de que quien lo dice sea un ente ficcional convierte todo aquello que dice en algo ficcional.

Con respecto a los diálogos, como proceso –comunicativo en este caso– y actividad semiótica (Bobes, 1992) incluida en la estructura de conjunto referencial, si alguno de los personajes mantiene un diálogo directo con otro personaje y las palabras que se le atribuyen a dicho personaje no son fruto exclusivamente de la transcripción de un diálogo acontecido en el mundo real efectivo, entonces el mundo textual ya no será verdadero sino ficcional con alto grado de verosimilitud, pues el autor no se limita a describir dicho proceso sino que lo (re)construye. De igual modo, supone ficcionalización el empleo de los monólogos interiores o corrientes de conciencia de los personajes, ya que estos procesos mentales en la realidad efectiva son discursos no pronunciados, pero en la literatura constituyen un recurso propio de la ficción para la construcción de los submundos de los personajes que nos permiten conocer sus pensamientos, sus reflexiones, sus intenciones, etc.

Una vez establecidas algunas restricciones sintácticas capaces de modificar el modelo de mundo, hablar de obras literarias de no ficción implica adentrarse en un terreno resbaladizo. El hecho de que los personajes y gran parte de las acciones que llevan a cabo existan o hayan existido en el mundo real efectivo no supone que se suprima el carácter ficcional de dichas obras cuando estas se someten a las transformaciones sintácticas propias de la ficción en la macroestructura del texto. En estos casos, pensamos que no se representa un modelo de mundo de tipo I de lo verdadero no ficcional, sino un modelo de mundo de tipo II de lo ficcional con un elevado grado

de verosimilitud gracias al reconocimiento por parte de los receptores de dichos personajes, estados, procesos, acciones e ideas como pertenecientes al mundo real efectivo, incluso hasta el punto de llegar a confundirlo con él, pero donde el carácter ficcional del texto viene determinado por elementos sintácticos de transformación y no solo por la base semántico-extensional o por los factores pragmáticos. Por tanto, aunque teóricamente no sea adecuado vincular la creación literaria exclusivamente con la ficción dado que la literatura no ficcional entra dentro de las posibilidades teóricas, lo cierto es que en la práctica concreta del género criminal no resulta sencillo encontrar obras que en su totalidad reproduzcan un modelo de mundo de tipo I de lo verdadero no ficcional que atienda a los tres planos semióticos: el semántico, el sintáctico y el pragmático. Si solo se toma en cuenta el plano semántico, es posible argumentar que, por ejemplo, las obras del subgénero criminal conocidas como *true crime* reproducen un modelo de mundo de tipo I. Pero desde la sintaxis y las transformaciones necesarias que se derivan del proceso de creación literaria, esto resulta un tanto más complejo. También desde el punto de vista pragmático, donde existen ejemplos como la autoficción que demuestran que en el pacto de recepción de las obras literarias no siempre es sencillo para el receptor discernir si el pacto propuesto por el autor es factual o ficcional. En el caso de la autoficción es habitual simular lo factual como parte del juego de creación ficcional para provocar precisamente la ambigüedad en el lector, si bien el hecho de que el autor se represente a sí mismo en el nivel textual ya supone un acto de ficcionalización que la elimina.

Volviendo al género criminal, consideramos que es representativo el ejemplo de la obra de David Simon *Homicidio. Un año en las calles de la muerte* (Principal de los Libros, 2010) que, junto con *La esquina. El año que David Simon pasó en las trincheras del negocio de la droga* (Principal de los Libros, 2011), esta última en coautoría con Ed Burns, sirven de antecedentes y base para la archifamosa serie de televisión *The Wire*. Por más que en el paratexto, ya sea en la contracubierta o en el prólogo, se insista en las ideas de la crónica y de la veracidad del contenido derivadas del trabajo periodístico de investigación que le llevó a convivir durante un año completo con el departamento de homicidios de la policía de Baltimore y otro año con un grupo de traficantes y consumidores de droga en las calles de West Baltimore respectivamente, si atendemos a los componentes sintácticos expuestos anteriormente resulta más difícil defender el alejamiento de la ficción para dotar a estas obras de un carácter testimonial, real y verdadero. Las obras nos invitan a aceptar –y no hay motivo aparente para no hacerlo– que los personajes de los que se habla existen o han

existido en la realidad, pero el proceso de creación literaria supone la puesta en marcha de una serie de procedimientos que hacen que la intención de convencernos de la naturaleza no ficcional de las obras se pueda poner en cuestión.

En el caso concreto de *Homicidio*, antes del inicio y tras el prólogo en el que se desliza la idea de crónica que representa dicha obra, encontramos un listado de los policías protagonistas, algo no habitual en obras narrativas del género, donde los personajes normalmente se presentan en la propia diégesis. Estos personajes principales forman parte de la estructura de conjunto referencial, cuyo modelo de mundo, según lo dicho anteriormente, pretende ser un modelo de mundo de tipo I de lo verdadero. Tanto los policías protagonistas como el resto de los personajes (víctimas, familiares, testigos, etc.) tienen sus referentes en el mundo real efectivo. El narrador en tercera persona, heterodiegético, nos ofrece habitualmente una focalización cero ya que, aunque parece ser un testigo invisible de todo aquello que nos cuenta, cuya focalización debería suponer alguna limitación de conocimiento, en muchas ocasiones este va más allá de lo que un mero observador podría atestiguar, convirtiéndose en un narrador omnisciente capaz de penetrar en el interior de los personajes y de comentar sus procesos mentales. Este cambio de focalización que conlleva un conocimiento ilimitado es un elemento ficcionalizador. En un momento al inicio de la obra, cuando el narrador sigue los pasos del agente Tom Pellegrini en una investigación en la que debe hablar con algunos vecinos para conocer si disponen de alguna información útil, dicho narrador nos dice: «Por el amor de Dios, piensa Pellegrini, ¿qué otra cosa podría ser un hombre blanco vestido con una gabardina pasada la medianoche en la calle Gold? Saca la placa y la muestra hacia la ventana» (Simon, 2015: 22). Y unas líneas más abajo vuelve a comentar el narrador: «Tom Pellegrini reprime un deseo casi incontenible de ver a aquella mujer arrastrada hasta una furgoneta de la policía y rebotando dentro sobre todos y cada uno de los baches que hay desde allí hasta la comisaría» (Simon, 2015: 22). Siguiendo con nuestro planteamiento, la actuación del narrador descubriendo los submundos de este personaje constituyen un hecho ficcional, ya que para un testigo que acompaña a los personajes y los observa sería imposible conocer sus pensamientos o los deseos que reprimen ante una situación determinada. Esta ficcionalización derivada de la presentación de procesos mentales por parte de una entidad ficcional como es el narrador invalida la posibilidad de que la obra pueda adscribirse en su totalidad a un modelo de mundo de tipo I, haciendo que dicho modelo de mundo sea de tipo II de lo ficcional con un elevado grado de verosimilitud.

En resumen, los componentes sintácticos de transformación que operan en la macroestructura del texto y que se reflejan consiguientemente en la microestructura son responsables de las construcciones ficcionales imposibles (Rodríguez Pequeño,

1997; Martín Jiménez, 2015) a las que hemos aludido anteriormente, como en el caso de la metalepsis de autor (Genette, 2006) en la que se basa la autoficción. Esta consiste en que el narrador es un personaje, y por tanto un narrador homodiegético, que se identifica nominalmente con el autor empírico –aunque sabemos que estas dos instancias son radicalmente diferentes, una real y otra ficcional– y este personaje que narra entra en contacto directamente con otros personajes ficcionales en alguno de los niveles de la diégesis. La presencia del personaje-narrador-autor y sus intervenciones provocan una imposibilidad estructural al ponerse en contacto dos niveles de la obra –el pragmático del autor empírico y el textual del narrador y los personajes– que lógicamente no podrían conectarse. Ese contacto entre el autor empírico y el mundo de los personajes desarrollado en el texto es imposible estructuralmente porque rompe la lógica de la representación literaria, de ahí la formulación de la teoría de los mundos imposibles (Martín Jiménez, 2015a, 2015b, 2016).

Por otra parte, los componentes sintácticos de transformación son capaces de modificar el estatuto no ficcional de una obra literaria por la alteración del modelo de mundo del texto que desde una perspectiva semántica sería considerado un modelo de mundo de lo real. Esto supone que la representación textual de una estructura de conjunto referencial regida por un modelo de mundo de tipo I es posible en la teoría, pero obtener una obra literaria narrativa que se adscriba a este modelo de mundo es de difícil consecución cuando en la creación se emplean resortes propios de las obras ficcionales, tales como el tratamiento del tiempo, el tipo de narrador o el uso de diálogos directos entre personajes. Desde un punto de vista semántico, los elementos que forman parte de la estructura de conjunto referencial pueden pertenecer en su totalidad de un tipo de modelo de mundo de lo real pero, en su textualización a través de las transformaciones sintácticas, el estatus no ficcional se ve alterado y transformado en uno ficcional cuyo modelo de mundo es de tipo II, con un mayor o menor grado de verosimilitud en función de la configuración concreta de los componentes semánticos y sintácticos del texto.

Segunda parte

*El género criminal:
del policiaco al narco*

La discusión terminológica y las delimitaciones del género son asuntos recurrentes de la investigación sobre aquello a lo que en este trabajo nos referimos como género criminal, y que no es otra cosa que un macrogénero abarcador de muchos otros subgéneros que se han ido desarrollando a lo largo de la historia. También emplearemos el término género criminal para abarcar todas sus manifestaciones, ya que no solo atañe al género narrativo, sino que también es capaz de materializarse en otros géneros que comparten con el narrativo la construcción de un mundo de los personajes y la existencia de un relato criminal, como en el cine, la televisión o los videojuegos. Más difícil resulta justificar manifestaciones de lo criminal en el género lírico, más centrado en el desarrollo del mundo del autor, aunque este puede tratar asuntos criminales y complementar o reforzar así la construcción del relato criminal con la inserción de manifestaciones líricas en otros géneros, como las canciones insertas en novelas, en series de televisión o en obras cinematográficas. Es, por tanto, un macrogénero porque sus rasgos esenciales se pueden concretar en diversas formas, ya sean cuentos, novelas cortas, novelas, novelas gráficas o cómics, obras dramáticas, series de televisión, películas, videojuegos, etc. Es el resultado de la evolución del género policiaco clásico, que, como forma primigenia del género criminal, ha motivado el surgimiento de otras expresiones literarias de distinta naturaleza con las que comparte rasgos constitutivos junto con sus variaciones evolutivas. No se pueden considerar los géneros literarios como entidades cerradas e independientes las unas de las otras, ya que «la realidad concreta de la literatura comprueba que, en la misma obra, pueden confluir diversos géneros literarios, aunque se verifique el predominio de uno de ellos» (Aguiar e Silva, 1984: 176). En este caso predominan los rasgos del relato policiaco, que se irán concretando en subgéneros particulares que comparten los rasgos esenciales, aunque estos se dispongan de forma diferente y presenten las variaciones propias de la evolución histórica del género.

La revisión bibliográfica, centrada casi exclusivamente en el género novelesco, nos ofrece algunos puntos de amplio consenso –salvo raras excepciones–, como la génesis del género, los componentes propios de este tipo de relato, su evolución, las variantes según sea protagonista el investigador o el criminal, la estructura textual de

estas variantes o la carga ideológica y sociocultural que les dan forma y significado, entre otras. Pero conviene que en el repaso que presentamos a continuación realicemos algunas matizaciones que nos sitúen en los rasgos propios de este macrogénero en relación con las obras que se analizan en este trabajo, que son a nuestro juicio referentes indiscutibles del relato criminal contemporáneo y, específicamente, de aquellos que desarrollan la temática del narcotráfico y de la Guerra contra las Drogas. Como ya hemos dicho, al hablar de relato criminal no solo se alude a obras narrativas, sino a obras correspondientes a otros géneros como el dramático –y sus derivadas audiovisuales– o los videojuegos en los que también es posible encontrar los ingredientes propios del macrogénero criminal. Es más, a veces es la hibridación y la inserción de textos de unos géneros en otros lo que contribuye a la construcción global del relato criminal, como es el caso que veremos referido a las canciones insertas en obras narrativas –o en series de televisión– que ambientan y complementan el mundo criminal que se pretende representar.

2. 1. Concepto y delimitación del género criminal

Con la etiqueta género criminal o relato criminal se pretende, primero, identificar un tipo de obras que comparten unas características constitutivas, asumiendo que la discusión y la dispersión terminológica son abundantes y complejas. Preferimos evitar otras denominaciones como la de «ficción criminal» por ser un calco del inglés *crime fiction*; la de *mystery novel* tan extendida en el ámbito anglosajón por inexacta con respecto al tipo de obras que engloba; o la de novela negra, demasiado restringida al ámbito europeo. El segundo propósito es superar denominaciones más abarcadoras como la de novela criminal (Benvenuti, Rizzoni y Lebrun, 1982; Valles Calatrava, 1990, 1991) para incluir obras cuyo género natural o teórico no sea exclusivamente narrativo. Y tercero, servir como modelo para el análisis y descripción de las obras, tomando como referencia tipologías tradicionales como la del propio Valles Calatrava (1990, 1991) u otras más recientes como las de Martín Escribá y Canal i Artigas (2019, 2021) y Sánchez Zapatero (2020). Las múltiples variantes que existen en el género criminal se han creado sobre las bases del relato policiaco y negro y han sido descriptas siguiendo criterios muy dispares, como los históricos, que diferencian entre novela policiaca y novela negra; los personajes, que distinguen la novela detectivesca de la criminal según se establezca el foco del protagonismo en el investigador o el delincuente; los aspectos pragmáticos centrados en el receptor, estableciendo así distinciones entre la novela de misterio y la de suspense o *thriller*. Incluso se han establecido

diferencias genéricas según el ámbito geográfico, lo cual plantea no pocas reticencias ya que, aunque se haya esgrimido este criterio para caracterizar, por ejemplo, una novela negra europea (Sánchez Zapatero, 2014), si se considera el concepto de género literario como un modelo estructural basado en las semejanzas entre un conjunto de textos, su carácter es universal y no hay lugar para criterios de este tipo que se alejan del centro del hecho literario que es el texto. Como en el arte en general, la temática y la configuración de los distintos componentes vienen marcadas por el entorno social y cultural en el que se produce la creación literaria, lo cual resulta interesante desde el punto de vista de la crónica de la época que suponen, pero no en cuanto a la conformación genérica y mucho menos en cuanto al nacimiento de nuevos subgéneros.

En esta actividad taxonómica se perciben dos tendencias: una simplificadora, que trata de fijar los rasgos genéricos a partir de los elementos comunes para tratar de establecer un marco teórico que sirva de orientación en el análisis y producción de las obras literarias. Y otra más «atomizadora», que considera los rasgos diferenciadores en las obras para establecer un mayor número de variantes basándose en criterios de distinta naturaleza que, a nuestro juicio, en ocasiones ofrece resultados algo redundantes para la descripción de ese conjunto de obras. La primera de estas tendencias es la que más nos interesa. Pensamos que en las distintas manifestaciones del género criminal existen unas constantes estructurales, aunque los elementos que lo componen puedan tener una mayor o menor presencia y recibir más o menos atención en las diferentes formas que ha ido adoptando históricamente.

Lo cierto es que el relato criminal, por su versatilidad, permite una mezcla de diferentes resortes temáticos y formales procedentes de lo policiaco, lo negro, lo detectivesco, lo criminal, lo procedimental, el relato de aventuras, el de espías y hasta de la ciencia ficción (Sánchez Zapatero, 2014: 11), motivo por el cual son tan abundantes las discusiones académicas acerca de las delimitaciones del género y la taxonomía sobre las distintas formas literarias que caben dentro del macrogénero criminal.

Según Valles Calatrava (1990: 28-29), la novela criminal puede dividirse en dos tipos: la novela enigma y la novela negra. La primera ha recibido otras denominaciones como novela problema, novela policiaca clásica o novela de investigación racional, por influencia del término anglosajón *detective novel* –novela de detección y no novela de detectives como en algunas ocasiones se puede leer–. Por lo que respecta a la novela negra, este es el término más extendido en Europa desde que en 1945 Marcel Duhamel comenzase la publicación de una colección titulada *Série Noire* en la editorial Gallimard. En el ámbito anglosajón se ha preferido otro tipo de etiquetas como *tough story*, *crook story*, *hard-boiled novel*, *novel of murder*, *novel of suspense*

o *thriller*, que parecen incluso responder a distintos subtipos de eso que aceptamos continuar llamando novela negra y a la que Raymond Chandler (1976: 61-63) denominó, con acierto en nuestra opinión para los objetivos de este trabajo, como novela policiaca realista. Estas dos modalidades de novela criminal se dividen a su vez en otros dos tipos en función de la perspectiva interna adoptada (Valles Calatrava, 1990: 42-43), ya sea en la que el protagonismo lo asume el detective o policía, ya sea la que toma como protagonista al criminal. Así, dentro de la novela policiaca clásica, tendríamos historias de detectives e historias de criminales –habitualmente simpáticos, como en el caso de Lupin–. Cada una de ellas estructura los principales elementos de la novela-enigma y sus funciones de acuerdo con el protagonismo de uno u otro personaje, como veremos a continuación. En el caso de la novela negra, tendríamos también el relato de investigador, como la *hard-boiled novel*, y el relato de criminal, representado por la *tough story* y la *crook story*, según sea un criminal ocasional o profesional.

Otras clasificaciones más recientes como la de Martín Escribá y Canal i Artigas (2019) mantienen esta diferencia esencial entre la novela policiaca clásica y la novela negra. Sin embargo, dentro de cada una de ellas, no solo se atiende a un criterio clasificadorio basado en el protagonista de la trama como Valles Calatrava (1990), sino que recurren a otros criterios de tipo temático o espacial con los que amplían la tipología. Dentro de la novela policiaca clásica, diferencian entre la novela de enigma –también denominada así por Todorov (1971)–, la novela policiaca metafísica o la novela problema, estableciendo también diferencias en cuanto al espacio de la obra, como el caso de la habitación cerrada o del detective de sillón, que determinan dónde actúa el personaje protagonista, que es el investigador. Pero también hay alusiones a distintos tipos en los que el protagonista es el criminal, como el ladrón de guante blanco (Lupin) o los genios del mal (Fu Manchú).

Por lo que respecta a los subtipos de la novela negra, estos autores establecen una distinción entre la novela negra de detectives (*hard-boiled*), la novela de delincuentes (*crook story*), la novela penitenciaria –con la que vuelven a determinar el tipo en función del espacio–, la novela psicológica criminal o la novela procedural.

Sánchez Zapatero (2020), por su parte, dentro de la novela negra en el ámbito español diferencia entre la novela procedural, la novela negra costumbrista, la novela negra humanista, la novela criminal y la novela de delincuentes, todas ellas variantes de una genuina novela negra que es la surgida en los Estados Unidos en las décadas de 1920 y 1930 y cuyos máximos exponentes serían Raymond Chandler y Dashiell Hammett. Este autor, que defiende la inoperancia de la etiqueta novela negra y de las caracterizaciones de esta según criterios narratológicos (Sánchez Zapatero,

2020: 1234), propone una clasificación en la que se atiende a otros criterios como el ambiente que se recrea, la atención a cuestiones particulares de un territorio concreto, el protagonismo de unos u otros personajes o la mayor o menor presencia del proceso de la investigación. El resultado es, a nuestro juicio, una tipología tan variada como poco concluyente, pues a estos criterios se le podrían añadir otros como el tipo de criminal, ya sea un asesino en serie, un violador, un narcotraficante o un ladrón, que darían lugar entonces a tipos diferentes de obras; o el tratamiento del tiempo en el relato, pero quizás esto tan solo formen parte del conjunto de recursos literarios que cada autor emplea según la historia que desea contar y como forma de distinguirse del resto de autores mediante un estilo propio reconocible, pero en ningún caso como elementos diferenciadores de distintas variantes genéricas o, al menos, no en todos los casos, como los que atañen a los ambientes (novela negra costumbrista) o los temas más o menos universales que subyacen (novela negra humanista). Además, la consideración de la novela criminal como un tipo de literatura en el que personajes desconectados del mundo delictivo se ven envueltos en la actividad criminal –algo que ya sucedía en la novela policiaca clásica–, frente a la novela de delincuentes, donde estos personajes sí son profesionales del crimen, también nos genera múltiples dudas. En ambos casos, el centro del relato es el crimen y sus elementos conectados: el criminal, la víctima y el motivo del crimen, que de ningún modo anula necesariamente la presencia de la investigación, por mínima que sea, o la existencia de esta en un plano no explícito, es decir, oculto, donde no se narra dicha investigación, pero las decisiones que adopta el criminal tienen en cuenta que tal investigación se está llevando a cabo en ese plano oculto que no se relata.

Martín Escribá y Canal i Artigas (2021) continúan con el estudio y la clasificación de los distintos tipos de novela policiaca y de novela negra en la época contemporánea, como complemento a esa primera clasificación que hemos visto sobre la época clásica. Para esta nueva época, los autores diferencian tendencias policiacas como la novela policiaca histórica, la ucronía policiaca, la novela policiaca etnológica, la novela policiaca de campus, la novela policiaca metafísica, el *cozy mystery*, la novela romántica y de misterio, el *femikrimi*, el *domestic noir* y la *grip-lit*, la comedia policiaca, la novela policiaca afroamericana, la novela policiaca LGTBI y el *gastronoir*. Asimismo, como parte de las tendencias en novela negra, indican el *néo-polar*, el neopolicial latinoamericano, el *neo-noir*, la novela negra retrospectiva o el *cybernoir*. Y al margen de estas tendencias, como expresiones literarias complementarias, que no forman parte de lo policiaco ni de lo negro, se habla del *true crime*, la

non fiction novel y la literatura sobre la mafia y la narconovela. Se trata de una propuesta exhaustiva, pero la diversidad de criterios clasificatorios provoca también dificultades de organización y sistematización.

Ante tal cantidad de etiquetas basadas en las singularidades de un conjunto de obras, lo que proponemos aquí es una tentativa de organización del género criminal a partir de tres aspectos que nos permitan un análisis más ordenado: el mundo de la obra, los componentes del relato y los ingredientes de la historia. Es decir, los distintos grados de verosimilitud en la construcción del mundo de estas obras pretendidamente realistas. Los resortes literarios que emplea el autor para la construcción del relato: el tipo de narrador, el tratamiento del espacio y el tiempo, o las estrategias para el mantenimiento de la intriga, del suspense. Y, por último, la configuración de unos componentes esenciales, instaurados desde el origen del género criminal con el relato policiaco clásico, con independencia de que cada uno de ellos tenga una mayor o menor presencia, pero que siempre ejercen una influencia en el devenir de las tramas: la acción del crimen y sus elementos dependientes que son el criminal, la víctima y el motivo del crimen; y el proceso que representa la investigación, del que dependen el investigador, el método de investigación y el sospechoso¹.

El crimen se sitúa en el centro del relato o lo motiva. Puede ser real o aparente, porque a veces parece un crimen, pero no lo es. Si el crimen no es real, entonces tampoco existirán sus elementos conectados: el criminal, el motivo y la víctima. Pero en el transcurso de la investigación sí se mantendrán aquellos elementos asociados a esta como el sospechoso, el investigador y el método de investigación. No obstante, lo habitual es que el crimen sea real, no aparente, y, por tanto, que haya criminal, víctima y motivo del crimen. También existen diferencias en cuanto a la presencia del criminal, que es reducida en las novelas policiacas clásicas y va ganando presencia progresivamente hasta convertirse en el auténtico protagonista, llegando incluso a fundirse con el investigador y difuminando así los límites entre el bien y el mal. Sin embargo, aunque su presencia sea escasa o nula, condiciona la construcción del relato y motiva las acciones del investigador y el proceso de investigación.

¹ Estos componentes del relato criminal son enumerados en singular pero no existe ninguna restricción para que sea plurales, pudiendo así existir un investigador o varios, como sucede cuando los cuerpos policiales asumen el protagonismo y realizan la investigación de forma colaborativa entre varios de sus miembros; un criminal o un conjunto de criminales que forman una banda organizada; una investigación o varias, que discurren en paralelo; una o varias víctimas de uno o varios crímenes, como sucede con los asesinos en serie; un sospechoso o, lo que es más frecuente, varios sospechosos que pueden serlo al mismo tiempo o de forma consecutiva a medida que se elimina la sospecha sobre uno y pasa al siguiente; y un solo motivo para el crimen o múltiples.

La investigación y el investigador también pueden tener una mayor o menor presencia, e incluso estar ausentes en el relato, pero siempre forman parte del mundo creado e influyen en las acciones del criminal: la ocultación, el disimulo, la vigilancia, el método de actuación criminal en definitiva, son el resultado de la atención a la legalidad, de la existencia de procedimientos y recursos que persiguen el crimen y castigan el desorden que provoca, y de un método de investigación que el criminal conoce o intuye, por lo que aun estando ausentes explícitamente en el relato, estos siguen siendo determinantes en el devenir de la historia.

Con el análisis de estos constituyentes y de sus funciones se persigue destacar la regularidad de las obras más que la singularidad, de modo que la concreción de un tipo de personaje como el investigador en un hombre blanco aristócrata, una mujer lesbiana o un varón afroamericano no nos resulta determinante si su función dentro del relato sigue siendo la misma –la de investigar y tratar de resolver el crimen– y sus acciones se corresponden con un modelo de mundo determinado.

Todos estos elementos esenciales que se exponen a continuación con un mayor detalle conforman el género criminal, y de sus posibles variaciones de tratamiento derivan los distintos subgéneros criminales: el criminal policiaco, el criminal negro, el criminal de espías, el criminal judicial y el criminal real.

2. 2. Los orígenes del género criminal

El origen del género criminal coincide con el del relato policiaco, que en sus primeras manifestaciones se denomina novela enigma o novela problema. Este origen se sitúa en 1841 con la publicación en el *Graham's Magazine* del famoso relato del estadounidense Edgar Allan Poe titulado *Los crímenes de la calle Morgue*. A pesar de esta génesis aceptada por una gran mayoría de los investigadores (Valles Calatrava, 1990; Resina, 1997; Martín Cerezo, 2006; Martín Escribá y Canal i Artigas, 2019; entre otros), ha habido otras propuestas de tipo evolucionista sobre su origen (Hoveyda, 1967; Boileau y Narcejac, 1968; Narcejac 1947, 1986) según las cuales se pueden rastrear los considerados rasgos definitorios del género (crimen, criminal, detective, huellas, interrogatorios, etc.) en textos que se remontan a la antigüedad griega e incluso china, donde se afirma que se encuentra el nacimiento del género criminal. Tales propuestas surgen a partir de la idea de que el mero hecho de que en un relato se halle el motivo del crimen supone que dicho relato ya pueda ser clasificado como criminal. Sin embargo, la crítica a estos presupuestos ha sido amplia (Mira, 1953; Monte, 1962; Gubern, 1970; Díaz, 1973; por citar tan solo algunos ejemplos), superando esa concepción de los géneros como entidades abstractas desligadas de los

textos concretos que construyen un nuevo género, ya que esto puede conducir a afirmar erróneamente que cualquier aspecto caracterizador de tal género o subgénero pueda ser encontrado en otros textos remotos que, sin embargo, prescinden de otros componentes esenciales en la constitución de dicho género o subgénero literario. El crimen es un elemento fundamental del género criminal, pero no es el único que lo configura.

Esa primera publicación de Poe y los factores sociales, culturales y económicos de la segunda mitad del siglo XIX son los precursores de la novela policiaca y, por tanto, del género criminal, cuya primera manifestación plenamente novelesca se sitúa en la obra *La piedra lunar* (1868) de Wilkie Collins, aunque su desarrollo definitivo no se produzca hasta la extensa obra de Agatha Christie (Martín Cerezo y Rodríguez Pequeño, 2011). Entre estos factores socioeconómicos favorecedores del desarrollo y de la popularización del género se encuentran la industrialización y las consiguientes migraciones del entorno rural hacia las grandes ciudades, que configura una nueva forma de vida antes desconocida que incluye el aumento de la criminalidad y la creación de los grandes cuerpos policiales. Junto a esa realidad en la que la burguesía adquiere una fuerza social notable, el relato policiaco sirve como instrumento ideológico conservador (Valles Calatrava, 1990; Resina, 1997), pues la restitución del orden social alterado por el crimen y el criminal a través de procesos deductivos racionales y científicos supone un refuerzo de dicha burguesía y de su idea de sociedad en la que ocupa una posición privilegiada que antes le correspondía en exclusiva a la aristocracia. El detective, alejado del ente público, tan denostado por acomodado e incapaz, representa semióticamente estos valores y muestra su superioridad moral e intelectual al tiempo que se convierte en salvador de las clases populares, ignorantes y carentes de esas características especiales que permiten a los detectives mantener la armonía social a través de la impecable resolución de los crímenes a los que se enfrentan. Esta instrumentalización de la literatura policiaca conlleva igualmente la acotación de espacios donde se desarrollan sus historias, ya que la ciudad adquiere un especial protagonismo como símbolo de la vida moderna que este tipo de relatos pretende recoger. Según Chesterton, este es un valor esencial del relato policiaco, es decir, «la fusión semiótica del paisaje urbano con la semiótica de la detección» (Resina, 1997: 19) que en tales ciudades industriales y postindustriales favorece la recepción masiva del género por parte de esos anónimos ciudadanos que las habitan.

Por otro lado, existen razones sociológicas que se han argumentado como detonantes en el origen y la evolución del género. Una de ellas es la racionalización de los procesos judiciales (Resina, 1997: 21). En los países donde se impone el modelo

burgués, estos procesos se basan en la comprobación del delito, superando así la tradición anterior de la tortura y la confesión. La novela policiaca surge cuando se ha extendido la industrialización. La costa atlántica estadounidense es un ejemplo desde el nacimiento del género hasta la actualidad. Con este proceso de industrialización también se produce un cambio de mentalidad que supone la pérdida progresiva de fuerza ideológica de la teología en favor de la razón, reduciendo lo humano a aquello que es analizable. Para Irwin (1994: 66-67), en el origen del género se persigue la diferenciación de lo humano mediante oposiciones de dominación: cuerpo y mente, hombre y animal, local y extranjero, divino y diabólico. Tales oposiciones no son sino la muestra de la debilidad de la ideología burguesa y su miedo a perder la posición privilegiada que ostentaba. La estructura repetitiva del relato policiaco clásico busca la transmisión formularia y redundante de sus valores para el consumo de masas y así reforzar su posición. Quizá esto explique por qué en aquellos territorios donde no ha triunfado el modelo burgués tampoco hay presencia del género criminal en estos términos en los que nace, o por qué en nuestro país el territorio donde penetra y se desarrolla con mayor fuerza el género policiaco es en Cataluña. Por lo tanto, parece que las condiciones favorecedoras del desarrollo del género criminal fueron la presencia de una clase burguesa fuerte y asentada socialmente, la existencia de garantías legales dentro de un marco jurídico, el orden capitalista burgués y el estado de derecho democrático (Colmeiro, 2015).

Igual que el relato policiaco nace como respuesta a una situación social y económica concreta, el relato negro responde a otros condicionantes como la ansiedad social de las grandes urbes o la violencia provocada también por ese sistema capitalista burgués. Se trata, en definitiva, de una expresión artística que nace inmersa en una sociedad determinada, la estadounidense, y con un afán testimonial de una época (Rodríguez Pequeño, 1994: 35) marcada por el periodo de entreguerras, la crisis financiera de 1929, la Ley Seca y la proliferación de organizaciones mafiosas que adquieren un gran poder. En cierto modo, tal y como señalan Rodríguez Pequeño (2008) y Colmeiro (2015), se puede asociar el surgimiento del relato negro con lo que supuso en su época la novela picaresca, por cuanto posee de representación de los ambientes urbanos más oscuros y hostiles y la creación de un antihéroe que nos muestra las miserias de la modernidad desde lo más bajo, a pie de calle. De esta forma, el relato negro –más realista–, no solo presenta el crimen y su resolución por distintas vías, sino que también revela los motivos sociales que provocan dicha delincuencia. Rodríguez Pequeño (2008: 167-169) establece en este sentido cinco aspectos que comparte el género criminal con la picaresca. En primer lugar, como ya

hemos anticipado, por el ambiente de delincuencia que se representa y por la corrupción humana, la deshonestidad. Además, tanto en la picaresca como en el relato negro, se impone una forma de narración en primera persona, a diferencia de lo que sucedía con los géneros a los que superan cuyo narrador es habitualmente en tercera persona. El protagonista, de origen humilde y alejado de la grandiosidad de los héroes anteriores, nos cuenta su vida desde un prisma pesimista fruto de la supervivencia en ese decadente y contra-ético ambiente en el que se sitúa. En tercer lugar, ambas formas literarias se caracterizan también por la verosimilitud, en oposición a los géneros fantásticos de cada una de las épocas, ya sean el pastoril y los libros de caballerías en el caso de la picaresca, ya sea el gótico, e incluso el relato policiaco clásico –que no es estrictamente fantástico, aunque sí se aleja de la realidad en muchos aspectos–, en el caso del relato negro. Por lo que respecta al nacimiento de cada uno de los géneros, ambos surgen de una fusión de características. En la picaresca, la fusión del Lazarillo de Tormes y del Guzmán de Alfarache; en el género criminal, de la fusión entre el relato policiaco clásico de Poe y Doyle con el relato negro de Hammett y Chandler. También comparten que estas fusiones se producen entre géneros marginales, desplazados del canon de la época, con los que se vehicula la crítica a los poderes oficiales. Y en quinto y último lugar, tanto la picaresca como el criminal son géneros que se escriben al revés, comenzando por el final, porque el objetivo se concentra ahí, en la revelación del misterio, del enigma, de la intriga.

2.3. Breve poética del género criminal

El género criminal ha sido denostado durante un amplio periodo de tiempo hasta el extremo de haber sido denominado por Paul Claudel como género estercolario. Esta reacción de buena parte de la crítica es fruto de cierto esnobismo literario y herencia de una consideración de la literatura como algo «serio», donde la calidad literaria viene determinada por la complejidad interpretativa de las obras y, por tanto, por su acceso restringido a una minoría intelectual capaz de descifrarlas. Así, todo aquel artefacto literario provisto de fórmulas destinadas al entretenimiento de una mayoría se ha considerado una literatura inferior: subliteratura, literatura de masas, literatura popular, literatura de evasión, literatura de kiosko o paraliteratura (Valles Calatrava, 1990). Sin embargo, hoy en día esta marginalización de las obras criminales ha sido superada y el género goza de una gran consideración a tenor de los numerosos congresos académicos, certámenes literarios, sitios web monográficos, tesis doctorales y publicaciones científicas a los que podemos acceder. La presencia de áreas temáticas

específicas en las grandes librerías también es un indicador relevante de la aceptación por parte de los lectores de este tipo de obras, si bien es cierto que su selección a veces puede resultar confusa, ya que se suele mezclar lo policiaco, lo negro, el suspense o las aventuras bajo una misma denominación, igualmente difusa o imprecisa, que es la de «novela negra», que alberga obras de todo tipo que en su mayoría poco o nada tienen que ver con su origen (Comá, 1989). Otros indicadores relevantes de la buena salud del género criminal son las numerosas producciones cinematográficas y televisivas de distintas épocas como *El padrino*, *El precio del poder*, *El halcón maltés*, *El irlandés*, *Uno de los nuestros*, *Los intocables*, *L.A. Confidential*, *Reservoir Dogs*, *Atrapado por su pasado*, *Los Soprano*, *New York Undercover* y, por supuesto, *The Wire*, por citar tan solo algunos pocos ejemplos, a las que hoy en día podemos acceder a través de las numerosas plataformas digitales de distribución de contenidos donde, al igual que en las librerías, disponemos de secciones más o menos específicas relativas a lo criminal (Netflix, Amazon Prime, HBO, por ejemplo). También es significativo que existan canales de televisión dedicados en exclusiva a los asuntos criminales como *Calle 13*, *Movistar Crimen* o *Crimen+Investigación*. Y en última instancia, el desarrollo tecnológico y las nuevas experiencias narrativas transmedia han facilitado una manera novedosa de consumo del género criminal a través de videojuegos conectados con otras narrativas en forma de novelas, series televisivas u obras cinematográficas, así como mediante otras aplicaciones para dispositivos móviles derivadas de obras escritas, véase *Crímenes ilustrados* (2021) de Modesto García, que plantean resoluciones de crímenes en espacios cerrados al más puro estilo de las novelas-problema, donde la información recabada en la escena del crimen y el método deductivo permiten resolver cada caso.

La primera manifestación del género criminal lo constituye la denominada novela policiaca clásica, novela-problema o novela-enigma. En otras geografías, podemos encontrarnos con denominaciones como *polar*, en Francia, procedente de la abreviación de *roman policier*; *giallo*, en Italia, por el color amarillo de las cubiertas de estas publicaciones; *krimi*, en Alemania y países nórdicos; y en los países anglosajones, *detective story*. Los términos aceptados comúnmente en España son los de policiaco y negro como partes del género criminal, aunque en el caso del policiaco no sea totalmente riguroso con el origen del género ya que la presencia de agentes de la policía era testimonial o nula, al encargarse de las investigaciones detectives privados desligados de los cuerpos de seguridad públicos, con quienes incluso aparecían enfrentados. Como parte de las obras englobadas en el macrogénero criminal –donde también caben las policiacas realistas, las judiciales, las de espías o el *true crime*– el

crimen (real o aparente) es el objeto central de la obra, ya sea un crimen que se produce dentro del propio relato o un crimen anterior al tiempo del relato pero que motiva la acción de los personajes. Este primer relato criminal, el policiaco, constituye también la primera narrativa formularia (Resina, 1997: 19) en la que se refleja la vida moderna, la vida urbana, la vida industrializada. Forma parte de su esencia, además, un elevado conservadurismo formal, lo cual facilita su reconocimiento y ritualiza la lectura en cierto modo. Es lo que Eco (1984) define como estructura iterativa, convirtiendo la lectura de estas obras policiacas clásicas en la «degustación de un esquema: del delito a su esclarecimiento, pasando por una cadena de deducciones» (Eco, 1984: 280). Una estructura en la que el crimen y la investigación son las piezas centrales (Rodríguez Pequeño, 2008) en torno a las que se disponen el resto de los componentes que configuran el género criminal en su estadio inicial.

2.3.1. La construcción del mundo literario

Cuando Raymond Chandler (1976: 61-63) define la novela negra como novela policiaca realista, el escritor estadounidense nos da la clave de la evolución del género: el grado de verosimilitud dentro del tipo de modelo de mundo que se representa en el texto.

En general, la evolución dentro del género criminal está marcada por la búsqueda constante de un mayor grado de apariencia de realidad. Así, en el paso de la novela policiaca clásica a la novela negra, el rasgo que distingue ambas corrientes se centra en este mayor realismo con el que se crean las obras de la segunda sobre la primera, siendo ambas miméticas y, por tanto, verosímiles. La novela policiaca clásica ya supuso una ruptura con respecto a la tradición anterior en este sentido y su base semántica se caracteriza por la mimesis y un modelo de mundo ficcional verosímil. Sin embargo, en esos estadios iniciales, la configuración de determinados personajes como el investigador, dotado de capacidades a veces poco verosímiles, casi fantásticas, supone una limitación en la búsqueda de un realismo mayor con respecto a estos mismos personajes en la novela negra y en sus manifestaciones posteriores, en los que se los humaniza. Por lo tanto, aunque el género criminal siempre se ha distinguido de la tradición anterior –como la novela gótica– por una deliberada búsqueda del realismo, lo cierto es que la novela policiaca clásica representa un modelo de mundo de tipo II ficcional con un bajo grado de verosimilitud por esa configuración del personaje del investigador y los recursos para resolver los casos, así como por el tratamiento de los espacios, más aislados y asépticos que en su evolución a la

novela negra. En esta segunda etapa, la de la novela negra, se dota a las obras de una mayor apariencia de realidad en todos los sentidos, aunque en ocasiones también cueste creer que algunos de los detectives que la protagonizan sean capaces de llevar una vida tan caótica y de consumir unas cantidades de alcohol tan elevadas al tiempo que demuestran unas dotes excepcionales para la averiguación. Estas obras se construyen sobre el mismo tipo de modelo de mundo tipo II ficcional que en la etapa anterior, pero en virtud de esa diferenciación de grados de verosimilitud propuesta por Albaladejo (1992), podemos decir que la novela negra propone un modelo de mundo de tipo II con un grado de verosimilitud más elevado, más próximo a la realidad efectiva.

En 1929 se crea el *Detection Club* en Londres, presidido por Chesterton en primer lugar, posteriormente por Agatha Christie o por Keating y, en la actualidad por Simon Brett. Sus miembros se comprometen a cumplir una serie de reglas en sus obras que asegure un mayor realismo, como nos sugieren las veinte reglas del *Fair Play* propuestas por Van Dine (Martín Cerezo y Rodríguez Pequeño, 2011: 46-47). Estas reglas representan una preocupación por la verosimilitud en el género, aunque suponen también una mayor rigidez. Un ejemplo de estas reglas sería aquella que postula que el investigador debe resolver el crimen mediante recursos estrictamente reales. Esta propuesta regulativa del género es interesante por el intento de establecer los rasgos constitutivos del género policiaco para que sean reconocibles por los lectores. Algunas de las reglas se refieren a cuestiones semánticas, como la mencionada, pero también se incluyen otras de tipo pragmático con las que se velan por que el lector no se pueda sentir estafado por el autor, pues entre ambos se establece un pacto según el cual determinadas características genéricas son invariables. Por ejemplo, el lector y el detective deben tener las mismas posibilidades de resolver el crimen. Se prohíbe expresamente al autor emplear trucos o tretas diferentes de las que el delincuente puede emplear con el detective. En la novela policiaca clásica, el lector siempre está en inferioridad porque sabe menos que el detective, y por eso nunca puede «ganarle» en la resolución del crimen a partir de la información proporcionada por el narrador y el resto de personajes. Este recurso permite ensalzar la figura de un detective sin oposición dentro y fuera del texto y mantenerlo así en esa posición de semi-diós. Se mantiene la superioridad del personaje que representa los valores de la clase social dominante que impulsa este tipo de obras como forma de imponer su visión del orden social correcto.

Al mismo tiempo que se establecen estas reglas, se transgreden, incluso por el propio Van Dine. Sin embargo, lo reseñable no es que estas reglas no se sigan en todas las obras criminales, sino la demostración de la existencia de un género con

unas características muy definidas y reconocibles por los lectores que los autores transgreden continuamente para lograr sorprenderlos teniendo en cuenta unas expectativas determinadas para este tipo de obras literarias (Martín Cerezo, 2006: 105). Si el género criminal goza en la actualidad de una posición relevante es precisamente por haber demostrado una capacidad de evolución continua con la que seguir sorprendiendo al lector sin que su estructura pierda esa iteración (Eco, 1984) que ritualiza la lectura, que la convierte en fórmula.

Este progresivo aumento del grado de realismo alcanza su máxima representación en las obras denominadas *true crime*, donde, como exponemos en este trabajo, pensamos que en la práctica deben ser consideradas obras ficcionales a todos los efectos, aunque teóricamente sea posible representar un modelo de mundo de tipo I de lo verdadero. A pesar de que la estructura de conjunto referencial esté formada por seres, acciones, procesos e ideas tomados de la realidad efectiva, la influencia de los componentes sintácticos de transformación altera el aparente estatus no ficcional de gran parte de estas obras. La construcción de una base semántica en relación con un determinado tipo de modelo de mundo, por un lado, y la materialización en el texto de dicha base semántica una vez realizadas las necesarias operaciones sintácticas de transformación –temporales, punto de vista y diálogos–, por otro, determinan el tipo de modelo de mundo del texto. Por eso, en las páginas que vienen, tratamos separadamente los ingredientes de la historia, relacionados con la construcción del referente de la obra; y los componentes del relato, relacionados con las operaciones sintácticas de transformación que se producen en la macroestructura del texto y que se reflejan en su microestructura. Conviene recordar que la coherencia entre la base semántico-extensional y el resultado de su intensionalización es un requisito para que el modelo de mundo del texto sea adecuadamente interpretado por el receptor.

2.3.2. Ingredientes de la historia

Los rasgos del género criminal en su primera etapa, la del relato policiaco clásico, podemos encontrarlos en la trilogía de Dupin con la que Poe sienta las bases (Rodríguez Pequeño, 2008: 157-158): un detective aficionado con extraordinarias cualidades deductivas, de personalidad excéntrica y narcisista que desprecia las capacidades de los cuerpos policiales; un narrador homodiegético testigo que acompaña al detective y que ofrece siempre al lector menos información de la que disponen el detective y él mismo, reforzando así la superioridad del detective también sobre el lector; unos

personajes sospechosos del crimen con cuyos testimonios y pistas se resolverá el misterio planteado; y la razón como medio único para resolver el crimen, el enigma, que predomina sobre la acción, a diferencia de los relatos de aventuras criminales o de los posteriores relatos criminales. Martín Cerezo (2006) también señala estos mismos rasgos y propone el conjunto de ingredientes indispensables del relato policiaco: el crimen, la víctima, el detective, el criminal y la investigación.

Sobre el crimen, serán relevantes la víctima, los motivos y el modo en el que se lleva a cabo por parte del criminal. De igual manera, dentro de la investigación que realiza el detective también serán importantes los sospechosos y las técnicas de investigación. Además, como parte de su arquitectura, cabe destacar la importancia de la figura del narrador, el cronotopo, el resto de los personajes, la acción, las secuencias, el rol del narratario o el lector, así como el valor de justicia y los aspectos referenciales de la obra, con especial atención a los modelos de mundo que se construyen. En la evolución del relato policiaco al relato negro, que añade una dosis de realismo a esa estructura clásica, los componentes serán esencialmente los mismos: el crimen y la investigación, pero con una variación en cuanto a la importancia y el tratamiento de los mismos. El relato policiaco realista conserva el enigma como parte de su esencia, pero el protagonismo se desplaza del investigador y la investigación al criminal y el crimen, e incluso a la víctima (Vázquez de Praga, 1983; Rodríguez Pequeño, 2008: 164).

El crimen es la comisión de cualquier delito grave según la ley. Por tanto, el robo, la estafa, el secuestro, la extorsión, el tráfico de drogas, la evasión fiscal y un largo etcétera son considerados crímenes. Sin embargo, aquel que con mayor frecuencia se representa en el género criminal es el asesinato. Y es que este crimen es el de mayor calado social por lo que representa para el conjunto de ciudadanos: la eliminación de uno de sus miembros. El asesinato supone la mayor ruptura de la convivencia y provoca daños en otros miembros de la comunidad difícilmente reparables. Por eso, este crimen es el que suele conllevar las penas más duras de cuantos hemos enumerado anteriormente. Es importante diferenciar aquí el asesinato del homicidio. El segundo incluye al primero, que posee la característica particular de la intencionalidad y la premeditación, lo cual concede interés también al proceso psicológico recorrido por el criminal hasta llegar a tomar conscientemente la decisión de matar.

Para Wellershof (1976) el asesinato altera las reglas del juego y por eso la novela policiaca tematiza esa ruptura del orden social. Pero no solo eso, el crimen atrae al lector con un deseo oculto de transgredir las normas. Un deseo por lo prohibido, por el tabú social, al que definitivamente contribuye el relato policiaco, lo cual también explica su profundo calado social y las reticencias de algunas élites a asumir su gusto

por este tipo de obras. El crimen determina el subgénero criminal y su ubicación en la secuencia inicial, intermedia o final nos sitúa ante diferentes tipos de relato. Lo más habitual en el relato policiaco clásico es que el crimen se sitúe en la secuencia inicial (Martín Cerezo, 2006: 42-44; Rodríguez Pequeño, 2008: 159), ya que lo policiaco comienza a partir del crimen, con la investigación y los resultados de esta. Su ubicación en posiciones intermedias y finales nos lleva a relatos psicológicos donde lo más importante es la caracterización del criminal o al relato negro.

Además, la representación del crimen también tiene consecuencias en la construcción del relato. Inicialmente, el crimen era un elemento imperceptible por parte del lector. Estaba allí como ingrediente necesario para desencadenar la acción de la investigación por parte del detective, pero nadie lo presenciaba, ni el lector ni el narrador. Además, este crimen era normalmente presentado como un hecho aparentemente fantástico, que se escapa de la razón de la mayoría, motivo por el que era necesario recurrir a un investigador con unas dotes extraordinarias, capaz de racionalizar lo irracional. Esto permite la presencia de un narrador homodiegético que acompaña al detective, como en el caso de Watson. Pero si el autor quiere mostrarle al lector la comisión del delito, ese narrador homodiegético ya no puede ser un acompañante del detective porque entonces sería imposible mantener la intriga. Se dan entonces dos únicas alternativas (Martín Cerezo, 2006: 44): un narrador homodiegético transformado en testigo accidental que sigue o espía los pasos del detective, pero cuya vinculación con él y con la investigación es nula. O un narrador heterodiegético y omnisciente, que elimina cualquier sospecha y permite seguir los pasos de la investigación junto con el lector.

Con la evolución del género policiaco clásico y la irrupción de la versión más realista, que a la postre conocemos como relato negro, el crimen cobra una mayor importancia y una mayor presencia. Frente a ese tratamiento casi ornamental del crimen en el relato policiaco clásico, con la llegada del realismo también se introduce una mayor violencia en la comisión del delito. El asesinato, como forma más habitual de crimen, se presenta con toda su crudeza, sin ningún ánimo por parte del criminal de camuflarlo o hacerlo pasar por un accidente o por un crimen perfecto. Se muestra toda la dureza del crimen, fruto de la degradación propia que sufren las ciudades, convertidas en espacios oscuros e indeseables. El asesinato pasa del jarrón veneciano al callejón (Chandler, 2014) y eso supone un cambio estético y funcional literariamente muy relevante. Nos encontramos así con dos formas distintas en las que puede aparecer el crimen (Martín Cerezo, 2006: 45): como una obra de arte, un crimen perfecto, un accidente del que hay que descifrar las claves sobre el quién y el cómo; o como una pieza activa consecuencia de la corrupción y la degradación social que se

da en las ciudades donde tan solo desconocemos quién lo hizo pero sí sabemos los detalles del cómo, incluso los más violentos y escabrosos.

