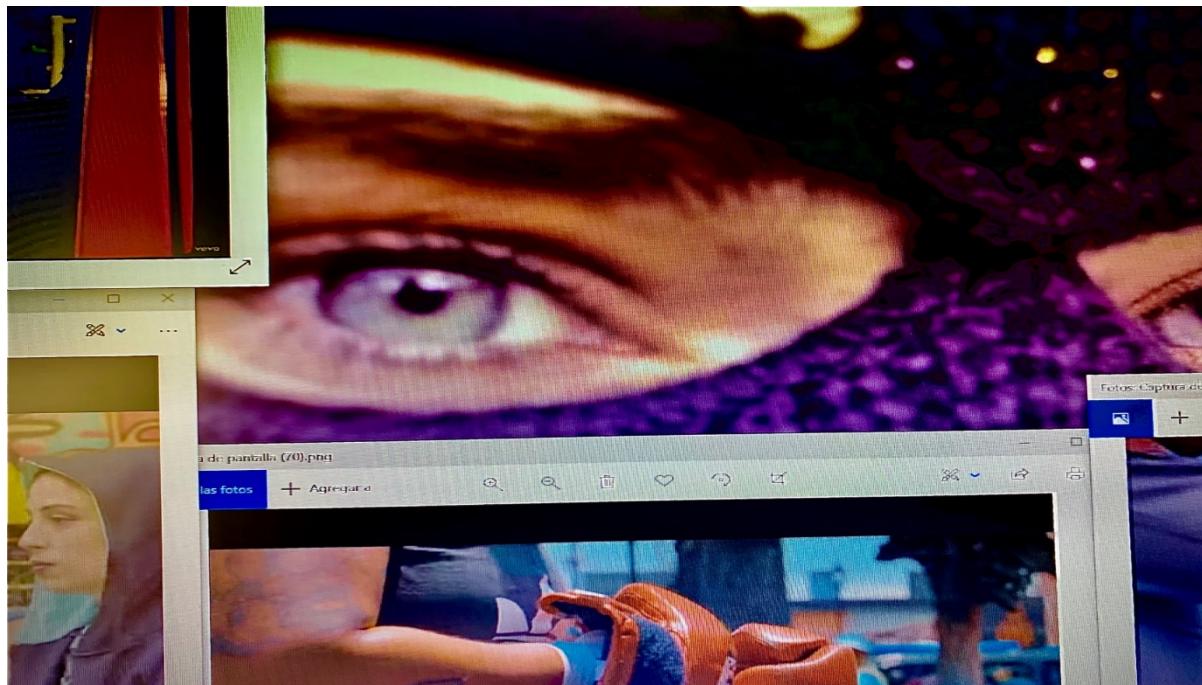


#NetNarcocultura. Estudios de Género y Juventud en la sociedad red. Historia, discursos culturales y tendencias de consumo



Virginia Villaplana Ruiz
Alejandra León Olvera
(editoras)

Dirección

Luiz Peres Neto, Universitat Autònoma de Barcelona

Comité académico

Carmen Echazarreta, Universitat de Girona
Mònica Jiménez, Universitat Pompeu Fabra
Jordi Farré, Universitat Rovira i Virgili
Gustavo Cardoso, OberCom
Rita Espanha, OberCom
Nelson Zagalo, Universidade de Aveiro
José Carlos Lozano, Texas A&M International University
Tani Karam, Universidad Autónoma Ciudad de México
Laura Regil, Universidad Pedagógica Nacional
Angel Badillo, Universidad de Salamanca
Marta Martín, Universidad de Alicante

Editado con el apoyo de



Villaplana Ruiz, Virginia; León Olvera, Alejandra (eds.) (2022): *#NetNarcocultura. Estudios de Género y Juventud en la sociedad red. Historia, discursos culturales y tendencias de consumo*. InCom-UAB Publicacions, 24. Bellaterra: Institut de la Comunicació, Universitat Autònoma de Barcelona. ISBN: 978-84-124136-0-1.