Otro ingrediente esencial es el del criminal. Sin él no existiría el crimen ni tampoco sus motivos. Sin embargo, es posible que el criminal no sea tan relevante en el relato como lo es el detective, sobre todo en la novela policiaca clásica en la que el foco se centra en la investigación y en los métodos deductivos racionales y científicos que conducen a la resolución del reto cognitivo que plantea el crimen (Rodríguez Pequeño, 2008). Es habitual que el criminal sea un desconocido y que su condición de criminal sea puramente circunstancial. Incluso, cuando el crimen es un elemento ornamental detonante de la acción del investigador, la figura del criminal puede disolverse y desaparecer del relato. En otros casos, el criminal es un elemento tan importante como el investigador cuando se convierte en un personaje con continuidad en las historias de un mismo detective que consigue resolver o frustrar los crímenes cometidos por él pero que, gracias a sus habilidades, escapa de las fuerzas del orden encargadas de detenerlo y ponerlo a disposición del sistema judicial. De este modo, se introduce el personaje del criminal como un delincuente profesional dotado de unas virtudes para el delito que dificultan la labor del detective. En los relatos criminales de investigador, definidos así por Valles Calatrava (1990: 76), ya sea en su forma de novela policiaca clásica o de novela negra, el criminal cumple la función de antagonista, como oponente del héroe, pero también se puede convertir en protagonista de la historia, dando lugar al relato de criminal. En este segundo caso, es conveniente señalar las diferencias en la caracterización del criminal en función de la motivación de su crimen. Es decir, si el crimen se realiza en beneficio propio o si el modelo de criminal se corresponde con el mito romántico del «delincuente honrado» (Valles Calatrava, 1990: 77) que actúa en busca de un bien común mayor, que posee una visión particular de la justicia: roba a los ricos, se burla de las fuerzas públicas del orden y lucha contra un delincuente profesional de los que actúan en su propio beneficio.

Los motivos que conducen al crimen son muy variados, pero aquellos que suelen darse con mayor frecuencia son el beneficio económico, el poder –ya sea consiguiéndolo o manteniéndolo– y la venganza. También se podrían señalar otros como el amor, el miedo, la protección de seres queridos, los celos (Keating, 2003: 19) o, de forma más habitual en los relatos criminales modernos, los desequilibrios psicológicos que derivan en conductas violentas, como en el caso de los violadores o asesinos en serie.

Por último, si existe una relación directa entre el criminal, el crimen y los motivos, el cuarto vértice de este cuadrado delictivo lo ocupa la víctima. Para Martín Cerrezo (2006: 48), tal es la importancia de la elección de la víctima por parte del autor en la novela policiaca clásica que «casi nos atreveríamos a señalar que la calidad de

una narración depende de modo decisivo de esta elección». En algunas ocasiones la víctima es malvada y su crimen provoca una liberación y una cierta empatía con el criminal. En otros casos, las víctimas son personas con una vida normal, provocando en el lector una mayor sensación de inseguridad y de caos, y una mayor intriga también por conocer los motivos de su elección por el criminal. Son víctimas que no ostentan ningún poder o cuya condición de víctima no está sometida a una liberación de su negativa influencia sobre el resto de la sociedad. Son el reflejo del caos y la degradación social, que convierten a cualquier individuo en potencial víctima de criminales cuyos motivos no provienen de causas externas, sino de su asumida condición natural de criminales.

Si el crimen y el criminal son ingredientes fundamentales, también lo es el investigador, sobre todo en los relatos policiacos clásicos de investigador donde asume el rol protagonista. En los relatos de criminal, como antagonista, su importancia se puede ver reducida y convertida en una presencia meramente testimonial, aunque sus acciones, por escasas que sean, serán igualmente relevantes para el devenir del protagonista criminal pues, aunque no sea una verdadera amenaza para su libertad, las acciones derivadas de la investigación obligan al criminal a tener en cuenta esa persecución que se produce y a buscar vías de escape para mantener dicha libertad. En el relato policiaco clásico, Fosca (1937: 165) distingue cuatro tipos de investigador: intuitivo, como Poirot; científico, como el Dr. Thorndyke; realista, como French; y brillante aficionado, como Lord Peter Wimsey. Todos ellos, sin embargo, comparten ciertas características, tal y como recoge Martín Cerezo (2006: 61-63): son personas intelectualmente superiores al resto, cuya capacidad racional y la aplicación del método científico los lleva a conseguir la resolución de cuantos enigmas se les planteen; pertenecen a una familia ilustre; no suelen pertenecer –sobre todo en el relato policiaco clásico– a la policía u otros cuerpos funcionariales; poseen gustos extravagantes y refinados; sus capacidades físicas no son especialmente notables, llegando incluso a ser torpes; suelen ser varones, aunque en las obras contemporáneas ya hay una presencia importante de personajes femeninos; y normalmente son detectives blancos y occidentales en sus inicios, y más tarde occidentalizados o negros. Esos extraordinarios detectives se han convertido en auténticos mitos populares, aunque nada comparado con el más célebre de todos ellos: Sherlock Holmes. Su presencia en la cultura popular fue tan notoria que la presión de los lectores logró resucitar al personaje que en un momento determinado había liquidado su autor, Conan Doyle. Este fenómeno es habitual en la cultura de masas, donde los personajes ficcionales adquieren mayor relevancia y perdurabilidad que sus creadores, incluso cuando tales personajes han

sido construidos desde la controversia que genera su especial naturaleza. No olvidemos que Holmes es un investigador brillante, sí, pero también un adicto a las drogas, un misógino y un clasista. Sin embargo, la fascinación que producen sus dotes deductivas camufla esa parte de su ser más oscura y desviada de los valores de bondad y tolerancia que se persiguen en las sociedades modernas.

El detective se convierte en el eje de la trama en los relatos de investigador, acompañado en muchas ocasiones por otro personaje –Watson, Goodwin, Hastings, Van Dine, etc.– que se encarga de descargar de tareas al protagonista para que este pueda centrarse en lo verdaderamente relevante, que es resolver el misterio, el problema, descubrir las causas y el modo del crimen, y también al criminal. Además, conforman un recurso literario de gran relevancia, pues al añadir un nuevo punto de vista diferente al del detective se amplía la información que recibe el lector, generando así la polifonía (Bajtín, 2005) y una mayor variedad de juegos de ocultación y sorpresa. También sirven de andamiaje para el realce de la superioridad del detective sobre el resto, ofreciendo una visión cómica al estilo del personaje gracioso tan empleado tradicionalmente en la literatura como reductor de la carga trágica de la acción (Martín Cerezo, 2005). Además, el detective es inmune, nada puede sucederle (Todorov, 1971), nunca lo veremos en peligro o amenazado con perder la vida. Se convierte en el personaje principal sobre el que descansa explícitamente la acción, aunque esta pueda ser compartida de forma implícita con el criminal. Pero es el detective el que lleva a cabo esa acción diferenciadora de lo policiaco, que no es otra cosa que la investigación (Rodríguez Pequeño, 2008). Esta es fundamental en el relato policiaco clásico, pero no tanto en el relato negro, ni en el macrogénero criminal, donde puede llegar a desaparecer por completo o convertirse en un proceso aislado que en ningún caso ocupa el centro de la trama.

La evolución del investigador en el relato policiaco marca el devenir del propio género criminal. Si comparamos a los tres grandes referentes del relato policiaco clásico como son Dupin, Holmes y Poirot –también Mrs. Marple– es posible observar cómo existe un proceso evolutivo que enlaza en el periodo de entreguerras con la figura del detective de la novela policiaca realista o novela negra. Dupin es un detective estático, de espacios cerrados y con ausencia de criminal, que basa toda su actividad investigadora en procesos exclusivamente racionales y deductivos. En Holmes, a la razón se le une la ciencia y el método científico, tan prestigiado en esa época. El conocimiento enciclopédico, el análisis de los escenarios del crimen como parte relevante de su método de investigación, que aporta cierta acción con respecto a Dupin, y una extraordinaria capacidad intelectual lo convierten en el referente del género policiaco, a pesar de su particular personalidad. Además, en las obras de Holmes ya

se construye una figura criminal específica y con continuidad: Moriarty. En el caso de Poirot, lo que supone de evolución en el género con respecto a los anteriores es el dominio de la psicología criminal (Martín Cerezo y Rodríguez Pequeño, 2011). A la deducción y la observación se une ahora el diálogo como eje fundamental de la investigación. Es la conversación con los sospechosos, sus reacciones en la comunicación, lo que ofrece a Poirot las herramientas para intuir el culpable del crimen y los motivos y el modo en el que se produce. Esto hace que se perciba al investigador como un ser más humano, menos semidiós, ya que su material de trabajo es el de la naturaleza humana y no tanto el de la razón que busca desenmascarar la apariencia de lo fantástico, de lo sobrenatural, de lo irracional.

Una de las principales críticas que ha recibido el relato policiaco clásico es precisamente el alejamiento de la realidad con respecto al relato negro. Sin embargo, autores como Savater (1983) o Santamaría (1983) se han mostrado contrarios a esta crítica y muestran un mayor gusto por la inhumanidad de Holmes que por el supuesto realismo de Marlowe, y no les falta razón en su queja, ya que tan inverosímiles pueden resultar las dotes deductivas del primero como la dureza y la capacidad de beber whisky del segundo (Martín Cerezo y Rodríguez Pequeño, 2011).

En la novela policiaca clásica, el investigador puede ser un individuo público representante del sistema judicial, como un policía, fiscal, juez, forense; o un individuo privado motivado por su visión particular de la justicia (Gramsci, 1997: 180). Este detective privado deja entrever también una posición ideológica, fruto de esa influencia de la clase burguesa que hemos mencionado con anterioridad, y es que su figura representa al individuo libre requerido por otros individuos libres con capacidad de contratar sus servicios (Lebrato Martínez, 1982: 129). La justicia se presenta como la oposición al crimen y como el objetivo de la acción del investigador. En el relato policiaco clásico, la Justicia es la Ley, lo cual representa una visión más conservadora con respecto al relato negro. El delito supone un quebranto de esa armonía social, que en realidad es una armonía legal, y su restitución constituye una defensa de la legalidad vigente, la reparación de las injusticias sufridas por los más débiles y una alabanza de las bondades de las normas que regulan las relaciones sociales (Brunori, 1980: 117-119).

En el relato negro, al principio era fundamental la eliminación de la figura del agente público en beneficio del investigador particular (Vázquez de Parga, 1981: 239-242), ya que los cuerpos de seguridad del estado eran sometidos a crítica. Sin embargo, en la evolución de este tipo de relato también se puede encontrar la presencia de policías como protagonistas o antagonistas, según sea la perspectiva. El inves-

tigador de estos relatos negros basa su persecución del criminal en las propias acciones que lleva a cabo y no tanto –o en exclusiva– en procesos deductivos racionales, de modo que se trata de una búsqueda activa más próxima a la del relato de aventuras, del que se nutre para lograr una acción más ágil y dinámica.

El investigador abandona definitivamente su condición de superhéroe y se humaniza. Se difuminan las diferencias de aquellos contra quienes lucha, deja de ser un ser superior pleno de bondades, su figura se oscurece por la influencia del entorno también grisáceo que domina la realidad en la que habita, y se presenta incluso como un ser marginado cuyo comportamiento y valores no encajan con la sociedad en la que le toca vivir ni con sus formas de comportamiento convencionales. Es decir, el relato criminal avanza hacia un mayor realismo, e incluso naturalismo, donde el crimen se inserta en un mundo más cierto, más problemático. Este hecho motiva también que de forma progresiva el investigador pase del ámbito privado al público y que sea en la mayoría de ocasiones un policía o un miembro de un cuerpo de seguridad oficial y reconocido, ya que desde la mitad del siglo XX se produce un cambio de percepción del estamento policial, de controladores de la población a defensores y guardianes de los derechos ciudadanos, estando sometidos a una férrea legislación que controla sus actuaciones. Por este motivo, el detective privado se verá incapacitado legalmente para realizar determinadas investigaciones y solo resultará verosímil que dichas pesquisas sean realizadas por investigadores públicos, que además mostrarán la rutina de su trabajo policial tanto en la investigación propiamente como en los trámites burocráticos vinculados a esta.

El concepto de justicia también difiere del que se encuentra en el relato policiaco clásico. Si en aquel se realizaba una defensa de la Justicia, en este negro lo que se persigue es una legitimación de la justicia (Valles Calatrava, 1990: 81), es decir, de la noción moral de la justicia que posee el investigador, lo cual conlleva en numerosas ocasiones la crítica a la Justicia como un sistema corrupto y desnaturalizado. En un contexto social degenerado como el que presenta el relato negro, esta noción de la justicia desligada estrictamente de la legalidad es un intento también por restaurar el orden social, al menos parcialmente, pero no tanto desde el punto de vista de la ley sino desde el punto de vista moral.

La investigación supone un proceso de recomposición del orden perturbado por el crimen. Este proceso trata de dar respuesta a una serie de preguntas –quién, cómo, cuándo, dónde, por qué, etc.– con el objetivo de descubrir qué es lo que sucedió antes del inicio de la acción puramente policiaca, es decir, lo que aconteció antes de la comisión del delito. Como hemos dicho anteriormente, la investigación, como acción en la que el investigador demuestra sus habilidades y conocimientos necesarios para

resolver el enigma que plantea el crimen, es un elemento imprescindible en el relato policiaco clásico, pero no así en el relato negro, donde al igual que sucede con el investigador, se puede prescindir de tal acción o, al menos, reducir considerablemente su importancia en la trama. También es importante el cambio de cronología en la investigación. En el relato policiaco clásico, la investigación supone una inversión cronológica, ya que se reconstruye la acción hacia atrás, presentando lo sucedido antes del inicio del relato, mientras que en el relato negro esta cronología puede seguir el orden natural, al igual que sucede en el relato de aventuras, donde la investigación se desarrolla al tiempo que se suceden los hechos criminales, con lo que en un caso el relato comienza donde el otro finaliza.

Para Del Rosal (1947: 85), se pueden identificar tres fases evolutivas de la investigación en este tipo de relatos policiacos clásicos. En primer lugar, la fase racional, en la que prima ante todo la razón. El crimen se plantea en términos matemáticos y el criminal aparece casi en exclusiva para cometer el crimen, pero no tiene una mayor trascendencia. Tan relevante es el proceso deductivo racional a partir de las informaciones recogidas, que es posible encontrar un arquetipo de detective que resuelve los casos sin la necesidad tan siquiera de abandonar su domicilio, como Zaleski, personaje creado por Shiel a finales del siglo XIX, o el conocidísimo Nero Wolf, de Rex Stout ya en la década de los años 30 del siglo pasado. Se le conoce como «detective de sillón» (*armchair detective*), cuya denominación parece tener origen en una frase pronunciada precisamente por Sherlock Holmes en el relato *The Greek Interpreter* (Martín Escribá y Canal i Artigas, 2019: 40). Incluso podemos encontrarnos con el insólito Isidro Parodi, un detective creado por Honorio Bustos Domécq (seudónimo de Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares) que resuelve los casos desde una celda de una penitenciaría con solo el relato de los hechos delictivos.

La segunda fase de la investigación es la fase experimental, con un método que va de la práctica a la teoría, es decir, con un método inductivo. Es el empirismo que podemos observar en Sherlock Holmes, quien reúne los vastos conocimientos necesarios para cada caso, así como una capacidad de observación que le hace reducir las posibilidades y evitar errores.

La tercera fase es la psicológica, en la que ya no se trata únicamente de explicar el crimen y los motivos que conducen a este, sino de aprehenderlos, como se puede observar en el caso del detective Poirot de Agatha Christie (Martín Cerezo, 2006: 73). El investigador trata de adentrarse en la mente del criminal para comprender los motivos y el método seguido en la comisión de los delitos. Ya no es necesario observar el lugar del crimen, basta con la intuición y las relaciones con los testigos para que el detective pueda resolver el misterio.

Estas fases evolutivas en la investigación criminal, como veremos, están muy alejadas del trabajo policial real. De hecho, en la obra de David Simon a la que nos referimos anteriormente en este trabajo, *Homicidio*, una de las máximas policiales de los agentes del departamento encargado de investigar los asesinatos acontecidos en la ciudad de Baltimore es precisamente la inviolabilidad de la escena del crimen para una adecuada resolución del crimen. Todo lo que puede obtener el investigador para esclarecer el homicidio está contenido en la escena del crimen y por eso esta debe permanecer inalterada hasta que el investigador ha recabado todos los datos que de ella se pueden extraer.

Este alejamiento del trabajo real de un investigador trata de solventarse con la adición de una cuarta fase denominada fase dinámica (Martín Cerezo, 2006: 74). En ella, los detectives creados en el denominado relato negro o relato policiaco realista abandonan el racionalismo como única arma para la resolución del crimen. A cambio, su investigación se transforma en un proceso dinámico a través del mundo ficcional creado, persiguiendo al criminal y obteniendo los datos necesarios para atraparle por medios que exceden lo puramente intelectual para entrar en el ámbito de lo físico, incluso con el empleo de la violencia cuando es necesaria para lograr el objetivo mayor de la justicia.

El relato criminal contemporáneo hace uso de todos estos ingredientes de maneras muy diversas, explotando todas las posibles combinaciones que existen para disponerlos en la estructura del relato. La tendencia desde el origen hasta nuestros días ha sido doble: por un lado, la figura del criminal y el hecho delictivo en sí han cobrado un mayor protagonismo, desplazando del centro de las obras al investigador y a la investigación. Sin embargo, al igual que en la policiaca, en la literatura negra se ha conservado la propuesta lúdica (Martín, 1989), pues aunque varíe la relevancia de los componentes en un tipo de relato u otro, la intriga sigue siendo una constante, un recurso que obliga al autor a mantener ciertos resortes literarios con los que cautivar la atención de los lectores y empujarlos a seguir leyendo. Este hecho es relevante por cuanto lo que se comenzó considerando como relato policiaco ha terminado por incluirse en un macrogénero más amplio como es el criminal. Por otro lado, esta evolución va aparejada a un interés progresivo por dotar a las obras de un mayor realismo, incluso de autenticidad. Esto significa que en la construcción de los mundos literarios de las obras criminales se toman como referentes elementos de la realidad con el objetivo de ofrecer al lector una experiencia más real.

2.3.3. Componentes del relato

Venimos hablando en las páginas anteriores del género criminal como concepto al que nos adherimos para englobar todas aquellas manifestaciones literarias que comparten en mayor o menor medida unos componentes comunes. Sin embargo, hasta este momento no hemos tratado aspectos estructurales tan relevantes en la configuración del género como los ingredientes de la historia. Desde el punto de vista de su estructura, Todorov (1977) establece una relación entre los conceptos *fabula* (historia) y *sjuzet* (discurso) del formalismo ruso con lo que él identifica dentro del relato policiaco como historia del crimen e historia de la investigación. Estos conceptos sirven como diferenciación de los planos del contenido y de la expresión para cualquier relato y su aplicación es posible en el relato criminal gracias a las conexiones genéricas entre el género criminal y el cuento. De hecho, el género criminal nace como cuento criminal, es decir, como relato breve sobre el planteamiento de un enigma y su resolución. Por tanto, es interesante considerar las tesis sobre el cuento de Ricardo Piglia, según las cuales, en un cuento siempre se cuentan dos historias, «un relato visible esconde otro secreto, contado de modo elíptico y fragmentario» (Piglia, 2000: 106), de las cuales la historia secreta es la que da forma al cuento. Una historia secreta que se cuenta con lo no dicho, con lo sobreentendido, con las alusiones (Piglia, 2000: 108), que cuando se revela produce la sorpresa en el lector. Según estas tesis, aplicadas al modelo de Todorov, la historia que se cuenta es la historia de la investigación, y la historia secreta es la historia del crimen.

Pero la descripción realizada por Todorov es posible solo en el caso del relato policiaco clásico –aunque existen excepciones en las que las dos narrativas identificadas por él no se desarrollan de la manera propuesta (véase el caso de *Muerte en el Nilo* de Agatha Christie)–, pero no así en el relato policiaco realista o negro o en cualquiera de las variantes surgidas a partir de la segunda mitad del siglo XX. El relato policiaco clásico, al devenir en fórmula, permite este tipo de análisis, pero en el resto de manifestaciones del relato criminal es muy habitual que estas historias del crimen y de la investigación no se relacionen de la misma forma, como en todas las obras en las que el crimen y la investigación se dan de forma superpuesta, solapada o simultánea; también puede suceder que no exista alguna de ellas, generalmente la historia de la investigación, cuando se adopta la perspectiva del criminal y la relevancia de la investigación se diluye en favor de la profundización psicológica.

La *historia* del crimen y de la investigación se desarrollan mediante secuencias lineales formadas por una serie de núcleos centrales (Barthes, 1977). En el caso del *discurso* del crimen y de la investigación, estas se presentan como virtualidad textual

en oposición a la reconstrucción lógica de la *historia*. Según Colmeiro (1994: 117), la narrativa del crimen está siempre presente en el discurso, es expresada por el narrador o evocada por los personajes, y sometida a técnicas manipulativas como la inversión, la fragmentación o la retardación. En cuanto al discurso de la investigación, este se corresponde con la investigación que realiza el lector y no tanto con la investigación que lleva a cabo el investigador. Por la aplicación de estrategias manipulativas ambiguadoras con las que generar y mantener la intriga y el suspense, la historia de la investigación es aquella que corresponde a la actividad hermenéutica del investigador, mientras que el discurso de la investigación corresponde a la actividad hermenéutica del lector y, en ningún caso, la investigación llevada a cabo por el detective se desarrolla de la misma forma en la que se le presenta al lector a través del discurso ya que la perspectiva del investigador y la del narrador rara vez coinciden en el relato criminal. Ni siquiera coinciden los puntos de vista del investigador y del narrador cuando se trata de un narrador homodiegético. Este puede ser un narrador testigo, como Watson, o un narrador protagonista –autodiegético, por tanto–, como Marlowe, pero siempre el discurso de la investigación será restringido para someter al lector a los efectos deseados cuando llegue el momento del desenlace. El narrador siempre va a tener un conocimiento igual o mayor que el del lector, precisamente para que la magia del relato criminal no se frustre por una anticipada resolución por parte del lector. Esta misma restricción se puede encontrar en los distintos tipos de narrador heterodiegético, ya sea este el narrador omnisciente tradicional como el de las obras de Simenon, un narrador de omnisciencia selectiva, infiltrado en uno o varios personajes, o un narrador objetivo externo o dramático como el de las historias de Hammett. En cualquiera de ellos también existe una restricción comunicativa con el lector que es autoimpuesta por los mismos motivos anteriores, que provocan que la investigación del detective y la que lleva a cabo el lector no se puedan confundir nunca y solo converjan al final del relato. Si tenemos en cuenta esta diferenciación, entonces será posible explicar que cuando no existe una historia de la investigación, como decíamos anteriormente que sucede de forma habitual en el relato negro, siga existiendo en el discurso una narrativa de la investigación realizada por el lector.

De esta forma, Colmeiro (1994: 19) establece los dos constitutivos teóricos básicos de toda novela policiaca: en el nivel de la diégesis del relato es imprescindible la narrativa del crimen, lo cual conduce a vincular todo relato criminal con el ingrediente del crimen como elemento central; y en el nivel del discurso es necesaria la narrativa de la investigación, pero no en el sentido de narrar una investigación, sino en el de presentarse como una investigación en sí misma para el lector. De similar manera, Rodríguez Pequeño (2008) señala que el crimen será una pieza fundamental,

ya sea este un crimen real o aparente; pero lo que realmente determina el género policiaco es la investigación, estableciendo así que el relato policiaco es un subgénero que «se define por una acción, un crimen, y un proceso: la investigación de ese crimen» (Rodríguez Pequeño, 2008: 143).

Sin embargo, el código hermeneútico no se debe a una particular sintaxis o a una temática determinada; lo que hace especial al relato criminal es la intriga que domina todo el discurso y que es la causa de la manipulación informativa que realiza el narrador. Por lo tanto, la intriga no es algo circunstancial o correlativo a una parte concreta de la obra, sino algo que recorre todo el relato y que condiciona su construcción. El objetivo: atrapar al lector. Todorov (1977) diferencia dos tipos de intriga, aquella que se refiere al pasado, que relacionamos con el relato policiaco clásico, en el que se produce la búsqueda de los motivos, el modo del crimen y la identidad del criminal; y la intriga relativa al futuro, que podemos vincular más con el relato negro y las variantes posteriores, en el que lo que se espera es el devenir de los personajes. En el primer caso, la intriga viene determinada por la curiosidad; en el segundo, por el suspense, lo cual también explica que la etiqueta *thriller* (suspense) se haya convertido en una de esas tantas denominaciones genéricas cuando se modifican algunos de los elementos constitutivos fundamentales.

Las estrategias narrativas que propone Sternberg (1978) para generar la intriga son fundamentalmente dos: la fragmentación y la retardación, que son complementarias, ya que toda fragmentación expositiva conlleva a su vez una retardación. En las obras pertenecientes al relato policiaco clásico se suelen presentar los hechos del crimen y de la investigación de forma fragmentada e intercalada, siendo normalmente el hecho criminal lo primero que se da a conocer y la identidad del criminal y los motivos lo último, cuando llega el momento de resolver el caso, por lo que solo este esquema expositivo fragmentado supone en sí mismo una retardación de la resolución. Sin embargo, las estrategias retardatorias son mucho más amplias y variadas, tal y como señala Colmeiro (1994). La más evidente es la que representa la alteración cronológica y causal del relato, pero también las interrupciones en forma de *flashback* o de anticipación, que suponen cambios de tiempo y espacio; las digresiones con las que se profundiza en la presentación de los personajes; la inserción de pistas falsas o de falsos sospechosos para que el lector construya hipótesis que serán refutadas posteriormente; o, simplemente, la complicación estilística del discurso. Todo ello tiene como objetivo retardar la resolución del conflicto o del misterio y con ello, paradójicamente, acelerar la lectura y aumentar la impaciencia del lector. De ahí la dificultad inherente al relato criminal de encontrar el equilibrio entre la información dada y su calidad, el tiempo que transcurre entre la presentación del conflicto y su resolución,

así como la relevancia e interés propios de esos pasajes que sirven como elementos retardativos de la resolución de la trama. La intriga, por tanto, no solo es un recurso para llevar al lector hasta el final del ciclo hermenéutico, sino que se convierte en un verdadero eje vertebrador del relato y de su estructura. No es un objetivo en sí misma, sino un medio para mantener la tensión y la atracción del lector, que conlleva toda una manipulación de la historia en el discurso por parte de la instancia narradora.

Esta estrategia de fragmentación a la que nos hemos referido y la retardación en la resolución del conflicto también son imprescindibles en las obras televisivas en forma de serials que, al igual que sucedía con las novelas por entregas o en las series novelescas tan características del género, su estructuración en capítulos y su emisión periódica crean esa intriga, mezcla de curiosidad y suspense. El medio televisivo, con su especial y particular retórica en la que los tiempos de emisión y las pausas publicitarias son factores extratextuales que determinan la construcción del relato, dispone de recursos específicos con los que generar la intriga, atrapar al receptor y mantenerlo en estado latente hasta la siguiente emisión. En este sentido, es muy relevante el hecho de que con cada píldora del relato que se emite se ofrezca información con la que poder crear, mantener o modificar las hipótesis sobre el devenir de los personajes en la trama, así como cerrar tramas secundarias que sirvan de avance para la trama principal y generar cierta satisfacción en el receptor por la resolución de esos conflictos, por menores que estos puedan ser; o introducir en determinados momentos giros inesperados en la historia que sorprendan al espectador y aviven sus deseos por conocer lo que sucederá a continuación (suspense) o las causas de lo que acaba de visionar (curiosidad).

2. 3. 4. La ciudad en el relato criminal

Otro de los componentes del relato al que la crítica literaria ha dedicado una progresiva atención es el espacio. Como ya hemos adelantado en las primeras páginas de este capítulo, el género criminal nace bajo unas circunstancias sociales marcadas por el desarrollo industrial y los movimientos migratorios hacia las grandes ciudades, lo cual provoca una nueva realidad en la que el espacio urbano adquiere una relevancia especial en la representación literaria. Sin embargo, el tratamiento del escenario urbano no se mantiene invariable y evoluciona de acuerdo con la percepción que van teniendo quienes lo habitan. En un primer estadio, coincidiendo con el desarrollo de las primeras manifestaciones del género en forma de novela-enigma, son las ciudades europeas las que se representan literariamente, pero tan solo como un telón de fondo

en el que enmarcar la acción criminal y su investigación. Poe incorpora magistralmente el espacio urbano en su trilogía de Dupin, pero no pretende mostrar la ciudad y sus contradicciones, sino generar una atmósfera de misterio en la que ubicar el crimen. Sin embargo, lo más habitual será que la acción se traslade a la periferia de la ciudad, a espacios aristócratas diferenciados, que favorecen el individualismo imperante del detective y transmiten una idea de seguridad frente a la amenaza de las grandes urbes. Los espacios casi claustrofóbicos en los que se desarrollan las acciones no dejan ver la verdadera vida en la ciudad. Se oculta porque no es importante, ya que lo que realmente se persigue es proponer un desafío intelectual con el foco en el investigador y la investigación para la restitución de una anomalía como es el crimen. El crimen, por tanto, no es consecuencia de la degradación de la vida en las ciudades frente a los entornos rurales, sino un suceso motivado por otros intereses individuales (celos, dinero, venganza, etc.) que poco tienen que ver con el ambiente resultante de esa concentración de población que provoca la industrialización. Los relatos policiales clásicos son la primera muestra literaria que pretende representar la vida moderna en la ciudad, pero su rol es estático y secundario. Los personajes no viven la ciudad, no la observan, tan solo la transitan en el mejor de los casos. Sabemos que habitan en ella, pero la trama se desarrolla en espacios cerrados, también ubicados dentro de la ciudad, pero sin contacto directo entre la acción y ese entorno urbano. La ciudad no actúa, tan solo juega un papel simbólico.

Con la evolución de la novela enigma a la novela negra y sus variantes contemporáneas, el espacio urbano se vuelve realmente relevante. Jameson (1993), en un estudio sobre la obra de Chandler, considera que la ciudad adquiere una categoría similar a la de un personaje o actante, permitiendo conectar lugares aparentemente lejanos entre sí. La ciudad se convierte en el espacio del crimen, pero no únicamente como espacio simbólico en el que se produce, sino como elemento que también lo explica. King (2020) asume que la ciudad es uno de los elementos más importantes del género dado que el crimen se produce en un lugar concreto relacionado íntimamente con las circunstancias sociales, culturales, políticas, económicas y legales. Así, el espacio ordenado de las clases altas en el que se produce un crimen que rompe la armonía para que el investigador la restituya, deja paso a una caracterización urbana caótica y salvaje, convirtiendo la ciudad en una atmósfera más que un espacio, o si se prefiere, un espacio psicológico más que un espacio meramente geográfico (Rodríguez Pequeño, 2019: 246). Se pasa de una representación de la ciudad natural a otra en la que esta es una consecuencia del sistema capitalista postindustrial burgués, que genera amplias desigualdades y un aumento de la criminalidad. La representación poética de la ciudad en las obras de Poe, Conan Doyle o Collins como centro de

transformación que muta a un espacio misterioso con un cierto halo romántico, pasa en la novela negra a mostrarnos una imagen de desolación, muerte y corrupción (Cawelti, 1977: 141).

El género nace ligado a la ciudad del siglo XIX y a las autoridades policiales creadas para mantener el orden social, económico y urbano establecido por la burguesía. El sistema burgués evoluciona y en el siglo XX la ciudad ya no se percibe de la misma forma porque el espacio urbano se ha transformado de un lugar de idílico desarrollo para su población a un escenario de desigualdad que deriva en violencia y crimen. De este modo, el género que nació unido al surgimiento de la ciudad moderna evoluciona en paralelo con ella.

El cambio ideológico que conlleva la evolución del policiaco clásico al negro también se refleja en la representación de la ciudad. Si la crítica social desfiguradora se incorpora a los relatos negros por oposición al objetivo configurador ideológico burgués de la tendencia anterior, también la ciudad oscura, oculta y peligrosa sustituye a la ciudad natural y periférica, la amenaza colectiva a la individual, el caos aparentemente ordenado al orden plenamente recuperado y el peligro a la seguridad. Y es que la percepción del espacio urbano es política, en el sentido de una percepción basada en oposiciones de inclusión y exclusión o acceso y prohibición (Howell, 1998). Pensemos, por ejemplo, en cómo se perciben las viviendas sociales neoyorkinas por quienes habitan en ellas frente a los policías que tienen que visitarlas para interrogar a alguien o detenerlo. Es esa oposición entre hogar para unos y lugar de lucha para otros a la que nos referimos.

Las ciudades europeas de la novela problema (París, Londres) son sustituidas en la novela policiaca realista o negra por las ciudades estadounidenses. En el caso del *hard-boiled*, concretamente por las ciudades de la costa oeste, San Francisco, Los Ángeles, San Diego. Estas se consideran más marcadas culturalmente con el espíritu de frontera frente a las ciudades del este del país, como en las novelas protagonizadas por Philo Vance o de Nero Wolfe, con una mayor influencia europea (Reddy, 2011). El crimen en la ciudad europea era visto como un elemento disruptivo, una interrupción del orden establecido, mientras que en la ciudad americana la violencia se percibe como un hecho intrínseco e inevitable de la naturaleza urbana.

En la mayoría de las ocasiones se toman como referentes ciudades reales con sus nombres también reales. En otros casos son ciudades con nombres ficticios como Personville en *Red Harvest* de Hammett, Esmeralda en *Playback* de Chandler o Vigata en las historias de Montalbano de Andrea Camilleri, cuyos referentes pueden ser reales o no. Pero siempre son escenarios que determinan la acción criminal, porque más allá de ser reales o ficcionales, lo que se pretende es representar la vida de la

ciudad en una época concreta para dotar a las obras de un mayor realismo, de un mayor grado de verosimilitud. En lugar de mostrarnos la ciudad de una forma inspiradora, lo que hacen los autores es representar el deterioro y la miseria de esos lugares. En este sentido, a las innovadoras aportaciones de Hammett en torno a un nuevo lenguaje y un nuevo tipo de investigador, Chandler contribuye con un esmerado tratamiento de los escenarios donde se desarrollan las acciones (Porter, 2006).

Esta representación realista, decadente y oscura de la ciudad no sustituye por completo a la anterior de la novela policiaca. Los espacios públicos proletarios no eliminan los espacios privados burgueses, como en la extensa obra de Agatha Christie, que escribe hasta 1976. Pero también en obras más próximas a nuestro tiempo, cuyas acciones se desarrollan igualmente en espacios cerrados como en *El nombre de la rosa* de Umberto Eco (1980), *La muerte del decano* (1992) de Gonzalo Torrente Ballester o *Crímenes imperceptibles* de Guillermo Martínez (2003) (Rodríguez Pequeño, 2019: 253-254).

2.3.5. *El true crime y la non-fiction novel*

El tratamiento literario de la criminalidad no es exclusivo de las novelas, ni siquiera del género narrativo, como ya hemos señalado anteriormente. En la década de 1960 se desarrolla en los Estados Unidos un tipo de periodismo, al que Tom Wolfe denominó *New Journalism* (nuevo periodismo), que instaura una nueva forma de documentarse, conviviendo con los protagonistas de las noticias, visitando el lugar de los hechos, viviendo los acontecimientos; y una nueva forma de contar historias, aprovechando los resortes que la literatura les proporciona (focalización, puntos de vista, uso del diálogo, mezcla de géneros, puntuación, etc.), sin alejarse del anclaje en la realidad propia del estilo periodístico. Además, en esa misma década se publica la obra *A sangre fría* (1966) de Truman Capote, con la que el autor dijo crear un nuevo género literario al que denomina con el oxímoron *non-fiction novel* o novela de no-ficción. Su aportación –según el propio Capote– es la de dar forma de novela a una serie de relatos que publicó un año antes en *The New Yorker* sobre un caso policial en el que dos vagabundos aniquilaron a una familia en Kansas y para el que estuvo documentándose a través de entrevistas con los principales protagonistas.

Lo cierto es que la supuesta innovación de Capote no parece tanta si se observan ejemplos anteriores de obras que novelan hechos reales, como *Diario del año de la peste* de Defoe o *La vida en Misisipi* de Twain; y que, según Tom Wolfe (1992), lo que hizo Capote ya lo venían haciendo unos años antes –desde 1962, concretamente–

otros periodistas como Gay Talese o él mismo. Pero no es menos cierto que esta obra de Truman Capote es la que se ha fijado en la mayoría de los estudios como el hito fundacional de este nuevo subgénero al que nos referiremos como novela de no-ficción y que convive con la otra etiqueta mencionada del nuevo periodismo. Conviene señalar, igualmente, que estas manifestaciones textuales basadas en la combinación de periodismo y literatura o viceversa son habituales desde el origen del periodismo en el siglo XIX, y que en el ámbito hispánico cabría señalar como antecedente de las obras de Capote y Wolfe otra del argentino Rodolfo Walsh titulada *Operación masacre* publicada en 1957 (López Canicio, 2017).

Esta polémica sobre el origen del subgénero en el ámbito anglosajón está basada, en realidad, en sendos intentos por prestigiar las obras que en cada lado se estaban realizando. Para Capote, novelista, era importante evitar que su obra basada en hechos reales perdiese prestigio literario y se identificase con una actividad periodística precisamente por alejarse de la concepción tradicional de la ficción en la literatura seria. Por otro lado, Wolfe, que era periodista, quería prestigiar su trabajo y el de sus colegas, poniendo de relieve una nueva forma de ejercer su profesión, dotando a los textos que producían de rasgos propios de esa literatura seria y elevada, tratando de convertirlos en productos artísticos.

A pesar de algunos intentos por establecer diferencias entre la novela de no-ficción y el nuevo periodismo, como la de Zavarzadeh (1976) y su distinción entre la birreferencialidad de la novela de no-ficción frente a la monorreferencialidad del nuevo periodismo, parece que el resultado textual es el mismo, aunque las vías de acceso hayan sido diferentes. No obstante, la discusión teórica no es ni mucho menos irrelevante tratándose del estatuto ficcional de cada una de estas manifestaciones *a priori* diferentes para algunos críticos como el propio Zavarzadeh (1976) y Hellman (1981). El primero defiende que no se puede analizar la novela de no-ficción empleando la misma terminología que en las novelas ficcionales y, por ello, propone una serie de conceptos nuevos que permita un juicio más ajustado a esta novedosa realidad textual. Considera, por ejemplo, que no es posible hablar de personajes, ya que estos no son invención del autor, y en su lugar propone el término gente, cuyas funciones pueden ser las de actante o actuado. Tampoco cree que se pueda hablar de argumento o trama como elemento ordenador de la realidad vista por el autor, y en su lugar propone el término actema como resultado de la configuración de los hechos experimentados por el autor. Por lo que se refiere a la intriga, el suspense también es distinto al de la ficción, pues los hechos son conocidos por el receptor, siendo la forma en la que se presentan lo que suscita el interés. Hellman, por su parte, defiende que la novela de no-ficción en realidad responde a los esquemas de las novelas ficcionales,

y como tal pueden ser analizadas y descritas empleando los mismos andamiajes teóricos. Por ejemplo, no comparte la distinción entre personajes y gente puesto que la única posibilidad de representación de esos referentes humanos reales es la representación verbal, pues no es posible insertar personas reales dentro de un texto. Igualmente, defiende que sí se puede hablar de una trama en los textos del nuevo periodismo. Si bien el pacto de recepción que establece el periodismo obliga al autor a mantenerse fiel al mundo real efectivo, este toma decisiones sobre la selección y secuencia de los eventos. Es decir, en términos formalistas, el autor debe respetar la historia del mundo real, pero puede disponerla de diversas maneras en el discurso textual. Por último, sobre la supresión del suspense en la novela de no-ficción, Hellman considera que este no depende tanto de la ignorancia del receptor, sino de la capacidad del autor de articular estrategias que lo generen y lo mantengan.

Un aspecto importante de este tipo de obras es la difuminación de los límites en el tipo de modelo de mundo del texto. Hellman, posicionado con Tom Wolfe, defiende el estatuto literario del nuevo periodismo aludiendo a la diferenciación establecida por Frye (1971) según la cual un producto artístico-literario, con independencia de que sus elementos estén tomados de la realidad y apunten hacia el exterior (*outward*), busca un efecto final interno (*inward*). En nuestra opinión, aunque el pacto de recepción esté fundamentado en la veracidad de lo que se relata, la textualización de esos hechos mediante el empleo de artificios literarios supone ya un grado de ficcionalización por cuantas decisiones subjetivas y efectistas toma el autor. La oposición entre lo ficcional y lo factual que la tradición aristotélica ha esgrimido para la diferenciación de lo literario y lo no literario se ve alterada desde la segunda mitad del siglo XX. Si atendemos a los pactos de recepción, es posible establecer una relación entre la novela de no-ficción, el nuevo periodismo y la autoficción en cuanto a la ambigüedad interpretativa que estas manifestaciones literarias provocan en el receptor, siempre desde el ámbito de la ficción. Como ya hemos comentado, consideramos que comienza la ficción desde el momento en el que el autor toma decisiones sobre la presencia de un cierto tipo de narrador, la disposición cronológica de los eventos, el uso de diálogos o la caracterización de los personajes. No es posible escribir lo real porque siempre existe una mediación entre la realidad y el texto ejercida por el productor a través del lenguaje (White, 1985).

En la teoría existen dos tipos de pacto bien diferenciados para un texto periodístico y uno literario. El primero, el periodístico, está basado en el principio de veracidad, que implica que lo que el autor cuenta pueda ser valorado como verdadero o falso, de modo que su prestigio depende de que no contenga falacias o falsedades. Se presupone que el autor de este tipo de textos no va a alterar en su relato nada de lo

sucedido en el mundo real, ya sea añadiendo o suprimiendo parte de esa realidad, ya sea incluyendo directamente acontecimientos y personas que no existen o han existido en el mundo real del autor y del receptor. El pacto para los textos literarios ficcionales está regulado por la mimesis y el principio de verosimilitud, dando lugar a obras ficcionales realistas (miméticas y verosímiles), fantásticas (no miméticas, verosímiles o no verosímiles) e inverosímiles (no miméticas y no verosímiles) (Rodríguez Pequeño, 2008). De modo que, por una parte, el autor no se compromete con el contenido del texto en términos de oposición verdadero/falso y, por otra, el lector suspende su incredulidad para adentrarse en el mundo propuesto en la obra.

Estos mundos textuales ficcionales pueden presentar un alto grado de verosimilitud (Albaladejo, 1986) si el mundo representado en la obra contiene en su estructura de conjunto referencial un número elevado de elementos tomados del mundo real efectivo, acercando el modelo de mundo al tipo I de lo verdadero (Albaladejo, 1986; Rodríguez Pequeño, 2008; Martín Jiménez, 2015), cuyas reglas son las de la realidad objetiva. Lo que sucede en este tipo de novelas de no-ficción y en los textos del nuevo periodismo es que conforman su estructura de conjunto referencial con acciones, lugares, seres e ideas del mundo real, pero su discurso se sirve de procedimientos literarios que convierten estas obras en ficcionales. Se sitúan así en esa difusa frontera entre lo verdadero y lo ficcional verosímil, al igual que sucede con otros géneros como la novela histórica, la autobiografía, el documental o la autoficción, por citar algunos ejemplos. Según nuestra propuesta, las reglas con las que se construye la ficción no son exclusivamente semánticas, sino también sintácticas y pragmáticas. Además de que existan o no en la realidad objetiva los elementos que conforman la estructura de conjunto referencial de una obra, hay procedimientos sintácticos que afectan a la forma del texto literario y reglas pragmáticas que tienen que ver entre otras cosas con los objetivos estéticos y performativos que pretende el autor en el receptor. Así, es perfectamente posible que una obra presente una estructura de conjunto referencial compuesta por elementos propios de un modelo de mundo tipo I atendiendo a las reglas semánticas por las cuales los seres, lugares, acciones e ideas pertenecen al mundo real efectivo, y que tenga carácter ficcional porque el autor se sirve en su proceso productivo de artificios literarios sintácticos como la presencia de un tipo de narrador concreto, la ordenación cronológica, la propia selección o elipsis de acciones, la inserción de diálogos que no son transcritos de forma literal, la corriente de conciencia de los personajes, etc.

El problema de estatus de la novela de no-ficción o nuevo periodismo proviene, en definitiva, de que se trata de un subgénero que se caracteriza por desarrollarse precisamente en «el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una

ficción, puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un reflejo fiel de los hechos» (Amar Sánchez, 1992: 19). Además, la novela de no-ficción tiene un origen marginal con respecto al canon literario y se inserta dentro de la cultura de masas, al igual que el género criminal con el que comparte también el hecho de que los textos fundacionales tuvieran como asunto central un crimen.

Precisamente, de los distintos tipos de novelas de no-ficción, el que a nosotros nos interesa aquí es aquel que guarda relación con lo criminal y que en las últimas décadas conocemos como *true crime*. Los antecedentes de este tipo de relatos con una elevada carga de elementos procedentes de la realidad, así como de la narrativa criminal en general, lo encontramos en el siglo XVIII en las causas célebres, en las que desde el periodismo se tratan asuntos criminales. El término *causa* se utiliza en el sentido de «proceso criminal que se actúa contra algún reo por delito cometido», siguiendo el Diccionario de Autoridades. Los casos que se relataban en la prensa eran aquellos más populares y también los que más morbo podían despertar en los lectores, sobre todo por el alto nivel de violencia. Además, servían para construir un imaginario común sobre el crimen y los cánones racionales de justicia, al tiempo que los lectores se familiarizaban con el lenguaje técnico del crimen y de los procesos judiciales. Estas publicaciones también contribuyeron a dotar al criminal de un perfil y una identidad al otorgarle un rostro, unos hábitos, una clase social y unos motivos para cometer el crimen. De este modo, tanto la prensa como el folletín continuaron retratando la delincuencia para hacer de ella algo tan cotidiano como indeseable. Un desorden que se producía en el día a día y que amenazaba la normalidad, pero que los lectores, sin embargo, percibían como un fenómeno ajeno que les fascinaba.

Esa tradición del relato criminal más cercano a la realidad, que reproduce las historias del crimen y la historia de la investigación, se ha mantenido hasta nuestros días, en los que se ha convertido en todo un fenómeno editorial. Los grandes crímenes de nuestro tiempo se tratan en la prensa con la consustancial actualidad que le corresponde al medio periodístico, pero su recorrido no termina ahí. Los mismos periodistas que cubren esos casos para los medios en los que trabajan también realizan su propia investigación y la cuentan de forma más sosegada y literaria en volúmenes que publican las grandes editoriales. Este fenómeno convive también con otras publicaciones periodísticas o pseudoperiodísticas dedicadas exclusivamente al relato de sucesos criminales, como la nota roja en México, donde incluso se emplea un cierto tono humorístico para tratar las violencias más crudas derivadas de la guerra del narco (Orduña, 2018).

Y es que vivimos en un mundo hambriento de realidad (realidad aumentada, telerrealidad, basado en hechos reales), de ver lo que sucede a nuestro alrededor, de convencerse de que, como reza el dicho, «la realidad puede superar a la ficción» y que la aparente normalidad en la que nos encontramos la mayoría convive con la oscuridad de los crímenes más brutales cometidos por algunos como nosotros. Queremos conocer los detalles, poner voz y rostro a los criminales, vivir los casos y sus devenires judiciales como si fuéramos parte implicada, juzgar si los procedimientos son adecuados o no, si los motivos excusan parcialmente al delinquente, si sus declaraciones corroboran las pesquisas de los agentes de la ley, si la condena es justa, e incluso si se ha juzgado a la persona adecuada. Y en esa mediación que realiza el autor entre lo que sabe, lo que no sabe pero supone y lo que finalmente cuenta, los elementos reales se entremezclan con las decisiones narrativas y lo que trasciende no es lo factual del crimen, sino el discurso que lo reconstruye. Es ahí donde lo periodístico se torna literario.

Los crímenes que se representan no son siempre asesinatos, también hay casos de corrupción, secuestros o narcotráfico, por ejemplo. Por citar tan solo algunos ejemplos bien conocidos sobre este último, ténganse en cuenta los trabajos de Roberto Saviano sobre la mafia napolitana (*Gomorra*) y el tráfico de estupefacientes (*ZeroZeroZero*), los de David Simon sobre la plaga de muertes que supuso el negocio de la droga en Baltimore con sus obras *Homicidios* y *La esquina*, a los que volveremos a referirnos más tarde; o, en España, el polémico trabajo de Nacho Carretero titulado *Fariña* y que fue incluso retirado del mercado durante algún tiempo por orden judicial. La trascendencia y el interés de estos ejemplos ha sido tal que todas ellas cuentan con sus correspondientes adaptaciones televisivas.

Pero el narcotráfico ha sido representado de formas muy diversas en la literatura, sobre todo desde que en los años setenta del pasado siglo Estados Unidos decidiese emprender eso que se ha denominado Guerra contra las Drogas y que Don Winslow, el autor que nos ocupa fundamentalmente en este trabajo, ha decidido contar a través de una particular mezcla del conocimiento derivado de la investigación periodística y su habilidad para construir mundos criminales ficcionales en los que se integran esos referentes reales.