Instituto de la Comunicación (InCom-UAB). Universitat Autònoma de Barcelona,
Campus UAB, Edifici N, planta 1, Despatx N-1003, E-08193 (Cerdanyola del Vallès). Barcelona,
España, [hppts://incom.uab.cat](http://incom.uab.cat)



SUMARIO

Prólogo al libro. Ingrid Urgelles Latorre	7
Introducción y agradecimientos	15
PARTE I: Reflexiones teóricas sobre Narcocultura, violencia género e identidades juveniles	17
Capítulo 1. Net-narcocultura. Tendencias discursivas sobre violencia feminicida y cultura joven en el consumo de la estética narcorap frente a las resistencias feministas del rap. Virginia Villaplana Ruiz y Alejandra León Olvera	19
Capítulo 2. Necroscopía, masculinidad endríaga y narcografías en las redes digitales. Sayak Valencia	39
Capítulo 3. Estigmatización y criminalización de las personas desaparecidas por parte del Estado Mexicano en Tijuana desde la Guerra contra las Drogas. Susana Angélica Garrido Cedeño	61
PARTE II: Poder, estética de la violencia y narrativas en el consumo de contenidos digitales	83
Capítulo 4. Lo narco inunda Galicia. Las narcoficciones de Manuel Rivas. Aihnoa Vázquez Mejías y Hugo Enrique del Castillo	85
Capítulo 5. Pablo. El Pop Star. Omar Rincón y Xavier Andrade	111
PARTE III: Género, construcciones de la feminidad y nuevas dimensiones juveniles	127
Capítulo 6. Las redes trans ante geografías del terror: movilidades y resistencias de sur a norte. Miguel Lucero Rojas	129
Capítulo 7. Dealers y consumidores en la música española actual: intersecciones entre géneros, identidades y drogas. María Arias Salvado y Ugo Fellone	147
Capítulo 8. Transfeminidad Viral en la cultura red. Memes, Videoclips en la construcción social de la narcoestética buchona y choni. Alejandra León Olvera y Virginia Villaplana Ruiz	169
Bionotas	183

Prólogo

Ingrid Urgelles Latorre. Profesora en la Universidad de Chile y editora del libro *Narcotransmisiones: Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop*

Para empezar por donde termina: en las pocas semanas que llevamos de este año 2022, en México seis periodistas han sido asesinados por reportear la violencia del narco¹. Es decir, exactamente uno por semana. En paralelo, y al igual que en diversos países de América Latina, los feminicidios no han disminuido ni un poco en relación con años anteriores, la mortífera tasa mexicana rebasa los diez homicidios por razones de género al día². Pese a las marchas, protestas, pintas, huelgas y otras tantas manifestaciones de colectivas y agrupaciones de mujeres, al gobierno parece no importarle el incremento en la violencia. Y es que claro, si no son los feminicidios, es la desaparición de los más de 6.600 niños y adolescentes en los últimos años³, las más de cuatro mil fosas con restos humanos halladas desde el 2006⁴ o los miles de migrantes que desaparecen día a día en la frontera norte a manos de los carteles. Esto, sin contar los muertos que diariamente engrosan los vergonzosos números de homicidios dolosos producto de los

¹ Carmen Morán Breña, “Los asesinatos de periodistas en México se enredan en la tensión con el gobierno de EE. UU.”, en *El País*, (25 febrero 2022), <https://elpais.com/mexico/2022-02-25/los-asesinatos-de-periodistas-en-mexico-se-enredan-en-la-tension-con-el-gobierno-de-ee-uu.html>

² Ver “La brutal realidad de los feminicidios en México: más de 10 mujeres fueron asesinadas al día en 2021” En Infobae (1 enero 2022), <https://www.infobae.com/america/mexico/2022/01/01/la-brutal-realidad-de-los-feminicidios-en-mexico-mas-de-10-mujeres-fueron-asesinadas-al-dia-en-2021/>

³ Esta información es extraída del Registro Nacional de Datos de Personas Extraviadas o Desaparecidas (RNPED) y fue difundida por el Colectivo Red Nacional por los Derechos de la Infancia en México (REDIM) durante un encuentro en octubre de 2018, Véase *El mundo* (3 octubre 2019), <https://www.diarioelmundo.com.mx/index.php/2019/10/03/reporta-cndh-6-mil-901-menores-desaparecidos-en-21-anos/>