2. 4. *El narcotráfico y la literatura criminal*

En las últimas décadas, la denominada narcoliteratura constituye un fenómeno destacado dentro del panorama más amplio de las llamadas narcoficciones, con las que se designan «aquellas ficciones que versan sobre el narcotráfico, incluyendo cine,

telenovelas, música y literatura» (Adriaensen, 2016: 11), a las que podríamos añadir los videojuegos. Se desarrolla originalmente en México y Colombia, pero se ha extendido posteriormente a otros territorios también familiarizados con la actividad del narcotráfico como Estados Unidos o España, por ejemplo. El narcotráfico ha sido abordado desde múltiples ángulos: las consecuencias sociales del consumo de estupefacientes, el potencial económico del negocio de la droga, la vida de los dirigentes de estas organizaciones criminales y su trascendencia social, la penetración del narco en las esferas gubernamentales a través de la corrupción, los sistemas de organización de los diferentes carteles o la lucha de las fuerzas de la ley contra ellos, entre otros. Una muestra de la globalización actual del narco son los estudios recientes que se preguntan hasta qué punto este fenómeno internacional ha sido relevante incluso en el desarrollo de importantes acontecimientos actuales como la recuperación económica de multitud de países afectados por la crisis económica de 2008 gracias al dinero procedente del negocio ilícito del tráfico de drogas, para el cual se necesita la colaboración de las más importantes instituciones bancarias radicadas en paraísos fiscales (Adriaensen, 2016: 10). Pero si por algo despierta tal interés el tráfico de drogas es por su capacidad para provocar la muerte a través tanto de las sustancias con las que se trafica como de la violencia que rodea a un negocio tan lucrativo como este. Y ya sabemos que matar representa el mayor atentado contra la sociedad al eliminar a parte de sus miembros.

En México, aunque el fenómeno narcoliterario comenzó su esplendor a finales del siglo XX, encuadrado en el movimiento más amplio de la narcocultura, el origen de este tipo de narrativas se remonta al año 1967 con la obra de Pablo Serrano titulada *Diario de un narcotraficante* (Palaversich, 2010). En esa época, hasta que se produce el descubrimiento de este tipo de narrativas por parte de las grandes editoriales, las obras que tratan sobre el narco son publicadas en pequeñas editoriales independientes con una proyección muy limitada, casi local, en el norte del país. Una de las novedades que supone esta narcoliteratura es precisamente que surge y se mantiene en esos márgenes culturales de los que hablan las propias obras, con un marcado ruralismo – algo sin duda poco habitual en la literatura criminal, con tendencia a lo urbano – y una presencia constante de la frontera no solo como lugar de tránsito de las drogas y el dinero, sino como espacio simbólico sociocultural. Estos rasgos contrastan con el centro hegemónico cultural mexicano, caracterizado por el urbanismo y el cosmopolitismo, al tiempo que contradice el discurso oficial que demoniza al narco mientras se aprovecha de él (Palaversich, 2010: 57-58). Sin embargo, el tema del narco terminó por convertirse en un fenómeno comercial no solo en el ámbito estrictamente literario, sino también – y sobre todo – en el periodístico, con una amplia dedicación

a los asuntos del narcotráfico, y en el audiovisual, con la proliferación de películas, series y documentales sobre la historia del narco. El mundo del narco pasa del margen al centro cultural mexicano y latinoamericano en general, y de ahí a todo un fenómeno de masas internacional de gran éxito comercial por la actualidad del tema, el creciente poder de las organizaciones narcotraficantes en todo el mundo y la curiosidad que suscita el funcionamiento de tales organizaciones y de sus misteriosos líderes. Sin embargo, el éxito comercial no supone necesariamente que la calidad literaria de las obras sea inferior, como se ha sugerido desde algunas posiciones críticas que denostan cualquier forma de literatura devenida en tendencia, al igual que ya sucediera con otras manifestaciones de la literatura criminal cuya consolidación y reconocimiento crítico ha tardado en llegar varias décadas.

A pesar de este éxito, el empleo del término narcolliteratura para denominar a este subgénero no parece ser el más adecuado desde el punto de vista teórico, aunque sí sea el más reconocible hoy en día, motivo por el que también lo usaremos en este trabajo. La literatura no ha escapado a los efectos del prefijo «narco» y bajo esta etiqueta se han agrupado obras que tratan la problemática político-social de la producción y el tráfico de drogas, ya sean narconovelas, narcocine, narcoperiodismo o narcocorridos. No obstante, siguiendo con el planteamiento que hemos venido exponiendo desde el inicio de esta segunda parte del libro, nos parece más apropiado decir que la narcolliteratura, que reservamos como término comercial, es un tipo de literatura criminal sobre el narcotráfico y todo lo que le rodea, con sus particularidades geográficas y los consiguientes distintos puntos de vista. Los rasgos constitutivos del género criminal son los que estructuran dichas producciones literarias con el narcotráfico como crimen sobre el que se construyen las tramas y el mundo de los personajes con el que se representa ese fenómeno social, cultural, económico y político.

Consideramos que Lemus (2005) acierta cuando expone que no se trata de una literatura que introduzca cambios relevantes en la forma de narrar, el estilo o la estructura por los que haya que considerarla como un género diferente, si bien el planteamiento de este autor con respecto a esta literatura es un tanto reduccionista, vinculándola exclusivamente con los autores del norte de México en un intento por perpetuar la confluencia del centro geográfico y del centro cultural mexicano en torno a la capital del país, insistiendo así en la marginalidad norteña (Parra, 2005; Yépez, 2015). Lo cierto es que desde aquellas apreciaciones de Lemus han pasado casi dos décadas y, aunque creemos como él que este tipo de literatura no constituye un género independiente sino un subgénero criminal, tampoco tenemos dudas sobre la calidad literaria de numerosas obras que se han producido en los últimos años en todo México y en otros países como Colombia, España o Estados Unidos. Con lo cual no cabe la

consideración de la literatura criminal sobre el narcotráfico como una forma de subliteratura, en contra del criterio de algunos estudiosos que se empeñan en desprestigar cualquier forma artística que se aleje de la seriedad y el acceso restringido que le presuponen a la literatura «de verdad», negando su esencia lúdica y de entretenimiento y demostrando un esnobismo tacaño en el reconocimiento del arte de lenguaje (Albaladejo, 1996, 2000).

Como sucede con otros subgéneros criminales, la cuestión temática y la adaptación de determinados componentes a dicha temática son las que diferencian principalmente este tipo de literatura de las que se centran en otros delitos como el secuestro, el robo o los asesinatos en serie, por ejemplo. El narco aparece de forma recurrente en la literatura contemporánea de México y de otros países porque se trata de un fenómeno actual y popular, motivo por el que al mismo tiempo se sugiere la reflexión sobre la pertenencia a este tipo de literatura de aquellas obras en las que el narco actúa como mero contexto social en el que se desarrollan otros relatos donde este crimen no ocupa el centro de la acción. Por eso, mejor que narcoliteratura preferimos la denominación de literatura criminal sobre el narcotráfico, pues el prefijo «narco» limita la recepción de las obras, mientras que la preposición «sobre» define una vía de acceso que no impide otras opciones (Oliver, 2012) —como ya sucediera con la crítica social que introdujo la novela negra con respecto a la policiaca—, pero en las que el narcotráfico es el crimen que motiva las acciones de unos personajes construidos según los arquetipos del género criminal.

Las consideraciones críticas de las obras sobre el narcotráfico varían entre el exhibicionismo estético propio del narco y la visión de este como resultado de un sistema capitalista salvaje en el que todo vale para escapar de la pobreza (Santos, Vásquez y Urgelles, 2016). Una de las principales objeciones con las que se encuentran estas obras es de tipo ético: la apología del narco y de su violencia, que lo legitima culturalmente, transmite una imagen negativa del país en el extranjero. Pero, además de ese tipo de obras para ensalzar la figura de los narcos (como sucede en los narcocorridos), también hay otras muchas que plantean dilemas más complejos y reflexiones más profundas sobre todo aquello que rodea al fenómeno del narcotráfico: violencia, economía, corrupción, desesperación, etc. Autores como Élmer Mendoza, Juan Pablo Villalobos, Eduardo Antonio Parra, Víctor Hugo Rascón o Yuri Herrera son ejemplos representativos de esta segunda forma de hacer literatura sobre el narco.

Dentro de la estética narco-literaria existen una serie de características definidoras (Santos, Vásquez y Urgelles, 2016). La estilística gore supone uno de los principales aspectos por su influencia en la representación de la violencia del narco, explí-

cita, cruel y salvaje. Este tratamiento de la violencia también ha provocado una corriente crítica que considera que contribuye a la normalización de algo a todas luces repudiable, sobre todo cuando se percibe un afán exhibicionista y sensacionalista en la representación literaria de una残酷 desmedida que, al convertirse en un fenómeno transnacional, favorece la asociación estereotipada de la violencia extrema como rasgo definidor de las sociedades latinoamericanas (Adriaensen, 2016: 14).

Los territorios representados donde se sitúan las acciones también suelen guardar similitudes: territorios fronterizos y ubicaciones simbólicas que representan la desigualdad social provocada por el capitalismo feroz que representan las organizaciones narcotraficantes. Es más, la característica violencia que se ejerce sobre los cuerpos en estas obras puede ser considerada el resultado de ese sistema que convierte en inservibles a quienes dejan de ser útiles para los fines económicos que persiguen las organizaciones, estableciendo así una analogía entre la violencia física directa y visible, y la violencia invisible del capitalismo extremo sobre las sociedades más desequilibradas socioeconómicamente. Esta analogía es expresada por Oliver (2013: 26) como «cuerpo humano y cuerpo social, mismo significante que construye idéntico significado; una sociedad en decadencia, lacerada y atrapada en una espiral de destrucción».

Otro rasgo de esta estética es la subalternidad de los personajes (Santos, Vásquez y Urgelles, 2016: 11), ya sean principales o secundarios, que los convierte en víctimas del narco, pues la utilidad de todos ellos en el negocio es perecedera. Son personajes que habitualmente proceden de estratos sociales bajos y llegan a ocupar diferentes puestos de poder en las organizaciones, ya sean soldados encargados de asegurar un territorio para el tráfico o la venta de la droga; sicarios cuya función es eliminar obstáculos en el desarrollo del negocio; o capos que dirigen parte o la totalidad de la organización, sometidos a la presión de la cúspide que ocupan y a la amenaza constante de ser arrestados por agentes de la ley o asesinados por otros criminales que desean acaparar su parte del negocio. Precisamente, sicarios y capos son dos de los principales ejes de estas narrativas. El protagonismo de los primeros da lugar a la denominada sicaresca, tan popular en Colombia, que destaca por sus aspiraciones de dinero y una vida acomodada, aunque de breve duración por el constante peligro de muerte que los acecha. Destacan, por ejemplo, en esta línea sicaresca obras como *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo, *Sangre ajena* de Arturo Alape o *Rosario Tijeras* de Jorge Franco. Por el otro lado, los capos de la droga han inspirado personajes de múltiples obras y han sido motivo de análisis de otras tantas obras de no-ficción. En México destaca Joaquín 'el Chapo' Guzmán, quizá por esa épica que aporta la huida reiterada y la persecución dilatada en el tiempo, además del gran poder

acumulado y la responsabilidad de un gran número de muertos. Pero también son importantes Miguel Ángel Félix Gallardo ‘el jefe de jefes’, los hermanos Arellano Félix, Amado Carrillo ‘el señor de los cielos’, Ismael ‘el Mayo’ Zambada, Rafael Caro Quintero o Ernesto ‘Don Neto’ Fonseca, entre otros. En Colombia, el archiconocido Pablo Escobar Gaviria, por motivos similares a los de ‘el Chapo’ aunque con el añadido del final trágico de su vida en la huida; los hermanos Gilberto y Miguel Rodríguez Orejuela o Hélder ‘Pacho’ Herrera. Y tampoco debemos olvidarnos de personajes encarnados por mujeres como Samantha Valdés, jefa del cártel del Pacífico en las obras de Élmer Medoza, o Teresa Mendoza –de igual nombre en la vida real– en *La reina del sur* de Arturo Pérez-Reverte. Estos personajes coinciden en el ejercicio de la violencia y la demostración de un ascenso social vinculado en exclusiva a la riqueza económica, algo que, como decíamos, ha sido motivo de desmerecimiento de este tipo de narrativas, consideradas de mal gusto por interpretarse como un ensalzamiento exhibicionista de la actividad narcocriminal.

Además de las relaciones analógicas entre el cuerpo individual y el cuerpo social y su descomposición a través de la violencia que soportan, Felipe Oliver (2013) señala también las relaciones intertextuales de las obras sobre el narcotráfico de México y Colombia con los clásicos indiscutibles de cada país, Juan Rulfo y Gabriel García Márquez, a través de los infiernos ficcionales representados por Comala y Macondo. En el caso mexicano, son muy habituales las referencias intertextuales a la obra de Juan Rulfo en general o a su obra *Pedro Páramo* en particular. Tales referencias son en ocasiones explícitas, como cuando Edgar ‘el Zurdo’ Mendieta compra un ejemplar de la citada obra de Rulfo para hacer un regalo en *Balas de plata* de Élmer Medoza, en lo que se podría considerar un tributo al autor mexicano dada la escasa relevancia de dicho pasaje. En otras, las referencias son mucho más sugerentes y se insertan en las novelas como parte de sus propias tramas, como en *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón o *Al otro lado* de Heriberto Yépez, que contienen pasajes cuya intertextualidad con la obra de Rulfo recuerdan al inicio y al final de *Pedro Páramo* respectivamente (Oliver, 2013: 33-34). La vuelta al lugar de origen, la presencia omnisciente de un caudillo que todo lo controla, la descomposición paulatina de los espacios, el deterioro físico y moral de los personajes o las historias sobre los muertos que pueblan los textos son algunas de las referencias intertextuales más comunes entre la obra de Rulfo y las de los autores contemporáneos que dibujan en sus textos el devenir de toda una nación influenciada por la revolución que promueve el narco para constituir un nuevo orden a través de la legítima violencia que pretenden instaurar y que en otro tiempo estaba solo reservada a las fuerzas gubernamentales.

Otro aspecto importante señalado por Oliver (2013, 2016) es la presencia en las narrativas sobre el narcotráfico de personajes vinculados con las letras, letrados, ya sean estos estudiantes universitarios como el sicario de *Perra brava* de Orfa Alarcón; dramaturgos, como el narrador de *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón; escritores ridiculizados como en *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos; detectives que cursaron la carrera de letras españolas como en *Balas de plata* de Élmer Mendoza; o antiguos periodistas transformados en sicarios como en *Nostalgia de la sombra* de Eduardo Antonio Parra. Pero no todos han de ser necesariamente personajes «cultos» como los mencionados, también existen muchos otros vinculados con las letras de una forma más popular, menos académica, como los compositores de narcocorridos y cantantes de cantinas, tal y como sucede con el Artista en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera, donde para Oliver (2013, 2016) también se pone en discusión la letra escrita frente a la letra oral en la legitimación y continuidad social del narco. En esta obra, el Rey cuenta con dos letrados que representan estos dos medios de comunicación: por un lado, el Periodista que se ocupa del medio escrito, tergiversando la información sobre el Rey (el capo narcotraficante) que aparece en los medios de comunicación para propagar entre la sociedad más cultivada una imagen positiva de este; y, por otro lado, el Artista, que compone y canta los corridos para transmitir a las clases populares que frecuentan bailes y cantinas las bondades de su Rey y también las consecuencias tiranas y cruentas para quienes lo traicionen. Así, la palabra cumple una doble función legitimadora: la que se dirige directamente a la opinión pública o, más bien, a quienes se encargan de formar la opinión pública; y la que se extiende entre quienes viven de forma más próxima y directa la acción del narco, que deben conocer los beneficios de la legitimación y protección del negocio y las consecuencias de la traición al patrón mediante la colaboración con la justicia o con organizaciones rivales. Son dos planos que se complementan en el afán legitimador del narco dado que «el Periodista se encarga de la imagen y el Artista de la esencia» (Oliver, 2016: 227). Si bien es cierto que el periodista se convierte también en un personaje importante para dar a conocer los entresijos del negocio del narcotráfico, las relaciones entre el narco y los poderes públicos, es un cronista de la violencia del narco. Por eso, además de esa faceta colaboracionista con el narco, también será un personaje perseguido que amenaza el negocio del tráfico de drogas y el enriquecimiento de sus promotores.

En esa tarea de legitimación social y cultural, además de los textos también son muy importantes los espacios, más allá de las fronteras y sus proximidades. El narcotráfico no es una actividad soterrada sino, bien al contrario, un fenómeno que se ha

instalado con plenitud como indica la ocupación de espacios destinados a la autorrepresentación. De Jesús Malverde ‘el santo de los narcos’ se han servido los patrones mexicanos para presentarse a sí mismos como los bandidos generosos que sostiene la leyenda sobre este personaje, del cual no existen documentos escritos, sino tan solo lo que ha llegado por la tradición oral. Lo cierto es que en esta figura se han basado las estrategias de algunos mafiosos –como el mismísimo Pablo Escobar en Colombia– para ganarse el favor de las clases más bajas, aquellas que como ellos se encuentran en los márgenes del sistema, aunque por diferentes motivos. Como en la leyenda en la que Jesús Malverde asaltaba a los ricos terratenientes en la época previa a la revolución mexicana para dárselo al pueblo, los narcos se han construido una imagen similar con la que defienden la venta de drogas a los ricos gringos del norte para traer una riqueza que el sistema, a través del Estado, le niega a su pueblo. Los narcotraficantes se han apropiado de este personaje legendario que es Jesús Malverde por el que en su honor han levantado iglesias y templos de veneración en Sinaloa –territorio originario de Jesús Malverde–, en otras partes de México, en Cali (Colombia) o en Los Ángeles (Estados Unidos). Así es como el narco mexicano ha hecho del culto a una leyenda una forma de ocupación de espacios que los representa, del mismo modo que en el cementerio de Jardines de Humaya se suceden los mausoleos de mármol italiano en forma de pequeñas catedrales de varias plantas dotadas de los más refinados equipamientos tecnológicos como símbolo del poder acaparado por los narcos que allí tienen su sepultura. Es la forma que posee el narco de exhibir su poder a través del espacio y de tratar de convertir en personajes de culto a aquellos que han llegado a las más altas cotas en el negocio del tráfico de drogas. La santificación de los narcos es una realidad en sus localidades de origen gracias a ese trabajo de imagen que los muestra como benefactores de sus desfavorecidas comunidades, como lo fue en su momento Jesús Malverde, y en esta época que nos ocupa, la difusión de sus hazañas a través de las plataformas audiovisuales y de la literatura también los ha convertido en personajes de culto para la cultura de masas, que valora en ellos sus logros capitalistas de enriquecimiento desmesurado a pesar de su condición de criminales. De nuevo, el problema ético.

Esta relación entre el narco y la religión, o al menos de la ritualización y la liturgia que la caracteriza, es uno de los rasgos que configura una particular poética sobre el narco. Orduña (2017) aborda en su trabajo, entre otras cuestiones, los ingredientes de esta literatura agrupándolos en torno a las categorías personajes (narcotraficante, mujeres, representantes del estado, testigo, consumidores, intelectuales y periodistas), espacios (el infierno y el paraíso) y motivos comunes (religión, familia, poder, violencia, muerte, lealtad o justicia). En este apartado no abordaremos todos ellos,

tan solo algunos que merecen una ampliación por su relevancia en el género criminal o que no han sido mencionados anteriormente, aunque todos ellos sí resulten interesantes para nuestro posterior análisis. Una vez aclarado que el eje sobre que el que se desarrollan las tramas principales ha de ser el crimen del narcotráfico –que suele implicar también que aparezcan aquellos otros que son asociados con este (asesinato, secuestro, blanqueo de capitales, corrupción, etc.)–, los ingredientes de la historia no muestran variaciones funcionales importantes con respecto a lo ya descrito de forma general para el género criminal. Las particularidades vienen determinadas por la temática y las siempre presentes cuestiones socioculturales propias de los territorios donde se crean tales obras literarias.

Los narcotraficantes son los principales criminales, si bien Orduña (2017: 194) insiste en una diferencia fundamental entre la literatura sobre el narcotráfico en México y Colombia. En el primero de los países, los protagonistas pertenecen a la esfera de los poderosos, ya sean capos o personajes que ascienden en esa jerarquía de poder, mientras que en Colombia los protagonistas son los sicarios, que no son fundamentales sino coyunturales en la comprensión del fenómeno narco. Centrándonos en el caso mexicano, por su interés para este trabajo, los criminales suelen tener un origen humilde y el ejercicio de la violencia es el medio con el que logran ascender en la escala de las organizaciones criminales hasta ocupar posiciones de dominio. En ocasiones, estos criminales fueron también representantes del estado, bien policías o agentes de algún otro cuerpo de seguridad, emulando lo que en la realidad sucedió con personalidades relevantes de la historia del narco mexicano como Miguel Ángel Félix Gallardo, antiguo agente de la Policía Judicial Federal en Sinaloa, y fundador del cártel de Guadalajara y del narco moderno; o Juan José ‘el Azul’ Esparragoza, que fue miembro de la Dirección Federal de Seguridad y participó en la fundación del cártel de Guadalajara junto con Miguel Ángel Félix Gallardo, Ernesto Fonseca y Rafael Caro Quintero, y lideró el cártel de Sinaloa y también el de Juárez de la mano de Joaquín ‘el Chapo’ Guzmán, quien precisamente sirve de base para el personaje de ‘el Chalo’ Gaitán en *El más buscado* de Alejandro Almazán y es uno de los referentes de Don Winslow para el personaje de Adán Barrera.

Uno de los rasgos que caracterizan a los capos de la droga mexicanos, representados con una estética norteña muy identificable y a la vez estigmatizadora (tejanos, hebillas de cinturón deslumbrantes, botas de vaquero elaboradas con pieles nobles de animal, sombrero... todo ello recubierto de un afán de ostentación asombroso), es que se consideran superiores frente al resto del mundo, incluso por designación divina, lo cual recuerda a antiguos regímenes autoritarios premodernos. También la valentía, la astucia y un profundo sentido de la

justicia, pero entendida esta no como la Justicia derivada de la aplicación de las leyes como sucediera en la primigenia literatura policiaca, sino con ese valor de justicia moral al margen de la ley, e incluso en contra de la ley, tan característica de la literatura negra o policiaca realista. Con esta forma de justicia se trata de mantener el orden social tal y como este se concibe desde las esferas criminales de poder, ocupando los espacios vacíos que deja el poder institucional. Una justicia que, sin embargo, encuentra tan solo en la violencia su forma de legitimación, con lo que el miedo se convierte en un elemento indispensable de control social. Por eso estos personajes tan poderosos son respetados y encuentran en la población más afectada por su negocio la necesaria protección frente a las autoridades legales. La construcción de una imagen que mezcla la beneficencia con los desfavorecidos y la crueldad despiadada con quienes los traicionan o amenazan su negocio los convierte en poderosos, casi intocables. Es su particular «todo para el pueblo, pero sin el pueblo», pues este solo les interesa en la medida en que se pueden beneficiar de él, pero si dicho beneficio supone sacrificar a parte de la población, no dudan en hacerlo.

Establecido el orden social pretendido por el narcotraficante, este «se convierte en un héroe posmoderno, un héroe abyecto que se alza contra el mayor generador de criminalidad: el Estado» (Orduña, 2017: 199), lo cual supone una verdadera revolución al invertir los roles del Estado y el Narco. El primero, tradicionalmente visto como el ente encargado de asegurar el orden social o restablecerlo tras la comisión del crimen, es ahora presentado como el elemento disruptivo de la paz social frente al narco, que originalmente cometía esos crímenes que alteraban el orden social y ahora se muestra como el encargado de preservarlo frente a la violencia injustificada del estado contra el pueblo, en un ejercicio metonímico impecable mediante el que las organizaciones criminales tratan de convertir su particular guerra en una causa general que implica a todos los habitantes. Este es un cambio de concepción muy importante que, junto con la corrupción de los que ostentan el poder institucional, debilita la imagen de los estados que luchan contra las drogas o, más bien, que luchan por (el control del negocio de) las drogas.

Al otro lado, como representantes de la ley y el orden social establecido tenemos los personajes del policía y de los representantes estatales (políticos, jueces, procuradores, etc.). Todos ellos representan al Estado, que es percibido como un generador de violencia debido al control que pretende de determinadas capas sociales marginadas y a la corrupción de multitud de sus miembros, por lo que su imagen no es positiva ni entre los delincuentes a los que persiguen ni entre el resto de los ciudadanos.

En muchas ocasiones los policías son también criminales, lo cual aumenta la sensación de inseguridad y del inmenso poder del narco, capaz de penetrar en todas las esferas públicas para corromperlas y ponerlas al servicio de sus intereses. Sin embargo, también encontramos héroes policiales en la literatura sobre el narco mexicano, como Édgar Mendieta, el detective de las obras de Élmer Mendoza que, a diferencia de la mayoría, primero fue narco y después policía. En otras latitudes, la imagen policial es diferente y, aunque la sombra de la corrupción es una constante, lo habitual es que los agentes de la ley no sucumban a la tentación del narco, o no con tanta frecuencia, al menos.

Los personajes femeninos, cuya representación se realiza en torno a una serie de arquetipos bien definidos, adquieren una gran importancia. Orduña (2017: 213-215) toma como referencia la idea de Rivera Garza (2010) de la mujer como actante y la clasificación de Valenzuela Arce (2003) para proponer una taxonomía de cuatro tipos de mujer que se pueden encontrar en este tipo de obras. En primer lugar, la mujer despersonalizada, que atañe a esos personajes femeninos utilizados como objetos (prostitutas, trabajadoras de maquiladoras o cultivos de droga, etc.) o que poseen escaso o nulo peso narrativo y solo sirven para caracterizar a otros personajes principales. A continuación, la mujer buchona, que es aquella que mantiene una relación con el narcotraficante como forma de lograr una vida acomodada, y se corresponde con la mujer trofeo propuesta por Valenzuela Arce. En tercer lugar, la mujer madre, en la que se entremezclan los motivos familiares y religiosos para dotar a estos personajes de una esencia de pureza similar a la de la figura de la Virgen María. Son mujeres entregadas a sus maridos, que cuidan de la familia en el día a día y liberan a los hombres de ciertas responsabilidades familiares. También es la madre de los narcotraficantes, la mujer sacrificada y defensora de sus hijos sin importar cuán crueles puedan ser estos y las fechorías que hayan cometido. Y, por último, la mujer poderosa, desde una doble consideración: como mujer jefa de una organización criminal, pero también, añadimos, una mujer poderosa por su empoderamiento contra dichas organizaciones, su capacidad intelectual y su activismo para denunciar los desequilibrios que produce el narco, así como por su capacidad de influir a otros personajes –masculinos por lo general–, de sacar a la luz sus debilidades, de humanizarlos despertando en ellos la pasión desenfrenada, el amor hasta la locura o sus temores más profundos.

Como se puede observar, en general, los personajes femeninos constituyen a la vez una parte de esas víctimas que deja el narco a su paso, fruto de una estructura esencialmente machista en la que las mujeres son percibidas como ele-

mentos débiles y causantes de debilidad y, por tanto, como amenazas para el mantenimiento y crecimiento de los imperios de la droga que construyen los hombres. También son un objetivo cuando se quiere dañar al adversario. Como seres capaces de dar la vida a otros, desde las convicciones religiosas de los personajes masculinos poderosos, las mujeres deben ser protegidas –junto con los niños– en la cruenta guerra por las drogas, haciendo que cualquier crimen cometido contra ellas sea considerado como un exceso en el ejercicio de la violencia, si bien en México son bien conocidos los feminicidios que asolan el país. Esta representación de las mujeres parece responder a dos motivos: la construcción realista de los mundos del texto con la que se pretende una semejanza con la realidad reconocible por los lectores y la escasez de escritoras de este tipo de obras que puedan aportar un cambio radical en la tradicional visión de las mujeres desde concepciones exclusivamente masculinas.

Los espacios en los que se desarrollan las acciones de estas obras son muy importantes en la definición de la estética de la literatura sobre el narco. Los espacios públicos son aquellos en los que mejor se representa la violencia del narco y la alteración del orden social que provoca. Son espacios amenazantes, mientras que los espacios privados suelen caracterizarse por lo contrario, por ser espacios de protección en los que se gestan las hazañas de los narcotraficantes y las negociaciones sobre el devenir del tráfico de droga, y donde se resguardan aquellas personas importantes para los patrones, como sus mujeres e hijos, por ejemplo. Además de la frontera como espacio privilegiado en cuanto a su presencia, las ciudades se mantienen como espacios imprescindibles, siguiendo la tradición de la literatura criminal, y su caracterización no dista tanto de la que podemos encontrar en esta tradición literaria. La importancia de la religiosidad como motivo que recorre la literatura sobre el narcotráfico hace que la ciudad se identifique con el infierno, sobre todo en las urbes situadas en las zonas fronterizas o del norte de México donde la acción del narco es más evidente y constante. De este mismo infierno sobre la tierra participa también el desierto que rodea a estas ciudades del norte gracias a la natural hostilidad que representa para el ser humano. Quien habita las ciudades no puede escapar de la presencia violenta del narco, y quien entra en el desierto, rara vez sobrevive.

Como contraposición al infierno, siguiendo la tradición religiosa, se sitúa el paraíso. Este se identifica con la naturaleza, por oposición a la ciudad, y su tratamiento fluctúa entre la añoranza del paraíso que un día se disfrutó, normalmente en la infancia, y la imposibilidad de recuperarlo, porque una vez que se desciende al infierno es imposible salir de él. En esta oposición entre infierno y paraíso, además de la identificación de la ciudad y la naturaleza como uno y otra, también

caben otras oposiciones identificadas analógicamente con estos espacios religiosos, como los países azotados por la violencia de las maras que obligan a sus habitantes a buscar una vida mejor en los Estados Unidos, visto de esta forma como la escapatoria del infierno y la llegada al paraíso, aunque como ya mencionábamos, la realidad es que tal paraíso no es posible alcanzarlo y lo que queda normalmente es la muerte en el trayecto o el descubrimiento de otro infierno en ese destino *a priori* paradisiaco. Así pues, la condena eterna al infierno y la expulsión del paraíso serán representaciones habituales en estas obras con las que reflejar cómo el narcotráfico y la violencia que despliega provocan importantes cambios sociales. Mientras unos pocos (narcos, políticos, policías, militares...) se benefician por un breve periodo de tiempo que, sin embargo, encuentra solución de continuidad de forma inmediata, otros muchos se tienen que conformar únicamente con la tragedia que unos pocos les imponen.

Retomando algunos apuntes generales presentados al inicio de esta parte, en la literatura sobre el narcotráfico, como subgénero de la literatura criminal, es posible encontrarnos con relatos de criminal y relatos de investigador (Valles Calatrava, 1990), y con relatos que aúnan las dos perspectivas. Los primeros son aquellos en los que los criminales asumen el protagonismo, ya sean capos o sicarios, y las historias son contadas desde su perspectiva, humanizando a esos personajes misteriosos que son los traficantes en el mundo real. Los relatos de investigador son aquellos que asumen la perspectiva de los agentes de la ley que investigan y luchan contra ese negocio ilícito y las consecuencias violentas y corruptas que conlleva. Además, como no creemos que las etiquetas geográficas sean operativas a pesar de reconocer las particularidades que aportan en las obras, este tipo de narraciones no está restringido solo a los territorios «productores» del narco, sino que también encontramos obras de extraordinaria relevancia en otros territorios «receptores», como Estados Unidos, donde la historia del narco adquiere unos matices diferentes derivados de la conocida como Guerra contra las Drogas iniciada por su gobierno en la década de 1970, aportando una perspectiva distinta de la que habitualmente se obtiene al otro lado de la frontera.

En este país se gesta la gran obra sobre el narco de la que nos ocupamos en este trabajo, que no es otra que la serie sobre el cártel de Don Winslow, constituida por *El poder del perro* (*The Power of the Dog*, 2009), *El cártel* (*The Cartel*, 2015) y *La frontera* (*The Border*, 2019), y que creemos que debe ser ampliada con la inclusión de *Corrupción policial* (*The Force*, 2017), formando así una tetralogía divisible en dos diápticos según el lado de la frontera donde se desarrollan sus tramas. Por una parte, *El poder del perro* y *El cártel*, cuya trama principal se desarrolla en territorio

mexicano. Por otra, *Corrupción policial* y *La frontera*, que ubican la totalidad o una parte importante de la historia en el lado estadounidense, mostrando también las causas y las consecuencias de esta guerra en su sociedad y en sus instituciones políticas y policiales para criticar esa guerra inútil y abogar por la legalización de las drogas como solución a las desastrosas consecuencias que el narcotráfico tiene directa o indirectamente para diferentes pueblos del continente americano: jóvenes muertos de forma prematura por la ilusión de una vida mejor, consumidores condenados de por vida, desplazados centroamericanos por la violencia de las maras, mujeres violadas y asesinadas por el ejercicio de un poder inhumano, periodistas silenciados por la vía del gatillo, y un largo etcétera.

Tercera parte

*Don Winslow
y la Guerra contra las Drogas*

Don Winslow (Nueva York, 1953) es considerado uno de los autores más importantes de las últimas décadas en el género criminal. De padre marinero y de madre bibliotecaria, su historia comienza en una pequeña ciudad costera de Rhode Island donde crece rodeado de libros. Con diecisiete años se traslada al estado de Nebraska para comenzar sus estudios universitarios en periodismo, que culminan con un título universitario de licenciatura en Estudios Africanos. Precisamente, durante sus estudios, realizó un viaje al sur de África que provocó que su vida estuviese fuertemente ligada a dicho continente. Pero este viaje no fue el único que marcó su carrera literaria. California, Idaho o Montana fueron lugares estadounidenses donde residió antes de regresar a Nueva York para centrarse en su carrera como escritor profesional. Sin embargo, en el camino hacia su consolidación como un escritor de prestigio dentro del género criminal, tuvo que dedicarse a otras labores profesionales como gerente de unas salas de cine o investigador privado –dedicación que comparte con Dashiell Hammett, impulsor de la novela policiaca realista-. Poco después, obtuvo una maestría en Historia Militar con la intención de incorporarse al *Foreign Service* de los Estados Unidos, pero finalmente decidió emprender de nuevo una serie de viajes para organizar safaris en Kenia y expediciones de senderismo en el sudoeste asiático, así como representaciones de Shakespeare en Oxford, Inglaterra.

Durante esta etapa de viajes, Don Winslow escribe su primera novela titulada *Un soplo de aire fresco* (*A Cool Breeze On The Underground*, 1991), nominada a un Premio Edgar y con la que inaugura la saga del detective Neil Carey, que completan las obras *Tras la pista del espejo de Buda* (*The Trail To Buddha's Mirror*, 1992), *En lo más profundo de la Meseta Solitaria* (*Way Down On The High Lonely*, 1993), *A Long Walk Up The Water Slide* (1994, no publicada en español) y *While Drowning In The Desert* (1996, no publicada en español), todas ellas publicadas originalmente en la editorial St. Martin's.

Winslow volvió al trabajo de investigación en California, un lugar de referencia en su obra literaria al que acude en repetidas ocasiones. Allí logró un acuerdo para la publicación y posterior adaptación cinematográfica de su novela *Muerte y vida de Bobby Z* (*The Death and Life of Bobby Z*, Knopf, 1997), que le permitió dedicarse a

la escritura a tiempo completo. En total, ha publicado veintidós novelas, contando con su reciente *Ciudad en llamas* (*City of Fire*, William Morrow, 2022), entre las cuales destacan títulos como los anteriormente mencionados y otros como *Salvajes* (*Savages*, Simon & Schuster, 2010) –con versión cinematográfica también– y su pre-cuela *Los reyes de lo cool* (*The Kings Of Cool*, Simon & Schuster, 2012), *El invierno de Frankie Machine* (*The Winter of Frankie Machine*, Vintage, 2006) o la excepcional saga sobre la Guerra contra las Drogas, de la que nos ocupamos en este trabajo, formada por *El poder del perro* (*The Power of the Dog*, Vintage, 2005), *El cártel* (*The Cartel*, Knopf, 2015) y *La frontera* (*The Border*, William Morrow, 2019), que creemos que debería ser ampliada con la inclusión de *Corrupción Policial* (*The Force*, William Morrow, 2017), formando así una tetralogía divisible en dos diápticos según el lado de la frontera donde se desarrollan principalmente sus tramas (Rodríguez Santos, 2022). Esta saga también ha atraído el interés de cineastas y actores como Oliver Stone, Michael Mann, Martin Scorsese, Ridley Scott, Robert De Niro y Leonardo DiCaprio. Twentieth Century Fox ha apostado por adaptar algunas de estas obras, como *El cártel* y *El poder del perro*, que se sumarían así al conjunto de obras adaptadas al cine junto con *Salvajes* y *Muerte y vida de Bobby Z*. Sus obras traducidas al español han sido publicadas por editoriales como Mondadori Random House, Penguin Random House, RBA o HarperCollins, principalmente, y sobre estas versiones traducidas citaremos en este trabajo¹.

Además de sus novelas, Winslow ha publicado numerosos cuentos en antologías y revistas como *Esquire*, *LA Times* y *Playboy*. Pero sin duda, ha sido con las novelas y cuentos criminales, como los que conforman su obra *Rotos* (*Broken*, William Morrow, 2020), con las que ha conquistado a los lectores y a la crítica, lo cual le ha reportado a lo largo de su carrera numerosos premios literarios como el Premio Raymond Chandler (Italia), el Premio del Libro L.A. Times (EE. UU.), la Daga de Plata Ian Fleming (Reino Unido), el Premio Literario RBA (España), el Premio Hal-cón Maltés (Japón) o el más reciente XVII Premio Pepe Carvalho que le fue entregado durante el festival *BCNegra* en febrero de 2022.

Don Winslow es un autor que destaca por su activismo dentro y fuera de la literatura. Sus críticas y denuncias de los asuntos políticos y sociales, tanto estadounidenses como internacionales, son de sobra conocidas por quienes le siguen en las principales redes sociales. En Twitter², por ejemplo, Winslow ha mostrado abiertamente su rechazo a la figura y el gobierno de Donald Trump, de cuyos escándalos y

¹ Véase el apartado de bibliografía.

² Véase: <https://twitter.com/donwinslow>

los de sus seguidores y continuadores en el partido republicano de diferentes estados se ha servido para realizar una serie de vídeos a los que ha bautizado como *Don Winslow Films*, que pueden verse también en el perfil de Instagram³ del autor. Otros temas que también han sido tratados por Winslow, tanto en sus perfiles públicos como en las obras de la serie sobre la Guerra contra las Drogas, son los relacionados con el propio narcotráfico y con las cuestiones raciales. Gracias a la amplia documentación que emplea para sus obras, Don Winslow ha trasladado a su literatura sucesos de gran trascendencia como las persecuciones y capturas de 'el Chapo' Guzmán que puso de nuevo el foco mediático en el narco mexicano; o el asesinato de Michael Brown (Michael Bennett en *Corrupción policial*) en 2014 a manos de un policía a quien finalmente el jurado decidió no acusar, lo cual supuso que el movimiento *Black Lives Matter* ganara visibilidad internacional con sus protestas. Sin embargo, no se ha limitado a representar estos y otros hechos acontecidos como estrategia para dotar a sus novelas de un mayor espesor realista, sino que a través de sus textos ha vehiculado toda una crítica que profundiza en las causas históricas de estos problemas y de otros como la corrupción o la violencia, señalando responsables a ambos lados de la frontera, estadounidense y mexicana. A través de esta serie, el autor crea un mundo criminal complejo cuyos orígenes y consecuencias conforman un marco con el que el lector pueda lograr comprender la retórica sobre la Guerra contra las Drogas a través de algunas situaciones del pasado reciente que haya vivido o, al menos, que ha conocido a través de los medios de comunicación.

De los títulos que componen la obra literaria del autor, son varios los que desarrollan el asunto del narcotráfico con anterioridad a la saga que nos ocupa: *The Death and Life of Bobby Z*, *The Winter of Frankie Machine* o *Savages* son algunos ejemplos, pero en ellos se aprecia un tono trágico menor que en la serie sobre la Guerra contra las Drogas (Rodríguez Pequeño, 2018). En los cuatro títulos que incluimos dentro de esta serie, son muchos los aspectos que se ajustan a los apuntes sobre la tragedia que recogió Aristóteles (1974: 1450a8-10) en su *Poética* con los que se justifica esa mayor carga trágica.

Para el Estagirita, los componentes intrínsecos de la tragedia son seis. El más importante de todos es la estructuración de los hechos, la trama, y dentro de ella el *agon* o conflicto que atraviesa el héroe. El argumento ha de ser complejo y debe contener peripécias o cambios en sentido contrario de las acciones; la *anagnórisis* o reconocimiento que supone el paso de la ignorancia al conocimiento; los padecimientos, que provocan el *pathos*, el sufrimiento del héroe y del resto de personajes, así

³ Véase: <https://www.instagram.com/donwinslowfilms/>

como la empatía de los receptores; y el *sparagmos* o destrucción total. Además, tratándose de un hombre bueno, en el argumento debe producirse el paso de la dicha a la desdicha. Sin embargo, a pesar de los múltiples defectos del héroe, el poeta debe presentarlo como un ser honrado, y de ahí la ambivalencia que se genera en el receptor. El segundo componente son los caracteres, los personajes que llevan a cabo las acciones que se imitan, cuyo pensamiento –tercer componente– se muestra mediante los discursos de cada uno de ellos. Vinculado con este, el cuarto: la elocución, que es la expresión de los pensamientos mediante las palabras. Estos cuatro primeros componentes conforman los elementos verbales constitutivos del texto literario, y por ello su especial importancia. Finalmente, como aderezos de la tragedia se sitúan la melopeya o composición musical y el espectáculo. Con respecto al último, el espectáculo, que es el modo de imitar, podríamos decir que la novela carece de él al tratarse de una obra narrativa y no dramática, pero consideramos que en la actualidad la forma de representar una novela para el gran público es habitualmente la adaptación cinematográfica o televisiva (el formato de las series se asemeja más al de las novelas), y en estos momentos estas obras se encuentran en ese proceso de adaptación⁴, por lo que también tendrían su espectáculo próximamente. No obstante, esta parte no es tan relevante para Aristóteles, ya que su ausencia no afecta a la existencia y fuerza trágica del texto literario, considerando además que este no es tanto mérito del poeta como «del que fabrica los trastos» (Aristóteles, 1974: 1450b21), en referencia al arte de aquellos distintos al poeta de quienes depende más el éxito de la representación.

En la saga sobre la Guerra contra las Drogas, veremos cómo es posible reconocer estas partes que la relacionan con la tragedia aristotélica, especialmente en las cosas que se imitan: el argumento, los personajes y su manera de pensar. Pero también existen otros rasgos más propios de las tragedias isabelinas o shakespereanas (Rodríguez Pequeño, 2018), como la estructura formada por un prólogo, cinco partes o actos y un epílogo que podemos encontrar en tres de las cuatro obras; o la ruptura de las unidades de tiempo y espacio que Don Winslow lleva a cabo situando las acciones en diferentes lugares y abarcando un gran periodo de tiempo, a pesar de lo cual logra dotar a la serie de una gran continuidad y coherencia.

Es muy común la identificación de esta saga con la trilogía de Art Keller formada por *El poder del perro*, *El cártel* y *La frontera*, dado que todas ellas cuentan la historia protagonizada por dicho personaje, pero existen motivos que expondremos en los siguientes apartados para ampliar el número de obras que forman parte de esta

⁴ Así se recoge en la propia página web del autor: <http://don-winslow.com/films/the-force/> (última consulta: 25/04/2022)

serie mediante la inclusión de *Corrupción policial*, formando así una tetralogía sobre la Guerra contra las Drogas.

3. 1. Espacio, tiempo y estructura de la saga

A lo largo de las casi tres mil páginas que conforman las cuatro obras, Don Winslow nos cuenta una sola historia sobre la inútil Guerra contra las Drogas, que el autor resume en una entrevista para *El País* en los siguientes términos:

No estamos perdiendo la guerra contra las drogas, la hemos perdido y nunca deberíamos haberla iniciado. Es sólo un gigantesco negocio, una industria en la que los narcos y quienes luchan contra ellos mantienen una relación simbiótica (Galindo, 2015).

Considerando los espacios en los que se desarrollan las principales tramas, estas cuatro obras pueden agruparse en dos diápticos según el lado de la frontera donde se ubique la acción de los personajes. Por una parte, *El poder del perro* y *El cártel*, cuya trama principal se desarrolla en territorio mexicano. En la primera, el inicio de la historia nos sitúa en México, concretamente en los campos de amapolas de Badiraguato, Sinaloa. Rápidamente, en el segundo capítulo de la primera parte, la acción discurre en Nueva York, en la *Cocina del Infierno*, donde se nos presenta al grupo de irlandeses entre los que se encuentra Sean Callan, un joven que circunstancialmente se ve obligado a tomar el control de la mafia irlandesa y cuyo peso en la historia es muy relevante. A partir de esa presentación de Callan, el resto de la historia nos sitúa sobre todo en distintos lugares mexicanos como Guadalajara y Puerto Vallarta, en el estado de Jalisco en el que se funda la Federación; Tijuana y otros enclaves de Baja California como territorios clave por su proximidad fronteriza con los Estados Unidos; diferentes lugares del estado de Sinaloa, eje del narcotráfico en toda la obra de Don Winslow; o en Ciudad de México, capital del país y centro de influencias políticas. En los Estados Unidos, son relevantes los lugares del estado de California próximos a la frontera, como San Diego, y la mencionada ciudad de Nueva York por ser sede de la gran mafia italoamericana. Estos espacios se combinan con otros a los que se nos traslada cuando la historia lo requiere, pero que no suponen en muchos casos ubicaciones de gran relevancia para la trama principal. Entre ellos se encuentran lugares como Tegucigalpa en Honduras; Putumayo, Medellín y Cali en Colombia; y El

Salvador o Hong Kong de forma testimonial. Sin embargo, la variedad de ubicaciones, aunque irrelevantes para la trama, sí nos transmite una idea del impacto del fenómeno a nivel global.

En *El cártel*, continúa el predominio de las localizaciones en México aunque la expansión del negocio de la droga hace que entren en juego otros territorios importantes en los que se desarrollan las principales líneas argumentales de esta obra. Así, Tijuana pierde fuerza como paso fronterizo en favor de Nuevo Laredo y Ciudad Juárez. La primera, por su espacio compartido con Laredo, ciudad del estado de Texas, de la que solo la separa el Río Bravo. La segunda, por idénticas circunstancias que la anterior. Ciudad Juárez y El Paso son un mismo núcleo urbano dividido también por el «río Grande si eres yanqui, río Bravo si lo miras desde el lado mexicano» (Winslow, 2015: 167) que hace de frontera natural entre México y Estados Unidos. Esta proximidad –o quizá mejor convivencia– acentúa el valor de la frontera no solo como lugar de tránsito de la droga hacia los Estados Unidos y de las armas y el dinero de la droga hacia México, sino como espacio simbólico. No se trata solo de una separación política y económica, sino también de una separación emocional que agudiza las terribles consecuencias de esa particular situación para los territorios del sur. El poder económico del norte, tan bien reflejado en esos semiespacios urbanos pertenecientes a los Estados Unidos, provoca el deterioro en sus vecinos del sur, no solo como consecuencia del tráfico de droga sino también, por ejemplo, de las fluctuaciones productoras que supusieron las maquiladoras en Juárez, más tarde trasladadas a otros territorios con mano de obra más barata que la mexicana, como China. Estas nuevas deslocalizaciones dejan un reguero de miseria en forma de colonias chabolistas alrededor de las ciudades que abandonan, cuyo desamparo acaba por convertirse en un aliado para los cárteles de la droga.

Además de estos territorios fronterizos con foco en el lado mexicano, también se visitan otros lugares durante la historia: Matamoros, sede del Cártel del Golfo; Morelia, sede de la Familia Michoacana; Acapulco, Ciudad de México, diferentes lugares de Sinaloa, San Fernando en Tamaulipas o el Valle de Juárez, donde se ubican Valverde y otras poblaciones próximas a la frontera. Fuera del territorio mexicano y de esas ciudades fronterizas, de los Estados Unidos tan solo hay una breve referencia a Erie en Pensilvania. Y fuera de Norteamérica, igualmente hay breves viajes a Santa Marta en Colombia o referencias a ciudades europeas como Milán, Berlín, Rostock, Lyon o Barcelona. Sin embargo, por el peso de la trama destaca Petén, región del norte de Guatemala donde se sitúa el desenlace de esta segunda novela con la reunión entre los jefes de los dos cárteles que libran una guerra sin cuartel por el control de las drogas: el cártel de Sinaloa y los Zetas.

El segundo díptico lo forman *Corrupción policial* y *La frontera*, que ubican la totalidad o una parte importante de la historia en el otro lado de la frontera, en los Estados Unidos, mostrando también las causas y las consecuencias de esta guerra en la sociedad estadounidense y en sus instituciones políticas y policiales. En *La frontera*, última obra de la trilogía de Art Keller y cuarta de la serie por fecha de publicación, parte de la trama se desarrolla en México con la sucesión en el trono del narcotráfico una vez desaparecido Adán Barrera que desata una nueva guerra interna y fragmenta el todopoderoso cártel de Sinaloa. No obstante, hay un mayor protagonismo de lo que sucede en los Estados Unidos o lo que tiene como destino los Estados Unidos, con asuntos que contribuyen a lograr ese amplio campo de visión sobre el narcotráfico que pretende el autor como la inmigración desde el sur provocada por organizaciones violentas al servicio del narco como las maras; la nueva epidemia de heroína de las primeras décadas del siglo XXI que comienza a infectar también a estratos sociales no marginados; la corrupción política en las más altas esferas del poder; la colaboración necesaria de Wall Street en el negocio del narcotráfico mediante el blanqueo de dinero; o la violencia entre bandas criminales que provoca el negocio en sus niveles piramidales inferiores, donde la guerra se libra por la conservación y ampliación de pequeños territorios de venta de droga. De esta manera, las ciudades de Washington, Las Vegas, San Diego y, sobre todo, Nueva York, adquieren una mayor relevancia y son tratadas con más profundidad y detalle que los enclaves mexicanos, tratados ya pormenorizadamente en las dos primeras novelas de la saga.

A diferencia de lo que sucede con las tres novelas protagonizadas por Art Keller, en *Corrupción Policial* se reduce el espacio de la acción. Todo sucede en la ciudad de Nueva York, por lo que la representación de la guerra contra las drogas está redimensionada localmente: los policías y sus familias, los abogados, los jueces, los políticos, los criminales y sus víctimas, los jefes de las bandas al servicio del cártel, los confidentes, los yonquis. La reducción del espacio en esta obra la acerca más a las tragedias clásicas, aunque podemos encontrar más características compartidas de ese tipo de obras tanto en esta novela como en las del resto de la saga (Rodríguez Pequeño, 2018), lo cual contribuye también a que consideremos su inclusión en la serie sobre la Guerra contra las Drogas.

Los espacios son atravesados culturalmente por las relaciones intertextuales presentes en la serie y gran parte de ellos, ya sean urbanos o rurales, de un lado de la frontera o del otro, son identificados analógicamente con el infierno. El fuego, la destrucción, la violencia y el sufrimiento son rasgos que caracterizan al infierno de Don Winslow, como al de El Bosco en *El jardín de las delicias*, que se cita en *El poder*

del perro (Winslow, 2005: 27) o al de Dante en *La divina comedia*, mencionado en *Corrupción policial* (Winslow, 2017: 21), una referencia sin duda adecuada en una obra donde la traición es el peor de los pecados, pues en el infierno de Dante se sitúa a estos pecadores en el noveno y último círculo del infierno, con el mismísimo Satanás y otros ilustres como Judas, Bruto o Caín. La palabra infierno aparece cuarenta y dos veces en *El poder del perro*, diecisiete en *El cártel*, ocho en *Corrupción policial* y diecinueve en *La frontera*, lo que sin duda nos revela la importancia retórica del término en la visión que pretende desarrollar y fijar el autor en la obra que inicia la saga y cómo la mantiene recurrentemente en las obras sucesivas.

El infierno es el infierno, lo llames como lo llames (Winslow, 2005: 64), pero son varios los infiernos que se describen a lo largo de la serie. La Operación Cónedor, con la quema de los campos de amapolas en Sinaloa al inicio de la Guerra contra las Drogas se compara con el infierno y con la Guerra de Vietnam, de la que el protagonista Art Keller es excombatiente, que fue otro infierno.

Sólo en el infierno, piensa Art Keller, las flores son de fuego. [...] No ve con claridad a través del humo, pero lo que distingue es una escena surgida del infierno (Winslow, 2005: 27).

Salvo por la ropa, piensa Art, podría ser Vietnam. [...] Tiene que recordarse a sí mismo que esto no es la Operación Fénix, sino la Operación Cónedor, y que éas no son las montañas invadidas de bambú del I Corps, sino los valles montañosos de Sinaloa, ricos en amapolas (Winslow, 2005: 28).

También lo son la Cocina del Infierno en Nueva York o la escena tras la tragedia del terremoto en Ciudad de México en 1985, con Nora Hayden saliendo de un hotel mientras presencia las explosiones, los derrumbes, los suicidios de quienes se arrojan desde las alturas presas del pánico, el fuego provocado por las fugas de gas o el olor a carne quemada. Un lugar calificado así por el narrador cuando este nos anuncia justo a continuación que el cardenal «Parada atraviesa el infierno» (Winslow, 2005: 263) antes de encontrarse con Nora Hayden. Antes del asesinato de Calabrese «se desata el infierno» (Winslow, 2005: 316). El Golden West, el hotel donde se hospeda Callan, es la antesala del infierno, «La última parada antes del cartón en la calle o la losa del forense [...] Llámalo penitencia, purgatorio, lo que quieras...» (Winslow, 2005: 506-507). El narrador dice que no es de extrañar que Cerro, el Secretario de Educación que entrega a Parada las pruebas de la corrupción del Estado, tenga miedo del infierno porque «Ha contribuido a construirlo en la Tierra» (Winslow, 2005: 445). El infierno aparece también en la mente de Adán cuando va en el hueco oculto de un

coche camino del hospital donde se encuentra su hija. Mientras pasa la frontera piensa «En una hija agonizante. En niños arrojados desde un puente. En el infierno» (Winslow, 2005: 662). La cárcel donde envían a Adán es «otro infierno en la Tierra para el resto de su vida» (Winslow, 2015: 26).

Cuando Denny Malone está siendo presionado por el FBI para que declare por los delitos cometidos, observa la ciudad de Nueva York y su ajetreo a través de la ventana con «gente saliendo en desbandada, estafando un dólar, intentando triunfar» y dice:

– Esto es el infierno (Winslow, 2017: 450).

El fuego provocado por los disturbios durante las protestas contra la sentencia del caso de Michael Bennett en *Corrupción policial*, justo antes del desenlace trágico, se asemejan al infierno, en contraposición con la calma antes de la muerte de Malone.

Malone contempla su reino en llamas, columnas de humo elevándose como si fueran piras funerarias (Winslow, 2017: 570).

Entonces el cielo se tiñe de blanco, las sirenas cesan y la radio calla [...] (Winslow, 2017: 572).

En *La frontera*, cuando se explica el origen estadounidense de las maras centroamericanas, se nos dice que:

A finales de los ochenta, muchos salvadoreños, hondureños y guatemaltecos empezaron a escapar del infierno en el que se habían convertido sus países y a emigrar a California (Winslow, 2019: 243-244).

Al igual que en el encuentro entre Damien Tapia y Rafael Caro, en el que el segundo se refiere a la cárcel de la que acaba de salir:

– Adán Barrera era enemigo de tu padre. Y mío también. Mandó matar a tu padre y a mí me mandó a vivir en el infierno. Era el demonio (Winslow, 2019: 274).

En todos los casos, se trata de una representación católica del infierno. La religión católica es un elemento cultural muy presente en toda la serie, tanto en las creencias y tradiciones de los personajes, como en las referencias del autor a través del paratexto, con epígrafes en los que se incluyen citas bíblicas o de *El paraíso perdido*

de Milton, obra con la que comparte la paradoja del Dios bueno y todopoderoso que permite el mal en estado puro, que consiente la existencia del poder del perro.

Otro aspecto revelador sobre el tratamiento del espacio urbano es cómo el autor genera itinerarios muy precisos en los desplazamientos de algunos personajes, con menciones a lugares ilustres y negocios locales en las dos ciudades más relevantes en la biografía y en la obra de Don Winslow: San Diego y Nueva York. El nivel de detalle es tan elevado que es posible seguir el trazado narrado en las obras con un mapa, recorrer con los personajes ficcionales la ruta que realizan por esos lugares existentes en la realidad, aumentando el espesor realista y la sensación de estar leyendo una historia que efectivamente ha sucedido. Se pueden encontrar rutas detalladas por San Diego en *El poder del perro* (Winslow, 2005: 522) y por Nueva York en *Corrupción policial* (Winslow, 2017: 20-22; 46) y *La frontera* (Winslow, 2019: 221), por citar algunos ejemplos.

Además de lo señalado con respecto al espacio, las relaciones diápticas que sugerimos también pueden observarse en el tiempo de la historia de estas obras. *El poder del perro* abarca desde 1975 hasta 2004; y *El cártel*, desde 2004 hasta 2015. Son las dos obras con una cronología más amplia por lo que este primer diáptico presenta un tiempo muy dilatado, de casi cuarenta años. *Corrupción policial* se situaría a continuación como tercera novela de la serie por fecha de publicación, cuya cronología abarca de julio de 2016 a julio de 2017, siendo la de menor duración; mientras que *La frontera* lo hace entre noviembre de 2012 y mayo de 2018, solapándose algunos años con la historia de *El cártel*. Con ello se completa lo que sucede entre el año 2012 del último capítulo y el año 2014 del epílogo de *El cártel*, aunque esta no es la única anacronía importante que encontraremos en la saga, como veremos a continuación.

En este segundo diáptico el tiempo de la historia se reduce muy significativamente, y con él los grandes saltos temporales de las dos primeras obras, aunque esto no suponga una reducción del tiempo del relato dado que la extensión de cada diáptico es similar⁵ en cuanto a número de páginas. Este tiempo de la historia reducido permite a Winslow desarrollar con mayor intensidad la cotidianidad de algunos personajes que habitan los espacios de *Corrupción policial* y *La frontera*.

Dentro de la serie, según su estructura, hay algunas obras –las de la trilogía de Art Keller– que se asemejan a las tragedias shakespeareanas por estar organizadas en cinco partes con un número de capítulos que varía entre tres y cinco dentro de cada parte. Un detalle de las ediciones españolas es que las dos primeras obras de la serie

⁵ Tomando como referencia las ediciones en español, el primer diáptico suma 1454 páginas frente a las 1536 del segundo diáptico, dentro del cual se incluye *Corrupción policial*.

están divididas en «partes» y *La frontera* lo está en «libros». La excepción a esta estructura la marca la obra que añadimos a esta serie sobre la Guerra contra las Drogas, *Corrupción policial*, que se asemeja más a la de las tragedias clásicas con una división en tres partes, cada una de ellas con un número de capítulos variable hasta llegar a los treinta y nueve de los que consta la obra completa, que actúan a modo de escenas más o menos breves. Estos capítulos aparecen numerados de forma consecutiva con dígitos, desprovistos de título y, en muchos casos, también del característico epígrafe que acompaña a cada capítulo de las otras tres novelas.

Todas las obras de la serie comienzan con un texto prologal referido a un tiempo de la historia posterior, una prolepsis que constituye un inicio casi *in extremas res*, convirtiendo el resto de la obra en un *racconto*. La función que cumplen estos prólogos es la de presentar una escena clave en el conflicto que recorre cada obra cuya principal característica es la violencia. En *El poder del perro* el prólogo trata la descripción de una escena perteneciente a la matanza de El Sauzal⁶ sucedida en la obra entre 1997 y 1998, cuyo conocimiento por parte del autor motivó precisamente la escritura de esta novela. Una escena de la intervención en Guatemala para eliminar a los cabecillas de los Zetas en el año 2012, concretamente en el Día de Muertos, sirve como arranque de *El cártel*. Y *La frontera* se inicia con un fragmento del pasaje en el *National Mall* de homenaje a los combatientes en la traumática guerra de Vietnam en el que se produce un tiroteo cuyo objetivo es el asesinato de Art Keller tras haber declarado ante una comisión gubernamental todo lo que sabe desde que empezó en esta guerra. En el caso de *Corrupción policial*, el doble texto prologal sirve para presentar al héroe de este episodio, Denny Malone, y su error trágico, que es el de matar a Diego Pena y robarle un cargamento de heroína que supondrá el inicio de su descenso al infierno personal y profesionalmente. La presentación de Denny Malone en la cárcel corresponde a un momento de la historia posterior, casi un año después del inicio de la historia que fija el segundo texto prologal en julio de 2016, momento en el que se produce la operación contra Diego Pena con el consiguiente asesinato y robo de la heroína. Ese momento en el que Denny Malone es encarcelado –aunque solo durante un día– ocurre en el capítulo 32 de los 39 de los que consta la obra, justo antes del desenlace del conflicto fraguado en los capítulos anteriores.

⁶ El 17 de septiembre de 1998 se produjo la conocida como matanza de Ensenada como consecuencia de una deuda contraída por Fermín Castro Rodríguez con algunas personas que trabajaban para el cártel de los hermanos Arellano Félix. Este ajuste de cuentas fue el inicio de un nuevo ciclo en la guerra entre carteles al levantarse el veto sobre el asesinato de mujeres y niños, algo que caracterizó a la violencia del narco en las décadas posteriores.

En cuanto a los epílogos, en ellos se produce habitualmente un salto temporal hacia el futuro. En *El poder del perro*, este salto es de cinco años, de 1999 a 2004, y sirve como recapitulación de las consecuencias que han tenido para los protagonistas los acontecimientos narrados. Este epílogo de *El poder del perro* enlaza cronológicamente con el principio de la historia de *El cártel*, también en 2004. Precisamente en *El cártel* es donde se aprecia una doble función del epílogo respecto a la coherencia cronológica de la serie. Este sitúa la acción en el año 2014, en Juárez, donde Art Keller se ha hecho cargo de los cuidados de Jesús Chuy, un joven que ha crecido en la lucha armada de los carteles por el control de las drogas. El salto temporal con respecto al último capítulo de esta obra es de dos años, de 2012 a 2014. Sin embargo, la tercera obra de la trilogía de Art Keller, *La frontera*, no comienza en ese año 2014, sino que vuelve al año 2012 del último capítulo de *El cártel* para continuar la historia desde ahí y enlazar en la mitad del primer capítulo (Winslow, 2019: 42) con el epílogo de dicha obra.

Además de esta analepsis inicial, en toda la primera parte de *La frontera* son constantes las referencias a hechos de la historia sucedidos en las novelas anteriores, con el fin de actualizar al lector para permitirle comprender los motivos que llevan a los personajes a tomar determinadas decisiones. Recordemos que la primera obra se publica catorce años antes que esta última, por lo que es fácil que el lector no recuerde con claridad lo que se narra en la primera. Una de estas analepsis que resulta interesante por cuanto se refiere al asunto principal de la saga, la Guerra contra las Drogas, es la que conecta un pasaje de *El poder del perro* sucedido en el año 1999 en el que Adán Barrera, poco antes de ser detenido y encarcelado, decide que el negocio de la cocaína está agotado y que es necesario volver a la heroína, como en los inicios del cártel (Winslow, 2005: 658), con otro pasaje de *La frontera* en el que una vez muerto Adán, en su velatorio, Ric Núñez, hijo del abogado de Adán, rememora una anécdota en la que el propio Adán le cuenta cómo el negocio de la marihuana va a desaparecer por la legalización en varios estados de los Estados Unidos y la necesidad de transformar los campos de cultivo de cannabis en campos de cultivo de amapola para producir nuevamente heroína (Winslow, 2019: 120).

Pero, sin duda, las analepsis más importantes de esta última obra son los resúmenes que podemos encontrar en las páginas 575 y 919. El primero, más breve, se produce mientras Art Keller trata de dormir mientras lucha por aplacar los recuerdos que le asaltan constantemente. «La noche dura cuarenta años» (Winslow, 2019: 575) nos advierte el narrador a través del pensamiento del protagonista haciendo uso del característico estilo indirecto libre del autor. Este resumen rememora la historia a través de una sintaxis breve en forma de soliloquio que concede rapidez al relato de esos

cuarenta años de guerra presentados como una lluvia de recuerdos que lo hacen sentir culpable:

Mataste a M-1.
Luego metiste a Adán entre Rejas.
Debiste matarlo entonces.
Ahora intenta dormir.
Vamos.

La película no te deja, la película continúa (Winslow, 2019: 576).

El segundo es más extenso porque se inserta en el marco de una declaración oficial de Art Keller en el Capitolio sobre todo lo que ha hecho en esos años de lucha contra las drogas, de modo que todos esos destellos anteriores ahora se explican con detalle:

»Su intención no era intercambiar a la señorita Hayden por Barrera, sino matarla a ella y a mí. En el tiroteo que siguió, Hobbs y Scachi fueron abatidos por el mismo pistolero al que habían contratado para matarme. Yo maté a Miguel Ángel Barrera y volví a detener a Adán (Winslow, 2019: 924).

Además de los prólogos y epílogos, en tres de las cuatro obras –*El poder del perro* es la excepción en este caso– se incluyen dedicatorias relacionadas con un asunto concreto que se trata genuinamente en cada obra: en *El cártel* la dedicatoria es para los periodistas asesinados en México durante el periodo que abarca la obra, algo que se representa en la novela con la historia de Pablo Mora y sus compañeros de la redacción de *El Periódico*; en *La frontera* para los cuarenta y tres estudiantes de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa desaparecidos forzosamente en 2014 en Iguala de la Independencia, en el estado mexicano de Guerrero cuya historia se narra en la propia obra; y en *Corrupción policial* para los ciento ochenta y siete policías que fueron asesinados mientras se escribía la novela, lo cual supone un contrapunto –los policías también son víctimas y no solo verdugos– a una crítica inherente en la novela como es la de los abusos policiales sobre afroamericanos, uno de los cuales –el asesinato de Michael Brown en 2014 a manos de un policía que meses después fue absuelto por un jurado– impulsó la internacionalización del movimiento *Black Lives Matter*, hecho que parece ficcionalizado en la obra. En las mismas tres obras, al final

de cada volumen, encontramos también un apartado de agradecimientos que se reparten entre familiares, amigos, periodistas, miembros de cuerpos policiales y otras personas que de un modo u otro han contribuido o apoyado tales obras.

Por último, los títulos de las cuatro obras también merecen una mención. El título original de *Corrupción policial*, *The Force*, mantiene una sintaxis muy propia de la serie, con un sintagma nominal compuesto por un artículo y un sustantivo, como en *The Cartel* y *The Border*. No parece una casualidad que estas tres obras, publicadas próximas las unas a las otras –entre 2015 y 2019–, muestren dichas coincidencias. Pero si nos fijamos en *The Power of the Dog*, publicada diez años antes de la siguiente en la serie, el título se diferencia de los otros tres tan solo por la adición de un complemento del nombre necesario para la plasmación del concepto que se designa: el poder de hacer el mal, la maldad en estado puro. De modo que, en realidad, podemos decir que todos los títulos de la serie comparten una sintaxis casi idéntica para representar un concepto muy concreto y definidor de cada obra, aunque cabría precisar que el primero de la saga es más literario, más opaco, mientras que los siguientes se integran en el grupo de títulos más descriptivos (Rodríguez Pequeño, 2018: 25; Martínez Arnaldos, 2003: 134). El título traducido al español de *The Force* aporta otra información con respecto al original y, por tanto, una retórica especial. *Corrupción policial*, además de desviarse de esa sintaxis compartida por los títulos de la serie, pone el foco sobre el sustantivo «corrupción» –sin duda uno de los ejes temáticos de la obra y de la serie– mientras *The Force*, cuya traducción más próxima al original sería *La Unidad*, hace referencia a un grupo de élite, en este caso la Unidad Especial Manhattan Norte de la policía de Nueva York, por lo que el foco se sitúa aquí sobre la identidad policial y los valores que subyacen, como la lealtad, la justicia y las relaciones quasi familiares entre sus miembros. Esta variación entre los títulos original y traducido resulta significativa retóricamente por su capacidad de condicionar la recepción de la obra antes incluso de su lectura.

Por lo que respecta a otros elementos paratextuales tan relevantes como los títulos de cada parte y de los capítulos, así como los numerosos epígrafes que se insertan a lo largo de todas las obras, los trataremos en un apartado más amplio sobre las referencias culturales en el que se analizarán las relaciones intertextuales de dichos componentes, su función dentro de cada obra y los rasgos que los caracterizan hasta llegar a conformar una segunda narración paralela y complementaria a la del texto literario (Rodríguez Pequeño, 2018).

Como hemos expuesto con anterioridad, Aristóteles identifica en su *Poética* los seis componentes de la tragedia, a saber: el argumento, los personajes, su pensamiento y la elocución de estos como elementos constitutivos del texto literario;

y la melopeya o composición musical y el espectáculo, como aderezos de la tragedia. En las páginas que vienen, atenderemos al análisis de estos componentes también presentes en las novelas criminales que nos ocupan con el objetivo de detallar los recursos que el autor emplea en la construcción del mundo literario sobre la guerra contra las drogas, reflejo de su concepción de este conflicto. Prestaremos especial atención al argumento y a la crítica que se desliza a través de él, al héroe y su némesis, y también a otros personajes secundarios con gran peso narrativo en la trama, entre los que destacan los personajes femeninos. Igualmente, aunque sin la misma importancia en la construcción de las tragedias según Aristóteles, compartiremos algunas notas sobre la composición musical que podemos encontrar inserta de forma explícita en los textos literarios, asumiendo funciones propias y concretas, y no como simple aderezo.

3. 2. La construcción del mundo ficcional realista sobre la Guerra contra las Drogas

En la serie sobre el cártel, *Don Winslow* construye un mundo literario con el que reflejar la complejidad de la Guerra contra las Drogas que se inventó la administración estadounidense de Richard Nixon en la década de 1970 para controlar a los sectores antibelicistas que se oponían a la guerra de Vietnam y a los negros. Criminalizando a estas comunidades, la percepción negativa por el resto de la población aseguraría la popularidad de las decisiones políticas de Nixon⁷. Los principales territorios afectados son: los propios Estados Unidos como país consumidor; México, país productor de heroína y marihuana y distribuidor de cocaína, por su extensa frontera con el país más poderoso y demandante de drogas del mundo al mismo tiempo; Colombia, como principal productor y exportador de cocaína, sin duda la sustancia más lucrativa; y los países centroamericanos como Panamá, El Salvador, Nicaragua o Guatemala, por su relevancia geopolítica durante la Guerra Fría y logística en el negocio de la droga.

Por un lado, esta serie reconstruye la historia del narco mexicano desde sus orígenes, con la producción de opio para el abastecimiento a las fuerzas militares estadounidenses, que rápidamente llega también al resto de la población con fines recreativos. Estos gomeros ubicados en las montañas de Sinaloa dedicaron sus tierras al cultivo de la amapola hasta que el propio gobierno estadounidense decidió que tal

⁷ John Ehrlichmann confirma estos motivos para el inicio de la Guerra contra las Drogas en una entrevista con Dan Baum en 1994 publicada recientemente por la revista Harper. Véase <https://harper.org/archive/2016/04/legalize-it-all/>

acumulación de opio en forma de heroína al otro lado de la frontera era un riesgo inasumible y decidió colaborar con el gobierno mexicano para fumigar y quemar todos los campos de cultivo. Sin embargo, ese supuesto final del opio mexicano no fue más que el comienzo del gran imperio de la droga y de la mayor organización criminal de la historia: el cártel mexicano.

Por otro lado, dicha organización criminal, alimentada en sus orígenes para lograr objetivos políticos por quienes después trataron de combatirla, desafía el orden establecido, llegando a invertirlo para erigirse como refugio de los desamparados por el sistema capitalista contemporáneo con el que los propios narcos construyen su riqueza. Esta inversión de roles también afecta a la militarización de las organizaciones criminales. El estado se ve obligado a reprimir por la fuerza el creciente poder del narco, también militar, provocando un conflicto armado que deja a su paso miles de muertos en México, tanto criminales como civiles inocentes, sobre todo en la primera década del siglo XXI. Esa demostración de fuerza es aprovechada por el narco para presentar al estado como el represor y a sus organizaciones como víctimas de tal opresión, justificando así el empleo de una violencia brutal, exacerbada. A ello contribuye sin duda la corrupción de los políticos y de los cuerpos de seguridad mexicanos, cuyos miembros se dejan tentar por el abundante dinero que les ofrece el narco, ya sea de forma directa a través de sobornos, ya sea gracias a los miles de millones de dólares procedentes del vecino del norte para combatir al propio narco.

El mundo creado por Don Winslow es un mundo ficcional realista regido por un modelo de mundo tipo II con un elevado grado de verosimilitud, según la teoría de los mundos posibles de Tomás Albaladejo (1986), Javier Rodríguez Pequeño (2008) y Alfonso Martín Jiménez (2015) enunciada en la primera parte de este libro. Para construir dicho universo criminal sobre la Guerra contra las Drogas, el autor se sirve de una estructura de conjunto referencial conformada por una mezcla de elementos reales ficcionalizados y elementos puramente ficcionales para lograr un mayor espesor realista. Así, por ejemplo, se conservan fechas y sucesos reconocibles de la historia del narco mexicano como la matanza de El Sauzal que inaugura la serie en el prólogo de *El poder del perro*. Una matanza cuyo referente es la conocida como matanza de Ensenada, ocurrida el 17 de septiembre de 1998 como consecuencia de una deuda contraída por Fermín Castro Rodríguez con algunas personas que trabajaban para el cártel de los hermanos Arellano Félix. Este ajuste de cuentas fue el inicio de un nuevo ciclo en la guerra entre cárteles al levantarse el veto sobre el asesinato indiscriminado de mujeres y niños ajenos al narco, algo que caracterizó a la violencia del narco en las décadas posteriores. En esta misma línea, se incluyen las referencias

a la ya mencionada Operación Cóndor, llevada a cabo en 1975 por el ejército mexicano con la ayuda de los Estados Unidos para la quema de los campos de cultivo de opio como parte de una operación más amplia de control de los países de todo el continente americano. También se representan las injerencias del gobierno estadounidense a través de su agencia de inteligencia en los asuntos políticos de los países centroamericanos con el objetivo de contener el auge de los movimientos comunistas, como los sandinistas en Nicaragua, y neutralizar los movimientos afiliados a la Unión Soviética. Otro ejemplo es el asesinato del agente de la DEA Enrique 'Kiki' Camarena en 1985 a manos del cártel de Guadalajara, que en la obra aparece ficcionalizado a través del personaje de Ernie Hidalgo, y que supone uno de los eventos centrales – recordado a lo largo de toda la saga – que desencadena la persecución obsesiva de Art Keller a Adán Barrera, jefe del cártel de Sinaloa, al que responsabiliza directamente. Por último, como muestra de esta representación de eventos sucedidos en la realidad podemos mencionar también el terremoto que asoló la Ciudad de México el 19 de septiembre de 1985 o la detención –y posterior fuga– de Joaquín 'el Chapo' Guzmán como uno de los responsables del tiroteo que acabó con la vida del cardenal Juan Jesús Posadas Ocampo en una reyerta entre el cártel de Sinaloa y el cártel de Tijuana en el aeropuerto de Guadalajara. Dicho cardenal es también un personaje de gran relevancia, al que el autor rebautiza con el nombre de Juan Parada, al igual que a su *enemigo* eclesiástico, el nuncio Girolamo Prigione, que aparece como el nuncio Antonucci, introduciendo a través de ellos el asunto de las relaciones entre México y la Santa Sede tras un largo periodo de desconexión entre ambos.

3. 2. 1. Personajes y acontecimientos

Siguiendo con los personajes y sus nombres, parece que Don Winslow sigue un patrón en las obras de la trilogía de Art Keller. Todos aquellos referentes del mundo real efectivo que el autor incorpora a su obra son designados nominalmente de dos maneras distintas según el peso narrativo que posean.

Por un lado, existen personajes cuyo nombre real se conserva íntegramente. Son personajes referidos a cargos públicos, generalmente políticos, cuya presencia en la historia es prácticamente testimonial, como Josefina Vázquez Mota, candidata del PAN a las elecciones de 2012 (Winslow, 2015: 629), el presidente mexicano Enrique Peña Nieto (Winslow, 2015: 638) o el presidente estadounidense Barack Obama (Winslow, 2019: 183), por citar algunos ejemplos. Existen excepciones, como es el caso de John Dennison en *La frontera*, tras el que se oculta Donald Trump, quizá por

la actualidad del personaje –presidente de los Estados Unidos en la fecha en la que se publica la novela– y por la crítica conocida del autor hacia esta persona, cuya referencia explícita en la obra podría haber supuesto algún problema de censura o acoso por sus acólitos contra el autor. Entre los rasgos que le caracterizan, en la obra se le atribuyen los relacionados con la comunicación pública que Trump acostumbra a hacer a través de las redes sociales y se reproducen algunos de los tuits publicados por Dennison como este en el que se dice⁸:

Patético, tuiteó Dennison. El jefe de la DEA quiere que los camellos vuelvan a la calle. Obama debería decirle: «¡Estás despedido!», pero es un blando (Winslow, 2019:186).

Es muy significativo en este ejemplo el uso de la expresión «¡Estás despedido!», ya que se trata de una expresión muy popular asociada a Donald Trump a raíz de la emisión del programa de televisión *The Apprentice* o *The Celebrity Apprentice* –según fueran los concursantes anónimos o famosos–, un concurso emitido en la cadena NBC entre 2004 y 2017 cuyo premio consistía en dirigir una de las empresas de Donald Trump, que ejercía de juez del concurso y empleaba dicha expresión (*You are fired!*) cuando quería expulsar a alguno de los participantes. Estos tuits se insertan en distintos momentos de la historia con la función de desprestigiar a Art Keller como director de la DEA –cargo por designación política– y, de paso, a toda la administración que gobierna, la de Barack Obama, así como intoxcar a la opinión pública a través de las redes sociales de cara a las siguientes elecciones presidenciales. Este personaje de John Dennison, a pesar de la ocultación nominal y su rol político poco relevante para la trama, contribuye en la contextualización del presente de la narración con alusiones también a la construcción del muro de separación de México y su intención de que sea pagado por los propios mexicanos; y a sus escándalos misóginos con declaraciones vergonzantes en las que insta a agarrar a las mujeres por su vagina para dominarlas.

Además de estos personajes incorporados con nombres reales, se construyen otros personajes más interesantes en la composición del mundo literario por su peso narrativo a los que el autor trata en clave: se mantienen algunos elementos nominales, ya sean el nombre, el apellido o el apodo, de manera que el lector pueda reconocer su referente real o, al menos, encontrarlo fácilmente. Los casos en los que Don Winslow emplea este recurso son numerosos a lo largo de toda la serie. Al margen de los

⁸ La cursiva procede del original.

personajes con mayor protagonismo, como son Art Keller y Adán Barrera, a los que nos referiremos de forma independiente en otro apartado, por ejemplo, podemos reconocer ilustres de la mafia italoamericana de Nueva York en el segundo capítulo de la primera parte de *El poder del perro*. Paul Calabrese es Paul Castellano, capo de la familia Gambino –Cimino en las novelas– conocido también como Big Pauly, al que el personaje ficcional de Sean Callan asesina por orden de Sal Scachi –nombre en clave de Salvatore Scala– para que ocupe su puesto John Cozzo, también conocido como Johnny Boy, nombre tras el que se oculta el referente real de John Gotti, el último jefe de las cinco familias con el que los Gambino entran en el negocio de la droga, hasta ese momento vetado por sus anteriores jefes, Paul Castellano y Carlo Gambino. Este asesinato, como tantos otros eventos históricos, se presenta ajustado al tiempo en el que realmente sucedió, haciendo coincidir el tiempo de la historia ficcional con el tiempo de la historia real: diciembre de 1985.

Sirva como ejemplo también la historia de Big Peaches, integrante de la banda de Johnny Boy que delata a este para acogerse al programa de protección de testigos e iniciar una nueva vida, también criminal, en San Diego. Si Johnny Boy tiene su referente real en John Gotti, a través del personaje de Big Peaches se narra un acontecimiento llevado a cabo por Salvatore Gravano, quien confesó sus crímenes e implicó a John Gotti en varios de ellos, entre los cuales estaba el asesinato del propio Paul Castellano. Gotti fue condenado a cadena perpetua en una prisión federal donde murió de cáncer de garganta y Salvatore Gravano fue sentenciado a cinco años de prisión, con su posterior entrada en el programa de protección de testigos.

Big Peaches, el de la vieja escuela, se convirtió en el más espectacular pájaro cantor desde Velachi. Metió a Johnny Boy en la cárcel de por vida, y a algunos más de propina. No parece que su vida vaya a durar mucho, por otra parte. Dicen que Johnny Boy tiene cáncer en la garganta (Winslow, 2005: 515).

Las referencias a la familia Gambino no terminan en *El poder del perro*, ya que el nieto de John Cozzo –John Gotti–, con idéntico nombre que su abuelo, reaparece en *La frontera* para recuperar el negocio de la droga paralizado desde la detención de su abuelo en 1992. El propio nieto, John Gotti, también fue detenido en febrero de 2017 con veintitrés años acusado de los delitos de conspiración, posesión y venta de drogas, por los que fue condenado a ocho años de prisión.

Por lo que respecta a personajes vinculados al territorio mexicano y a la historia del narco, los ejemplos son abundantes y los encontramos sobre todo en las novelas de la trilogía de Art Keller. Son muy reconocibles los referentes de personajes como

Güero Méndez en referencia a Héctor ‘el Güero’ Palma, socio de ‘el Chapo’ Guzmán en el cártel de Sinaloa, que comenzó su andadura en el narco de la mano de Miguel Ángel Félix Gallardo, a quien Don Winslow da vida en sus novelas con el nombre de Miguel Ángel Barrera, el Tío Barrera. Otro personaje importante es Fabián Martínez, sicario reclutado por Raúl Barrera para el cártel de Sinaloa en Tijuana, cuyo referente es Enrique Rafael Clavel Moreno, un sicario de los hermanos Arellano Félix del cártel de Tijuana, encargado de la decapitación de la mujer de Héctor Palma tras seducirla y llevársela a Venezuela, y del lanzamiento de sus hijos desde un puente. Este hecho abyecto y despiadado está muy presente en la serie como símbolo de la brutalidad que desencadena la guerra por el control de la droga entre narcotraficantes y como ruptura del código de honor sobre el respeto a las familias.

Sin ánimo de abarcar todos los personajes de la serie, podemos listar otros ilustres del narco con los que se sigue la misma estrategia: Nacho Esparza se construye con los referentes de Ignacio ‘Nacho’ Coronel y Juan José Esparragoza; Diego Tapia con el de José Tapia Quintero, lugarteniente de Ismael ‘Mayo’ Zambada, líder del cártel de Sinaloa durante el tiempo de reclusión penitenciaria de Joaquín ‘el Chapo’ Guzmán; Osiel Contreras, líder del Cártel del Golfo, se refiere a Osiel Cárdenas, apodado ‘El Loco’ y ‘El Mata Amigos’ tras eliminar a su socio Salvador Gómez Herrera –Salvador Herrera, en la novela– para tomar el control del Cártel del Golfo; Heriberto Ochoa por Heriberto Lazcano, líder de los Zetas; Hugo Garza por Hugo Baldomero Medina Garza, apodado ‘el señor de los tráileres’ tras el resurgir del Cártel del Golfo después del mandato de Juan García Abrego, uno de los integrantes de la Federación construida por Miguel Ángel Félix Gallardo para repartir el país en plazas y monopolizar el tráfico de drogas hacia los Estados Unidos después del abandono de la producción de opio y la constitución de la denominada *pista secreta*, en referencia al corredor para el traslado de la cocaína producida en Colombia en dirección a los Estados Unidos.

Por su presencia en la trama de *El cártel* y *La frontera*, merece también una mención el personaje de Marisol Cisneros, segunda mujer de Art Keller, inspirada en Marisol Valles García, apodada ‘la mujer más valiente de México’. También Eddie Ruiz, nombre tras el que se esconde Édgar Valdez Villarreal ‘La Barbie’, un narcotraficante de Nuevo Laredo, de origen estadounidense y mexicano, conocido por su carácter temerario y sanguinario y por fundar junto con los hermanos Beltrán Leyva –representados en la ficción por los hermanos Tapia– el grupo paramilitar Los Negros para el que reclutaron a miembros de la Mexican Mafia y de la MS-13 salvadoreña con el fin de combatir a los Zetas, brazo armado del Cártel del Golfo. Igualmente

destacado es el personaje de Jesús ‘Chuy’ Barajos, un niño de once años que es instruido por los Zetas para cometer terribles atrocidades en la Guerra contra las Drogas. Su consagración en la organización la consigue cuando decapita a un secuestrado, un hecho que causará en su joven mente un trauma del que no podrá liberarse nunca más y por el que promete vengarse de los jefes de los Zetas. Colabora con otras organizaciones involucradas en el control de las drogas y con el propio Art Keller, con quien comparte objetivo. El suyo lo logra de forma tan macabra como le enseñaron, arrancándole la cara a Miguel Morales, alias Forty –cuyo referente es Miguel Ángel Treviño Morales alias Z-40, de ahí el apodo de Forty en la novela, que en realidad no murió sino que fue arrestado en 2013– y cosiéndola a un balón con el que termina jugando al final de *El cártel*. El nombre de Jesús ‘Chuy’ Barajos estaría inspirado en Jesús Cejas Reyes ‘el Chuy’, integrante de la Familia Michoacana, una secta religiosa fundada en los años 80 por Nazario Moreno González y reconvertida en cártel.

Magda Beltrán, la pareja de Adán Barrera a la que conoce durante su estancia en la cárcel de Puente Grande, está inspirada en Sandra Ávila Beltrán, sobrina de Miguel Ángel Félix Gallardo y apodada ‘la Reina del Pacífico’, sobre la que volveremos cuando hablemos de los personajes femeninos, tan importantes en la obra de Don Winslow. Gerardo Vera, el corrupto zar antidroga de la AFI con el que trabaja Art Keller durante la guerra entre el cártel de Sinaloa y los Zetas, es en la realidad Genaro García Luna, director de dicha agencia tras la elección presidencial de Vicente Fox en 2001 y nombrado posteriormente Secretario de Seguridad Pública con Felipe Calderón en 2006. Genaro García Luna fue detenido en 2019 en los Estados Unidos por colaboración y aceptación de sobornos del cártel de Sinaloa.

En *La frontera* también nos encontramos con Tito Ascensión que, como fundador del Cártel Jalisco Nueva Generación, tiene su referente en Nemesio Oseguera Cervantes. Su hijo, Rubén Oseguera, comparte el nombre de pila con Rubén Ascensión, que en la novela pertenece a ese grupo de Los Hijos que luchan entre ellos por ocupar el trono dejado por el rey Adán Barrera. Otros personajes que siguen la misma estrategia nominativa son Ricardo Núñez, cuyo referente sería Dámaso ‘Licenciado’ López Núñez. Su hijo, de igual nombre, pero apodado Mini-Ric, aunque en la realidad su apodo era Mini-Lic y su nombre Dámaso López Serrano. O Iván Esparza, otro de Los Hijos, que tendría su referente real en Iván Archivaldo Guzmán, hijo de ‘el Chapo’ Guzmán.

Por último, aunque se trata de un personaje sin mucha relevancia en la trama, Don Pedro Alejo de Castillo, en referencia a don Alejo Garza Tamez, destaca por su poder simbólico en la defensa de los derechos civiles frente a las atrocidades que los narcos cometen durante la etapa más cruenta de la guerra por el control de las drogas.

Este personaje se convierte en un símbolo de resistencia frente al narco cuando decide proteger su hacienda del intento de usurpación por parte de los Zetas, cuya estrategia militar era ocupar aquellos lugares que les parecían interesantes, no sin antes violar a las mujeres que pudiera haber y de torturar y matar a los hombres que expresaran cualquier tipo de oposición. Tanta es la carga simbólica de este acontecimiento real que su figura ha pasado al imaginario popular a través de un corrido que le dedicaron, el corrido de don Alejo Garza, al que se alude en tiempo futuro en *El cártel*:

Méjico es un país que genera leyendas exuberantes, y Keller sabe que se cantarán canciones sobre don Pedro Alejo de Castillo, no *narcocorridos* de pacotilla, sino *corridos* auténticos.

Una canción para un héroe (Winslow, 2015: 538).

Además de todo este elenco de personajes con los que se construye la trama y que tiene sus referentes reales ocultos tras este juego nominal que realiza el autor, en el mundo ficcional que se crea también hay cabida para acontecimientos atribuidos a determinados personajes que fueron protagonizados por otros en el mundo real efectivo. El resultado de esta mezcla de referentes y acontecimientos es la simplificación y universalización de un fenómeno muy complejo como es el del narco mexicano y la Guerra contra las Drogas por parte de los Estados Unidos. La finalidad es que los lectores puedan llegar a aprehender el mundo literario que el autor dispone en sus obras. De otra forma, serían tan numerosos los personajes, los eventos interconectados causalmente y los hechos que contar, que se dificultaría el seguimiento de la trama por su desmesurada extensión y detalle, abandonando los objetivos literarios para centrarse en otros más históricos y periodísticos.

Una forma de simplificación es atribuir hechos a ciertos personajes que no fueron protagonizados por sus referentes reales. También lo es la aglutinación de rasgos biográficos de distintos referentes reales en personajes ficcionales, ya sean los personajes protagonistas u otros no tan protagonistas pero relevantes dentro de la trama. Ejemplos de estas simplificaciones son la construcción de los túneles que conectaban la frontera entre Tijuana y San Diego, atribuidos en *El poder del Perro* a ‘Güero’ Méndez, pero que en la realidad fueron ideados por Joaquín ‘el Chapo’ Guzmán y no por Héctor ‘el Güero’ Palma. O, siguiendo con este mismo personaje, la muerte de ‘Güero’ Méndez en la mesa de operaciones de una clínica para cambiar su apariencia física y no ser reconocido se corresponde con la muerte de Amado Carrillo Fuentes ‘El señor de los cielos’, jefe del cártel de Juárez y sobrino de Ernesto ‘don Neto’

Fonseca Carrillo, otro de los fundadores del cártel de Guadalajara junto con Miguel Ángel Félix Gallardo y Rafael Caro Quintero.

Miguel Ángel ‘Tío’ Barrera protagoniza en la obra una fuga de la cárcel en un carrito de ropa sucia, como hiciera en el año 2001 ‘el Chapo’ Guzmán. También Adán Barrera se fuga de la cárcel de forma espectacular en un helicóptero (Winslow, 2015: 89-90) gracias a las gestiones realizadas durante tres años para lograr los apoyos necesarios tanto de los jefes de los distintos carteles como de los políticos y funcionarios necesarios para ello mientras trataba de volver a controlar el negocio desde la cárcel delatando o mandando eliminar a sus principales oponentes. Por su espectacularidad, el impacto mediático y las consecuencias en la Guerra contra las Drogas, esta fuga de Adán Barrera se asemeja a la del reincidente Joaquín ‘el Chapo’ Guzmán en 2015, si bien en este caso no sería posible señalar este hecho como una referencia real inserta en la obra puesto que la fuga de Guzmán se produjo después de la publicación de la obra, de modo que se trataría más bien de una anticipación visionaria que la ficción le brindó a Don Winslow.

El asalto al club *La Sirena* que se narra en el capítulo nueve de la tercera parte de *El poder del perro*, que perpetran los federales bajo las órdenes de ‘Güero’ Méndez con el objetivo de matar a Raúl Barrera, hermano de Adán, tiene su referente en el asalto que ordenó Joaquín ‘el Chapo’ Guzmán contra los hermanos Ramón y Francisco Javier Arellano Félix en la popular discoteca *Christine* de Puerto Vallarta en 1992.

Por último, en *Corrupción Policial* encontramos esta misma forma de proceder, pero a través de un evento que no forma parte de la trama como es el caso del asesinato de Michael Bennett, que se corresponde con el de Michael Brown en el año 2014 al que se hace referencia también en *La Frontera* (Winslow, 2019: 183). Es un hecho referido para contextualizar el clima social de protesta por los abusos policiales a raíz del cual se popularizó el movimiento *Black Lives Matter*. A partir de este caso, que no era el primero ni el último en el que un policía mataba a un afroamericano y era absuelto por un tribunal, los medios de comunicación comenzaron a visibilizar con más insistencia el problema del racismo en la policía. Don Winslow se sirve de este acontecimiento como un refuerzo procedente de la realidad para ese conflicto racial que quiere reflejar en su obra, en convivencia con otro aparentemente contradictorio, pero que no lo es: los policías asesinados por los delincuentes. La muerte de Michael Bennett no es presenciada por ninguno de los personajes ni por el narrador, sino que es este último quien lo introduce como un acontecimiento relevante en el presente de la historia, tal y como demuestra que se convierta en desencadenante de un giro importante en la trama ya en los capítulos finales: Malone puede salir de la cárcel de

Park Row para terminar su misión antes del final trágico como consecuencia de que se haga pública la absolución del policía que mató a Michael Bennett. Esta provoca una gran revuelta en las calles de Nueva York que rápidamente se extiende a otras grandes ciudades como Chicago o Los Ángeles. El trato para su libertad consiste en recuperar un vídeo en el que se ve que lo de Bennett fue un asesinato y no un accidente, que no hubo ningún motivo por el que el policía debiese disparar, como podría ser la tenencia de un arma con la que lo amenazase. Malone recupera el vídeo y se lo entrega a un comité de representantes de los poderes de la ciudad, aunque dicho vídeo pronto será público a través de la televisión. Ese momento de la entrega es aprovechado por Malone para lanzar un alegato contra la corrupción de las altas esferas y contra la guerra por las drogas; todo ello mientras un agente federal, confabulado con Malone, graba toda la conversación para denunciar la corrupción de estos poderes en la capital del país, en Washington.

Para ustedes, la guerra contra la droga es una manera de tener controlados a los negros y los hispanos, de llenar los juzgados y las celdas, de dar trabajo a abogados, escoltas y, sí, a la policía, y maquillan ustedes las cifras para conseguir sus ascensos, sus titulares y sus carreras políticas (Winslow, 2017: 557).

Como decíamos, la concentración en un mismo personaje de hitos reconocibles en la historia del narco protagonizados por distintos representantes ilustres de los cárteles y la mafia sirve para simplificar y universalizar el mundo literario, haciéndolo más aprehensible para el lector y dotándolo de una mayor densidad realista. A medida que los personajes adquieren mayor peso narrativo, también mayor es esta concentración, hasta llegar a los dos grandes protagonistas, Art Keller y Adán Barrera, que se erigen en representantes de la ley y del crimen, del bien y del mal, aunque con matices.

También forman parte de la construcción del mundo otros referentes existentes en la realidad que aluden a acontecimientos que, como sucede con los personajes que acabamos de señalar, han sufrido un proceso de ficcionalización. Es el caso, por ejemplo, del blog *Esta vida*, que aparece en el capítulo dos de la cuarta parte de *El cártel*, justo después de la gesta de don Pedro Alejo de Castillo en la defensa de su finca frente a los Zetas que le costó la vida, pero que también le brindó un corrido legendario sobre su hazaña de matar a seis de los Zetas durante el asedio a su propiedad. Tanto en el mundo real como en el mundo de la obra literaria, este blog aparece por vez primera en el año 2010, el peor año de la Guerra contra las Drogas por el elevado número de muertes que se producen. Sus publicaciones críticas con el poder

ejercido por el narco a base de una violencia obscura y extrema, acompañadas de imágenes explícitas de gran crudeza, pronto convirtieron el blog en una referencia de la narcocultura.

En la obra, el autor de este blog se oculta bajo el pseudónimo de El Niño Salvaje hasta el capítulo dos de la quinta parte, en el que se revela que es Pablo Mora, el periodista cuya historia sirve para contar la situación de los profesionales de la información, de ese contrapoder tan necesario en un estado libre bajo la represión de la violencia del narco, que trata de utilizar estos medios para difundir su propaganda y sus atrocidades como señal de advertencia para el resto de la población. En la realidad, *Esta vida es el Blog del Narco*, de cuya autora solo conocemos el nombre de Lucy, una joven del norte de México, según un artículo de la BBC en 2013⁹. El blog se crea como respuesta al silencio de los grandes medios, quienes por miedo a los carteles o por presiones gubernamentales deciden dejar de publicar información que pueda ofender a cualquiera de las partes, ya sea el ejército, puesto al servicio del cártel de Sinaloa por el gobierno mexicano, ya sea el poderoso grupo narcoterrorista de los Zetas.

En la obra de Don Winslow, el blog representa el refugio de los honestos, de quienes necesitan conocer y contar lo que realmente está sucediendo, de los que desde el sometimiento a la voluntad de los criminales tratan de revertir la situación, de mostrar su arrepentimiento por haber aceptado dinero manchado de sangre del narco, de presentarse como mártires de una causa justa. El blog simboliza la lucha periodística por la que tantos han perdido la vida en la etapa de la Guerra contra las Drogas que abarca desde el año 2000 hasta la actualidad y cuyo último asesinato de gran repercusión mediática fue el de Arturo Alba Media, en octubre de 2020. Winslow incluye esta arista del conflicto con una historia trágica, la de Pablo Mora, que muestra la difícil situación de un hombre que ama la ciudad en la que nació y a la que ha visto deteriorarse progresivamente como consecuencia de un sistema que explota los recursos de un territorio y lo abandona sin más, sin pensar en la miseria que deja a su paso. Esta ciudad es Juárez, epicentro de la acción en la segunda obra de la serie por su valor estratégico junto a la frontera. A través de Pablo Mora se describe la ciudad y se cuenta su historia como forma de crear un contexto que permita al lector entender por qué las organizaciones narcotraficantes pueden asentarse fácilmente en determinados lugares y encontrar colaboración rápidamente. También a través de él se cuenta esa realidad de los periodistas sobornados y amenazados por el narco, periodistas que ven morir a sus compañeros y compañeras cuando no a sus familias. En Pablo Mora

⁹ Véase: https://www.bbc.com/mundo/noticias/2013/04/130408_mexico_blog_del_narco_lucy_jcps

se concentran esas circunstancias y la crítica a la corrupción institucional y a la violencia de los carteles. También la resistencia a acatar las directrices de quienes pretenden silenciar dicha situación y la imposibilidad de escapar a los poderes que lo gobiernan y que, de una forma u otra, lo destruyen. Es la historia de un personaje cuya vida personal se complica progresivamente con la pérdida de su familia debido a la separación de su mujer, la pérdida de sus compañeros asesinados y la pérdida del alma por aquello que el conflicto militar le obliga a ver y a hacer; y, finalmente, la pérdida de la vida como símbolo de la pérdida de todas esas vidas de periodistas.

Otros acontecimientos que son sometidos a este mismo procedimiento para aumentar la sensación de realidad son los relacionados con las injerencias estadounidenses en la política de países centroamericanos. El gobierno, a través de la CIA, se sirve del poder del cártel para conseguir sus objetivos de frenar el auge de los movimientos izquierdistas y revolucionarios a cambio de condiciones ventajosas para los narcotraficantes.

[...] Nicaragua está ahí abajo, la nariz del camello comunista en la tienda del istmo de Centroamérica. No es una isla como Cuba, que podemos aislar con nuestra armada, sino parte del continente americano. ¿Cómo estás en geografía?

— Pasable.

— Entonces ya sabrás que la frontera sur de Nicaragua, la que estamos mirando ahora, se halla apenas a cuatrocientos cincuenta kilómetros del canal de Panamá. Comparte la frontera del norte con una inestable Honduras y un El Salvador aún menos estable, los cuales están luchando contra la insurgencia comunista. Y también Guatemala, que sería la siguiente pieza del dominó en caer. Si estás puesto en geografía, sabrás que entre Guatemala y los estados del sur de México, Yucatán, Quintana Roo y Chiapas, solo hay selva tropical y selva montañosa. Esos estados son rurales y pobres en su mayor parte, habitados por campesinos sin tierras, víctimas perfectas de la insurgencia comunista. ¿Qué pasaría si México cayera en poder de los comunistas, Arthur? Cuba ya es bastante peligrosa... Imagina una frontera de tres mil kilómetros con un país satélite de los comunistas. Imagina bases de misiles soviéticos en Jalisco, Durango, Baja (Winslow, 2005: 244).

En *El poder del perro*, el autor oculta estas operaciones de inteligencia con nombres ficticios como *Cerbero* o *Niebla Roja*, al igual que oculta a Enrique Camarena, el agente de la DEA asesinado, bajo el nombre de Ernie Hidalgo, ya que la norma es

que en lo que tiene que ver con los cuerpos de inteligencia y seguridad estadounidenses (CIA, DEA, FBI) los nombres reales son sustituidos siempre por otros ficticios.

La primera de ellas es una operación militar de apoyo a la Contra nicaragüense para frenar el auge sandinista. En los capítulos cuatro y cinco de la primera parte de la obra, se relata cómo Art Keller descubre que su gobierno está realizando concesiones a Miguel Ángel Barrera en el tráfico de cocaína a cambio del apoyo de este para la lucha anticomunista con instalaciones en El Salvador, desde donde vigilar la actividad de Nicaragua y con el aprovisionamiento de armas a estos grupos contrarrevolucionarios anticomunistas. El trato incluye protección para los aviones de la SETCO que fleta Ramón Mette—cuyo referente en la realidad es Juan Ramón Matta Ballesteros— cargados con *crack* procedente de Colombia, haciendo que estos lleguen sin problemas a México, y de ahí a los Estados Unidos. De vuelta, reciben protección esos mismos aviones que llegan desde México cargados de armamento que el narco consigue a través de la mafia italoamericana para esos grupos de resistencia ant sandinista. Este intercambio de drogas por armas, que favorece Estados Unidos como medio para conseguir sus objetivos de contención de la influencia soviética en el centro y norte de América, es el motivo por el que se denomina a esa época del narcotráfico *el trampolín mexicano*. Esta protección se extiende a los narcotraficantes protagonistas, Miguel Ángel Barrera y Ramón Mette, implicados ambos en la tortura y asesinato de Ernie Hidalgo. Tanto es así que, cuando Art Keller está a punto de atrapar a Miguel Ángel Barrera —hasta lo saca esposado— en El Salvador como uno de los responsables de la muerte de su compañero y amigo, este consigue un destino seguro y cómodo gracias a la CIA a través del hombre fuerte de Hobbs, Sal Scachi, que además de ex Boina Verde, mafioso y agente de la CIA, también es «Caballero de Malta y miembro del Opus Dei, la feroz organización secreta, de extrema derecha y anticomunista, compuesta por obispos, sacerdotes y leales esbirros como Sal» (Winslow, 2005: 431). Una nueva aglutinación en favor de la simplificación del mundo literario.

Sal Scachi es también la persona a cargo de la Operación Niebla Roja, de mayor calado y amplitud, dentro de la que se encuentra Cerbero. Los objetivos son los mismos, «“neutralizar” los movimientos de izquierdas en Latinoamérica» (Winslow, 2015: 431). En este caso, conocemos la operación a través del personaje de Sean Callan, un joven irlandés que llegó a dominar la Cocina del Infierno en Nueva York y que el destino le conduce a colaborar forzosamente con el propio Sal Scachi en el asesinato de Paul Calabrese y, posteriormente, en esta operación de la CIA que supone el intercambio de armas por drogas. Para Sean Callan, Niebla Roja adquiere un claro significado, «sangre, una niebla roja que llenaba su cabeza hasta convertirse en

lo único que podía ver» (Winslow, 2015: 434). En el capítulo nueve de la tercera parte, se narra la intervención de Callan en dicha operación que tiene lugar en Las Tangas, Colombia. Esta operación

[...] abarcaba literalmente cientos de milicias de extrema derecha y sus patrocinadores, señores de la droga, así como mil oficiales del ejército y algunos cientos de miles de soldados, decenas de agencias de inteligencia diferentes y fuerzas de policía.

Y la Iglesia católica (Winslow, 2005: 431).

Queda claro el mayor ámbito de actuación en el continente americano de esta operación cuando se indica que Callan es trasladado posteriormente a otros países como Guatemala, Honduras o El Salvador, siempre con el objetivo de «barrer piezas del tablero» (Winslow, 2005: 434) geopolítico. Tras ello, Callan es enviado a proteger a los hermanos Barrera y entonces conoce el conflicto entre cárteles que se libra en México por el control del negocio.

3.2.2. *Los personajes enlace*

Tanto Sean Callan como Sal Scachi, junto con otros como Nora Hayden, Bobby Cirello o Nico Ramírez, forman parte de un conjunto de personajes a los que denominamos personajes enlace. Los personajes enlace son aquellos que conectan mundos aparentemente distanciados en la realidad y, sin embargo, muy próximos en la narración, como en esta trama que trata de explicar la Guerra contra las Drogas y las intrigas que se esconden tras ella. Son personajes con una función cohesionadora del mundo literario creado por el autor. Sirven de nexo entre dos líneas argumentales y, también, entre dos obras que presentan relaciones intertextuales. En definitiva, personajes que favorecen la continuidad de la trama de una forma coherente, dando unidad y densidad al mundo ficcional que el autor construye.

En el caso concreto de estos dos personajes, Sean Callan y Sal Scachi, sus historias permiten establecer las conexiones necesarias entre la mafia neoyorkina, el cártel de Sinaloa y la CIA con las actividades anticomunistas en Centroamérica. Sobre todo, este rol de enlace lo desempeña el personaje de Sean Callan que, además de estos puentes, tiende otros entre personajes tan relevantes como Nora Hayden, Juan Parada y el protagonista Art Keller. Sean Callan desaparece junto con Nora Hayden –la prostituta de lujo confidente de Art Keller y amante de Adán Barrera de la que Callan se

enamora perdidamente cuando la ve por vez primera en el prostíbulo de lujo regentado por Haley Saxon en San Diego— tras la operación llevada a cabo por Art Keller en San Diego en 1999 para acabar con Miguel Ángel Barrera y John Hobbs —el jefe de la CIA—, y para detener finalmente a Adán Barrera. En esta operación, Callan, que inicialmente debía matar a Keller por orden de Scachi, acaba rebelándose y ayudando a Art Keller a conseguir el objetivo de acabar con todos ellos. Sin embargo, su historia no termina ahí: en el capítulo dos del libro tercero —titulado *Los retornados*— de *La frontera*, Sean Callan reaparece junto con Nora Hayden regentando una casa de huéspedes en Bahía de los Piratas, en Costa Rica, donde los dos viven retirados desde la operación contra los Barrera, es decir, más de quince años después, según la cronología de la obra. Cuando los tentáculos del cártel de Sinaloa llegan hasta allí y eso supone un problema para su amigo Carlos, Callan decide trasladarse de nuevo a México en compañía de Nora para colaborar con Elena Sánchez, la hermana de Adán Barrera —para quien trabajó como empleado de seguridad personal—.

En *La frontera*, la investigación con la que Art Keller propicia un cambio de rumbo en la Guerra contra las Drogas recibe el nombre de Operación Agitador, otra operación ficticia como las ya mencionadas con anterioridad. Su estrategia como director de la DEA consiste en abandonar la persecución de los narcos que encabezan las principales organizaciones criminales y también de la droga que circula entre las fronteras de México y los Estados Unidos en favor de perseguir el dinero que se genera con este negocio y que los poderes económicos estadounidenses ayudan a blanquear. Se trata de una operación contra Wall Street y la Casa Blanca por su colaboración en el negocio de la droga que Art Keller diseña en un doble sentido, descendente y ascendente: por un lado, Hugo Hidalgo, hijo del torturado y asesinado Ernie Hidalgo, junto con Mullen, jefe de la División de Narcóticos del Departamento de Policía de Nueva York, presionan a un gestor de un fondo de inversión, Chandler Claiborne, para obtener información sobre la fórmula para blanquear el dinero del narco y quién lo favorece; por otro lado, el propio Mullen envía al agente Bobby Cirello como infiltrado con el rol de policía corrupto para tratar de llegar a esa persona que favorece dicho blanqueo desde la base, comenzando por los adictos y los pequeños traficantes. Entre todos descubren la trama que une a Rafael Caro, Eddie Ruiz y Darius Darnell con Jason Lerner a través de HBMX, el banco mexicano que invierte el dinero de la droga en negocios inmobiliarios en Nueva York. A través de esta línea argumental se presentan problemas no tratados en las dos novelas anteriores de la trilogía de Art Keller, como son la adicción a las drogas y el entramado económico del negocio. Dada la complejidad de atajar el flujo de drogas desde el sur por la gran colaboración que encuentra el narco en los países productores, el objetivo es tratar de

cortar el flujo de dinero desde el norte, con lo que el negocio se vería debilitado y los narcos estarían obligados a cambiar el destino de su mercancía.

Bobby Cirello es otro personaje enlace, en este caso entre dos obras de la serie. Se trata de un detective que ya había trabajado como infiltrado entre los drogadictos y que ahora vuelve a infiltrarse como policía corrupto. Sirve como nexo entre la trilogía de Art Keller y *Corrupción policial*, obra en la que también hay referencias a ese rol de infiltrado y a las consecuencias negativas que ese trabajo suele acarrear para quienes lo desempeñan. En el capítulo 4 de *Corrupción policial*, Denny Malone le pide a un superior, McGivern, que saque de ese trabajo a un compañero llamado Callahan «antes de que se haga daño», porque «es un buen policía, pero lleva demasiado tiempo infiltrado» (Winslow, 2017: 97). También se establece un vínculo con esta obra porque Denny Malone y su equipo de la Unidad Especial Manhattan Norte son policías corruptos que utilizan su posición de poder para obtener beneficios de forma ilícita, tal y como pretende simular Cirello, aunque la diferencia estriba en la integridad de Cirello frente a Malone y su equipo, que son verdaderos corruptos. Los procedimientos abusivos de Malone y su grupo mafioso son similares a los que emplea Bobby Cirello cuando se hace pasar por uno de ellos, solo que en lugar de hacerlo en Manhattan Norte, donde se almacena y corta la heroína procedente de México, lo hace en Staten Island, también llamada Isla Heroína en el capítulo dos del libro segundo de *La frontera* por el abundante consumo de esta droga que afecta a personas de distinta clase social. Este resulta ser el lugar de residencia de Denny Malone y su equipo en *Corrupción policial*, ya que la isla alberga a una gran cantidad de policías, bomberos y trabajadores municipales (Winslow, 2017: 211). La corrupción en la policía de Nueva York y la localización en Staten Island son sin duda elementos que nos conectan con la tercera obra de la serie en la que ese mundo es tratado de forma aislada y detallada. Un mundo que Winslow recupera en *La frontera* a través de la historia de Bobby Cirello como parte de esa operación de persecución del flujo de dinero que va del norte al sur y que alimenta al monstruo del narco. Sin embargo, la diferente localización en ambas obras nos ofrece en su conjunto una visión más amplia del conflicto: Manhattan Norte es una zona de viviendas sociales, donde habitan comunidades desfavorecidas, formadas sobre todo por afroamericanos y latinos; Staten Island acoge los barrios obreros blancos. En esta discriminación racial también se centra la crítica del autor, pues la preocupación por el bienestar de esas comunidades es distinta según sea el color de la piel. Que los negros y los latinos mueran en las calles por la droga o la violencia preocupa a las autoridades por las cifras que arroja sobre la delincuencia en la ciudad de Nueva York, pero si las muertes

por sobredosis afectan a la población blanca, entonces los medios ya consideran la gravedad el problema:

— El caballo está matando a muchos chavales de por aquí —comenta Mullen—. Por eso ahora tenemos una «epidemia». Cuando solo eran negros y puertorriqueños no era una enfermedad, era un delito ¿no? (Winslow, 2019: 153).

Cirello prefiere no comentar lo obvio: que *Entertainment Tonight* no decía esta boca es mía cuando eran negros y latinos los que morían en Brooklyn (Winslow, 2019: 202).

En la historia se justifica esta zona de actuación para que sea posible el trabajo de infiltración de Cirello, pues en Brooklyn o Manhattan sería mucho más difícil al tratarse de territorios controlados precisamente por afroamericanos y latinos donde no podría pasar desapercibido.

Como vemos, a lo largo de la saga Don Winslow construye un entramado polifónico donde se sirve de distintos personajes para, a través de sus historias, introducir todas esas ramificaciones del tronco de la Guerra contra las Drogas y darles unidad y coherencia en la construcción del mundo literario.

Sean Callan conecta la mafia neoyorkina con el cártel de Sinaloa y las operaciones de la CIA en Centroamérica y Sudamérica. Nora Hayden enlaza la historia de personajes como Adán, Parada y Keller en su lucha contra el cártel. Pablo Mora protagoniza la rama que trata sobre los medios de comunicación y su rol en dicha guerra.

Bobby Cirello, por su parte, nos conduce en sentido ascendente por la pirámide del narcotráfico, desde los adictos y sus historias de vida desesperadas, pasando por los pequeños traficantes que venden para financiar su propio consumo, y hasta los traficantes que controlan zonas más o menos amplias de venta de droga en barrios ahora salpicados por la plaga de heroína de la segunda década del siglo XXI en los Estados Unidos. Y sirve de nexo entre dos obras de la serie.

Denny Malone, con su historia, nos sumerge en el mundo de la corrupción en los estamentos policiales, judiciales, políticos y económicos de la capital financiera del mundo occidental: Nueva York. Su historia aporta ese punto de vista sobre el difícil equilibrio entre el bien común que supone la erradicación de la droga y el beneficio individual que se puede lograr con ella gracias al actual sistema capitalista. Un punto de vista sobre la difuminación de la frontera que separa el bien del mal y la paradoja de que quien debe proteger a la población de los efectos de la droga y velar por el cumplimiento de las normas sea quien las viole en favor de sus propios intereses.

En *La frontera*, Nico Ramírez ‘el Rápido’ es un personaje de diez años fan de Lionel Messi cuya historia añade una nueva problemática: las dificultades de quienes emprenden movimientos migratorios desde el sur hacia norte de América y, más concretamente, la gestión de los menores no acompañados que llegan a los Estados Unidos. Entre los motivos de esas migraciones, además de las diferencias evidentes de riqueza y oportunidades, se incide en la presión que ejercen las maras a través de la violencia sobre la población más débil para que se unan a su causa, que es también la causa del gran narco en última instancia. Nico se ve obligado a escapar hacia el norte para evitar que una clica de la mara lo reclute para el tráfico de droga en su comunidad. Los ojos de Nico son los ojos del migrante que acepta su destino por miedo a las consecuencias que una negativa podría acarrearle a su madre. Su historia, introducida en el capítulo 3 del libro tercero, nos traslada a un basurero en Ciudad de Guatemala donde Nico y su madre trabajan como rebuscadores. Su labor consiste en encontrar entre la basura aquello que todavía podría aprovecharse, venderlo y así obtener dinero para comer y para pagar a la mara el cincuenta por ciento de los beneficios como parte de la extorsión a la que son sometidos todos los pobres de su comunidad. Tal es la sumisión que Nico tiene que buscar entre los cadáveres de otros pobres arrojados por un barranco ante la falta de medios para una sepultura digna con el objetivo de encontrar algo de valor que le sirva para pagar su deuda y la de su madre con el Pulga, un *paro* de la mara. La vida para ellos se divide en cifras y letras, que es la forma que tienen de marcar a fuego o mediante tatuajes a sus integrantes la mara Calle 18 –18– y la Mara Salvatrucha –MS– respectivamente. Estas maras son otra consecuencia de las injerencias estadounidenses en su lucha global contra el comunismo. Los grupos paramilitares formados en Centroamérica por la CIA son abandonados una vez finalizada la misión. Sus miembros, con graves secuelas psicológicas tras las barbaridades que deben cometer, acaban en cárceles estadounidenses y allí se agrupan y crean estas organizaciones criminales.

A través de Nico también se introducen cuestionamientos al sistema capitalista, como en la secuencia en la que encuentra una hamburguesa en el basurero y trata de venderla.

El carnicero coge la hamburguesa y huele el envoltorio.

– No me sirve.

– No está estropeada –le asegura Nico, pensando que el hombre intenta engañarle–

— No, no está estropeada —dice el carnícer—, pero McDonald's rocía su basura con aceite industrial para que no pueda comerse. No puedo venderla. La gente se pondría enferma. Anda, ve a buscar algo que pueda vender.

Nico se aleja. ¿Por qué harán eso?, se pregunta. Si no van a comerse la comida, ¿qué tiene de malo dejar que otros se la coman? ¿Será porque no pueden pagarla? No tiene sentido (Winslow, 2018: 443-444).

Otra de las críticas al capitalismo se vehicula en forma de analogía con la estructura y funcionamiento de las maras a través de la explicación que le ofrece Flor a Nico.

Y además el Pulga tiene que demostrar su valía. Ni siquiera es un miembro de pleno derecho de Calle 18, sino un *paro*, un asociado. Tiene que reunir dinero para pasárselo a un *sicario* que a su vez se lo entrega a un *llavero* que se lo da al *ranflero*, el jefe de la clica, la célula local de Calle 18. Y seguramente el *ranflero*, piensa Nico, se lo entrega a sus jefes, que también tienen que pagar a la policía para poder seguir haciendo negocios.

Así funciona el mundo, se dice Nico. Todo el mundo entrega dinero a alguien. Puede que en algún lugar, en la cúspide, haya hombres que amasan y amasan dinero, pero él ignora quiénes son esas personas (Winslow, 2019: 444-445)¹⁰.

Y también cuando Nico es enviado a un centro de detención para menores en lugar de aprobarse su acogida en Estados Unidos, donde residen unos familiares. El motivo de tal decisión es que estos centros gestionados por empresas obtienen beneficios si cuentan con reclusos, de modo que ese es el destino habitual de los menores que acceden ilegalmente a Estados Unidos. En el capítulo 3 del cuarto libro de *La frontera*, se narra la experiencia de Nico en el centro de detención antes de reunirse con su familia en Nueva York. Lo que allí se muestra es una historia carcelaria, trasladando a esos niños, injustamente recluidos en ocasiones —tan solo un tatuaje es suficiente para que sean considerados un peligro—, el modo de proceder de los presos adultos: estafas, engaños, apuestas, amenazas de muerte y comercio interno con aquello de lo que disponen. Nico se comporta como un mafioso y solo tiene diez años, pero es lo que le enseña la cárcel. La crítica se centra en el perjuicio que se les procura

¹⁰ Los términos en cursiva representan que en el texto original en inglés el autor los utiliza en español. Es algo habitual en todas estas obras el uso de términos en español relacionados con expresiones mexicanas o de jerga propia del narco. También cuando Art Keller u otros personajes pretenden demostrar su dominio del español, como una marca de biculturalidad que genera confianza en el interlocutor.

a los menores por intereses económicos camuflados con argumentos sobre la seguridad del país.

La historia de Nico es en parte la de otro personaje, Flor, que comparte nombre con una joven guatemalteca que aparece fugazmente en *El cártel*, cuando Jesús 'Chuy' Barajos huye de los Zetas tras fracasar en el asesinato de Eddie Ruiz que le encomiendan y en su huida se cruza con ella, una joven prostituta ligada a la Familia Michoacana. Se nos dice que

Flor es una joven guatemalteca. Vino desde Petén cuando llegaron los Kaibiles y obligaron a su familia a abandonar sus tierras. Viajaron en tren hasta México con la esperanza de llegar a Estados Unidos, pero, en algún lugar de Quintana Roo, la policía detuvo el convoy y los obligó a bajarse (Winslow, 2015: 225).

Jesús Barajos se hace llamar Pedro para pasar desapercibido en un territorio controlado por los Zetas, de quienes huye. Flor se *alistó* en las filas de la Familia Michoacana a cambio de protección, pero poco después acaba siendo obligada a prostituirse por los Zetas, que controlan gran parte del territorio mexicano y también a la Familia Michoacana. Durante un breve periodo de tiempo, Flor se convierte en la pareja de 'Chuy', que le sirve de puerta de entrada a la organización criminal de la Familia Michoacana como alternativa a los Zetas, hasta que estos últimos la asesinan cuando él mismo pide que la saquen de la calle y de la prostitución ya que, al parecer, ella está embarazada de 'Chuy' y «la madre del hijo de un guerrero no puede ser puta» (Winslow, 2015: 233). Este asesinato intensifica la sed de venganza de Jesús Barajos contra los Zetas: cercena las cabezas de quienes fueron responsables del asesinato de su pareja como le enseñaron los Kaibiles reclutados por los propios Zetas para su ejército y extiende esta venganza hasta Forty, el mismo que le obligó a degollar a un hombre como ritual de iniciación durante su instrucción militar con los Zetas, a quien cose la cara en un balón con el que juega en unas ruinas precisamente guatemaltecas en el desenlace de *El cártel*.

En *La frontera*, Flor es una niña que huye junto a Nico 'el Rápido' en la Bestia, el tren que recorre México de sur a norte en el que sucumben cientos de personas que tratan de llegar hasta los Estados Unidos, y desaparece cuando la policía de Reynosa la detiene junto al tren antes de cruzar la frontera por faltar al pago de las mordidas necesarias para que le permitan seguir su camino al norte (Winslow, 2019: 475). En su camino de vuelta es sometida a la prostitución por los soldados del narco con pederastas que buscan niñas vírgenes, hasta que Callan la rescata y la lleva con él y con Nora. Esta historia de Flor y la de la fugaz pareja de Jesús 'Chuy' Barajos podrían

ser complementarias, concentrando en el nombre de Flor el asunto de la prostitución infantil y la perversión en la que deriva la guerra por las drogas. Cuando los débiles ganan poder, no dudan en aprovecharse inhumanamente de otros más débiles, en este caso las niñas centroamericanas que en México reciben la misma consideración que los mexicanos en los Estados Unidos.

Si en *El cártel* el personaje de Pablo Mora y sus compañeros periodistas, Ana y Giorgio, son los encargados de la presentación de Ciudad Juárez y de establecer el necesario vínculo en la trama entre Art Keller y Marisol Cisneros, Eddie Ruiz es el personaje a través del que se introduce la realidad de otra ciudad fronteriza como es Nuevo Laredo. Existen cuatro importantes ciudades fronterizas entre México y Estados Unidos para el narcotráfico en la obra. Dos de ellas, Tijuana y Matamoros, son controladas por el cártel de Sinaloa y el cártel del Golfo, respectivamente. Las otras dos, Ciudad Juárez y Nuevo Laredo, se convierten en los objetivos territoriales principales de los cárteles y se caracterizan por que ambas están separadas tan solo por el Río Grande o Río Bravo de las ciudades estadounidenses de El Paso y Laredo, con lo que las diferencias sociales y económicas se contrastan en esa comparación entre dos poblaciones que en realidad forman un solo núcleo cultural, aunque políticamente hayan sido divididas. Controlar estas ciudades supone controlar también una parte muy importante del negocio del narcotráfico con el país vecino. Sin duda, el foco de esta segunda obra de la serie está en Ciudad Juárez, epicentro de la desmedida violencia de los cárteles que afecta a la población civil, a los periodistas, a las mujeres y a todos aquellos que opongan resistencia a las exigencias de estas fuerzas paramilitares y terroristas en las que se han convertido las organizaciones criminales iniciado el siglo XXI.

Nuevo Laredo también aporta importantes líneas argumentales y personajes a la historia. Además de Jesús 'Chuy' Barajos, el joven sicario a quien ya nos hemos referido, otro personaje relevante es el mencionado Eddie Ruiz, un traficante nacido en Laredo (Texas) que opera en Nuevo Laredo hasta que los Zetas inician su ofensiva para hacerse con el control de esta ciudad. La desigualdad entre los Zetas y las organizaciones narcotraficantes locales hace que estas busquen refugio en organizaciones más poderosas como el cártel de Sinaloa. Al igual que sucede con Art Keller, Adán Barrera, Jesús Barajos y otros, Eddie Ruiz se mueve también motivado por la venganza. En su caso, la causa es el asesinato de su amigo y compañero Chacho García, que tras un enfrentamiento con otro narco local al servicio de los Zetas es torturado y quemado en presencia de Eddie Ruiz. Un acto vil y miserable que Eddie Ruiz tendrá muy presente a lo largo de *El cártel* hasta conseguir su objetivo de eliminar a quienes mataron a su amigo. Logra este objetivo cuando quema a uno de los cabecillas de los

Zetas, Heriberto Ochoa, durante la reunión de pacificación entre Sinaloa y los Zetas en Petén, Guatemala.

Segura –dice Eddie a Diego, verbalizando lo que se ha convertido en un cántico interior, en una plegaria, en un mantra–, Forty, Ochoa. Son míos. Voy a matarlos uno por uno con mis propias manos (Winslow, 2015: 183).

Los hermanos Tapia serán los encargados de proteger inicialmente a Eddie Ruiz hasta que este consigue estabilizar su propia organización en Acapulco dependiente de Sinaloa e integrada por Los Negros, un grupo paramilitar creado para eliminar a los Zetas. Eddie Ruiz representa un cambio en la forma en la que la violencia del narco llega al resto de la población de todo el mundo: comienza a retransmitir en vídeo las ejecuciones de miembros de los Zetas a los que captura, que rápidamente son difundidas a través de los medios de comunicación y las redes sociales, con lo que se inicia una etapa de exhibicionismo de la abyecta violencia de los cártel con grabaciones y cadáveres expuestos en lugares públicos como puentes y plazas.

Eddie Ruiz y Jesús Barajos son *pochos*, estadounidenses de origen mexicano. Sus historias se irán uniendo y separando a lo largo de la novela hasta que juntos consiguen acabar con los Zetas, consumar sus particulares venganzas y también reunirse con Art Keller, quien facilita una condena ligera en una cárcel estadounidense a Eddie Ruiz a cambio de que delate a Diego Tapia y acoge en su casa a Jesús Barajos, que definitivamente se ha hundido en sus traumas. Sus historias tienen continuidad en *La frontera*, donde siguen cumpliendo esta función de enlace. Jesús Barajos huye de la casa de Art Keller donde este le cuida tras lo sucedido en Guatemala y acaba uniéndose a una protesta estudiantil en el estado de Guerrero, que es controlado por los Guerreros Unidos, una facción escindida de la organización de los Tapias y fundada por Eddie Ruiz. En el capítulo cuarto del libro segundo se narra esta protesta estudiantil de los alumnos de la Escuela Normal Rural de Ayotzinapa –a quienes va dirigida la dedicatoria de la obra–, que secuestran un autobús para dirigirse a protestar a Ciudad de México con la mala fortuna de seleccionar aquel que transporta quince kilogramos de heroína de Ricardo Núñez robada por Damien Tapia y cuyo destino son los Estados Unidos. Los encargados del transporte de la heroína son los Guerreros Unidos, que dirigen los hermanos Rentería, quienes con la colaboración de la alcaldesa y la policía detienen el convoy de estudiantes, los tirotean y los hacen desaparecer en un basurero. Entre ellos se encuentra Jesús Barajos, asesinado de un disparo y arrojado al fuego del basurero (Winslow, 2019: 301). Eddie Ruiz y el destino de Jesús Barajos unidos de nuevo, aunque sea

de forma indirecta y siendo uno responsable de la muerte del otro. Eddie Ruiz, por su parte, durante el encierro penitenciario entra en contacto con Rafael Caro, que le propone continuar con el negocio de la heroína en Nueva York. Con Eddie Ruiz conocemos los entresijos de las cárceles estadounidenses y sus problemas de racismo en el capítulo tres del libro segundo, titulado *Victimville*, en un claro juego de palabras entre víctima (*victim*) y Victorville, el nombre de la prisión a la que va en el estado de California. Tras salir de la cárcel, el programa de protección de testigos al que se acogió no parece ser suficiente para él y se vuelca en el negocio de la droga a través de los contactos que hizo en la cárcel, primero con Rafael Caro y, después, con Darius Darnell, un afroamericano a quien recluta por instrucción de Caro para que distribuya su heroína en Nueva York y con el que Don Winslow también introduce en esta obra el asunto del racismo endémico estadounidense.

Uno de los grandes aciertos de Don Winslow en la construcción del mundo de los personajes consiste en tejer una densa red de personajes interconectados, concentrando en algunos el peso de la trama de cada obra de la serie al tiempo que refleja a través de sus historias la complejidad del asunto tratado: la Guerra contra la Drogas, que va más allá del tráfico de drogas. La historia de cada personaje constituye una cara del poliedro de esta guerra. A esto debe añadirse el estilo de Don Winslow caracterizado por presentar la historia desde una voz narradora heterodiegética con focalización cero, que todo lo sabe y que es capaz de penetrar en los pensamientos de los personajes, algo que se intensifica con el empleo del uso del estilo indirecto libre, provocando la difuminación de los límites entre la propia voz narradora y la de los personajes. Y destacan también por los vivos diálogos de sus personajes, construidos con intervenciones breves de cada uno de ellos, que aportan agilidad y una gran capacidad de conducción de la trama.

3. 2. 3. La Guerra contra las Drogas: crimen e investigación

El término droga es definido por la RAE como sustancia mineral, vegetal o animal, que se emplea en la medicina, en la industria o en las bellas artes. En su segunda acepción se concreta un poco más como sustancia o preparado medicamentoso de efecto estimulante, deprimente, narcótico o alucinógeno. Y la OMS lleva esta concreción más allá al definir droga como toda aquella sustancia que introducida en el organismo produce una alteración en el funcionamiento del sistema nervioso central del individuo y, además, es susceptible de crear dependencia, ya sea esta psicológica, física o ambas. También precisa el mismo organismo que las drogas son

sustancias que al ser tomadas pueden modificar la conciencia, el estado de ánimo o los procesos de pensamiento de un individuo. Por tanto, dentro de este término cabrían, entre otros, el tabaco, el alcohol, el cannabis, el peyote, el cactus de San Pedro, la metanfetamina, la cocaína, la heroína o el fentanilo, pero también medicamentos que se dispensan en los sistemas de salud como los antidepresivos, los ansiolíticos o los analgésicos, pues todos ellos proceden de las mismas fuentes naturales y poseen idéntica capacidad de alteración de la conducta y de adicción. El término *droga* afecta tanto a aquellas sustancias que son legales como a las que son ilegales, dado que este estatus arbitrario, puede variar y, de hecho, ha variado a lo largo de la historia. Sirva como ejemplo el del alcohol durante la famosa Ley Seca en los Estados Unidos entre 1920 y 1933 por la que no podía ser comercializado ni consumido, provocando la apertura de un mercado ilegal controlado por la mafia; o el proceso contrario, por el que se ha legalizado el consumo de marihuana en algunos estados como California, aunque si su venta y posesión no se legalizan nos podríamos encontrar frente a un hecho paradójico, porque legalizar el consumo pero no la venta y la posesión contribuye al mantenimiento –si no al aumento– del mercado negro de esta sustancia. Estos procesos de regulación se extienden a otros países del continente americano como Canadá o Uruguay, y también a otros europeos, donde el caso más representativo es el de los Países Bajos, pero donde en la actualidad Alemania también está diseñando un plan de legalización que podría provocar un efecto dominó en toda Europa (Oltermann, 2022). En muchos más países se ha regulado la producción, venta y consumo de marihuana con fines medicinales a través de variedades modificadas genéticamente para eliminar casi por completo el THC (tetrahidrocannabinol), la sustancia prohibida de la marihuana, conservando elevados niveles de CBD (cannabidiol), un cannabinoide con múltiples beneficios para la salud.

En cualquier caso, lo que parece haberse demostrado tanto en el caso del alcohol como en el de la marihuana es que la ilegalización conlleva el aumento del crimen organizado debido a que estas sustancias –al igual que otras como la cocaína y la heroína, por ejemplo–, con una elevada demanda social histórica, aumentan su valor cuando se las sitúa fuera de la ley. El tráfico de drogas, entendido como delito que consiste en cultivar o elaborar drogas tóxicas y comerciar con ellas sin los controles legales, según la RAE, es mucho menos rentable si se impone una legalización total que aporte seguridad jurídica a los consumidores, con lo que se evita que recurran a un mercado negro que verá también aumentar sus costes de producción y distribución.

No podemos competir con la marihuana local americana, ni en calidad ni en costes de transporte. El año pasado ganábamos cien dólares por kilo de hierba. Ahora son veinticinco. Ya no nos es rentable cultivarla (Winslow, 2019: 118).

Ese negocio ilegal de drogas genera violencia y muerte por quienes tratan de controlarlo, al margen de los propios efectos de las sustancias que, sin regulación, son adulteradas con agentes químicos que amplían aún más la rentabilidad de dichas drogas en detrimento de la salud del consumidor. El negocio de la droga tiene un valor total superior al producto interior bruto de más de noventa países (Cejudo y Cázar, 2021). La solución que nuestro autor defiende frente a esta situación descrita a grandes rasgos es la de legalizar las drogas como única vía para acabar con el enorme daño que produce el narcotráfico. Esta postura es compartida por otras personalidades del ámbito de la literatura, como Stephen King y David Simon, o de la política como José Mujica que, contrarios a los resultados obtenidos por las políticas punitivas, han defendido públicamente la legalización. En el caso de la marihuana, parece que el camino ya iniciado por muchos estados consolidará tarde o temprano una regulación total de esta planta. Sin embargo, el asunto no es sencillo en el caso de otras sustancias. La alta demanda de drogas como la cocaína, la heroína y las de diseño como la metanfetamina por ciertas sociedades, principalmente las de Estados Unidos y Europa, cuyos miembros se ven abocados en muchos casos a su consumo para soportar los efectos negativos del sistema en el que viven, primero a través de medicamentos suministrados legalmente (morfina, ansiolíticos, antidepresivos, analgésicos, etc.) y después con drogas más baratas en el mercado negro, junto con los intereses económicos y políticos de quienes gobiernan tales sociedades y de quienes gobiernan los países donde se concentran la producción y el comercio de estas drogas, convierte un problema con una aparente fácil solución en un conflicto que dura ya más de medio siglo, la Guerra contra la Drogas:

En cuanto a la corrupción, ¿quién es más corrupto? ¿El vendedor o el comprador? ¿Y hasta dónde llega la corrupción de una sociedad cuando sus ciudadanos necesitan colocarse para evadirse de la realidad a costa del derramamiento de sangre y el sufrimiento de sus vecinos? (Winslow, 2015: 364).

La Guerra contra las Drogas, como término referido al conflicto central de la serie, aparece en diecisiete ocasiones en *El poder del perro*; en *El cártel*, aparece en singular (Guerra contra la Droga) en veintiocho; En *Corrupción policial*, en dos ocasiones, también en singular; y, finalmente, dieciséis veces se repite en *La frontera*.

De modo que parece evidente que el autor pone el foco en este acontecimiento provocado por el narcotráfico y por otros delitos vinculados a este como la corrupción y el asesinato, característicos del género criminal. La concepción del autor sobre este acontecimiento se plasma retóricamente en el texto literario a través de las reflexiones del narrador y del discurso pronunciado, del pensamiento y de las acciones de los personajes.

Esta guerra se desarrolla en varias etapas: *El poder del perro* se ocupa de los inicios con *la pista secreta*, basada en el tráfico de heroína y marihuana producidas en las montañas mexicanas de Sinaloa y Durango. Después *el trampolín mexicano*, en referencia al rol estratégico de México en el tráfico de cocaína procedente de Colombia hacia Estados Unidos. En *El cártel*, el episodio de la guerra que se narra aborda la militarización de las organizaciones narcotraficantes con la aparición de los Zetas, que se convierte en una organización terrorista. Y en *La Frontera*, la vuelta a los orígenes, con el regreso al cultivo y producción de heroína potenciada con fentanilo. El famoso barro mexicano se convierte ahora en canela. Coincidiendo con esta etapa, en *Corrupción policial* el autor pone el foco en un tema recurrente en toda la serie por la relación necesaria entre el comercio de drogas y la connivencia de las autoridades reguladoras y sancionadoras debido al beneficio que obtienen. Esa corrupción en los estamentos policiales es la misma que en la esfera política, en el poder judicial, en el sector financiero y en la sociedad en general.

En la investigación del crimen también hay una evolución. Se comienza persiguiendo la droga, pero hay tanta que es imposible pararla toda, ni siquiera una mínima parte. Se continúa persiguiendo a los que trafican con ella, pero su poder es tal que resulta imposible acabar con todos ellos. Y se finaliza persiguiendo el dinero que produce la droga para tratar de debilitar el propio negocio, pero no hay quien detenga los intereses económicos en una sociedad occidental como la que se refleja en la obra.

La guerra conlleva víctimas tanto en aquellos que participan activamente en el conflicto como en inocentes que se ven salpicados por sus efectos. Todos son víctimas de una forma u otra. La vida de los narcotraficantes, expuestos constantemente a la muerte, no suele ser longeva. Y si lo es, se ve reducida al espacio de una celda y de las zonas comunes de la prisión en la que cumplan su condena. Los defensores de la ley que los persiguen también sufren pérdidas y un deterioro de su vida personal con consecuencias trágicas. Y los inocentes son accidentales en unas ocasiones y rehenes en otras. Su función es la de servir como moneda de cambio para otros intereses, ya sean los adictos a las drogas, ya sean personas ajenas a la droga. No hay final feliz para nadie.

El narcotráfico es el principal delito, pero de este son indisociables otros como el asesinato, la corrupción, la extorsión, el secuestro, el blanqueo de capitales o la evasión fiscal. Para Don Winslow, queda patente en sus obras que esta guerra, desde sus inicios con la Operación Cóndor, es una farsa, una escenificación, una chanza (Winslow, 2009: 60). Es una guerra inútil y catastrófica, obscena y sangrienta, y así lo expresa el autor en una de las entrevistas que conforman el epitexto de las obras (Benítez, 2020) y en el propio texto literario:

La Guerra contra las Drogas. He combatido en ella toda mi puta vida, ¿y para qué?

¿Miles de millones de dólares para intentar, sin éxito, alejar las drogas de la frontera más porosa del mundo? ¿Una décima parte del presupuesto antidrogas destinado a educación y tratamiento, nueve décimas partes de esos miles de millones a su erradicación? No hay dinero suficiente para ahondar en las raíces del problema de la droga. Más los miles de millones gastados en mantener encarcelados a los traficantes, con celdas tan masificadas que hay que adelantar la liberación de los asesinos. Sin olvidar que dos tercios de los delitos «no relacionados con las drogas» de Estados Unidos son cometidos por gente colocada con droga o alcohol. Y nuestras soluciones son las mismas no-soluciones inútiles de siempre: construir más cárceles, contratar más policías, gastar más y más miles de millones de dólares en no curar los síntomas, al tiempo que hacemos caso omiso de la enfermedad.

[...]

Art es incapaz de decidir si la Guerra contra las Drogas es una idiotez obscena o una obscenidad idiota. En cualquier caso, es una farsa trágica y sangrienta.

Con énfasis en «sangrienta» (Winslow, 2009: 654-655).

La estrategia inicial de persecución de la droga y de los narcotraficantes se muestra ineficaz. Ni se consigue reducir el volumen de drogas que llega a Estados Unidos, ni se consigue terminar con las organizaciones criminales.

— Estamos perdiendo la batalla —dice Orduña sin más preámbulos—. La droga es más abundante, potente y barata que nunca a este lado de la frontera. Los carteles tienen más influencia que en ningún otro momento; se han apropiado de importantes instrumentos de poder y amenazan con convertirse en un gobierno en la

sombra. La guerra entre ellos intensifica la violencia a niveles espantosos. Lo que hemos hecho hasta el momento no funciona.

Keller lo sabe.

La estrategia del decomiso de drogas es como intentar barrer el océano con una escoba. La estrategia de detener traficantes a cualquier nivel solo genera oportunidades laborales que numerosos candidatos están ansiosos por aprovechar (Winslow, 2015: 418).

La responsabilidad de esta guerra es compartida por todos aquellos que colaboran de forma directa o indirecta. Don Winslow no ofrece una visión reduccionista del conflicto en el que los buenos luchan contra los malos. No se trata de que Estados Unidos venza a México, porque los Estados Unidos son los principales responsables de que exista tal conflicto.

La tan cacareada Guerra contra la Droga es una puerta giratoria: eliminás a uno y otro pasa a ocupar la cabecera de la mesa. Eso no cambiará mientras el apetito insaciable por la droga siga ahí. Y sigue ahí, en el gigante que habita este lado de la frontera.

Lo que la policía no entenderá nunca y ni siquiera reconoce es que el llamado «problema de la droga en México» no es el problema de la droga en México. Es el problema de la droga en Estados Unidos (Winslow, 2015: 35).

En *La frontera*, el trayecto que hace Art Keller en tren desde Washington hasta Nueva York le permite ver de cerca la decadencia del llamado «cinturón industrial» que se extiende por esa zona e implica a ciudades tan importantes como Filadelfia o Baltimore, y que ha sido motivo de otras grandes obras de las últimas décadas como *Homicidio*, *La esquina* o *The Wire*, todas ellas de David Simon.

Keller se alegra de haber tomado el tren en lugar del avión. Desde el aire no habría podido ver todo esto. Está tan centrado en atajar el tráfico de drogas que resulta tentador pensar que las raíces de la epidemia de heroína se encuentran en México, pero su verdadero origen está justo aquí y en decenas de ciudades y poblaciones más pequeñas. Los opiáceos son una respuesta al dolor. Dolor físico, emocional, económico. (Winslow, 2019: 147).

Se suele nombrar a esta guerra que comienza en la década de 1970 y que se extiende hasta nuestros días como «Guerra contra las Drogas» pero en determinadas fases quizá sería más preciso denominarla «guerra *por* las drogas», ya que en las obras se refleja la idea de que se trata de un conflicto continuo cuyo objetivo es más el control del negocio de las drogas y no tanto su desaparición. Y es que, según el autor, «todos somos el cártel» (Galindo, 2015; Winslow, 2019: 151). De una forma u otra, todos participamos en el mantenimiento de ese negocio ilícito que conlleva tanta violencia y muerte, desde los productores a los consumidores, pasando por quienes se lucran de alguna forma de este negocio o incluso quienes miran a otro lado sin hacer nada. Los ejemplos de estados en los que se ha legalizado la marihuana, reduciendo el negocio de los carteles al no poder competir por costes, lleva al autor a representar en el mundo literario que esa puede ser la vía para ahogar a las organizaciones narcotraficantes, pero también pone el foco en los necesarios cambios que deben darse en los países consumidores (Valdeón, 2022), igualmente responsables de la continuidad de esta guerra. Esta última idea, aunque se mantiene latente en las dos primeras obras de la serie, se hace mucho más evidente en las dos últimas, en las que se aborda de forma directa el tema de la adicción tanto en comunidades pertenecientes a clases sociales marginadas –*Corrupción policial*– como en comunidades de clase obrera y clase media –*La frontera*–. El contexto compartido por ambas novelas es la nueva ola de heroína en los albores del siglo XXI como consecuencia de la adicción a los opiáceos de una parte importante de la población a través de la medicación prescrita para el tratamiento de la ansiedad y la depresión. Estas enfermedades mentales son fruto de un sistema injusto para la mayoría que el narco aprovecha para volver a la venta de heroína bajando su precio con respecto al de los medicamentos y aumentando su efecto a través del fentanilo.

Las grandes compañías farmacéuticas norteamericanas, explicó, habían convertido a miles de individuos en adictos a los analgésicos legales.

Pastillas.

Oxicodona, Vicodin y otras, todas ellas derivadas del opio, frutos de la amapola.

Pero las pastillas son caras y pueden ser difíciles de conseguir, prosiguió Adán. Los adictos que ya no consiguen recetas de sus médicos recurren a la calle, donde el género de contrabando puede costar hasta treinta dólares la dosis. Y algunos de esos adictos necesitan hasta diez dosis al día (Winslow, 2019: 120).

Las organizaciones criminales detectan las debilidades del sistema y se adaptan para sacar provecho con mayor agilidad de la que poseen los estados para subsanar dichas carencias. Y, además, estas organizaciones criminales experimentan en las últimas décadas un crecimiento en capacidad armamentística, construyendo auténticos ejércitos, mucho más poderosos que algunos de los cuerpos de seguridad que deben combatirlos. La actividad del narcotráfico es tan lucrativa y poderosa que la violencia para conservar tal estatus ha provocado un cambio de paradigma en su lucha, pasando de las persecuciones y las agresiones entre bandas rivales a un conflicto de mayor calado que amenaza a gran parte de la población y que desafía las estructuras de los distintos estados, subvirtiendo en ocasiones el rol entre el estado protector y las organizaciones criminales. Para justificar los delitos que cometen los narcotraficantes, se recurre al mito de Robin Hood.

—En un mundo maligno —le explica Hugo— tienes que hacer el mal para hacer el bien. La droga que mandamos a Estados Unidos sirve para pagar la comida para los huérfanos y el agua para los aldeanos (Winslow, 2015: 231).

Pero la realidad es que los carteles exhiben y publicitan sus crímenes a través de los medios de comunicación, se instaura «el porno de la violencia» (Winslow, 2015: 361) y la guerra pasa a librarse en términos antiterroristas.

No se trata de que ahora definamos a los narcos como terroristas —reflexionaba Keller—, sino de que se ha producido una filtración psicológica de la guerra contra el terrorismo a la Guerra contra la Drogas (Winslow, 2015: 451).

Desde luego —pensaba Keller—, mi Guerra contra la Drogas ha cambiado con los años. Antes todo eran redadas y detenciones, el perpetuo juego del gato y el ratón para sacar la mierda de las calles, pero ahora apenas pienso en las drogas en sí.

»El narcotráfico es casi irrelevante.

»Ya no soy un agente antidrogas. Soy cazador» (Winslow, 2015: 452).

Frente a esta realidad, el autor propone en *La frontera* (Winslow, 2019: 154-155) distintas actuaciones para paliar los estragos de esa nueva epidemia de heroína: evitar el ingreso de los drogadictos en la cárcel, puesto que allí siguen consumiendo, y en su lugar enviarlos a rehabilitación. O los Centros de Inyección Supervisada, nárcosalas donde los adictos pueden ir a consumir la droga en condiciones higiénicas

adecuadas para evitar el contagio de otras enfermedades. Distintas soluciones a las tradicionales que resultan controvertidas porque suponen un cambio de mentalidad sobre la droga, un cambio que supone el fin de la Guerra contra las Drogas tal y como se conoce, basada en la persecución, la ilegalidad y el castigo de su consumo.

Sin embargo, el asunto de la corrupción inherente al tráfico de drogas sigue siendo un impedimento para llevar a cabo este plan. Los intereses económicos son tan grandes que políticos, empresarios, jueces y policías acaban sucumbiendo a los encantos multimillonarios del narco, llegando incluso a ejercer su influencia en la misma Casa Blanca, sobre John Dennison, el presidente de los Estados Unidos, a través de su yerno Jason Lerner. El cártel logra saltar la frontera e instaurar su corrupción en el seno del estado vecino. En el caso de la policía, preocupa enormemente el problema de la corrupción en los distintos cuerpos mexicanos.

El problema es intratable. No se puede despedir a tres cuartas partes de las fuerzas de la ley. El tráfico se detendría, el orden público estaría en peligro y robos, violaciones y asesinatos dejarían de ser investigados (Winslow, 2015: 142).

No obstante, como ya adelantábamos, el problema no es solo mexicano, también lo es estadounidense, como demuestra el segundo díptico de la serie, sobre todo en *Corrupción policial*, donde se detallan de forma mucho más concreta las causas de dicha corrupción en la policía de Nueva York.

La acción que se relata en el prólogo de esta obra es el crimen que vertebría el resto de la obra: la operación contra Diego Pena en una vivienda social usada como laboratorio para el corte de la heroína que termina con el robo por parte del equipo de Malone de cincuenta kilogramos de heroína de gran pureza que ocultan en un apartamento para venderlos posteriormente. Es 4 de julio de 2016, *Independence Day*, la fiesta nacional estadounidense, otro detalle de Don Winslow que aporta mayor dramatismo al delito cometido: los representantes de la ley en la calle cometiendo semejantes crímenes el día que se celebra la grandeza de su país.

Desde el relato policiaco, todo crimen exige un motivo, que es considerado como suplementario por Resina (1997: 88-89) a partir de la aplicación de las observaciones que Propp (1968: 75) realiza para justificar la motivación de los malvados en los cuentos populares. Es suplementario porque se nos debe narrar en lugar de deducirlo del propio relato, y su encaje en la obra no siempre es natural, sorprendiendo en ocasiones por su artificialidad. En el caso de Malone y su equipo, la motivación para el crimen contra Pena es presentada por Don Winslow de una forma que resulta natural en el desarrollo del relato y que encaja perfectamente en

la estructura de la obra, pues se introduce cuando el protagonista se encuentra en prisión, en una situación favorable para la reflexión y el recuerdo. El acontecimiento que motiva el crimen e inicia la autodestrucción del agente Denny Malone es también un asesinato, el de una familia completa de afroamericanos: hombre, mujer y tres menores, ordenado por Diego Pena, jefe de la banda de Carlos Castillo y primo de este, como castigo al hombre y escarmiento para el resto de la comunidad por traficar con heroína en la esquina equivocada. Las leyes no escritas de la calle establecen que las mujeres y los niños deben quedar al margen de cualquier ajuste de cuentas derivado del negocio del narcotráfico, y esta transgresión produce un gran impacto en toda la comunidad, que lo percibe como un acto de una brutalidad injustificada y facilita la inusual colaboración con la policía. Matar a un traficante en una disputa territorial es el pan de cada día en el barrio. Pero si matas al traficante y a toda su familia, incluidos los hijos, estás mandando un mensaje a todo el mundo: «Pónganse a la cola» (Winslow, 2017: 511).

Malone asume este acontecimiento como un punto de inflexión en su labor por mantener cierto orden en las calles y, junto con su equipo, inician el acoso a Diego Pena para que este sea puesto a disposición judicial y pague por estos delitos. Sin embargo, justo cuando está a punto de lograrlo, el propio sistema ofrece a Diego Pena una escapatoria al entregarse a los agentes federales y llegar a un acuerdo por el que recibe una exigua condena únicamente por narcotráfico a cambio de declarar contra el narco. De nuevo, un mal justificado por la búsqueda del bien mayor, que es la lucha contra el gran narco mexicano en esa inútil e infructuosa guerra contra la droga que dura ya más de cuatro décadas. Este conflicto de intereses entre distintos cuerpos de seguridad como son la policía de Nueva York y el FBI ahonda más en la idea de Malone sobre la corrupción que inunda todo el sistema y le lleva a buscar por su cuenta la justicia a ese atroz asesinato. Esta justicia solo es posible fuera de la ley (como Keller con Barrera por el caso de Ernie Hidalgo) porque quienes la cumplen en la lucha contra el crimen siempre acaban muertos a lo largo de toda la serie: periodistas, agentes honrados como Levin o colaboradores como Nasty Ass, entre otros. Tal forma de justicia no es otra que la antiquísima fórmula del ojo por ojo, así que Malone organiza una operación que se salda con el asesinato de Diego Pena y con el robo de cincuenta kilos de heroína oscura, denominada así por su gran pureza y, por tanto, por su elevado valor económico una vez que ha sido tratada químicamente para distribuirla en pequeñas dosis en la calle. Esta operación que concluye con el asesinato y robo de droga se narran en el prólogo de la obra, como hemos indicado, mientras que los motivos de tal operación no se descubren hasta el capítulo 33. Una muestra más del dominio del autor en la construcción de la intriga con esta analepsis que

nos traslada a un momento indeterminado, pero anterior con respecto al inicio de la novela, y permite que ningún cabo quede suelto.

Con la historia de Denny Malone se ofrece un punto de vista complementario al de la trilogía de Art Keller. Es el efecto de la Guerra contra la Drogen en su propia sociedad, en sus propias instituciones policiales, judiciales y políticas. Un punto de vista complementario a la idea general que recorre toda la serie de que la Guerra contra las Drogas es un negocio tan rentable que en realidad nadie quiere verdaderamente que se acabe. En *La frontera*, Ben O'Brien, un senador republicano con el que Keller colabora y que le promociona para conseguir que sea director de la DEA, le dice en un momento de enfrentamiento entre ambos:

— ¿De veras crees que alguien tiene verdadero interés en ganar esta guerra? — replica el senador —. Nadie quiere ganarla. Lo que les interesa es que siga. No puedes ser tan ingenuo. Decenas de miles de millones al año en policía, equipamiento, prisiones... Es un negocio. La guerra contra las drogas es un gran negocio. Y eso implica comprar «influencia en los niveles más altos del gobierno de Estados Unidos». Siempre ha sido así. ¿Y tú crees que vas a pararlo? No te hagas ilusiones. Como amigo tuyo, te suplico que lo dejes (Winslow, 2019: 570-571).

3. 2. 4. Criminales y héroes: el mal, el bien y viceversa

Los narcotraficantes contra los que lucha Art Keller a lo largo de la saga pueden ser clasificados en tres tipos fundamentales según cómo conciben y emplean la violencia. Algunos de estos personajes evolucionan en consonancia con cada época de la historia, ejerciendo la violencia cada vez de forma más brutal.

En primer lugar, se encuentran los iniciadores e impulsores del negocio para quienes la violencia es algo necesario en su carrera hacia el poder. Existen unos códigos de honor férreos en cuyo cumplimiento se sustenta el *ethos* de los narcotraficantes para lograr ser patrones del cártel. No se traiciona a la propia familia y tanto esta como la de los adversarios quedan al margen de las disputas por el negocio, asegurando su protección en el caso de que el cabeza de familia resulte preso o muerto. Por ese motivo, el hecho de que Adán Barrera ordene decapitar a la mujer de 'Güero' Méndez y arrojar a sus hijos por un puente en *El poder del perro* supone una atrocidad que marca la historia y por ello es rememorada en numerosas ocasiones en el resto de obras de la trilogía. Forman parte de este grupo personajes como

los Barrera, 'Güero' Méndez, Rafael Caro, Juan Abrego y los demás narcos que participaron en la Federación. En el negocio se caracterizan por ser inteligentes estrategas con cuyas acertadas decisiones adquieren más poder, aunque la mayor codicia e inteligencia de unos lleva a los otros a la cárcel o a la tumba. Basan su estrategia en corromper todas aquellas estructuras necesarias para que el producto llegue a su destino: policías, políticos, controladores de aduanas; y no dudan en eliminar a quienes supongan un obstáculo incorruptible. Su poder de influencia en las estructuras del estado mexicano y su fortaleza económica les sirven para lograr acuerdos con representantes de la CIA y de otros estratos gubernamentales estadounidenses con los que obtienen cierta inmunidad y protección a cambio de colaboración. Más tarde, con la reaparición de Rafael Caro en *La frontera*, acaban por penetrar también en las instituciones estadounidenses, que asumen un *modus operandi* similar al del cártel para defender sus intereses.

Primero el soborno y luego la amenaza, se dice Keller.

Tengo la sensación de estar otra vez en México (Winslow, 2019: 570).

No dudan en emplear la violencia que sea necesaria para lograr sus objetivos. Su determinación los lleva a ordenar secuestros, torturas y asesinatos que en ocasiones terminan en auténticas masacres. Pero es una violencia oculta, soterrada, conocida por quienes están en la guerra del narcotráfico. Evitan la exhibición pública y la implicación de personas inocentes porque eso debilitaría la estrategia de ganarse la confianza de los lugareños para obtener su colaboración.

En segundo lugar, están los narcos militarizados, para quienes la violencia es algo consustancial y no dudan en exhibirla públicamente como forma de reprimir toda posible oposición. Es una violencia obscena y abyecta que acaba por constituirse en una estética de la violencia del narco del siglo XXI. Decapitan, amputan miembros, arrancan rostros, queman los cuerpos de sus víctimas, incluso vivos. Son salvajes entrenados para cometer las más cruentas atrocidades, exmilitares que reclutan para sus ejércitos a miembros de otros cuerpos especiales como los Kaibiles guatemaltecos, uno de los más sanguinarios. Sin duda, los Zetas o la Compañía Zeta, representados por Heriberto Ochoa y Forty, forman parte de este grupo de criminales responsables del desastre de la guerra por el control de las drogas. Sus métodos paramilitares hacen que quienes se encuentran desde el inicio en el negocio evolucionen y traten de igualar su capacidad destructora. A través de Jesús 'Chuy' Barajos conocemos los procesos de reclutamiento y formación de los Zetas, así como la despiadada forma de proceder de esta organización terrorista. El cártel de Sinaloa, que

pugna con los Zetas por el control de los territorios, eleva el nivel de violencia, pero para su militarización acude al ejército mexicano y a las fuerzas especiales estadounidenses, con quienes firma un pacto para acabar con los Zetas y volver a la *pax narcotica*, a la discreción, sin exhibición de la violencia, sin asesinatos de civiles, sin feminicidios, sin censura a los periodistas. Algo que se quiebra de nuevo con la muerte de Adán Barrera y la guerra por su sucesión.

Finalmente, están los herederos. Aquellos para los que la violencia es también cosmética¹¹. Son hijos de quienes realmente han vivido de cerca el desastre de la violencia extrema, pero no han tenido que enfrentarse a ella porque nacieron ya ricos. Para *Los Hijos*, como se los denomina en la obra, la violencia está asociada a su condición de descendiente de un capo narcotraficante pero no la ejercen con la misma sutileza o crueldad, según corresponda. En ocasiones, es algo a lo que incluso deben forzarse. En *La frontera*, Ric Núñez, hijo del abogado de Barrera que asume el mando de Sinaloa tras la muerte de Adán, no es capaz de matar a una persona a pesar de vivir rodeado de armas. No ha necesitado matar para tener el estilo de vida que lleva, ya lo hicieron por él todos los hombres a las órdenes de su padrino, Adán Barrera. Conforman este grupo Ric Núñez, hijo de Ricardo Núñez; Iván Esparza, hijo de Nacho Esparza; Rubén Ascensión, Hijo de Tito Ascensión; y Damien Tapia, hijo de Diego Tapia.

El enfrentamiento lo es también generacional, y ahí se demuestra la inexperiencia y blandura de Los Hijos que asumen el control del cártel de Sinaloa frente a quienes iniciaron el negocio y conocieron también la militarización del conflicto. Esa debilidad de las nuevas generaciones frente a las anteriores se revela con el personaje de Rafael Caro que, tras veinticinco años de prisión por participar en la muerte de Ernie Hidalgo, se propone recuperar el control del cártel. Para ello, se sirve del respeto que los antiguos jefes del cártel infunden en los herederos y de la exposición pública de la violencia que ha marcado la evolución de los grupos narcocriminales. Actúa como lo harían los patrones de su generación: Rafael Caro se presenta como mediador del conflicto y tiene audiencia con todos los aspirantes al trono de Barrera con el único objetivo de encontrar la forma de enfrentarlos entre sí y de hacer que sobreviva solo la organización más fuerte. Una vez eliminada toda la competencia, con la rama que venza será con la que volverá a dirigir el tráfico de drogas en México, algo que, por supuesto, desconocen el resto de las partes implicadas hasta que, al final del capítulo dos del libro tercero, en una conversación entre Ricardo Núñez y su hijo, Ric Núñez, el primero expresa su sospecha:

¹¹ Del griego κοσμητικός [kosmētikós] ‘relativo al adorno’.

— ¿Y por qué iba a hacer eso?

— Para obligarnos a recurrir a él —dice Núñez—. Ahora nosotros estamos en deuda con él, Tito está en deuda con él, y Damien también. Y acaba de dejar claro que es el único que puede actuar como mediador. Ahora se recostará a ver quién gana. Y luego moverá ficha.

Núñez apoya la cabeza en el respaldo del siento y cierra los ojos.

— Caro —añade— quiere ser el Patrón (Winslow, 2019: 434).

Esa guerra interna por el control del tráfico de droga tiene como nuevos contrincantes al cártel de Sinaloa, líder desde el inicio pero en franca decadencia, y al Cártel Jalisco Nueva Generación, organización fundada por Tito Ascensión ‘el Mastín’, un estrecho colaborador de Sinaloa en las diferentes guerras que libró dicho cártel con anterioridad. Esta segunda se ha convertido en la rama dominante gracias a la experiencia de su líder y a la alianza con Damien Tapia. En el cártel de Sinaloa, por su parte, actúan conjuntamente Ric Núñez e Iván Esparza, el heredero por medio de su padre, Ricardo Núñez, mano derecha de Adán al que cede su trono hasta que sus hijos sean mayores de edad, y el que se considera legítimo heredero del cártel por ser hijo de Nacho Esparza, colíder junto con Adán Barrera. Ambos representan, por tanto, a Adán Barrera y a Nacho Esparza, los últimos grandes narcos de Sinaloa hasta su muerte en Petén. Sin embargo, Iván Esparza tiene otro frente sucesorio abierto contra Elena Sánchez Barrera, la hermana de Adán Barrera, a quien Ricardo Núñez quita la plaza de Baja California en favor de Iván Esparza, provocando el cisma. Al final, las traiciones se suceden gracias a la manipulación de Rafael Caro, que se erige en el verdadero enemigo de las autoridades por su crecimiento en la sombra y la creación de un sindicato con el que financiar una operación inmobiliaria en Estados Unidos a cambio de contar con el favor de la administración entrante tras la victoria de John Dennis —Donald Trump— en las elecciones presidenciales.

Don Winslow quiere contar su visión de la fraudulenta Guerra contra las Drogas y para sus objetivos retóricos es indispensable hablar de los criminales a los que se les declara la guerra. Sin embargo, el autor no recurre a criminales identificados nominalmente como aquellos a los que en la realidad se persiguió. No pretende documentar y relatar la historia del narco mexicano y, sin embargo, lo hace a través de la construcción de los personajes que encabezan el narcotráfico en sus obras, en los que el autor condensa los principales rasgos e hitos reconocibles de los referentes del narcotráfico mexicano a los que imita. La abundancia de protagonistas en la historia real

del narco mexicano dificulta su total reflejo en una obra literaria. Tampoco es necesario. Don Winslow demuestra que su ficción puede contar la historia del narco mexicano como parte de la historia más amplia sobre la Guerra contra las Drogas sin que un numeroso elenco de personajes dificulte el seguimiento de la trama a lo largo de las tres obras protagonizadas por Art Keller, que es donde se desarrolla la historia de los patrones mexicanos. La condensación de referentes y acontecimientos reales se produce de forma más intensa en los personajes con mayor peso narrativo, donde, sin duda, el narco de narcos en la obra es Adán Barrera. Por eso, aunque los enemigos de Art Keller son numerosos, su obsesión por Adán Barrera lo convierte en el antagonista de la serie, incluso cuando este ya está muerto y tan solo pervive su legado.

3.2.4.1. *El patrón de patrones y el señor de la frontera*

En *El poder del perro*, Adán Barrera aparece por primera vez como sobrino de Miguel Ángel Barrera, un policía corrupto de Sinaloa, ayudante del gobernador, que quiere acabar con el patrón Pedro Avilés para asumir el mando del negocio de la droga y fundar la Federación, la organización para el monopolio del tráfico de heroína y marihuana. Su hermano, Raúl Barrera, es un hombre fuerte y temperamental que no duda en emplear la violencia para conseguir sus objetivos. Cumple la función de ejecutor, mientras que Adán Barrera es descrito como un hombre bajito e inteligente, encargado de dar las órdenes para que el negocio crezca. Estas relaciones familiares nos recuerdan a los hermanos Arellano Félix, del cártel de Tijuana, que dominaron el tráfico de drogas en esa ciudad fronteriza y se enfrentaron al cártel de Sinaloa por el control de dicha plaza. Su plan para importar la cocaína colombiana a México y transportarla posteriormente a Estados Unidos a través de los aviones de la SETCO, gracias al rocambolesco pacto con Mette Ballesteros y la CIA que le vale el apodo de ‘El señor de los Cielos’, nos recuerda también a Amado Carrillo, patrón del cártel de Juárez que falleció en una intervención de cirugía estética para modificar su rostro. La propia creación del *trampolín mexicano* es atribuida en la obra a Adán Barrera, pero en la realidad fue Miguel Ángel Félix Gallardo quien la impulsó llegando a acuerdos con los carteles colombianos. Esto le convierte en el ‘jefe de jefes’, apodo con el que se identificaba también a Félix Gallardo. Y con su espectacular fuga de la cárcel y su poder de influencia y su determinación para recuperar el control del cártel se asemeja a Joaquín ‘el Chapo’ Guzmán, el más mediático de los narcos mexicanos. Don Winslow condensa en Adán Barrera los rasgos del narco mexicano universal, el patrón de patrones, y sobre estos rasgos de realidad condensada construye el personaje antagonista por excelencia de su obra.

En la construcción del personaje de Adán Barrera se contraponen los planos familiar y profesional, entre los que se aprecian diferencias importantes. La crueldad que demuestra cuando se trata del negocio contrasta con el profundo respeto y bondad en el ámbito familiar. A diferencia de otros narcos construidos bajo el arquetipo del narco norteño mexicano, paletó, testarudo, ostentoso, hortera en la mayoría de los casos, Adán Barrera es un tipo discreto, austero y reflexivo, más preocupado por los números del negocio que por la ostentación de la riqueza que le reporta. Adán posee la discreción del poderoso a diferencia de su hermano Raúl, representante de la estética narco norteña, opulenta, excesiva:

[Raúl] Hoy viste una chaqueta de cuero y una gorra de béisbol de los Padres de San Diego. Las joyas sí que son como las de Al Pacino. No le caben más: gruesas cadenas de oro alrededor del cuello, pulseras de oro en las muñecas, anillos de oro y el inevitable Rolex de oro.

[...]

Pero Adán parece más un contador que un narcotraficante. Ni abrigos de visón, ni joyas, muy tranquilo y de voz suave. Si alguien no te lo señalara, ni notarías su presencia.

En Raúl sí que te fijas (Winslow, 2009: 275).

Adán es un hombre de negocios y Raúl quien se ocupa del trabajo sucio. Adán es la plata, Raúl el plomo (Winslow, 2009: 415).

Adán no interviene en ninguno de los asuntos sucios. Es un hombre de negocios.

[...]

Adán Barrera nunca ha matado a nadie.

Ni siquiera ha cerrado un puño impulsado por la ira. No, todo eso es cosa de Raúl. No parece importarle, todo lo contrario. Y esta división del trabajo facilita a Adán negar el origen del dinero que entra en casa (Winslow, 2009: 285).

En el ámbito familiar, Adán Barrera es un gran padre y marido. Lucía, su primera esposa, durante el embarazo se vio obligada a emprender una fuga que evitase el arresto de su marido por parte de Art Keller. Según Adán, esto provocó que su hija Gloria naciese con un linfagioma quístico, una enfermedad degenerativa –dato que comparte con Benjamín Arellano Félix–, motivo por el que jura vengarse, al igual

que Art Keller había hecho con él por la muerte de Ernie Hidalgo. Sin embargo, conocemos a través de la conciencia de Lucía que su respetuoso comportamiento es reconocido y apreciado por ella.

Otros hombres, sabe Lucía, habrían dado la espalda a una niña deforme, la habrían evitado, habrían evitado su hogar, inventado mil excusas para ausentarse. Adán no.

Está en casa casi cada noche, casi todos los fines de semana. Lo primero que hace por la mañana es ir a la habitación de Gloria para besarla y abrazarla. Despues le prepara el desayuno antes de ir a trabajar. Cuando vuelve a casa por la noche, primero se detiene en su habitación. Le lee, le cuenta cuentos, juega con ella (Winslow, 2009: 348).

Esta bondad de Adán con su familia contrasta con la brutalidad que termina por aplicar en su faceta profesional. En el capítulo 8 de *El poder del perro*, la aparente debilidad en los negocios le hace parecerlo también a ojos de los narcotraficantes colombianos con los que está en negociaciones para hacer que México sea el corredor de su cocaína hacia Estados Unidos, mientras libra una guerra con 'Güero' Méndez por el control interno del negocio tras el arresto de Miguel Ángel Barrera por Arthur Keller. Frente a los colombianos –los hermanos Rodríguez Orejuela– ordena a Fabián Martínez el lanzamiento de los hijos de 'Güero' Méndez desde un puente. Es el momento en el que experimenta por primera vez el mal, se apodera de él y esa maldad marcará el resto de sus decisiones hasta el trágico final. Como en toda la obra, el componente religioso es muy importante a la hora de representar esa oposición entre el bien y el mal.

Bien, Dios no existe, piensa Adán (Winslow, 2009: 401).

Y ese abandono de Dios le empuja a dar la orden para cometer este salvaje e injustificable crimen sobre niños inocentes, por más que fueran los hijos de su rival en la guerra. Tan terrible es su acto que la alusión a este acontecimiento aparece en todas las obras de la trilogía, tanto en *El cártel* como en *La frontera*. Tan terrible es que otros criminales familiarizados con la violencia asisten con espanto a lo sucedido.

Entonces mira a los hermanos Orejuela, que han palidecido de horror. La mano de Gilberto tiembla cuando cierra la maleta, la levanta y retrocede por el puente (Winslow, 2009: 402).

Una vez iniciado ese camino del mal, dominado por la ira y la soberbia, los motivos para vengarse de Art Keller irán aumentando, al igual que le sucederá a Keller con respecto a Adán. Estos motivos son familiares fundamentalmente, ya que asumen que las victorias que cada uno logra en la Guerra contra las Drogas forman parte del macabro juego que el propio Keller comenzó en 1975 y con el que Barrera ha construido su imperio. Además de la enfermedad de su hija, Adán también responsabiliza a Keller de obligarle a matar a su propio hermano, a Raúl. Durante una intervención para liberar a Nora Hayden de un secuestro con el que los Barrera pretenden obtener información sobre un posible soplón –que era ella en realidad–, Keller acaba hiriendo a Raúl Barrera en el estómago. Los hermanos Barrera logran huir en un coche montaña arriba buscando un hospital, pero la gravedad de la herida y el sufrimiento que le provoca llevan a Raúl a suplicarle a su hermano que acabe con él de una forma rápida, a lo que Adán no tiene más remedio que acceder disparándole en la cabeza (Winslow, 2009: 657). La sed de venganza aumenta nuevamente.

Sin duda, una de las debilidades de Adán Barrera, hombre de negocios implacable, son las mujeres, sobre todo en la primera novela. Adán Barrera, que envía a su primera mujer e hija a San Diego para alejarlas del conflicto violento y facilitar la asistencia médica de la niña, emprende una relación con Nora Hayden. Con ella obtiene aquello que no puede conseguir con su mujer: comprensión del negocio y satisfacción sexual. Vive con Nora una relación de confianza y pasión, y se entrega a ella: «Te quiero. Tienes mi alma en tus manos» (Winslow, 2009: 545). Pero siempre recuerda que su mujer merece respeto y se muestra disponible para cualquier necesidad que tenga que atender suya o de su hija enferma. En *El cártel*, durante su estancia en la prisión de Puente Grande Adán inicia una relación con Magda Beltrán similar a la que tuvo con Nora Hayden, a la que también se entrega y convierte en su persona de confianza. Por esta forma de actuar con las mujeres es calificado como «monógamo en serie» (Winslow, 2015: 121), algo poco habitual entre los hombres poderosos de la droga, tendentes a las *segunderas* y a las prostitutas dentro de sus actividades de ocio. No obstante, sus temores se confirman y, como le sucediera a su tío Miguel Ángel Barrera, primero será traicionado por Nora (Winslow, 2009: 560) y, finalmente, también por su mujer, Lucía, la primera vez que Art Keller detiene a Adán (Winslow, 2009: 664). Con Magda Beltrán su suerte fue diferente pero igualmente dolorosa, ya que cuando estaba embarazada de Adán es asesinada por los Zetas en represalia por las operaciones que realiza Magda con la mafia europea tratando de debilitar el negocio en este continente de los Zetas.

Sin embargo, parece que nada puede detenerle. Su capacidad para resurgir y ocupar de nuevo el trono del narcotráfico mexicano le vale el reconocimiento del propio Art Keller.

Hay que reconocerle a ese hijo de puta que es tan inteligente como arrogante (Winslow, 2015: 120).

Típico de Adán –piensa Keller–. Una mezcla embriagadora de paranoia y arrogancia. Adoptará todas las precauciones posibles, pero su ego le dice, y probablemente con razón, que es intocable (Winslow, 2015: 282).

Adán Barrera es inteligente y poderoso. Es el rey. Esta analogía entre rey y patrón de la droga es un recurso que el autor utiliza tanto en *El cártel* como en *Corrupción Policial*, donde Denny Malone es el rey de Manhattan Norte. En la primera de estas novelas, el responsable de expresar en diferentes ocasiones esta analogía es el personaje de Magda Beltrán.

Los reyes no dimiten, Adán. O son reyes o mueren. Y no en la cama (Winslow, 2015: 79).

Un rey debe tener un castillo, le guste o no. Es lo que se espera de él y, si el rey no construye uno, puede estar seguro de que lo harán sus duques (Winslow, 2015: 128).

Su inteligencia y soberbia le llevan a controlar el cártel de Sinaloa tras la detención de su tío y le permiten mantener las relaciones con el resto de narcos, necesarias para que el negocio siga funcionando. También le procuran las conexiones políticas imprescindibles que le permitan operar con cierta inmunidad. Estas relaciones que ponen al estado mexicano de su parte le sirven para ganar sus guerras, primero contra Güero Méndez, después contra los Zetas. Su capacidad para encontrar soluciones a los distintos obstáculos que le van poniendo sus oponentes es la que le ayuda a esquivar las operaciones de detención contra él, a tener tratos con la CIA, con los carteles colombianos y hasta con las FARC cuando la DEA desarticula las organizaciones colombianas de Medellín y Cali. Es la misma capacidad que le ilumina para ir variando el producto con el que mercadear y pasar de la heroína y la marihuana a la cocaína y la metanfetamina y, después, volver a la heroína. Y siempre marcando el paso al resto de narcotraficantes, siempre por delante de ellos. Pero la soberbia y

cierta relajación en su organizada actividad delictiva le llevan a cometer errores. Algunos con consecuencias más o menos leves, como su primera detención, en la que un acuerdo de su tío con los Estados Unidos a través de la CIA le libra de prisión. Una segunda detención que le supone pasar un tiempo en la cárcel hasta que su maquinaria engrasa las piezas adecuadas de la administración para facilitar su fuga. Y, al final, la reunión de paz con los Zetas en Guatemala –una emboscada, en realidad– en la que Art Keller aprovecha la confusión de un desarrollo inesperado de los acontecimientos para ejecutarle, acabar con él definitivamente, aunque no con su legado, que asume Rafael Caro –otro ilustre– en la última de las obras.

En el lado opuesto, considerando que ser el rey representa la consecución del éxito, de estar en lo más alto de la jerarquía, Adán también es considerado el diablo, el rey del mal, por tanto. Esta figura del diablo, al igual que sucede con el infierno, está muy presente en el primer díptico, y lo representan tanto Adán Barrera como Art Keller. Ambos se transforman progresivamente en diablos cuando deciden que sus objetivos personales justifican los medios para lograrlo: se corrompen. Rodríguez Pequeño (2018) recoge algunos ejemplos de ello.

La primera escena de la segunda parte de *El cártel* está dedicada a Adán Barrera. En ella se indica que «el diablo estaba muerto. Pero no por mucho tiempo» (Winslow, 2015: 185). También Nazario, líder de la Familia Michoacana, lo considera el diablo (Winslow, 2015: 317). En cuanto a Art Keller, el narrador, haciendo uso del característico estilo indirecto libre de toda la serie, dice a través de la conciencia de Adán: «El mismísimo príncipe de las tinieblas, Arturo Keller, se ocupó personalmente de ello y los Zetas cayeron en su trampa» (Winslow, 2015: 644). Cada uno es el diablo para el otro, a pesar de que en la historia Keller comienza representando el bien que combate el mal. Sin embargo, en su particular lucha la soberbia que comparte con Adán le lleva a cometer maldades.

- Tú [Keller] y Barrera sois iguales –sentencia Taylor.
- Exacto (Winslow, 2015: 91).

El héroe investigador de la saga, al igual que su antagonista, está construido a partir de la condensación de rasgos de referentes reales como Víctor J. Vázquez, Andrew Hogan o Chuck Rosenberg. Art Keller es un agente de la DEA, excombatiente en Vietnam y exagente de la CIA, que se define como católico (Winslow, 2009: 21), aunque no cree en Dios (Winslow, 2009: 86) después de todo lo que ha visto y vivido. Está casado y tiene dos hijos de tres y cinco años al inicio de la serie. Su origen me-

xicano por parte de madre y el dominio del español le sitúan en una posición de biculturalidad que, por un lado, le convierte en un excelente candidato para las operaciones de la DEA en México; pero, por otro, conlleva una alteridad u otredad constante al ser percibido por los estadounidenses como un mexicano, y por los mexicanos como un *gringo*.

Cuando creces en un barrio siendo hijo de padre anglosajón y madre mexicana, no entras en ningún equipo (Winslow, 2009: 35).

Tienen olfato para tipos como yo, pensó Art después. Los extraviados, los solitarios, los desarraigados biculturales con un pie en dos mundos y en ninguno (Winslow, 2009: 39).

Eso le convierte en un lobo solitario (Winslow, 2009: 36-37), una persona con una autosuficiencia granjeada en la temprana ausencia del padre, que lo abandona – salvo en lo económico – y le regala una expresión que estará muy presente en esta primera obra: por tu cuenta y riesgo. PTCYR.

Su participación en la Guerra contra las Drogas comienza cuando la DEA le envía a las montañas entre Sinaloa y Durango para supervisar la Operación Cóndor con la que se pretende destruir los cultivos de amapola que los gomeros regentaban para el antiguo suministro de opiáceos al ejército estadounidense. El narcotraficante jefe es Pedro Avilés en ese momento. Art Keller, recién llegado al país, se interesa por la leyenda de Jesús Malverde (Winslow, 2009: 42), el santo de los narcos, y entra en contacto por primera vez con Adán Barrera en un combate de boxeo del pupilo al que representan Adán y su hermano Raúl. Se forja una amistad y eso le lleva a conocer al tío de Adán, Miguel Ángel, policía del estado, que evita que trasladen a Keller por su indisciplina. Ambos se asocian entonces para capturar a Pedro Avilés y detener el flujo de heroína a los Estados Unidos, pero, como no podía ser de otra forma, es una «asociación pactada en el infierno» (Winslow, 2009: 56).

Miguel Ángel Barrera le engaña con respecto a las intenciones sobre la detención de Pedro Avilés y hace que Keller le ayude inconscientemente a tomar el control del tráfico de heroína y marihuana. Keller es el colaborador necesario para que Tío Barrera se convierta en M-1. Este es su primer error trágico, algo que le hace querer capturar a toda costa a Miguel Ángel Barrera. Sin embargo, Art Keller continúa siendo un hombre recto, inteligente y con unos fuertes valores sobre la justicia, y salva a Adán Barrera de morir tras ser torturado por el ejército que trata de sacarle información acerca del paradero de Pedro Avilés. En el momento crítico, Keller aparece junto al sacerdote Juan Parada, a quien acaba de conocer, portando el cuerpo sin

vida de Avilés y liberando así a Adán de ser lanzado desde un helicóptero, como hacen con un campesino al que también interrogan.

La soberbia de Keller le lleva a urdir un plan para sabotear las operaciones de Barrera saltándose algunos protocolos, como cuando introduce un micrófono en la residencia en la que Barrera se reúne con su *segundera*, Pilar Talavera. Para justificar la información que obtiene ilegalmente, Keller se inventa un confidente, llamado Mamada y lo filtra para que el cártel inicie su búsqueda. Esta obstinación de Keller por resarcir el error cometido hace que pierda primero a su familia, a la que envía a Estados Unidos para protegerla pero que nunca recuperará, y después a su amigo.

La estratagema para debilitar a Miguel Ángel Barrera provoca que un agente infiltrado a las órdenes de Keller, Ernie Hidalgo, sea secuestrado y torturado hasta la muerte por el cártel para obtener la información sobre el inexistente confidente. Ernie Hidalgo muere por culpa de Keller, atormentándole durante toda la serie. Es la primera de las losas que el protagonista aguantará sobre sus espaldas y que le empujará, junto con el resto de errores, al descenso a los infiernos.

Desde el primer capítulo de *El poder del perro*, el autor deja claro a los lectores que este es el destino de Art Keller con una prolepsis que anticipa su caída:

En mi interior se ocultaba, ya lo creo.

El poder del perro (Winslow, 2009: 51).

A partir del momento en el que Art Keller inicia la persecución a Miguel Ángel Barrera, la relación existente con los sobrinos, Adán y Raúl, también se transforma. El asesinato de Ernie Hidalgo culmina ese proceso de cambio en las relaciones, convirtiendo la amistad en odio y rencor. La motivación de Art a partir de ese momento queda perfectamente reflejada cuando un colaborador trata de convencerle para que dé el caso por cerrado y disuadirle así de cometer más irregularidades para vengar la muerte de su amigo y compañero. Entonces Keller sentencia:

No estará cerrado hasta que todas las personas implicadas en el asesinato de Ernie estén muertas o en la cárcel (Winslow, 2009: 329).

Keller tuvo la oportunidad de acabar con Adán Barrera, a quien considera uno de los máximos responsables de la muerte de Ernie Hidalgo, pero no lo hizo porque al principio creía en la justicia por encima de la venganza, a pesar de lo doloroso de la pérdida de su compañero. Así se lo recuerda su colaborador, Antonio Ramos, con alusión incluida a la otredad a la que Art está acostumbrado:

—Ya contaste con mi ayuda, ¿recuerdas? Te entregué al jodido Adán Barrera, y tú no apretaste el gatillo. No querías venganza, querías justicia. No obtuviste ninguna de las dos cosas.

—No me he retirado aún.

—Deberías —dice Ramos—. Porque la justicia no existe, y tú no tomas en serio la venganza. Tú no eres mexicano. No hay muchas cosas que tomemos en serio, pero la venganza es una de ellas (Winslow, 2009: 330).

No obstante, Ramos no acierta con su juicio. Art Keller asume la venganza contra Adán Barrera como el fin por el cual todo puede justificarse. Una muestra de ello es el arrepentimiento por no haber acabado con Adán: «Años después, Art habría dado cualquier cosa en el mundo por haber matado a Adán Barrera en aquel momento» (Winslow, 2009: 48). Como desconfía de las instituciones mexicanas por estar corrompidas por el dinero del narco, acentúa su perfil de lobo solitario y organiza el secuestro de Mette Ballesteros en Honduras para llevarle a Estados Unidos y que sea juzgado allí (Winslow, 2009: 323-325); persuade a Quito Fuentes para que se acerque por Coyote Canyon al muro fronterizo y, una vez allí, lo arrastra por debajo de la valla a territorio estadounidense para detenerlo (Winslow, 2009: 327-328). Se convierte en el Señor de la Frontera. Miente ante el juez a propósito de una detención ilegal que le permite vengar parcialmente la muerte de Hidalgo (Winslow, 2009: 328) y miente al Comité del Senado acerca de la complicidad de la CIA en los manejos de la Contra en el intercambio de drogas por armas (Winslow, 2009: 334) para dar caza a los Barrera y al jefe de los Zetas, cuando este ordena matar a su pareja, Marisol Cisneros. Pero sin duda, aquellas decisiones que mejor representan este descenso al infierno paulatino son las que provocan la muerte de personas inocentes, de las que, como católico, sí muestra arrepentimiento.

La primera de ellas es aquella en la que, para intentar destruir al cártel de Sinaloa desde dentro, confiesa a Miguel Ángel Barrera que el confidente que le ha llevado a la cárcel es ‘Güero’ Méndez. Esto desata una guerra entre Adán y ‘Güero’ que acaba con la mujer del segundo —Pilar Tavares, la misma que traicionó a Tío— decapitada y con su cabeza en un paquete cuyo destinatario es el ‘Güero’ Méndez, y con los hijos de estos lanzados desde un puente (Winslow, 2009: 404). Esta misma guerra también se lleva por delante al cardenal Juan Parada en un tiroteo entre ambas organizaciones en el que Fabián Martínez, el sicario de Adán que decapita a Pilar y lanza a sus hijos por el puente, le dispara a quemarropa para hacerse con su maletín. En él se guardaban los documentos que desvelaban todo el entramado de las operaciones Cerbero y

Niebla Roja. El gobierno mexicano negocia para recuperarlos a cambio de la libertad de Tío Barrera y de despejar el camino para que Adán sea el Patrón indiscutible e instaurar así la *pax narcotica*.

Keller consuma su particular venganza contra Fabián cuando filtra su nombre como confidente para proteger a Nora Hayden, el verdadero confidente, y eso provoca la matanza de El Sauzal en la que mueren casi dos docenas de personas, entre ellas Fabián, y con la que se inicia la primera obra a través del prólogo.

Es culpa mía, piensa Art.

Yo he provocado su desgracia.

Lo siento, piensa Art. Lo siento muchísimo. Se inclina sobre la madre y el niño, hace la señal de la cruz y susurra:

—*In nomine Patris et Filii et Spiritus Sancti* (Winslow, 2009: 24, 641).

Pero su vanidad es más fuerte que su ética y continúa actuando cegado por sus ansias de venganza. La degradación moral que alcanza le conduce a utilizar a la hija enferma de Adán para capturarle (Winslow, 2009: 664-666). Hace lo mismo que hizo Adán en su guerra con ‘Güero’ Méndez: rompe la regla no escrita por la que esposas e hijos quedan al margen. Presiona a Lucía para que inste a Adán a acudir al hospital de San Diego donde tratan a Gloria diciéndole que esta se encuentra al borde de la muerte.

—Es usted el hombre más repugnante de la faz de la Tierra.

—No —contestó Art-. Soy el segundo más repugnante. Su marido es el primero (Winslow, 2009: 665-666).

Adán acude y Art lo detiene, pero tampoco lo mata esta vez. Sin embargo, como ya nos anticipaba el narrador por medio de la conciencia del propio Art Keller, el cúmulo de muertos a sus espaldas, que compara con los campos de coca quemados en Colombia, le arrastran al mal y siente el poder del perro (Winslow, 2009: 717).

Plantas muertas o personas muertas, piensa.

Soy un agricultor de los campos sembrados de muertos. Mi única herramienta para la cosecha estéril que cultivo es la guadaña. Mi paisaje, la devastación (Winslow, 2009: 645).

Todo a su alrededor sufre las consecuencias de la guerra que él mismo inició. Su familia se tuvo que marchar, perdió amigos, compañeros y confidentes; su nueva pareja, Marisol Cisneros, sufre un ataque de los Zetas que le deja importantes secuelas; incluso ha visto morir a Erika Valles, a quien consideraba como su hija. Su sentimiento es de desamparo, de haber perdido todo, de haberlo destruido todo, de luchar contra poderes invisibles. Se presenta a sí mismo como un don Quijote sumido en su adicción a la Guerra contra las Drogas.

«Y yo aquí —piensa Keller—. Como don Quijote embistiendo a los molinos de viento, como Ahab persiguiendo a la gran ballena blanca, solo con mi obsesión. Tan enganchado como un yonqui en una narcosalas o una prostituta consumidora de crack haciendo la calle.

»Mi guerra personal contra la droga, mi propia adicción» (Winslow, 2015: 325).

También se cuestiona si su obsesión por Adán Barrera es legítima o si se ha convertido ya en una enfermedad:

Keller descansa en la cama de su apartamento.

Su soledad es un dolor leve, como el recordatorio de una vieja herida, una cicatriz que ya no notas porque ha pasado a formar parte de ti.

«¿Como tu obsesión por Barrera? —se pregunta—. ¿Existe un propósito legítimo, una razón, una causa, o simplemente forma parte de ti, una enfermedad de la sangre, una obstrucción del corazón? (Winslow, 2015: 135)

Su conducta le hace perder los valores que defendía al inicio de su lucha. No cree en Dios ni en la Iglesia, pero tampoco pierde su fe, aunque su experiencia en México le roba el alma. A medida que el conflicto por el control de la guerra aumenta su violencia indiscriminada, Art Keller rebaja cada vez más sus límites morales. En *El cártel*, las consecuencias de la guerra entre Sinaloa y los Zetas suponen un desafío político que entre México y Estados Unidos deciden resolver en favor de Sinaloa por ser el mal menor. Keller se embarca entonces en sucesivas misiones para acabar con los Zetas, se integra en el grupo llamado Matazetas, donde comete todo tipo de crímenes y abusos (Winslow, 2015: 476 y ss.). El poder de Art «se agrandó tanto como su alma mermó. Su crueldad estaba fuera de control» (Winslow, 2015: 76). Se convierte en Killer Keller.

La deriva de la guerra le iguala con Adán. Paradójicamente, después de una larga persecución entre ambos a lo largo de las dos primeras obras, en las que uno trata de matar al otro y viceversa, Art y Adán se unen con un objetivo común: destruir a los Zetas. El acuerdo los convierte en la misma persona (Winslow, 2015: 622). Pero una vez conseguido dicho objetivo, Art Keller no duda en consumar su venganza y mata a Adán Barrera al final de la segunda novela.

Keller no lo era, pero se ha convertido en el diablo. Experimenta un proceso de deshumanización a lo largo del primer diptico. Inicialmente, Art cree firmemente en la guerra contra la droga: «Tal vez se trate de una guerra en la que merezca la pena participar» (Winslow, 2009: 30). Una guerra que consiste en perseguir el flujo de drogas de sur al norte y en detener y descabezar a las principales organizaciones narcotraficantes. Con la muerte de Adán parecen acabarse los motivos para que Art Keller continúe en la guerra, pero que su lucha no haya supuesto el fin del flujo de drogas, sino todo lo contrario, le devuelve al campo de batalla. En esta ocasión, se traslada a Estados Unidos y, entre Washington y Nueva York, ya como director de la DEA designado por la administración de Obama, encara una nueva persecución del flujo de dinero desde Wall Street hasta México. Su edad ya no le permite estar en la primera línea, pero su inteligencia y su experiencia le permiten emprender de nuevo esta lucha que se libra en los Estados Unidos y donde lo económico irá ligado, como siempre lo estuvo, a las intrigas y corruptelas políticas. Comienza entonces su camino a la redención, que culmina con la declaración de todos sus delitos frente a una comisión gubernamental. Art Keller, como buen católico, se confiesa de todos sus pecados y se marcha en paz con Marisol para emprender una nueva vida en California.

3. 2. 3. 2. *Denny Malone: héroe y villano. La construcción iterativa del héroe y del criminal en Corrupción policial*

El héroe que sustituye en este episodio de la serie a Art Keller, agente de la DEA protagonista de las otras tres obras, se construye de forma muy similar, compartiendo muchos rasgos de su carácter. Winslow mantiene en la construcción de los personajes lo que Umberto Eco denominó *iterabilidad* o *estructura iterativa* que supone la perpetuación de un esquematismo de los mismos sentimientos y de las mismas actitudes psicológicas (Eco, 1965: 280). Tanto Malone como Keller son hombres que deciden situarse del lado de la ley por convicción. Sin embargo, la obsesión por sus enemigos les empuja a traspasar los límites de las normas que ellos mismos se supone que defienden y, tras ello, al deterioro progresivo de esos loables valores iniciales: se cuestionan. A esto también contribuye que tanto Keller como Malone padecan de

hybris o soberbia, provocando que ambos crean que pueden desafiar al destino sin tener en cuenta las nefastas consecuencias de sus acciones. En la presentación del protagonista, ya en las primeras líneas el narrador anticipa esa cualidad del personaje, situándolo en una posición de superioridad:

El último hombre de la tierra al que uno imaginaría confinado en el Centro Correccional Metropolitano de Park Row era Denny Malone (Winslow, 2019: 13)¹².

Después, a tan solo unos párrafos de distancia, se hace más explícita esta superioridad de Malone y de sus hombres con respecto a otros policías:

Malone y la Unidad Especial no eran polis como los demás. Había treinta y ocho mil agentes de uniforme, pero Denny Malone y sus hombres eran el uno por ciento del uno por ciento del uno por ciento: los más listos, los más duros, los más rápidos, los más valientes, los mejores, los más canallas (Winslow, 2019: 14).

El antagonista que conduce a Art Keller hacia la oscuridad y la pérdida de su alma es Adán Barrera, patrón del cártel de Sinaloa que lleva el negocio de la droga a una dimensión desconocida y cuyo legado, una vez muerto, continúa con los herederos dentro del narco. El hecho que desencadena esa persecución obsesiva a Adán Barrera hasta su muerte es la tortura y el asesinato de Ernie Hidalgo, compañero de Art Keller. Una muerte injusta que se produce como consecuencia de una de esas transgresiones de las normas justificada por un beneficio mayor que comete el propio Art Keller y que le atormentará durante toda la historia: se inventa la existencia de un confidente como forma de ocultar la colocación de un micrófono en la vivienda de Miguel Ángel Barrera (tío de Adán Barrera) sin autorización judicial y Ernie Hidalgo es torturado hasta la muerte para descubrir quién es dicho confidente. El resentimiento de Keller transforma la justicia en venganza, una forma de justicia primitiva comprensible emocionalmente como reacción humana, pero sin cabida en el sistema jurídico. La muerte de Hidalgo, inspirada en la del agente de la DEA Enrique ‘Kiki’ Camarena en 1985, supone un antes y un después en la vida de Art Keller. Es el inicio de su camino hacia la destrucción interior, acrecentada paulatinamente por la separación de su familia y el sufrimiento y la pérdida de seres queridos que le devuelve la guerra contra las drogas que él mismo libra y que también le procura sus propios padecimientos.

¹² La primera edición de la obra traducida al español es de 2017, pero en este trabajo se cita por la edición de 2019.

En el caso de Denny Malone, la persona que le aboca a la destrucción profesional y personal es Carlos Castillo, un dominicano que ocupa un puesto de cierta relevancia en la ramificación del cártel que opera en la ciudad de Nueva York. Malone es un héroe de la policía, hijo de otro héroe de la policía, hermano de un bombero fallecido en el World Trade Center durante los ataques terroristas del 11-S cuando trataba de salvar las vidas de sus compatriotas; y marido –separado– de una mujer también de origen irlandés, Sheila, hija de un policía, con quien comparte un hijo, una hija y una casa en Staten Island, un distrito acomodado donde habitualmente fijan su domicilio otras familias de policías de origen irlandés e italiano. Su principal objetivo siempre ha sido ser un buen policía, pero con el paso del tiempo el desgaste de su oficio le lleva a buscar un futuro mejor que el que ha conocido en su familia. Denny Malone no quiere terminar siendo un expolicía alcohólico y violento de ascendencia irlandesa como lo era su padre, como tampoco quiere que su hijo mayor acabe convirtiéndose en policía y tenga que ver y vivir lo que le ha tocado a él. No obstante, a medida que avanza en su camino hacia esa meta deseada, descubre que sus pasos no son tan distintos de los que dio su progenitor, quien también se entregó a la corrupción en busca de un futuro mejor para su familia.

Al igual que Art Keller, Malone es un personaje lleno de contradicciones. Es un tipo duro capaz de las más nobles acciones que lo ensalzan como líder encargado de velar por la seguridad de las calles que regenta, como demuestra en la intervención con la que consigue salvar a una niña negra durante el atraco de un drogadicto a una charcutería; o cuando se muestra implacable en la defensa de otro niño, Marcus Sawyer, maltratado por Dante, el novio de su madre.

Malone saca la porra y golpea a Dante en la muñeca derecha, que se parte como si fuera una piruleta. Dante se pone a gritar e intenta pegarle con la mano izquierda, pero Malone se agacha y le atiza con la porra en la espinilla. El hombre cae como un árbol recién talado (Winslow, 2017: 79).

– Si vuelvo a verle un solo morado o un verdugón [al niño], seré yo quien te castigue. Te meteré la porra por el culo y te la sacaré por la boca. Luego Big Monty y yo te hundiremos los pies en cemento y te tiraremos al río. Y ahora lárgate. Ya no vives aquí (Winslow, 2017: 80).

Pero, al tiempo que cumple con el deber de defender sus calles, viola muchas de las normas que protegen los derechos de quienes las habitan. El fin justifica los medios, a pesar de que esto suponga cruzar la línea que separa lo tolerable dentro del sistema por un bien común mayor, como pequeños sobornos, exceso de violencia

para conseguir información, consumo de sustancias prohibidas o violaciones de protocolos de actuación policial, de aquello donde no hay retorno posible: el narcotráfico y la ola de crimen que genera a su alrededor.

La lucha contra el crimen que lidera Malone junto con su equipo de élite le conduce al cuestionamiento de las propias instituciones encargadas de combatirlo por la enorme capacidad lucrativa de la actividad criminal y su penetración en todas las esferas de poder. La desigualdad que genera el sistema hace que la población más débil se sienta atraída por la esperanza de una vida mejor al margen de la ley, aceptando que las consecuencias de la actividad criminal, como la adicción a las drogas y la muerte, repercutan sobre esa misma capa de la población a la que pertenecen. Malone entró en la policía para proteger a esas comunidades más vulnerables y por ello le respetan, pero la soberbia y la corrupción acaban por convertirlo en un criminal más y por despojarlo de los logros que lo llevaron a esa posición de prestigio, a ser el rey de Manhattan norte, una zona de Nueva York donde organizaciones criminales lideradas por afroamericanos, como DeVon Carter, y latinos, como Carlos Castillo y Diego Pena, luchan para ampliar su territorio y su negocio de venta de heroína procedente de México.

El equipo de Malone, formado por Billy O, Russo, Big Monty y, posteriormente, Levin, asume una estructura y unos valores tradicionalmente identificados con la mafia italoamericana y con el narco mexicano. Son una familia mafiosa de policías. A pesar de la ausencia de parentesco entre ellos, se comportan como si fueran familia. Entre ellos se consideran hermanos, se protegen como tales, mantienen valores tradicionales sobre el matrimonio y la unidad familiar, y cada uno de ellos es padrino de los hijos de otro miembro del equipo. Estas relaciones fraternales como intensificadoras de lo trágico ya fueron recogidas por Aristóteles en su *Poética* cuando se aduce que para aumentar el *pathos* de una trama los sucesos deben provocar el sufrimiento a personajes unidos por un vínculo de consanguineidad:

Pero cuando el lance se produce entre personas amigas, por ejemplo si el hermano mata al hermano, o va a matarlo, o le hace alguna otra cosa semejante, o el hijo al padre, o la madre al hijo, o el hijo a la madre, estas son las situaciones que deben buscarse (Aristóteles, 1974: 1453b18-23).

A excepción de Levin, que se incorpora después y en realidad no llega a integrarse del todo en el grupo mafioso antes de morir en una operación contra Castillo, todos tienen amantes y cuando tienen algo que celebrar acuden con ropa elegante a restaurantes caros, son ostentosos si no hay un motivo de peso para lo contrario –

recreando así la estética norteña del narco y de la mafia–, consumen alcohol y drogas, se rodean de bellas prostitutas y no tienen la obligación de pagar por nada de ello. Si pagan, que lo hacen y generosamente, es para mantener su buena reputación y comprar los favores o el silencio de quienes reciben el dinero. Son los dueños de Manhattan norte y como tal son tratados y se comportan. Si uno muere, el resto cuida de su familia para que no tenga necesidades. La lealtad de sus miembros y el respeto de la jerarquía son también fundamentales. Los delitos que se cometen siempre son en beneficio de un bien mayor, que es el bienestar de la familia al completo. Aun siendo policías responsables de combatir el crimen, consideran el peor de los «delitos» delatar a otro policía que lo comete, como en el caso de Raf Torres, un policía igualmente corrupto que lidera otro grupo mafioso dentro de la Unidad Especial Manhattan Norte y a quien precisamente Malone termina delatando para tratar de salvar a los suyos. «Todo menos ser un soplón», se nos recuerda en numerosas ocasiones en la novela. Un agravio para cualquier policía y para cualquier mafioso que se precie que le tocará vivir a Denny Malone tras ser grabado en la tarde del día de Navidad participando en uno de esos habituales delitos de amaño judicial que le hace caer en desgracia: he aquí su error trágico. Por tratar de salvar de la cárcel a Fat Teddy, un confidente suyo, y así poder culminar con éxito una operación contra la compra de armas que causarían cientos de muertos en sus calles, Malone provoca con su acción corrupta una serie de sucesos que acaban destruyendo la vida que tanto le ha costado construir y la de todos sus seres queridos. Sus creencias católicas le llevan también al arrepentimiento, como en el caso de Keller, pero su condición de criminal le condena al final trágico de la muerte.

3. 2. 5. Las mujeres de la guerra

La historia que se relata en la saga está protagonizada por hombres porque el mundo que se representa es un mundo dominado por hombres, un mundo machista en el que el poder y la violencia les pertenecen. Por eso, las mujeres adquieren relevancia en la trama cuando se relacionan con los hombres protagonistas de la guerra: Nora Hayden, Althea Patterson, Lucía Vivanca, Magda Beltrán, Marisol Cisneros, Jimena Abarca, Erika Valles, Eva Esparza, son algunos ejemplos en los que nos detendremos. Todas ellas adquieren relevancia cuando pasan a formar parte del círculo más o menos próximo de Arthur Keller o de los Barrera, primero Miguel Ángel y, sobre todo, Adán. Además, podríamos decir que todas las mujeres que el autor incluye en el elenco de personajes con los que se desarrolla la acción son, fundamentalmente,

víctimas de esta Guerra contra las Drogas. Sin embargo, la construcción de estos personajes femeninos que realiza Don Winslow refleja una intención de empoderamiento, de conceder a las mujeres un papel importante en la historia y en el relato, incluso bajo ese sometimiento a las convenciones del mundo del narco, que no las respeta ni física ni intelectualmente si no es por un interés, y donde el amor es una excepción por las condiciones de vida de sus protagonistas, muchas veces condenados a una muerte prematura o a un largo encarcelamiento. En este conjunto de personajes mencionados encontramos, con distinto nivel de protagonismo, todos los tipos de mujeres descritos por los estudios literarios sobre el narcotráfico (Valenzuela Arce; 2003; Rivera Garza, 2010; Orduña, 2017).

Una mujer con gran peso en la trama es Nora Hayden, gracias a sus relaciones con ambos protagonistas, Adán y Art. Al inicio de la historia, en *El poder del perro*, Nora es una adolescente tan bella que los padres de sus amigas quieren ligar con ella. Rápidamente entiende que su belleza y el sexo pueden proporcionarle unos importantes beneficios de esos hombres. Antes de la mayoría de edad ya se prostituye, lo cual nos lleva a identificarla con el arquetipo de *la mujer despersonalizada*. Pero en su caso, se trata de una etapa, la más baja, desde la que evolucionará para ir asumiendo otros prototipos que, en todos los casos, superará hasta convertirse en una mujer poderosa.

Su condición de prostituta de lujo le proporciona el contacto con los hombres poderosos de la historia: Sean Callan, asesino a sueldo y jefe de la mafia irlandesa; Juan Parada, cardenal de la Iglesia Católica; Art Keller, el señor de la frontera; y, sobre todo, Adán Barrera, el patrón de patrones. Nora Hayden se empodera sirviéndose de las mismas convenciones machistas que la someten. Se convierte en una mujer fatal cuyas armas son la seducción, el sexo y un fuerte carácter. Su inteligencia y su ambición se demuestran iguales o superiores a las de los hombres con los que se relaciona a lo largo de la serie, consiguiendo mantener un grado de autonomía superior al de otras mujeres de la saga.

En el capítulo 3, *Chicas de California*, se nos presenta a una Nora adolescente que crece y se asienta en la prostitución dentro de su comunidad más próxima. Pero en un viaje de placer a Los Cabos, pagado por uno de sus primeros clientes, a quien proporciona placer sexual a cambio de drogas y pequeños lujos, es descubierta por Haley Saxon, que le ofrece la oportunidad de ejercer la prostitución a cambio de grandes sumas de dinero. Consigue convencerla para que se una a La Casa Blanca – como se llama el prostíbulo que regenta Haley cerca de San Diego– no sin antes tener que superar un periodo de formación. No se trata de una formación centrada en el sexo, sino de una formación integral de su persona que le ayude a conseguir suficiente

autonomía para no tener que depender de los hombres pasado un tiempo. La prostitución se presenta como un negocio fugaz, en el que el natural envejecimiento de las mujeres las relega a posiciones marginales rápidamente. Por eso, Nora debe tener solucionada su vida antes de los treinta, que es cuando comienza la decadencia. Una vez superada esa primera etapa, durante su estreno como prostituta de alto *standing* se cruza en su camino Sean Callan, que se enamora de ella *ipso facto*. Sin embargo, aunque los dos desean estar el uno con el otro durante ese servicio, la jerarquía de Big Peaches sobre Callan hace que Nora tenga que acostarse con el primero, provocando en Callan que su obsesión por Nora se fije definitivamente en su mente. Por su parte, Nora tampoco se olvidará de Callan, en quien ve un hombre diferente al resto, con unos valores que lo convierten en un ser atípico dentro de ese mundo delictivo al que pertenece.

Tras este estreno, Nora comienza a vivir una vida de lujos gracias a su trabajo. Precisamente, en un viaje profesional a Ciudad de México le sorprende la catástrofe del terremoto que asoló la ciudad en 1985, del que escapa ilesa gracias a su determinación y una importante cantidad de suerte. La misma fortuna que le hace cruzarse en su huida con el cardenal Juan Parada, con quien entabla una amistad muy especial, que de no ser por la condición eclesiástica de Parada se habría convertido en una relación más íntima. El cardenal Parada se siente profundamente atraído por la belleza de Nora –como cualquier hombre con el que se cruza a lo largo de la historia–, al igual que Nora se siente también atraída por la personalidad del sacerdote, que la procura un trato tan respetuoso y alejado de los intereses sexuales que hace que ella desee compartir más tiempo con él. Tanto es así, que Nora comienza a colaborar en un orfanato en el que también demuestra su tenacidad y ambición con el fin de conseguir la mejor comida posible para esos niños a los que cuida (Winslow, 2009: 353). Esta relación de Nora y Parada acaba por trascender la simple amistad y para ella se convierte en una necesidad. En su casa –la de Parada– es donde Nora conoce a Adán Barrera, y su historia cambia de rumbo por completo. Nora se convierte en la amante de Adán, que no duda en dejarse ver con ella. Le proporciona a Adán aquello que su mujer Lucía no puede ofrecerle, que es una inmensa satisfacción sexual, por un lado, y apoyo y consejo profesional, por otro. Nora pasa así de ser una mujer despersonalizada a convertirse en una mujer buchona o mujer trofeo. Pero su evolución al siguiente estadio es rápida, pues no se trata de una mujer buchona entendida como una acompañante pasiva del hombre poderoso, sino que pronto ocupa parte de ese espacio de poder, aconseja al gran narcotraficante, le ayuda a ser más poderoso aún. No es una buchona que persigue

el dinero del patrón, sino calmar su dolor (Winslow, 2009: 376) para conseguir una relación duradera con su cliente, como las geishas (Winslow, 2009: 379).

Nora se convierte en una mujer poderosa que influye sobre Adán para que tome ciertas decisiones que le beneficien en su particular desafío por mantenerse como el gran patrón de la droga. Un ejemplo de ello lo encontramos tras la guerra con ‘Güero’ Méndez.

Era Nora quien había sugerido no solo que debía permitir que Güero fuera enterrado en su pueblo natal, junto a su familia, sino también que asistieran al funeral, para que todo el mundo los viera. Fue Nora quien le instó a donar generosas cantidades a la iglesia local, y a la escuela y la clínica locales. Nora le animó a donar dinero para un nuevo centro comunitario que recibiría el nombre del finado Héctor «Güero» Méndez Salazar. Nora le convenció además de que enviara emisarios por adelantado para asegurar a los sicarios de Güero y a la pasma de que la guerra había terminado, de que no habría venganza por hechos del pasado, y de que las operaciones continuarían como antes, con el mismo personal en su sitio. Por eso Adán desfilaba en la procesión fúnebre como un conquistador, pero un conquistador que blandía una rama de olivo en la mano (Winslow, 2009: 532).

Sin embargo, cuando Nora descubre que Adán es responsable de la muerte de Juan Parada, su admiración se convierte en odio y ansia de venganza. Entonces decide colaborar con Art Keller para la detención de Adán Barrera. Durante dos años Nora se convierte en confidente de Keller al tiempo que mantiene su relación con Adán para destruirle (Winslow, 2009: 560). Como parte de ese plan para acabar con Adán, Nora colabora en la operación que este va a llevar a cabo con los chinos para la compra de armamento narrada en el capítulo 11 de *El poder del perro*. Tras el fracaso de dicha operación, Raúl Barrera sospecha de ella y la secuestra para tratar de descubrir si es ella la confidente, pero es rescatada por Art Keller –que no puede permitirse perderla– en esa operación en la que precisamente Keller dispara a Raúl Barrera en el vientre provocando su posterior muerte. Tras esa etapa de dama de ‘El señor de los cielos’ y confidente de Keller, Nora se reencuentra con Sean Callan, con el que huye al final de esta primera novela tras la detención Adán Barrera en San Diego (Winslow, 2009: 678). Tal es el poder que Nora ejerce sobre Adán, que este le dedica un funeral cuando cree que ella ha muerto a manos de Keller e inscribe en su tumba «TIENES MI ALMA EN TUS MANOS» (Winslow, 2009: 657), una frase que Adán le dedicó a Nora como muestra de amor durante un viaje a Hong Kong.

También le dedican corridos, pues es una mujer conocida y respetada por su belleza y su valentía. Más tarde, reaparece en *La frontera*, en el capítulo 2 del libro tercero, una década después, casada con Callan y compartiendo con él vida y casa de huéspedes en Costa Rica justo antes de que ambos vuelvan al infierno mexicano para retomar su participación en la guerra provocada por la sucesión de Adán Barrera.

Por su relación con Adán y las similitudes con Nora Hayden, destacamos también el personaje de Magda Beltrán. Su irrupción en la historia se produce al inicio de *El cártel*, después de que Nora Hayden desaparezca y Adán sea trasladado a la cárcel. En la misma cárcel acaba también Magda Beltrán, una reina de los concursos de belleza tan apreciados por los narcos, por un asunto de tráfico de cocaína vinculado a una relación sentimental con un narco colombiano. Es una mujer buchona que va saltando de hombre poderoso en hombre poderoso y que, como Nora, usa sus armas de mujer para conseguir objetivos más ambiciosos que le eviten la dependencia de uno de esos hombres. Esta relación entre *misses* y narcos se muestra como «una combinación natural» (Winslow, 2015: 47) dado que ellas son atractivas y ellos pueden obsequiarlas con todo tipo de lujos.

En la cárcel de Puente Grande, Adán Barrera la convierte en su pareja. Para ello, la seduce y no le exige sexo a cambio, aunque Magda conoce perfectamente cómo convencer a un hombre para que la proteja y se entrega a él.

Adán no lo hace y Magda se detiene y nota cómo se echa a temblar.

— Di mi nombre.

— Magda.

Ella empieza a moverse.

— Dilo otra vez.

— Magda.

— Grítalo.

— ¡Magda!

Adán se corre dentro de ella.

Se siente segura (Winslow, 2015: 59).

Su relación con Adán evoluciona como en el caso de Nora, trascendiendo rápidamente la etapa de buchona para compartir con él un espacio de poder en el que aconsejarle y demostrar su valía para el negocio (Winslow, 2015: 448, 515). Incluso el propio Adán las compara cuando reconoce sentirse atraído por la autonomía de ambas.

Ya no le necesita y eso la hace enormemente atractiva. Como Nora (Winslow, 2015: 219).

Se transforma de mujer trofeo a mujer poderosa (Winslow, 2015: 129, 133-134). Pero Magda va más allá que Nora y establece su propio negocio de tráfico de cocaína de forma independiente, aunque con el visto bueno de Adán, y eso le hace ser poderosa en un doble sentido: por su capacidad de influirle, de sacar a la luz sus debilidades, de humanizarlo; y como mujer *narca, chingona* (Winslow, 2015: 305).

Eso no impide que Magda acabe siendo una víctima más de la guerra. Sus negocios en Europa para debilitar a los Zetas, los enemigos de Adán Barrera, provocan que estos quieran vengarse, y lo hacen de una forma salvaje. Magda Beltrán es secuestrada por Ochoa, el jefe de los Zetas, que la desnuda como forma de humillación. Magda está embarazada de Adán, algo que supone un estímulo para que Ochoa cometa la atrocidad de rajarle la barriga (Winslow, 2015: 571-572). Para entonces, Adán Barrera se ha casado con Eva Esparza, la hija de Nacho Esparza, con el objetivo de sellar así una alianza que le asegure más posibilidades de ganar la guerra por el control de la droga contra los Zetas.

Eva Esparza es un personaje sin apenas trascendencia, salvo porque se convierte en la madre de los supuestos hijos de Adán, unos mellizos cuya paternidad podría corresponderle a Adán o a un guardaespaldas suyo con el que Eva mantiene relaciones sexuales harta de la aburrida vida que tiene que llevar como esposa de Adán, siempre en casa, siempre escondida, siempre huyendo. Eva Esparza es hija de un narcotraficante y, como tal, su padre se encargó de preparar a su hija desde el nacimiento para un enlace de estas características con un gran patrón (Winslow, 2015: 301). Se introduce así el asunto de los matrimonios de conveniencia entre hombres poderosos y jovencitas que apenas alcanzan la mayoría de edad. El único fin de este enlace es que Eva Esparza proporcione a Adán un heredero legítimo de su trono (Winslow, 2015: 159), ya que en el narco las relaciones de consanguinidad son tan importantes como en las dinastías reales. Como parte de esa cultura machista que reduce a las mujeres a objetos de satisfacción para el hombre, supone un honor para la novia, su familia y el propio novio, que la chica sea virgen, que ningún hombre más haya estado con ella (Winslow, 2015: 160). Eva Esparza destaca por su rol de madre, pero se trata de un nuevo modelo de madre que se diferencia del que representan otros personajes que desempeñan este mismo rol en la obra, como Lucía Vivanca –primera esposa de Adán– o Jimena Abarca. Eva representa lo que en la novela se denomina «madre helicóptero» (Winslow, 2015: 645-646), que es aquella que interviene en todos los detalles de la vida de sus hijos como la ropa, la alimentación o el entorno.

Por su parte, Lucía Vivanca responde al arquetipo de mujer tradicional entregada a Dios y a su familia. Adán Barrera la describe como una señorita, educada, culta, de un colegio de monjas, y para quien el sexo solo es posible dentro del matrimonio. Su función es la de cuidar al hombre y a su hija enferma, que le provoca un gran trauma cuya consecuencia inmediata es el abandono definitivo del deseo sexual. Trata de que su marido no se convierta en un vulgar narcovaquero, como Raúl Barrera, y que mantenga un estilo de vida adecuado a su nivel económico, sus creencias religiosas y convicciones morales, aunque es una mujer inicialmente ignorante con respecto al origen de la riqueza que genera su marido, dado que este se lo oculta convenientemente.

Lucía le supone una enorme ayuda, con su árbol genealógico y su estilo de la vieja escuela. Le lleva a un buen sastre, le compra trajes caros y clásicos y ropa sencilla. (Adán intenta, pero fracasa, que Raúl se someta a la misma transformación. En todo caso, su hermano se vuelve aún más extravagante, y añade a su indumentaria de narcovaquero de Sinaloa, por ejemplo, un abrigo de visón largo hasta los pies). Lucía le lleva a clubes de poder privados, a los restaurantes franceses del distrito de Río, a fiestas privadas en casas particulares de los barrios de Hipódromo, Chapultepec y Río.

Y van a la iglesia, por supuesto. Van a misa los domingos por la mañana. Dejan generosos cheques en el cepillo, dedican enormes contribuciones al fondo para construcción, el fondo del orfanato, el fondo para curas ancianos. El padre Rivera va a su casa a cenar, celebran barbacoas en el patio trasero, jóvenes parejas que acaban de iniciar una familia les piden que sean los padrinos de sus primogénitos. Son como cualquier otra pareja joven y ambiciosa de Tijuana. Él es un hombre de negocios tranquilo y serio, primero con un restaurante, después dos, después cinco. Ella es la esposa de un hombre de negocios joven.

Lucía va al gimnasio, a comer con las demás esposas, a San Diego de compras en Fashion Valley y Horton Plaza. Ella lo considera un deber para con los negocios de su marido, pero nada más. Las demás esposas lo comprenden: la pobre Lucía tiene que dedicar tiempo a la pobre niña, quiere estar en casa, está entregada a la Iglesia. (Winslow, 2009: 283-284).

Al final, la distancia entre Lucía y Adán cuando ella debe irse a vivir a San Diego con su hija enferma y el amor pleno a esa hija se convierten en una debilidad que Art Keller aprovecha para convencerla de que colabore en la detención de Adán.

Otra mujer que destaca por su función de madre es Jimena Abarca, un personaje vinculado con el círculo de Art Keller del que conocemos su historia en el capítulo cuatro del libro tercero de *El cártel*, en plena ofensiva de los cárteles por el control del Valle de Juárez. Jimena pertenece a una familia reconocida en Valverde y se convierte en una de tantas mujeres que se rebela contra la situación de su región. La historia se centra en ella cuando su hijo es arrestado por el ejército de forma injusta en medio del conflicto entre Sinaloa –a quien apoya el ejército– y los Zetas. Entonces decide iniciar una huelga de hambre, porque Jimena es una mujer valiente (Winslow, 2015: 426) pero, sobre todo, es madre. Su caso llega a los medios locales y Jimena se transforma en un símbolo de la lucha. Es retratada cada día durante esa huelga de hambre y cada foto «constituye una piedad, una madre que llora a su hijo» (Winslow, 2015: 446). Fruto de la presión mediática, Jimena Abarca logra que su hijo Miguel sea liberado, pero ella será asesinada poco después en represalia por haber ganado esa pequeña batalla. Este suceso desencadena la Rebelión de las Mujeres, una revolución que solo ellas pueden llevar a cabo en la región ya que los hombres han sido asesinados, arrestados o han cruzado el río hacia Estados Unidos huyendo de las dos primeras alternativas.

Ese espíritu de lucha es compartido por otro de los grandes personajes femeninos de la saga: Marisol Cisneros. Marisol es una médica y concejala del ayuntamiento de Valverde. Su irrupción en la trama viene de la mano de Pablo Mora y del resto de periodistas de *El Periódico* de Ciudad Juárez que se interesan por lo que esa concejala tiene que decir acerca de la situación en el Valle de Juárez con respecto a los grupos narcotraficantes que pugnan por el control territorial. Más tarde, en una fiesta en la casa de Martín Tapia, coincide con Art Keller, a quien le une ser una mujer divorciada y culparse por ello, desarrollar su vida entre México y Estados Unidos y ser conoedora del problema de la droga por su origen juarense. Comienza una relación con él que durará hasta el final de la saga –con alguna interrupción–, compartiendo con Art los mismos padecimientos, incluidos los físicos y la pérdida de seres queridos.

Su belleza y su habilidad para la comunicación la llevan a encabezar la Rebelión de las Mujeres contra el narco. Una vez huidos, asesinados o detenidos todos los hombres, ella se hace cargo de la alcaldía de su población y restaura el servicio policial con una joven mujer, Erika Valles, a quien tanto ella como Keller consideran como una hija. Marisol es otra mujer valiente (Winslow, 2015: 432, 503), como Jimena Abarca, que desafía el poder de los narcos y ello le sirve para convertirse en una personalidad reconocida a ambos lados de la frontera. Es una gran activista cuyas convicciones izquierdistas y democráticas las demuestra cuando acude a protestar por el amanecer electoral o en las manifestaciones en Tristeza por la desaparición forzosa

de más de cuarenta estudiantes. En un momento de gran tensión por el control de la droga, su popularidad parece alcanzar un nivel excesivo para los Zetas y estos organizan un ataque para asesinarla. En ese ataque Marisol sufre heridas graves que la dejan al borde de la muerte.

Marisol no sobrevivirá.

Eso dicen los médicos a Keller.

Ha recibido disparos en el estómago, el pecho y la pierna, y tiene dos costillas y el fémur rotos, además de una vértebra fisurada por el accidente que sufrió tras el ataque. Estuvieron a punto de perderla tres veces de camino al hospital y dos más en la mesa de operaciones, donde tuvieron que extirparle parte del intestino delgado (Winslow, 2015: 498).

A su ataque le siguen los asesinatos del resto de mujeres de la Rebelión. Marisol, sin embargo, sobrevive gracias a su fortaleza y continúa su camino. Es un personaje clave por su relación con Art Keller, quien la compara con su primera mujer, Althea Patterson, de quien la Guerra contra las Drogas le separó junto con sus dos hijos. Las dos, con sus diferencias, suponen un complemento para el protagonista. Frente a su conservadurismo, tanto Marisol como Althea se presentan como contrapuntos ideológicos. Marisol es una activista izquierdista y Althea una liberal convencida, y las dos demuestran con pasión sus convicciones políticas.

A Keller no le importaba. Le gustaba su pasión y lo cierto es que no podía evitar compararla con Althea, una liberal convencida para la que Richard Nixon y Ronald Reagan eran figuras demoníacas (Winslow, 2015: 256).

Althea es una mujer estadounidense, rubia, alta y rica gracias a que su padre era un pez gordo del partido demócrata. Representa una mitad cultural de Art Keller, mientras que Marisol representa la otra mitad, la mexicana. Las dos forman parte importante de su vida como reflejo de su biculturalidad, hasta tal punto que todo se entremezcla entre ellos. Al inicio Art Keller estaba casado con Althea y se trasladan a vivir a México, pero cuando ella y sus hijos se sienten amenazados por las organizaciones narcotraficantes, decide marcharse a vivir a los Estados Unidos. La distancia y la obsesión de Art por la guerra hace que poco a poco se vayan alejando cada vez más, hasta separarse por completo y rehacer cada uno su vida. Después, Keller inicia una nueva relación con Marisol en Juárez, pero cuando por fin parece que la guerra

va a terminar para Art Keller por segunda vez con el final de *El cártel*, su nombramiento como director de la DEA los traslada a vivir a Washington donde, por cierto, las dos mujeres se conocen y mantienen una excelente relación. Para Art Keller, México y Estados Unidos siempre se entremezclan. Para él no hay una frontera nítida y las mujeres que forman parte de su círculo más íntimo contribuyen en la construcción de su personaje, reforzando esa idea de las difusas separaciones políticas.

Todos estos personajes femeninos a los que nos hemos referido sirven como contraste de las demás mujeres presentes en la obra que, como víctimas sometidas al poder machista del mundo del narcotráfico, juegan un rol fundamentalmente de mujeres despersonalizadas, cuyo peso en la trama es mucho menor, incluso nulo, y solo sirven para la caracterización de otros personajes masculinos. Sobre todo, son prostitutas a las que los hombres poderosos utilizan, humillan y matan por el simple hecho de ser eso, mujeres, seres débiles o que causan debilidad en los hombres. Como las prostitutas de la fiesta de fin de año que celebran Los Hijos en el capítulo uno del libro tercero de *La frontera*, en la que las prostitutas ni siquiera tienen nombre, solo se las diferencia por el color de la vestimenta, y son sorteadas para ver con qué hombre deben irse. Iván Esparza amenaza a una de ellas con matarla mientras está apuntándola con una pistola como respuesta a un supuesto desafío a su autoridad. La prostituta a la que Miguel Ángel Barrera maltrata, somete y, finalmente, mata tras descubrir que esta intenta envenenarlo por orden de ‘Güero’ Méndez (Winslow, 2009: 440). O la otra prostituta, Ester, adicta al *crack*, que de joven tuvo una relación con un policía corrupto, ‘Chido’ Palacios, que la dejó ciega y la condenó de por vida a la prostitución en un poblado del extrarradio de Ciudad Juárez llamado La Polvorilla (Winslow, 2015: 375 y ss.). Incluimos también en este grupo a Pilar Talavera, la primera amante del propio Miguel Ángel Barrera, que lo traiciona y se va con ‘Güero’ Méndez. Se trataría de una mujer buchona que en medio de la guerra entre Méndez y los Barrera es decapitada como venganza por la traición y para debilitar a ‘Güero’; a Yvette Tapia, a la que Art Keller utiliza para tratar de obtener información que le permita atrapar a Adán Barrera; o a Siobhan, la novia de Sean Callan en Nueva York que le hace replantearse su vida y buscar una salida a su vida mafiosa, pero a la que finalmente abandona. Esa influencia sobre el personaje masculino es detectada por otros como un signo de debilidad, porque las mujeres debilitan a los hombres poderosos, como se demuestra en los Barrera. Frente a estas mujeres, otras como Nora, Marisol o Magda suponen una amenaza para esas convenciones machistas y se convierten en personajes empoderados a través de los que se vehiculan los principales valores de la lucha feminista en un entorno indudablemente patriarcal como el que se dibuja en toda la serie.

En *Corrupción policial*, la construcción de los principales personajes femeninos se realiza también en torno al héroe masculino y es una muestra más de esa estructura iterativa que presenta la saga, pues las dos mujeres se construyen a partir del contraste entre ambas y, a la vez, como complemento conjunto para el héroe. Cada una de ellas representa una parte del protagonista, Denny Malone. El personaje de Claudette encarna el conflicto entre los derechos de los afroamericanos y la actuación policial. Es una enfermera afroamericana de una gran belleza, que vive y trabaja en Harlem, por lo que también convive con el horror provocado por el narcotráfico, como le sucede a Marisol Cisneros. Claudette ha sido consumidora de heroína y está rehabilitada pero la tentación sigue muy presente y por momentos no es capaz de dominarla, mostrando debilidad frente a ella, como Eva con la manzana prohibida. Es un personaje desestabilizador para Denny Malone, pues aúna las virtudes que persigue en sus más profundos deseos como hombre, pero la cuestión de la raza y su inestabilidad emocional en ocasiones le suponen una carga para el desempeño de sus actividades «profesionales». Además, para ahondar más en esa naturaleza contradictoria de Malone, Claudette encarna características totalmente opuestas a las de Sheila, la esposa de Malone de quien vive separado. La pasión, el sentimiento y el anhelo de libertad de Claudette frente a la razón, la apariencia y la satisfacción de las expectativas sociales y familiares de Sheila. Dos polos opuestos paradójicamente necesarios para el héroe. Sheila es todo cuanto vio de pequeño, sin sorpresas, lo conocido. Claudette es otro mundo, una evolución constante, lo desconocido. No es solo por su raza, aunque eso influye mucho.

Sheila es Staten Island; Claudette es Manhattan (Winslow, 2017: 123).

En los dos casos, sus intervenciones en la trama son reducidas y sirven para conformar mejor la personalidad de Malone, a pesar de la influencia emocional que ambas ejercen sobre él y que afecta en determinadas decisiones que toma el protagonista.

3. 2. 6. Marco cultural y claves de lectura: el relato peritextual

Las referencias culturales que el autor incluye en sus obras se presentan en dos niveles. Por una parte, aquellas que se insertan en el texto literario, ya sean referencias a la cultura material o inmaterial. Entre ellas, encontramos menciones explícitas a personalidades de la cultura y del género criminal como el escritor sinaloense Élmer Mendoza (Winslow, 2015: 116, 336, 480), a Don Quijote de la Mancha como figura análoga de Art Keller por su idealismo (Winslow, 2015: 117), a la obra picaresca *El*

buscón de Francisco de Quevedo o a obras cinematográficas consideradas clásicos del género sobre la mafia y el narcotráfico como *El padrino*, *Uno de los nuestros*, *Casino* o *El precio del poder* (Winslow, 2015: 551-552), entre otros ejemplos.

En el capítulo 2 de la cuarta parte de *La frontera*, Ana, la periodista de Ciudad Juárez amiga de Marisol Cisneros, es asesinada por orden de Rafael Caro tras una entrevista en la que Caro descubre que Ana sabe demasiado sobre sus negocios cretíticos en los Estados Unidos y sobre la masacre de Tristeza en la que casi medio centenar de estudiantes fueron asesinados. En su funeral, Marisol recita los tres primeros versos de *Letanía de mis defectos* de Pita Amor, una de las poetas favoritas de Ana, hasta que se le quiebra la voz antes del cuarto, que incluimos porque solo el conocimiento de este poema permite entender el motivo por el que Marisol no puede continuar y también porque *in absentia* se hace referencia a uno de los lugares más importantes de la saga: el infierno.

Soy vanidosa, déspota, blasfema;
soberbia, altiva, ingrata, desdeñosa;
pero conservo aún la tez de rosa.
[La lumbre del infierno a mí me quema.]

Igualmente, se alude a la leyenda de Jesús Malverde al inicio de *El poder del perro* (Winslow, 2009: 40) y a otras referencias que pueden pasar inadvertidas, pero que atañen también a lo religioso, no solo en las convicciones de los personajes que conforman parte de sus submundos, como el concepto de familia que domina la serie, sino en la propia identificación nominal de los propios personajes: Adán (Barrera), Eva (Esparza), 'el niño' Jesús (Barajos) o Magdalena (Beltrán).

También se abordan aspectos culturales relacionados con los diferentes lugares donde se desarrolla la acción. Por ejemplo, las alusiones a la estética narcovaquera propia de los norteños mexicanos, denostada en la obra por chabacana, ostentosa y hasta hortera. O la nueva estética de Los Hijos, los herederos de esos iniciadores del gran negocio de la droga, que añaden grandes dosis de modernidad, de exaltación del yo favorecida por el auge de las redes sociales y de construcción icónica de los narcotraficantes.

Otros aspectos culturales le sirven al autor para articular su particular crítica, como en el caso del racismo: en México con el desprecio por lo indígena en favor del pelo rubio o la piel blanca (Winslow, 2015: 168); y en los Estados Unidos con la situación de los afroamericanos y latinos, tratada en múltiples ocasiones de la saga, sobre todo en el segundo diptico constituido por *Corrupción policial* y *La frontera*.

Pero, sin duda, al margen del contexto cultural al que se alude directa o indirectamente en el texto literario para conseguir un mayor espesor realista, el manejo de los referentes culturales con los que se elabora el peritexto de la obra demuestran la atención al detalle de Don Winslow en el arte literario más allá de lo relativo propiamente al texto literario y sus constituyentes.

Don Winslow es un autor que entre sus muchas virtudes destaca también por la escrupulosa selección y la coherencia de cada uno de los elementos que conforman sus obras. Rodríguez Pequeño (2018) realiza un profundo análisis sobre los títulos de las partes y las citas de las obras que conforman el primer diáptico de la serie y pone el acento sobre el elevado nivel de atención a estos elementos peritextuales, hasta el punto de ser capaz de construir con ellos un relato secundario pero complementario al que constituye el texto literario. Los epígrafes, al igual que los títulos de cada parte, resultan de interés por las relaciones intertextuales que establecen con el texto literario al que preceden, o como dice Derrida, entre su pertenencia convencional al autor y su querer-decir el texto (Derrida, 1995: 86-100), ofreciendo un antípodo de la trama o un contexto para una interpretación más rica, conectando la cultura compartida por el autor en su obra con la del lector. Son enunciados que no forman parte de la historia novelesca, pero la rodean y la prolongan (Genette, 2001: 7). Así, con la selección de las citas el autor dispone un marco cultural con el que se identifica, plagado de referencias occidentales, en general, y anglosajonas, en particular.

Centrándonos primeramente en la trilogía de Art Keller, en *El poder del perro* todos los capítulos van acompañados de un epígrafe. En *El cártel* y en *La frontera*, además del epígrafe de los capítulos, cada una de las cinco partes también lo lleva. Don Winslow demuestra una clara conciencia de su utilización y selecciona los epígrafes de cinco grandes grupos (Rodríguez Pequeño, 2018: 24): citas religiosas, canciones, textos literarios, películas y discursos políticos o periodísticos. Con ellos, el autor dispone un discurso que sintetiza y anuncia el contenido de cada parte y capítulo.

Toda la serie refleja la lucha entre el bien y el mal y, en consecuencia, la religión se convierte en un elemento cultural fundamental en la historia que se narra. Además de la anécdota que supone el hecho de que algunos personajes que comparten relaciones entre ellos sean identificados nominalmente con referencias bíblicas tan reconocibles como Adán Barrera, su segunda mujer Eva Esparza, y Magdalena Beltrán, la amante que se le une en *El cártel*, el autor utiliza numerosos textos y alusiones religiosas en los epígrafes y las citas, así como en los títulos de las partes y de los capítulos. La primera parte de *El poder del perro* se titula *Pecados originales*, donde se nos presentan los desencadenantes del resto de la historia junto con los personajes más relevantes: Art

Keller, los Barrera, Sean Callan y la mafia irlandesa e italoamericana, y Nora Hayden. En el resto de la obra encontramos títulos de otras partes, como *Cerbero*, y de capítulos, como *Narcosantos*, *Navidad*, *Día de los inocentes*, *Día de muertos* y *Pastoral*. En *El cártel* también tenemos títulos de capítulos como *Navidad en la cárcel*, *El diablo está muerto*, *Jesús el Niño* y *Yihad*. En *Corrupción policial*, con una estructura diferente en la que los capítulos no llevan título, sí que hay referencias religiosas en cada una de las tres partes en las que se divide la obra. La primera se titula *Blanca Navidad*, la segunda *El conejito de pascua* y la tercera *4 de julio, esta vez el fuego*, donde el fuego es el elemento que lleva la carga religiosa como símbolo de la purificación y de la redención por los pecados cometidos. Por último, *La frontera* es la obra donde menos referencias religiosas se incluyen en los títulos de las partes y de los capítulos, con tan solo un capítulo titulado *Blanca Navidad*, coincidiendo con otro ya mencionado de la primera parte de *Corrupción policial*. Con estos títulos es difícil que un lector occidental medianamente culto no encuentre una clave de lectura. Pero por si acaso, hay muchas otras referencias bíblicas en las citas y en el propio texto literario como, por ejemplo, cuando Eddie Ruiz ‘el loco’ se despide con un beso de Diego Tapia, a quien acaba de traicionar, en una evidente alusión a Judas.

La frontera, que carece prácticamente de referencias religiosas en los títulos, posee otras en los epígrafes que acompañan a diferentes capítulos, dotando así a la obra de esa carga religiosa característica de toda la serie. De hecho, la obra al completo se inicia con una cita bíblica de fuerte carácter referencial con respecto a la frontera como espacio simbólico y como espacio físico representado por el muro que separa –o trata de separar– ambos países y que se convirtió en un símbolo de la campaña electoral de Donald Trump en 2016:

Y mientras él construye un muro, ellos lo recubren de argamasa. Di a los que lo recubren de argamasa que el muro caerá. Ezequiel 13,10.

En el cuarto capítulo del libro segundo se incluye otra cita bíblica que hace referencia al personaje que protagoniza el capítulo, Jesús Barajos, y a la tragedia de Tristeza que sufre, capaz de encoger el alma de cualquier cristiano:

Y Jesús lloró. Juan 11, 35.

En el libro tercero, el capítulo tercero titulado *La bestia* también incluye una cita del evangelista Mateo con la que se introduce la historia de Nico y Flor, dos niños guatemaltecos que huyen de la miseria y de la violencia de las maras.

Dejad que los niños vengan a mí y no se lo impidáis. Mateo 19, 14.

Dos capítulos después, en el quinto, titulado *Banca*, otra referencia bíblica viene a deslizar anticipadamente la idea que se desarrolla en el texto literario:

Y mi casa será casa de oración, pero vosotros la habéis convertido en cueva de ladrones. Lucas 19, 45-46.

En *El poder del perro*, que posee la mayor carga religiosa en los elementos peritextuales junto con *El cártel*, la función de los títulos de los capítulos se refuerza con la visión del Apocalipsis que emplea Don Winslow como alegoría del combate espiritual entre el bien y el mal (Hahn, 2001). Esta idea presente en el texto literario se anticipa y se refuerza con las citas que acompañan a los capítulos 1, 6 y 11 de *El poder del perro*, todas ellas de *El paraíso perdido* de John Milton, que es la fuente más repetida en esta obra:

Capítulo 1: Los hombres de Sinaloa

¿Ves aquella llanura inhóspita, triste y agreste,
la sede de la desolación, vacía de luz,
excepto por el brillo de esas lívidas llamas,
de reflejos pálidos y espantosos?

JOHN MILTON, *El paraíso perdido*

Capítulo 6: Conmovió las más profundas simas

...y todos los cerrojos y trancas
de hierro macizo o roca sólida con facilidad se aflojan:
las puertas infernales vuelan de improviso
abiertas con un impetuoso retroceso y un sonido estridente;
sus goznes produjeron un horrisono y prolongado estampido,
que conmovió las más profundas simas del Erebo.

JOHN MILTON, *El paraíso perdido*

Capítulo 11: La bella durmiente

Ante su sorpresa encontró a Eva dormida
con las trenzas sueltas y las mejillas encendidas,
como si su descanso hubiera sido perturbado...

JOHN MILTON, *El paraíso perdido*

En estos casos, además de la pertinencia temática, los epígrafes son relevantes por el texto del que provienen, una obra en la que el cielo y el infierno son, más que lugares, estados mentales. El infierno, unas veces es representado análogamente de forma material y otras simboliza el interior de los personajes, la decadencia moral en la que progresivamente se van sumiendo porque la guerra que comenzaron no parece tener un final catártico que les redima de sus pecados.

Los inocentes son importantes en la Guerra contra las Drogas que presenta Don Winslow. La verdadera tragedia se concentra en ellos, en los que no participan directamente del negocio del narcotráfico y, sin embargo, sufren las aterradoras consecuencias de la violencia que conlleva. Así, el título del capítulo 8 de *El poder del perro* y la cita que lo acompaña, son un homenaje a todas esas víctimas inocentes, sobre todo a los hijos de Pilar Talavera que son arrojados desde un puente por orden de Adán Barrera para demostrar su dureza frente a los hermanos Orejuela.

Capítulo 8: Día de los inocentes

Una voz se oye en Roma, lamentación y gemido grande; es Raquel, que llora a sus hijos y rehúsa ser consolada, porque no existen. Mateo 2, 18.

En *El cártel*, sin duda una de las citas bíblicas más relevantes es la que se encuentra antes del prólogo, que concentra buena parte del contenido de esta segunda novela y la intención de mostrar la Guerra contra las Drogas como un infierno apocalíptico.

Y adoraron al dragón que había dado autoridad a la bestia, y adoraron a la bestia, diciendo: «¿Quién como la bestia, y quién podrá luchar contra ella?» Apocalipsis 13, 4.

Se trata de un epígrafe contenido en la cuarta parte del *Apocalipsis* titulada *Las siete visiones de la Mujer y el combate con el Dragón*, concretamente en la tercera parte dentro de ella que se corresponde con *La visión de la bestia*.

El *Apocalipsis* es un libro al que se recurre nuevamente en el primer capítulo de la tercera parte, titulado *Gente nueva*:

Y el que estaba sentado en el trono dijo: he aquí, yo hago nuevas todas las cosas. Apocalipsis 21, 5.

La cita está dentro de la última parte del libro que lleva por título *Las siete visiones del fin*, concretamente dentro de *La visión de la Jerusalén celestial*, donde son premiados los fieles al Señor Jesús. En la obra, se refiere a la alianza entre el gobierno estadounidense, Art Keller y Adán Barrera para acabar con los Zetas –y también con Adán Barrera en el caso de Art Keller–.

Otros epígrafes que recogen citas bíblicas como resumen y anticipación de la historia son los que podemos encontrar en el epígrafe que acompaña a la primera parte de la obra:

Ya es hora de levantarnos del sueño. Romanos, 13,11.

Este elemento peritextual se entiende mejor si conocemos la continuación del versículo: «porque ahora está más cerca de nosotros nuestra salvación que cuando creímos». En la obra, nos adelanta el resurgir de Adán Barrera y su fuga de la cárcel que hace que Art Keller también abandone su retiro voluntario en un monasterio en el que ejerce la labor de apicultor. El sueño es el fin de la guerra que parecía llegar tras el arresto de Adán Barrera al final de *El poder del perro*. Levantarse del sueño significa seguir batallando.

En el cuarto capítulo de la tercera parte, *El valle*, la cita anticipa el destino de esos territorios conocidos como El valle de Juárez, un conjunto de pequeños municipios fronterizos entre los que se encuentra Valverde, población natal de Marisol Cisneros, que son abandonados por sus habitantes ante la amenaza de los carteles que pugnan por dicho territorio.

Por tanto, he aquí que vienen días —declara el Señor— cuando no se dirá más Tofet, ni valle del hijo de Hinón, sino el valle de la Matanza. Jeremías 7, 32.

El último de estos epígrafes religiosos es el que acompaña al título del último capítulo de la obra, *La limpieza*, en el que Art Keller pide el perdón por sus pecados tras matar a Adán Barrera de un disparo a bocajarro en la selva de Petén. Su creencia cristiana le lleva a solicitar el perdón tras lo que se podría interpretar como un triunfo en su lucha contra la droga, pero que en realidad representa un paso más hacia la degradación moral, hacia la pérdida del alma.

Lava del todo mi delito, limpia mi pecado. Salmo 50.

Otro recurso muy empleado por Don Winslow en los epígrafes son las citas de canciones. Estas referencias populares cumplen la misma función que los religiosos, pero restan solemnidad y rebajan el tono trágico de los primeros.

En la primera parte de *El poder del perro* se nos presenta a los pecadores. El primer capítulo está dedicado a Art Keller y los Barrera, el segundo a Sean Callan, los irlandeses y la mafia, y el tercero Nora Hayden. Los epígrafes que introducen estos capítulos segundo y tercero son una canción del grupo irlandés The Pogues y otra de The Beach Boys con letra de Brian Wilson en la que cita explícitamente a las chicas de California.

Where e'er we go, we celebrate
The land that makes us refugees,
From fear of priests with empty plates
From guilt and weeping effigies.

SHANE MACGOWAN, “Thousand Are Sailing”¹³

I wish they all could be California girls.
BRIAN WILSON, “California Girls”¹⁴

Nuevamente, las citas y los títulos muestran su relación con el texto literario. En otros casos, las relaciones no son tan evidentes. Por ejemplo, sobre el propio Callan, que en su rol de sicario protagoniza también el capítulo 10 de *El poder del perro* titulado *El Golden West*, se incluye una cita tomada de otra canción:

All the federales say
They could have had him any day.
They only let him go so long
Out of kindness, I suppose.
TOWNES VAN ZANDT, “Pancho and Lefty”¹⁵

Esta canción trata sobre un bandido mexicano, Pancho, que fue traicionado por un personaje apodado ‘el zurdo’, que estaba sobornado por los federales mexicanos.

¹³ Allí donde vamos celebramos / La tierra que nos convierte en refugiados, / Por temor a sacerdotes con vacíos platos, / Por culpabilidad y estatuas en llanto.

¹⁴ Ojalá todas pudieran ser chicas de California.

¹⁵ Todos los federales dicen / Que podrían haberlo pillado cualquier día. / Solo lo posponen tanto / Por amabilidad, supongo

Con esta referencia se anticipa el futuro de Sean Callan, traicionado también por Mickey Haggerty, un mafioso irlandés de cierto nivel en la jerarquía. En este caso, el título del capítulo y el epígrafe no se refieren a lo mismo, ya que el primero se refiere al espacio físico y al estado mental en el que se encuentra Callan en este punto de la historia, descritos como un infierno en todos los sentidos.

Significativamente, el último capítulo de *El poder del perro* se llama *La frontera*, conectando así la primera obra y la tercera de la trilogía de Art Keller. La frontera es siempre un infierno, uno más de todos los que se representan en la obra de Don Winslow. El epígrafe elegido para este último capítulo es una canción popular que destaca por su construcción anafórica mediante el término «este tren». El tren será uno de los protagonistas también de *La frontera*, en la historia de Nico y Flor, que toman *la Bestia*, también llamado *el Tren de la Muerte*, que recorre México de sur a norte para tratar de llegar a los Estados Unidos desde Guatemala. Así, la referencia de este capítulo a la última obra de la serie es doble, en el título y a través del epígrafe.

This train carries saints and sinners.
 This train carries losers and winners.
 This train carries whores and gamblers.
 This train carries lost souls...¹⁶

Canción popular

En el epílogo de la obra se insertan dos versos de *God is God* de Steve Earle sobre el triunfo de aquellos que siguen a Dios, aunque en realidad, a pesar de los pequeños y grandes triunfos en ciertas batallas, el mal seguirá existiendo y la guerra continuará.

And I believe in God.
 And God is God.
 STEVE EARLE, God is God

Este epílogo finaliza con una referencia explícita al Salmo 22, 21 con el que se inicia *El cártel*, sustituyendo cuello por alma. Tras los pecados cometidos en nombre de una supuesta justicia, Art Keller se encomienda a Dios para que le perdone:

¹⁶ Este tren lleva Santos y pecadores. / Este tren lleva perdedores y ganadores. / Este tren lleva putas y jugadores. / Este tren lleva almas perdidas...

Libra mi cuello de la espada.

Y mi vida de las garras del perro (Winslow, 2005: 719).

Se cierra así el círculo de *El cártel* que representa la lucha entre el bien y el mal que padecen víctimas inocentes.

En la línea de epígrafes que muestran una relación más opaca con el texto narrativo también encontramos otras canciones. En el capítulo 1 de la segunda parte de *El cártel* titulado *El diablo está muerto* el autor introduce una nueva referencia musical. En este caso, se trata de una canción popular irlandesa cuyo título incluye el del capítulo: *Some say the devil is dead*.

Some say the devil is dead,
the devil is dead, the devil is dead
Some say the devil is dead,
and buried in Killarney.
More say he rose again,
more say he rose again, more say he rose again¹⁷.

El diablo es Adán Barrera que, por un lado, está efectivamente muerto porque Art Keller lo ejecutó de dos disparos en la cara en la selva de Petén; pero que, por otro lado, sigue vivo en la memoria de la gente de Sinaloa –«ADÁN VIVE» se lee en varias ocasiones– y en el legado narco-criminal por el que pelean sus posibles sucesores. En *La frontera* aún se mantiene esta idea en el pensamiento de Ric Núñez, el hijo del abogado de Adán Barrera que asume el liderazgo del cártel de Sinaloa tras la muerte del patrón.

Así que tal vez, piensa Ric Núñez, los Adanistas tengan razón: Barrera sigue vivo.

La heroína es su legado (Winslow, 2019: 121).

El capítulo 4 de esa segunda parte de *El cártel* arranca con un verso de la canción *The Ghost of Tom Joad* de Bruce Springsteen.

You got a one-way ticket to the Promised Land.

¹⁷ Algunos dicen que el diablo está muerto, / el diablo está muerto, el diablo está muerto / algunos dicen que el diablo está muerto / y enterrado en Killarney. / Otros dicen que se levantó otra vez, / Otros dicen que se levantó otra vez, otros dicen que se levantó otra vez.

El personaje protagonista de ese capítulo es Jesús ‘el niño’, Jesús ‘Chuy’ Barajos, del que ya hemos hablado con anterioridad. Su única oportunidad de alcanzar la tierra prometida es luchar contra todos, aunque su final demuestre que en esta guerra no es posible alcanzar la gloria.

El resto de las canciones que utiliza Don Winslow para los epígrafes de *El cártel* aparecen en el capítulo 3 de la tercera parte con una referencia a *Jolly Coppers on Parade* de Randy Newman, que incluye una referencia religiosa a los ángeles caídos.

Oh, they look so nice
Looks like angels have come down from Paradise¹⁸.

En el capítulo 2 de la tercera parte, titulado *Periodistas*, son los versos de la canción *When Sinatra Played Juarez* de Tom Russell los que introducen la vida y el sufrimiento de quienes padecen las consecuencias de la guerra sin participar activamente en ella a través de la historia de los periodistas de Ciudad Juárez. En el epígrafe de la cuarta parte¹⁹, dos versos de la canción *If I Die Young* de The Band Perry anticipan el inicio de la lucha definitiva contra los Zetas. En el capítulo 2 de la quinta parte, el epígrafe corresponde a una canción del mexicano Carlos Santana que refleja con su «*There is no water to put out the fire*» que no hay solución al problema del cártel porque este consta de múltiples cabezas, como Cerbero, el perro que cuida la puerta del Hades: los narcotraficantes, los políticos, las corruptas fuerzas de seguridad, los poderes económicos. Precisamente, sobre el dinero y el negocio versan los epígrafes de la segunda parte y de los capítulos 3 y 5 de esta segunda parte.

They bought up half of Southern Texas
It's why they act the way they do.
CHARLIE ROBISON, *New Year's Day*

The blues is my business
And business is good.

TODD CERNEY, *The Blues Is My Business*

Must be the money.
NELLY, *Ride With Me*

¹⁸ Oh, se ven tan bonitos. / Parecen ángeles caídos del cielo

¹⁹ Gather up your t[e]ars, / Keep'em in your pocket. [Recoge tus lágrimas / Guárdatelas en el bolsillo.]

En *La frontera*, el número de epígrafes de esta categoría se reduce a dos, y el más importante de ellos aparece al final de la obra, en el epílogo, donde se emplean unos versos del ya mencionado Tom Russell. En esta ocasión, se trata de la canción *Leaving El Paso*, con la que se cierra la saga sobre la Guerra contra las Drogas recapitulando el destino de los personajes, entre los cuales están Art Keller y Marisol Cisneros, que viven ahora retirados en un rancho en el sur de California un año después del tiroteo del *Mall*.

Adiós, amigos míos, dejamos El Paso.
El río Grande está seco como un hueso
y todas las historias se han contado ya.

El tercer grupo importante en cuanto al contenido de las citas de los epígrafes es el de las referencias literarias. En las dos primeras obras de la serie predominan los epígrafes religiosos y las canciones, pero en *La frontera* son las citas literarias las que, sin duda, dominan entre estos elementos peritextuales con un total de trece referencias, incluidas las de tratados filosóficos al considerarlos como ensayos. Dentro de ellas destacan las referencias a los clásicos griegos y a Shakespeare. Además, se incluyen otras referencias literarias más actuales, pero sin duda las dos primeras poseen un mayor peso. Entre las citas de obras literarias de autores clásicos griegos, en el capítulo 14 de *El poder del perro* se incluye una de *Orestes* de Eurípides con la que se apela al amor como única vía de salvación, además de Dios.

El amor es lo único que tenemos, la única forma de poder ayudarnos mutuamente.

En *El cártel*, en el capítulo 1 de la cuarta parte titulado *Asuntos de mujeres*, se introduce el tema de los feminicidios. Las mujeres asumen un rol más protagonista en la trama y Don Winslow lo destaca también con el epígrafe que selecciona.

Si eso es cuanto te inquieta, coge mi velo, envuélvete la cabeza con él y calla.
Coge también esta cesta; ponte una faja y dedícate a cardar lana y a mascar habas. La guerra será asunto de mujeres. ARISTÓFANES, *Lisístrata*

Lisístrata representa un alegato feminista y pacifista en el que la protagonista logra mediante una huelga sexual que atenienses y laconios firmen la paz. En esta segunda novela de la serie las mujeres son las principales víctimas. Jimena Abarca, la doctora Marisol Cisneros y Erika Valles reciben ataques sobre su imagen social y

violencia sobre su persona física. Marisol es la única que esquiva a la muerte, algo que no pueden lograr ni Jimena Abarca ni Erika Vallés, que son asesinadas por los cárteles que pugnan por el control del Valle de Juárez.

En *La frontera*, donde hay un mayor número de citas literarias, el primer libro, titulado *Monumento funerario*, va acompañado de la cita «Solo los muertos han visto el fin de la guerra» atribuida a Platón, aunque en realidad fue escrita por George Santayana en su obra de 1922 *Soliloquios en Inglaterra y soliloquios posteriores*. De esta forma, la obra comienza con la desesperanza sobre el fin de esta guerra que dura ya casi cuarenta años y que no presenta visos de solución, sino al contrario, parece convertirse paulatinamente en un conflicto más complejo por la gran cantidad de actores implicados, cada uno con sus propios intereses.

El libro segundo, *Heroína*, también incluye una cita de Homero que invita al lector a establecer una relación analógica entre la droga que da título a este segundo libro y el fruto del loto, por el efecto de anulación de la voluntad que tienen sobre quienes las prueban.

Partimos de inmediato y hallamos a los lotófagos, que no tenían intención alguna de matar a mis compañeros pero les dieron a comer la planta del loto, cuyo fruto, dulce como la miel, hacía perder a todo aquel que lo probaba el deseo de retornar a casa... Homero, *Odisea*, Libro IX

Finalmente, las dos últimas referencias a textos clásicos las encontramos en el capítulo 1 del libro cuarto y en el capítulo 3 del quinto libro. Ambas aluden al destino. La primera es de Diógenes y trata sobre el descenso al Hades sin importar el lugar desde el que se venga; la segunda, de Virgilio, con la que se da entrada a la única referencia romana, señala el destino como motor del exilio al que Art Keller y Marisol están condenados.

Anaxágoras le dijo a un hombre que se lamentaba porque iba a morir en un país extranjero: «El descenso al Hades es el mismo desde todas partes». Diógenes.

De guerras y de un hombre canto, y de un exilio impuesto por el destino. Virgilio, *Eneida*, Libro I.

Dentro de estas citas literarias, como ya anunciábamos, las más numerosas son las correspondientes a obras de William Shakespeare. El grado de importancia que el autor concede a estos elementos le lleva incluso a hacer coincidir la parte de la obra original de la que se extrae la cita con la parte de la obra en la que se inserta: en el

tercer capítulo de la cuarta parte de *El cártel* incluye una cita de *Macbeth*, precisamente de la escena 3 del cuarto acto.

...cada nueva mañana, nuevas viudas gritan, nuevos huérfanos gimen, nuevos lamentos golpean el cielo en la cara. Shakespeare, *Macbeth*, acto IV, escena 3.

Antes de leer su muerte en *El poder del perro*, Don Winslow dedica a Juan Parada una cita de Shakespeare acorde con el título del capítulo 9, *Día de muertos*, y con los acontecimientos narrados en la novela.

¿No habrá nadie capaz de librarme de este cura turbulento? W. Shakespeare, *Enrique II*.

Será en *La frontera* donde encontremos el mayor número de citas shakespeareanas. En el capítulo 2 del primer libro, dicha cita contiene el título del capítulo y anticipa la confirmación de la muerte del rey Adán Barrera y las consecuencias de dicho anuncio.

Venid, sentémonos sobre la tierra a contar historias tristes sobre la muerte de los reyes. Shakespeare, *Enrique VI*, Primera parte.

En el capítulo 2 del segundo libro, el epígrafe sirve como refuerzo del título *Isla Heroína*, que es como se denomina a Staten Island por la abundancia de esta droga en los primeros años de la segunda década del siglo XXI.

Dadme un trago de veneno, una sustancia tan severa que al propagarse por las venas... William Shakespeare, *Romeo y Julieta*, Acto V, Escena I.

Igualmente, el epígrafe del libro cuarto titulado *Investidura* va acompañado de una cita de la obra *Ricardo III* con la que se completa el contenido del título y como anticipo del argumento.

Y cubro así mi desnuda villanía con viejos andrajos robados de las Escrituras. William Shakespeare, *Ricardo III*, Acto I, Escena III.

Y, finalmente, el último capítulo de la serie también lo encabeza una cita de este autor que establece un juego de relaciones semánticas con el título, *El estanque reflectante*. El estanque que hay en el National Mall es el escenario donde discurre este

capítulo final en el que Keller está a punto de ser asesinado, característico por el reflejo de sus aguas que podemos observar en todas las imágenes de este icónico lugar emplazado en la ciudad de Washington.

Pues la muerte recordada habría de ser como un espejo. Shakespeare, *Pericles*

Al margen de estas referencias a obras de la antigüedad clásica y del referente de las letras inglesas, Don Winslow incluye otras citas de obras literarias de Muriel Barbery –primer capítulo de *El cártel*–, cuyo interés reside en la analogía que a partir de este se puede establecer entre el funcionamiento de una colmena –como las que cuida en ese momento Art Keller durante su retiro temporal en un monasterio de Nuevo México– y el cártel; también hay citas de Stephen King, de Steven Wright, de Rosario Castellanos, de Henry Wadsworth Longfellow, del *Leviatán* de Thomas Hobbes y de *Más allá del bien y del mal* de Friedrich Nietzsche.

Por último, agrupamos las tres categorías restantes referidas a discursos políticos, textos periodísticos y cine. Y añadimos dos referencias más a este último grupo procedentes de dichos populares, uno mexicano y otro navajo. Entre estos epígrafes, destacamos una cita cuyo responsable se encuentra dentro del texto literario y es un personaje ficcional, aunque precisamente la función de dicho epígrafe sea ofrecer una clave que asegure la interpretación adecuada del referente real que se esconde tras dicho personaje. El protagonista de la cita es John Dennison, el aspirante republicano a la presidencia de los Estados Unidos que acaba por conseguir su objetivo político.

Han venido algunos hombres malos y vamos a echarlos de aquí. John Dennison

La cita reproduce exactamente el discurso original, coincidiendo con lo pronunciado por Donald Trump durante un debate electoral en la ciudad de Las Vegas en octubre de 2016 en el que expresó lo siguiente mientras hablaba del problema de la inmigración: «We have some bad *hombres* here and we are going to get 'em out». La oración original es aún más reveladora que la traducción, ya que en ella Trump emplea el término ‘hombres’ en español, algo contradictorio con su política de que en Estados Unidos solo se hable en inglés, a pesar de que no hay ningún documento que sustente esa restricción lingüística.

El resto de los epígrafes recuperan palabras de personajes tan variopintos como Malcolm X, Ronald Reagan, David Brooks, Bruce Jackson, Peggy Cummins en el papel de Laurie Starr en *El demonio de las armas*, Alejandro Magno, Ho Chi Minh, Franklin Pierce Adams o Billy el Niño.

Por lo que respecta a *Corrupción policial*, el volumen de epígrafes es muy inferior al de la trilogía de Art Keller, aunque los que posee pueden ser clasificados según las mismas categorías. Los seis epígrafes se sitúan antes del inicio de la novela y de cada una de las tres partes en las que se estructura la obra. El primero de los epígrafes, previo al inicio de la novela, es de tipo literario y recupera un pequeño fragmento de un diálogo de la obra de Raymond Chandler *Adiós, muñeca* con el que se fija la hipótesis inicial, que es la deriva corrupta de algunos policías, a la vez que suscita la intriga por conocer cómo terminan:

- Los policías solo son personas —observó ella sin venir al caso.
- Empiezan así, según me han dicho.

Tras el primer texto de presentación del héroe se sitúa el prólogo titulado *El robo* donde se narra el crimen que origina las distintas tramas y que desencadena las desdichas de los personajes. Antes, junto al título, encontramos el segundo epígrafe compuesto por los versos finales de un poema de Langston Hughes, un artista con una sólida vinculación a Harlem, sobre cuya arteria principal escribe en *Lenox Avenue: Midnight*.

Lenox Avenue,
cariño.
Medianoche.
Y los dioses se ríen de nosotros.

La elección de Langston Hughes responde a ese localismo tan preciso que trata de construir Winslow en torno a Harlem y al norte de Manhattan y a ese importante asunto que recorre la obra que es la atención a la comunidad afroamericana, ya que Hughes es un reconocido representante de la *Harlem Renaissance*, un movimiento intelectual y cultural afroamericano desarrollado en las décadas de 1920 y 1930. Este interés por la comunidad afroamericana también se refleja en la construcción del personaje de Claudette —pareja de Malone— y en lo que podemos identificar como la composición musical de la obra, constituida por las canciones que Malone escucha e incluso canta en algunas ocasiones. Todas ellas son canciones de rap²⁰ de artistas tan

²⁰ Ya hemos señalado la coherencia en la selección de los distintos componentes por parte del autor, y este de la *melopeya* de la obra es otro caso representativo. El estilo musical elegido presenta, por una parte, una relación inquebrantable con la ciudad donde se ubica la historia, ya que Nueva York es el lugar donde se origina esta música —cultura, nos atrevemos a decir— en la década de 1960; y,

reconocidos como Nas (Winslow, 2019: 149-150), Kendrick Lamar (Winslow, 2019: 129 y 460), Dr. Dre (Winslow, 2019: 128), Eminem (Winslow, 2019: 461), NWA (Winslow, 2019: 230-231), cuyas letras no son meros elementos ornamentales dentro de la historia, sino que se presentan en sintonía con las acciones que suceden cuando aparecen, aportando matices interpretativos al texto literario en el que se insertan. Así se puede observar al final de la primera parte cuando se incluyen unos versos de la canción *The world is yours* de Nas –el título ya es muy revelador– que cierran un monólogo interior en el que el protagonista se reafirma a sí mismo como héroe superior e intocable, condensan metafóricamente su presente corrupto (manzana podrida) y anticipan su posterior caída en desgracia, donde la presencia del diablo mantiene el simbolismo religioso tan característico de los epígrafes de la obra y de toda la serie en general:

Tienes un trabajo que te encanta.
 Dinero.
 Amigos.
 Un apartamento en la ciudad.
 Una mujer hermosa que te ama.
 Eres el dueño del norte de Manhattan.
 Así que no pueden hacerte nada.
 Nadie puede hacerte nada.

Dwelin' in the Rotten Apple

You get tackled or caught by the evil lasso... (Winslow, 2019: 150)²¹.

Además de las letras explícitas que se insertan en el relato, también se hace referencia a otros iconos de esta cultura como 2Pac, Notorious Big, Nelly o Sugar Hill Gang; y encontramos versos de una canción del artista de rap Chris Thomas King²² en el epígrafe de la primera parte de la obra, que nos sitúan en el escenario donde se desarrollará la acción: la jungla, o sea, las viviendas sociales del norte de Manhattan.

El epígrafe que precede a la segunda parte es un texto de Oscar Goodman, extraído de su obra *Being Oscar*, en la que este abogado defensor de mafiosos que fue

por otra, se trata de un estilo muy marcado en su origen y evolución por la denuncia social frente al racismo y los excesos policiales con la comunidad afroamericana.

²¹ Viviendo en la Manzana Podrida (en referencia a la Gran Manzana, como se conoce a la ciudad de Nueva York) / el diablo te atrapa o te echa el lazo...

²² Bienvenido a la jungla, este es mi hogar, / la cuna del blues, la cuna de la canción.

alcalde de Las Vegas cuenta los episodios más intensos de su vida. Con este fragmento, Don Winslow anticipa una ampliación del ámbito de la corrupción policial que trata desde el inicio al más general del ámbito gubernamental, donde caben políticos, abogados, fiscales y jueces.

En más de cuarenta años ejerciendo de abogado defensor me encontré a menudo con personas que mentían e intentaban saltarse la ley para salir indemnes. La mayoría trabajaban para el gobierno.

La tercera parte de esta tragedia, que comprende los capítulos del 28 al 39, lleva por título «4 de julio, esta vez el fuego», cuyo principal referente es religioso: el fuego. El fuego puede ser interpretado como elemento purificador que limpia los pecados, pero también como castigo de Dios que conlleva la destrucción absoluta. Estas interpretaciones son reforzadas por los epígrafes que lo acompañan, de tradición religiosa también. El primero de ellos lo compone un versículo del libro de Amós, del Antiguo Testamento:

Enviaré, pues, fuego sobre la muralla de Tiro, y consumirá sus palacios.
Amós 1, 10.

Tiro era una ciudad con un importante puerto fenicio en la antigüedad sobre la que Jehová envió el fuego como castigo por vender a todo un pueblo cautivo a Edom sin respetar el pacto de hermanos. Tiro es Malone por analogía, que al comienzo de esta tercera parte acaba entregando a sus compañeros de equipo a los federales con grabaciones que él mismo realiza en una reunión familiar como es la tradicional barbacoa el fin de semana previo a la fiesta del 4 de julio. A cambio, su familia y la de sus compañeros no se verán afectadas. Tras ello, Malone organiza una operación clandestina contra Carlos Castillo que resulta ser una trampa en la que su compañero Levin muere y Monty sufre importantes heridas que lo dejan en estado vegetal.

Art Keller, con sus actos, provoca directa o indirectamente el sufrimiento de su compañero Ernie Hidalgo, el de su familia, que termina por abandonarlo, el de su posterior pareja Marisol, el de sus amigos periodistas, etc. Malone, con sus acciones (la corrupción, la soberbia que le hace actuar sin respetar los procedimientos y la colaboración con el FBI para destapar los casos en distintos estratos políticos y policiales), provoca este sufrimiento a sus compañeros Billy O y Levin, que son asesinados por los sicarios de Diego Pena y Carlos Castillo respectivamente; a su familia, de la que también se separa definitivamente; a su actual

pareja, Claudette, a quien primero oculta y luego abandona cuando sus asuntos así lo requieren; y a sus otros compañeros, Russo y Monty, a los que delata y arrastra a arriesgar sus vidas, y que termina con Monty en ese estado vegetal y con Russo en un programa de protección de testigos.

Y, finalmente, el segundo epígrafe es un extracto de una canción de Gretchen Peters titulada precisamente *Independence Day*, que enlaza con la fecha del título de esta última parte, el 4 de julio, que es además el día en el que se resuelve trágicamente la fábula para el héroe. Es también la misma fecha, con un año de diferencia, con la que comienza su particular odisea con el asesinato y robo de la droga de Diego Pena. El círculo se cierra. En esta canción se hace referencia a un elemento bíblico como la paloma blanca y a un evento como el Día del Juicio final, volviendo de nuevo a la idea de la destrucción y la redención de los pecados frente a Dios:

*Let freedom ring, let the white dove sing,
Let de whole world know that today
Is a day of reckoning*²³.

Llegados al final de este apartado, conviene recuperar la idea expresada al inicio: Don Winslow dispone estos elementos peritextuales que aquí hemos organizado en categorías temáticas para construir con ellos un relato secundario basado en las relaciones intertextuales entre el texto literario (hipertexto) y las obras originales (hipo-textos). Se trata de un relato alternativo al texto propiamente literario, pero complementario a este, cuya función varía entre la síntesis y la encriptada anticipación de la trama. Son elementos que aportan una gran riqueza a las obras, estableciendo un marco cultural compartido con el lector que le proporciona valiosas claves interpretativas y constituyendo a su vez una realidad literaria que se incorpora a la cultura, tal y como establecen los fundamentos de la retórica cultural (Albaladejo, 1998, 2001, 2009, 2013; Chico Rico, 2015).

²³ Que resuene la libertad, que cante la paloma blanca, / que el mundo entero sepa que hoy / es el Día del Juicio.

Epílogo

Dentro de la literatura criminal, la obra de Don Winslow sobre la Guerra contra las Drogas constituye una mirada crítica abarcadora de múltiples aristas sobre un acontecimiento concreto, aunque ya de por sí amplio, dentro del fenómeno global en el que ha devenido el narcotráfico. Lo que más nos interesaba era la construcción realista del mundo que el autor refleja en estas cuatro obras desde el que introduce los distintos asuntos, con sus causas y sus consecuencias hábilmente interconectadas, a través de un conjunto de personajes que destaca por sus estrategias constructivas para lograr una mayor sensación de realidad.

Para dilucidar la forma en la que el autor crea su mundo ficcional y lo traslada a las novelas, hemos creído necesario establecer un marco teórico formado, de un lado, por los fundamentos de la *teoría de los mundos posibles* propuestos en España por Tomás Albaladejo, Javier Rodríguez Pequeño y Alfonso Martín Jiménez desde una perspectiva semántica, sintáctica y pragmática de la comunicación literaria; y, de otro lado, por una breve poética del género criminal. La primera sirve de soporte para la determinación del tipo de mundo ficcional recreado por Don Winslow y también como argumento para la consideración de manifestaciones literarias como el *true crime* o novela de no ficción criminal como un subgénero igualmente ficcional, no por cuestiones semánticas sino por otras de índole sintáctica que cuestionan el estatus de verdad que pretenden trasladar al lector con su denominación genérica. La breve poética del género criminal establece un recorrido por los desarrollos teórico-críticos sobre el género y muestra la evolución desde los primeros relatos policiacos hasta estos de los que nos ocupamos sobre el narcotráfico. La compilación de ideas de algunos autores nos proporciona un marco de análisis de los elementos con los que se construyen las historias criminales y los componentes con los que esas historias nos llegan a través de los relatos. Con estos fundamentos presentes en las dos primeras partes del libro se ha abordado el análisis de las obras elegidas centrándonos en la construcción del mundo literario, las estrategias para dotarlo de apariencia de realidad y la disposición de los componentes de la historia y del relato con los que construye su obra.

Don Winslow es uno de los maestros contemporáneos del género. Su forma de contarnos la historia de la Guerra contra las Drogas demuestra la confluencia de influencias propias del género junto con otras ajenas, pero brillantemente integradas, como la de los clásicos griegos, Cervantes, Shakespeare, Dante, Elmer Mendoza y un valioso repertorio de epígrafes con referencias literarias, musicales y cinematográficas con el que se establece un marco cultural compartido entre autor y lector que se revela como clave para la recepción de las obras. Su tetralogía sobre la lucha contra el narcotráfico aborda asuntos sensibles de la sociedad occidental. Aborda el negocio del narcotráfico desde el punto de vista mexicano y estadounidense, sus orígenes, su evolución y las condiciones para un desarrollo tan vertiginoso en los últimos cuarenta años, pero este es solo un asunto que sirve para introducir otros de tipo político y social. La violencia, la corrupción, la deshumanización, el cuestionamiento del sistema capitalista o el racismo son temas que están muy presentes en su obra. Su crítica apunta en todas las direcciones, sin ambages ni maniqueísmo. Para ello, construye un mundo dotado de numerosos elementos extraídos de la realidad, otros que poseen igualmente referentes reales pero modificados para dar coherencia a la historia protagonizada por otros personajes sin referentes reales específicos o construidos como un *collage* con varios de ellos. Los personajes que protagonizan la serie comparten rasgos, sin importar si son criminales o agentes de la ley. Son personajes llenos de contradicciones, con comportamientos tan cercanos al resto de los humanos en ocasiones como prodigiosos cuando se trata de desenvolverse en el conflicto que los amenaza. La obstinación y la soberbia son una constante que empuja a los protagonistas a cometer errores trágicos por su incapacidad para prever las consecuencias de sus vanidas decisiones.

El autor destaca también en la construcción de los personajes femeninos, donde se vislumbra una intención de conceder a las mujeres un lugar relevante en esta guerra, tanto en las esferas de poder donde se toman decisiones que marcan el devenir de la trama, como en la lucha y la reivindicación por la justicia y el fin del conflicto. En un mundo marcadamente machista, las mujeres relevantes en la historia son personajes que sirven como contraste de otros cuyo destino está determinado por el sometimiento que los hombres ejercen sobre las mujeres a través del sexo y la violencia contra sus cuerpos, ya sean prostitutas o niñas que tratan de llegar hasta los Estados Unidos procedentes de Guatemala.

Sin embargo, el acentuado tono trágico de esta serie, alineado con los postulados aristotélicos y shakespeareanos, hace que al final el dolor sacuda a todos los personajes por igual porque todos son víctimas de la violencia de la guerra. Las pequeñas batallas que se van ganando de un lado y del otro, no consiguen nunca que el conflicto

se resuelva porque siempre hay otros dispuestos a mantenerlo activo para enriquecerse ilícitamente. Es la única vía de la que disponen algunos para salir de la pobreza, para otros simplemente no hay elección. La avaricia y los mecanismos impuestos por el sistema empujan a los poderosos a servirse del sufrimiento que provoca esta guerra y la misma droga para lograr sus objetivos económicos y políticos que, cuando se trata de servidores públicos que deben velar por el bien común, resulta aún más dolooso. Así, con la habilidosa combinación de realidad y ficción y un estilo exelso, es como Don Winslow nos sumerge en una trama sostenida por los personajes que, con sus actos, nos conducen a la visión crítica que plasma el autor sobre la Guerra contra las Drogas, cuya conclusión más provocadora da título a este trabajo. De una forma u otra, tanto si se participa de forma directa en la producción y venta de drogas en el mercado negro, como si se consumen dichas sustancias adquiridas en ese mercado ilegal o si se mira para otro lado, la realidad es que todos somos el cártel.

Bibliografía

- Adriaensen, Brigitte (2016), «Introducción», en Brigitte Adriaensen y Marco Kunz (eds.), *Narcoficciones en México y Colombia*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuet, pp. 9-24.
- Aguiar e Silva, Vitor Manuel (1986), *Teoria da literatura*, Coimbra, Almedina.
- Albaladejo, Tomás (1981), «Aspectos del análisis formal de textos», *Revista Española de Lingüística*, 11 (1), pp. 117-160.
- Albaladejo, Tomás (1983), «Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual», *Lingua e Stile*, 18 (1), pp. 3-46.
- Albaladejo, Tomás (1986), *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*, Alicante, Publicaciones de la Universidad de Alicante.
- Albaladejo, Tomás (1989), *Retórica*, Madrid, Síntesis.
- Albaladejo, Tomás (1992), *Semántica de la narración: la ficción realista*, Madrid, Taurus.
- Albaladejo, Tomás (1996), «A propósito del receptor en el arte de lenguaje: de Retórica a Literatura», *Salina. Revista de lletres*, 10, pp. 226-229.
- Albaladejo, Tomás (1998), «Polyacrossis in Rhetorical Discourse», *The Canadian Journal of Rhetorical Studies / La Revue Canadienne d'Études Rhétoriques*, 9, pp. 155-167.
- Albaladejo, Tomás (2000), «Retórica en sociedad: entre la literatura y la acción política en el arte de lenguaje», en Elena de Miguel, Marina Fernández Lagunilla y Flavia Cartoni (eds.), *Sobre el lenguaje. Miradas plurales y singulares*, Madrid-Arrecife, Universidad Autónoma de Madrid-Istituto Italiano di Cultura, pp. 87-99.
- Albaladejo, Tomás (2001), «Poliacrossis en la oratoria de Emilio Castelar», en José Antonio Hernández Guerrero (ed.), *Emilio Castelar y su época. Ideología, retórica y poética*, Cádiz, Universidad de Cádiz, pp. 17-36.
- Albaladejo, Tomás (2005), «Retórica, comunicación, interdiscursividad», *Revista de Investigación Lingüística*, 8(1), pp. 7-34.
- Albaladejo, Tomás (2007a), «Semiótica, traducción literaria y análisis interdiscursivo», en Miguel Ángel Garrido Gallardo y Emilio Frechilla Díaz (eds.), *Homenaje a la Profesora Carmen Bobes Naves*, Madrid, Consejo Superior de Investigaciones Científicas, pp. 61-75.
- Albaladejo, Tomás (2007b), «Traducción, discurso, sociedad», en María Victoria Utrera Tormocha y Manuel Romero-Luque, *Estudios literarios in honorem Esteban Torre*, Sevilla, Universidad de Sevilla, pp. 179-192.

- Albaladejo, Tomás (2008), «Poética, Literatura Comparada y análisis interdiscursivo», *Acta Poetica*, 29 (2), pp. 245-275.
- Albaladejo, Tomás (2009), «La poliacroasis en la representación literaria: un componente de la Retórica cultural», *Castilla. Estudios de Literatura*, 0, pp. 1-26.
- Albaladejo, Tomás (2012), «Literatura comparada y clases de discursos. El análisis interdiscursivo. Textos literarios y forales de Castilla y de Portugal», en Rafael Alemany Ferrer y Francisco Chico Rico (eds.), *Literaturas ibéricas medievales comparadas*, Alicante, SELGYC, pp. 15-38.
- Albaladejo, Tomás (2013), «Retórica cultural, lenguaje retórico, lenguaje literario», *Tonos Digital*, 23.
- Albaladejo, Tomás (2016), «Cultural Rhetoric. Foundations and perspectives», *Res Rethorica*, 1, pp. 17- 29.
- Amar Sánchez, Ana María (1992), *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*, Argentina, Beatriz Viterbo Editora.
- Aristóteles (1974), *Poética*, edición trilingüe de Valentín García Yebra, Madrid, Gredos.
- Baumgarten, Alexander (1975), *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*, Buenos Aires, Aguilar.
- Bajtín, Mijaíl (2005), *Problemas de la poética de Dostoievski*, México, Fondo de Cultura Económica.
- Barthes, Roland (1977), *Image-Music-Text*, Nueva York, Hill and Wang.
- Benítez, Jorge (05/09/2020), «Don Winslow: "La guerra contra la droga ha sido catastrófica y los narcos son más poderosos que nunca"», disponible en <https://www.elmundo.es/papel/cultura/2020/09/05/5f5265cd6c831d448b459f.html> (fecha de consulta: 15/07/2022).
- Benvenuti, Stefano, Gianni Rizzoni y Michel Lebrun (1982), *Le roman criminal: histoire, auteurs, personnages*, Nantes, L'Atalante.
- Bobes Naves, María del Carmen (1992), *El diálogo*, Madrid, Gredos.
- Boileau, Pierre y Thomas Narcejac (1968), *La novela policial*, Buenos Aires, Paidós.
- Bourdieu, Pierre (1977), «The Force of Law: Toward a Sociology of the Juridical Field», *The Hastings Law Journal*, 38, pp. 805-852.
- Brunori, Vittorio (1980), *Sueños y mitos de la literatura de masas*, Barcelona, Gustavo Gili.
- Cawelti, John (1977), *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*, Chicago, The University of Chicago Press.
- Cejudo, Conchi y Álvaro de Cózar (2021), *Hierba*, Audible Original, disponible en https://www.audible.es/pd/Hierba-Audiolibro/B09M8LZQ28?action_code=ASSGB149080119000H&share_location=pdp&shareTest=TestShare (fecha de consulta: 01/09/2022).
- Chandler, Raymond (1976), *Cartas y escritos inéditos*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor.
- Chandler, Raymond (2014), *El simple arte de matar*, DEBOLSILLO.
- Chico Rico, Francisco (2015), «La Retórica cultural en el contexto de la Neorretórica», *Diálogos*, 9, pp. 304-322.

- Colmeiro, José (1994), *La novela policiaca española: Teoría e historia crítica*, Barcelona, Anthropos.
- Colmeiro, José (2015), «Novela policiaca, novela política», *Lectora*, 21, pp. 15-29.
- Coma, Javier (1989), «Barnícese de negro y véndase como literatura», *CLIJ: Cuadernos de literatura infantil y juvenil*, 2 (7), pp. 23-26.
- Derrida, Jaques (1995), *Dar (el) tiempo. I. La moneda falsa*, Barcelona, Paidós.
- Díaz, César E. (1973), *La novela policiaca. Síntesis histórica a través de sus autores, sus personajes y sus obras*, Barcelona, Acervo.
- Doležel, Lubomir (1976), «Narrative Modalities», *Journal of Literary Semantics*, 5(1), pp. 5-14.
- Doležel, Lubomir (1983), «Proper names, definite descriptions and the intensional structure of Kafka's 'the trial'», *Poetics*, 12(6), pp. 511-526.
- Doležel, Lubomir (1988), «Mimesis and Possible Worlds», *Poetics Today*, 9 (3), pp. 475-496.
- Ducoux, Antoine (2020), «The Journalist and the Mexican "War on Drugs" between Chronicle and Fiction: Edgar Piñon Balderrama, Don Winslow, and Luis Humberto Crosthwaite», *CR: The New Centennial Review*, 20 (2), pp. 125-154.
- Eco, Umberto (1984 [1965]), *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*, Barcelona, Lumen.
- Eco, Umberto (1978), «Possible Worlds and Text Pragmatics: 'Un dramme bien parisien'», *Versus*, 19-20, pp. 5-72.
- Fosca, François (1937), *Histoire et technique du roman policier*, Paris, Editions de la Nouvelle Revue Critique.
- Friedman, Norman (1955), «Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept», *PMLA*, 70 (5), pp. 1160-1184.
- Frye, Northrop (1971), *Anatomy of Criticism*, Princeton, Princeton University Press.
- Galindo, Juan Carlos, (17/11/2015), «De alguna manera, todos estamos atrapados por las drogas», disponible en https://elpais.com/cultura/2015/10/06/actualidad/1444148042_795895.html (fecha de consulta: 15/07/2022).
- García Niño, Arturo (2015), «Don Winslow, autor de un clásico y otras obras dentro de la narrativa mexicano-estadounidense (una guía para forasteros)», *Álabe*, 12, pp. 1-24.
- Genette, Gérard (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- Genette, Gérard (1989), *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, Madrid, Taurus.
- Genette, Gérard (1991), *Fiction et diction*, Paris, Seuil.
- Genette, Gérard (2001), *Umbrales*, México D. F.-Buenos Aires, Siglo XXI.
- Genette, Gérard (2006), *Metalepsis*, Barcelona, Reverso.
- Gómez Alonso, Juan Carlos (2017), «Intertextualidad, interdiscursividad y Retórica cultural», *Tropelías: revista de Teoría de la Literatura y Literatura comparada*, 1, pp. 107-115.
- Graham, Allen (2000), *Intertextuality*, London, Routledge.
- Gramsci, Antonio (1977), *Cultura y literatura*, Barcelona, Península.
- Gubern, Román (1970), *La novela criminal*, Barcelona, Tusquets.

- Hahn, Scott (2001), *La cena del Cordero: La Misa, el cielo en la tierra*, Madrid, Ediciones Rialp.
- Hellman, John (1981), *Fables of fact: the new journalism as new fiction*, Chicago, University of Illinois Press.
- Hoveyda, Fereydoun (1967), *Historia de la novela policiaca*, Madrid, Alianza Editorial.
- Howell, Philip (1998), «Crime and the City Solution: Crime Fiction, Urban Knowledge, and Radical Geography», *Antipode*, 30 (4), pp. 357-378.
- Irwin, John T. (1994), *The Mistery to a Solution. Poe, Borges, and the Analytic Detective Story*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Jameson, Fredric (1993), «The Synoptic Chandler», en Joan Copjec (ed.), *Shades of Noir*, Londres, Verso, pp. 33-56.
- Keating, H. R. F. (2003), *Escribir novela negra*, Barcelona, Paidós.
- King, Stewart (2020), «Place», en Janice Allan, Jesper Gulddal, Stewart King, y Andrew Pepper (eds.), *The Routledge Companion to Crime Fiction*, Routledge, Nueva York, pp. 211-218.
- Lebrato Martínez, Daniel (1982), «Notas sobre la novela negra», *Revista de Bachillerato*, 23, pp. 129-130.
- Lemus, Rafael (2005), «Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana», *Letras Libres*, p. 81.
- López Canicio, Gemma (2017), «Ficción en la novela de la no-ficción. Análisis del estatuto ficcional a partir del narrador», *Impossibilitia. Revista internacional de estudios literarios*, 13, pp. 176-198.
- Martín, Andreu (1989), «La novela policiaca / negra como hecho lúdico», en Juan Paredes Núñez (ed.), *La novela policiaca española*, Granada, Universidad de Granada, pp. 23-31.
- Martín Cerezo, Iván (2005), «La evolución del detective en el género policiaco», *Tonos Digital*, 10, pp. 362-384.
- Martín Cerezo, Iván (2006), *Poética del relato policial*, Murcia, Universidad de Murcia.
- Martín Cerezo, Iván y Javier Rodríguez Pequeño (2011), «Agatha Christie y la invención de la novela policiaca», en Ana Calvo Revilla, Juan Luis Hernández Mirón y María del Carmen Ruiz de la Cierva (eds.), *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal*, Madrid, CEU Ediciones, pp. 39-48.
- Martín Escribà, Àlex y Javier Sánchez Zapatero (eds.) (2006), *Manuscrito criminal. Reflexiones sobre novela y cine negro*, Biblioteca Cervantes.
- Martín Escribà, Àlex y Javier Sánchez Zapatero (eds.) (2007), *Informe confidencial. La figura del detective en el género negro*, Valladolid, Difácil.
- Martín Escribà, Àlex y Javier Sánchez Zapatero (eds.) (2008), *Palabras que matan. Asesinos y violencia en la ficción criminal*, Córdoba, Almuzara.
- Martín Escribà, Àlex y Javier Sánchez Zapatero (eds.) (2009), *Geografías en negro. Escenarios del género criminal*, Barcelona, Montesinos.
- Martín Escribà, Àlex y Javier Sánchez Zapatero (eds.) (2010), *Realidad y ficción criminal. Dimensiones narrativas del género negro*, Valladolid, Difácil.

- Martín Escribà, Àlex y Javier Sánchez Zapatero (eds.) (2011), *Género negro para el siglo XXI: nuevas tendencias y nuevas voces*, Barcelona, Editorial Laertes.
- Martín Escribà, Àlex y Javier Sánchez Zapatero (eds.) (2012), *El género negro: el fin de la frontera*, Santiago de Compostela, Andavira.
- Martín Escribà, Àlex y Javier Sánchez Zapatero (eds.) (2016), *El género negro: de la marginalidad a la normalización*, Santiago de Compostela, Andavira.
- Martín Escribà, Àlex y Javier Sánchez Zapatero (eds.) (2017), *La globalización del crimen: literatura, cine y nuevos medios*, Santiago de Compostela, Andavira.
- Martín Escribà, Àlex y Javier Sánchez Zapatero (eds.) (2018), *Clásicos y contemporáneos en el género negro*, Santiago de Compostela, Andavira.
- Martín Escribà, Àlex y Javier Sánchez Zapatero (eds.) (2020), *La expansión del género negro*, Santiago de Compostela, Andavira.
- Martín Escribá, Àlex y Jordi Canal i Artigas (2019), *A quemarropa*, Barcelona, Alrevés.
- Martín Escribá, Àlex y Jordi Canal i Artigas (2021), *A quemarropa 2*, Barcelona, Alrevés.
- Martín Jiménez, Alfonso (1993), *Mundos del texto y géneros literarios*, La Coruña, Universidad de La Coruña.
- Martín Jiménez, Alfonso (2015a), «A Theory of Impossible Worlds (Metalepsis)», *Castilla. Estudios de Literatura*, 6, pp. 1-40.
- Martín Jiménez, Alfonso (2015b), *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*, Bern-Berlin-Bruxelles-Frankfurt am Main-New York-Oxford-Wien, Peter Lang.
- Martín Jiménez, Alfonso (2016), «Mundos imposibles: autoficción», *Actio Nova: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 0, pp. 161-195.
- Martínez Arnaldos, Manuel (2003), *Los títulos literarios*, Madrid, Nostrum.
- Martínez Arnaldos, Manuel (2008), «El título: persuasión, manipulación y diseño», en María Isabel Morales Sánchez y Fátima Coca Ramírez (eds.), *Estudios de teoría literaria como experiencia vital. Homenaje al profesor José Antonio Hernández Guerrero*, Cádiz, Universidad de Cádiz-Junta de Andalucía, pp. 241-250.
- Martínez Bonati, Félix (1972), *La estructura de la obra literaria*, Barcelona, Seix Barral.
- Messac, Regis (1929), *Le "Detective novel" et l'influence de la pensée scientifique*, Paris, Champion.
- Mira, Juan José (1956), *Biografía de la novela policiaca (historia y crítica)*, Barcelona, AHR.
- Monte, Alberto del (1962), *Breve historia de la novela policiaca*, Madrid, Taurus.
- Narcejac, Thomas (1947), *Esthétique du roman policier*, Paris, Portulau.
- Narcejac, Thomas (1968), *La novela policial*, Buenos Aires, Paidós.
- Oliver, Felipe (2012), «“Narconovela” mexicana. ¿Moda o subgénero literario?», *Taller de Letras*, 50, pp. 105-118.
- Oliver, Felipe (2013), *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*, México, Universidad de Guanajuato.

- Oliver, Felipe (2016), «La preocupación por la literatura en la narcolliteratura», en Brigitte Adriaensen y Marco Kunz, *Narcocicciones en México y Colombia*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, pp. 223-235.
- Oltermann, Philip (11/07/2022), «El plan de Alemania para legalizar el cannabis puede crear un “efecto dominó” en toda Europa», disponible en https://www.eldiario.es/internacional/theguardian/plan-alemania-legalizar-cannabis-crear-efecto-domino-europa_1_9152784.html (fecha de consulta: 15/07/2022).
- Orduña Fernández, Esther de (2017), *Estética y violencia en la literatura del norte de México*, Tesis Doctoral, Universidad Autónoma de Madrid.
- Orduña Fernández, Esther de (2018), «¿Es posible narrar y describir con humor una realidad violenta?», *ACTIO NOVA: Revista De Teoría De La Literatura y Literatura Compartida*, Monográfico 2, pp. 92-109.
- Palaversich, Diana (2010), «Narcolliteratura. ¿De qué más podríamos hablar?», *Tierra adentro*, 167-168, pp. 55-63.
- Parra, Eduardo Antonio (2005), «Norte, narcotráfico y literatura», *Letras Libres*, 82.
- Pavel, Thomas (1975), «Possible Worlds in Literary Semantics», *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34 (2), pp. 165-176.
- Pavel, Thomas (1988), *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.
- Pavel, Thomas (1989), *Fictional Worlds*, Cambridge (MA), Harvard University Press.
- Petöfi, János (1975), *Vers une théorie partielle du texte*, Hamburg, Helmut Buske.
- Petöfi, János y Antonio García Berrio (1979), *Lingüística del texto y crítica literaria*, Madrid, Comunicación.
- Piglia, Ricardo (2000), *Formas breves*, Barcelona, Anagrama.
- Pozuelo Yvancos, José María (1988), *Del formalismo a la neorretórica*, Madrid, Taurus.
- Propp, Vladimir (1968), *Morphology of the Folk Tale*, Austin, University of Texas Press.
- Reedy, Margaret T. (2011), «Race and American crime fiction», en Catherine Ross Nickerson (ed.), *The Cambridge Companion to American Crime Fiction*, Cambridge, Cambridge University Press, pp. 135-147.
- Resina, Joan Ramon (1997), *El cadáver en la cocina. La novela criminal en la cultura del desencanto*, Barcelona, Anthropos.
- Ricoeur, Paul (1983), *Temps et récit, I*, Paris, Seuil.
- Risco, Antonio (1982), *Literatura y figuración*, Madrid, Gredos.
- Rivera Garza, Cristina (11/05/2010), «Perra brava», disponible en <http://alfredogodinezycia.blogspot.com.es/2010/05/perra-brava-diariomilenioopinion.html> (fecha de consulta: 13/01/2022).
- Rodríguez Pequeño, Javier (1994), *Cómo leer a Umberto Eco: El nombre de la rosa*, Madrid-Gijón, Júcar.
- Rodríguez Pequeño, Javier (1995), *Ficción y géneros literarios*, Madrid, Universidad Autónoma de Madrid.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2008), *Géneros literarios y mundos posibles*, Madrid, Eneida.

- Rodríguez Pequeño, Javier (2017), «Narcoliteratura: la estética de la violencia en Don Winslow», en Manuel Martínez Arnaldos y Carmen Pujante Segura (coords.), *La teoría literaria ante la narrativa actual*, Murcia, Universidad de Murcia, pp. 191-204.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2018), «Títulos y epígrafes en el díptico de la guerra por las drogas de Don Winslow», *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, 3, pp. 19-40.
- Rodríguez Pequeño, Javier (2019), «La ciudad en el género policiaco», en Enrique Baena Peña (coord.), *Visiones literarias y lingüísticas del paisaje urbano*, Madrid, Marcial Pons, pp. 245-260.
- Rosal, Juan del (1947), *Crimen y criminal en la novela policiaca*, Madrid, Instituto Editorial Reus.
- Ryan, Mary-Laure (1991), *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*, Indiana University Press.
- Sánchez Zapatero, Javier (2020), «Novela negra o la inoperancia de una categoría», *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, Número extraordinario 7, pp. 1230-1239.
- Sánchez Zapatero, Javier (2014), «La novela negra europea contemporánea: una aproximación panorámica», *Extravío. Revista electrónica de literatura comparada*, 7, pp. 10-24.
- Santamaría, Ulysses (1983), «La obra policiaca de Agatha Christie», *Novela criminal. Los Cuadernos del Norte*, 19, pp. 18-23.
- Santos, Danilo, Ainhoa Vásquez e Ingrid Urgelles (2016), «Introducción. Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental», *Mitologías hoy*, 14, pp. 9-23.
- Savater, Fernando (1983), «Novela detectivesca y conciencia moral», *Novela criminal. Los Cuadernos del Norte*, 19, pp. 8-11.
- Sawhney, Minni (2015), «El narco mundo en las novelas transnacionales de Elmer Mendoza, Don Winslow», *Hispanismos del mundo: diálogos y debates en (y desde) el Sur*, pp. 487-494.
- Shklovski, Victor (2012), «El arte como artificio», en Tzvetan Todorov (ed.), *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, traducción de Ana María Nethol, Biblioteca Nueva, pp. 77-98.
- Shoop, Casey (2016), «The Scene of the Crime is the Crime: The Southern Border and the Representation of Violence in Cormac McCarthy and Don Winslow», *Globalization and the State in Contemporary Crime Fiction*, pp. 99-118.
- Simon, David (2015), *Homicidio*, Barcelona, Principal de los Libros.
- Sternberg, Meir (1978), *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore, The Johns Hopkins University Press.
- Tatarkiewicz, Wladyslaw (1987), *Historia de la estética. I. La estética antigua*, Madrid, Akal.
- Todorov, Tzvetan (1971), *Poétique de la prose*, Paris, Seuil.
- Todorov, Tzvetan (1977), «The Typology of Detective Fiction», en *The Poetics of Prose*, Ithaca, Comen University Press, pp. 42-65.

- Todorov, Tzevan (1996), «Las categorías del relato literario», en AA. VV., *Ánálisis estructural del relato*, México, Ediciones Coyoacán, pp. 161-198.
- Valdeón, Julio (02/03/2019), «Don Winslow: "O luchamos contra nuestro apetito de drogas o no podremos hacer nada"», disponible en <https://www.larazon.es/cultura/don-winslow-o-luchamos-contra-nuestro-apetito-de-drogas-o-no-podremos-hacer-nada-KH22167278/> (fecha de consulta: 15/07/2022).
- Valenzuela Arce, José Manuel (2003), *Jefe de Jefes. Corridos y narcocultura en México*, La Habana, Fondo Editorial Casa de las Américas.
- Valles Calatrava, José Rafael (1990), *La novela criminal*, Almería, Instituto de Estudios Almerienses.
- Valles Calatrava, José Rafael (1991), *La novela criminal española*, Granada, Universidad de Granada.
- Vásquez Mejías, Ainhoa (2018), «Estados Unidos en guerra contra las drogas: la mirada de la narcolliteratura», *Estudios avanzados*, 29, pp. 138-152.
- Vázquez de Praga, Salvador (1983), «La novela policiaca española», *Novela Criminal*, en *Los Cuadernos del Norte*, 19, pp. 24-37.
- Wellek, René y Austin Warren (1974), *Teoría literaria*, Madrid, Gredos.
- Wellershoff, Dieter (1976), «Desrealización efímera. Acerca de la teoría de la novela policiaca», en *Literatura y principio del placer*, Madrid, Guadarrama.
- White, Hayden (1985), *Tropics of Discourse: essays in cultural criticism*, Baltimore, The John Hopkins University Press.
- Winslow, Don (2009), *El poder del perro*, Traducción de Eduardo G. Murillo, Barcelona, Random House Mondadori.
- Winslow, Don (2015), *El cártel*, Traducción de Efrén del Valle, Barcelona, RBA.
- Winslow, Don (2017), *Corrupción Policial*, Traducción de Efrén del Valle, Barcelona, RBA.
- Winslow, Don (2019), *La frontera*, Traducción de Victoria Hornillo, Madrid, HarperCollins.
- Wolfe, Tom (1992), *El nuevo periodismo*. Barcelona, Anagrama.
- Yépez, Heriberto Martínez (2015), «Dictadura de la forma perfecta: crítica canónica, narrativa contemporánea y desautorización de lo narcolliterario en México», *Hispanic Journal*, 36 (2), pp. 87-106.
- Zavarzadeh, Mas'Ud (1976), *The mythopoetic reality: the postwar american nonfiction novel*, Chicago, The University of Illinois Press.

ISBN: 978-84-1320-215-0



9 788413 202150

Retórica de la ficción narcocriminal se ocupa de la ficción narrativa, de las relaciones entre ficción y realidad, entre literatura y periodismo, de los mundos posibles, del género criminal y ofrece un estudio del conjunto de obras sobre el narcotráfico de Don Winslow, uno de los autores más influyentes del género en las últimas décadas.

Desde una moderna visión de la teoría de los mundos posibles, con una novedosa consideración de la sintaxis en la construcción de la ficción, se examina la creación del mundo literario de estas obras y los recursos y estrategias que emplea Don Winslow, quien se nos muestra en su plenitud con una saga que en este libro se explica inigualable en tensión, en ritmo y en escritura, llena de referencias y de recursos clásicos y modernos y un mundo poblado por personajes excepcionales, entre los que destacan los femeninos, pletóricos de grandeza y empoderamiento por su valor e inteligencia.

En definitiva, una reflexión teórica consecuencia del análisis crítico que nos desvela toda la arquitectura técnica y ficcional de esta serie que aborda la particular visión del autor acerca del fracaso de una Guerra contra las Drogas que dura ya más de medio siglo.



EDICIONES
Universidad
Valladolid