⁴ Efraín Tzuc, “México rebasa las cuatro mil fosas clandestinas, 40% se encontraron en este sexenio”, en ZonaDocs (9 octubre 2021), <https://www.zonadocs.mx/2021/10/09/mexico-rebasa-las-4-mil-fosas-clandestinas-40-se-encontraron-en-este-sexenio/>

enfrentamientos entre distintas agrupaciones del crimen organizado. Todo este fenómeno de la violencia está estrechamente vinculado al narcotráfico y sus redes. Las masacres, tomas de pueblos y ciudades, desplazamiento forzado, despliegue de narcomantas, entre tantas otras manifestaciones del fenómeno, se pueden consumir en la nota roja de cualquier noticiario. Pero esto no es lo único que se consume. En una especie de mundo paralelo, tenemos la pegajosa y viral música del narcorap o narcotrap, las series sobre el narcotráfico que se pueden *streamear* en cualquiera de las *apps* existentes, los cientos de videos en *TikTok* en los que miembros de carteles exhiben sus carros, mujeres o dólares en lo que se ha llamado “narcomarketing”⁵, los tours que se pueden tomar al viajar a Medellín y que te guían por los mejores *spots* de Pablo Escobar o restaurantes como el *Escobar* en Barcelona que “incluye hamburguesas al estilo ‘El patrón’, ‘Navegante los Pepes’ o ‘Popeye’”⁶. Este contraste entre los hechos fácticos de la violencia del narco y las representaciones culturales de esta realidad parecieran a primera vista dos perspectivas casi irreconciliables.

Así, muchos estudiosos del tema se han preguntado: ¿Cómo es posible consumir éticamente estos productos sabiendo el sufrimiento que el narco causa en las personas? ¿Qué hacer con estas representaciones y de qué modo interpretarlas? ¿Qué es mejor: estudiar el fenómeno o derechamente aislarlo para que pierda visibilidad?

No ha sido asunto sencillo encontrar respuestas y defender los estudios de la narcocultura en el contexto académico. Desde la conservadora apreciación estética de Héctor Abad Faciolince en 1995 que veía con estupor cómo el “mal gusto” de la ostentación excesiva se tomaba Colombia⁷, hasta la famosa polémica entre Lemus y

⁵ Término acuñado por Alejandra León Olvera en un artículo del año 2019 y retomado para estos efectos en “Cártel hacen ‘narcomarketing’ en TikTok, para reclutar jóvenes” en *Vanguardia MX*, (30 noviembre 2020), <https://vanguardia.com.mx/noticias/nacional/carteles-hacen-narcomarketing-en-tiktok-para-reclutar-jovenes-CTVG3561276>

⁶ Bialowas, Aldona. (2021) “Mejor que la coca: Pablo Escobar en el mercado global” en *Narcotransmisiones: neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop*, El Colegio de Chihuahua, p.77-97.

⁷ Abad, Héctor, “Lo último de la sicareasca antioqueña” en *El tiempo*, (10 julio 1994), <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-167131>

Parra el 2005 en Letras Libres⁸ donde se cuestionaba el valor estético y ético de la narcolliteratura producida en el norte de México, no son pocos los ataques y los detractores de estos productos culturales. Y estas críticas se mantienen hasta el día de hoy. Un ejemplo concreto es la opinión de Marcelo Ebrard, Canciller mexicano, que en julio de 2019 en la que llama a guionistas y directores a no crear nuevas ficciones sobre el narco pues promueven una imagen negativa del país frente a la comunidad internacional⁹. Incluso el mismo presidente Manuel López Obrador en su discurso de primer año de gobierno en diciembre de 2019¹⁰ se refirió a las series que motivarían el consumo de drogas y la participación en el narco. Pese a la censura y cuestionamientos que han tenido tanto los productos culturales como sus estudios, hay quienes han sido visionarios al momento de plantear líneas de orientación en el campo. Académicas y académicos como Sayak Valencia, Héctor Domínguez Ruvalcaba, Juan Carlos Ramírez Pimienta, Elmer Mendoza, Hermann Herlinghaus, Gabriela Polit, Diana Palaversich, Rossana Reguillo, Margarita Jácome, Omar Rincón, Felipe Oliver Fuentes, Ramón Gerónimo Olvera y mis colegas Ainhoa Vásquez y Danilo Santos, entre otros, han sido las y los pioneros en estos estudios sobre el narcotráfico y sus representaciones culturales. Desde distintas ópticas, han abordado el fenómeno intentando responder a estas interrogantes acerca de la ética, interpretación, fenómeno histórico, social y económico, entre otras perspectivas. Y es que el asunto del narcotráfico como industria no puede ser aprehendido y explicado desde un solo aspecto. Se trata de un fenómeno complejo que debe ser analizado desde distintas disciplinas tales como la historia, la

⁸ Lemus, Rafael. (2005) “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana”. Letras libres, n.81 <https://letraslibres.com/revista-mexico/balas-de-salva/>

⁹ “Narcoseries promueven imagen injusta de México: Ebrard” en El Diario MX, (12 julio 2019), <https://eldiariomx.com/2019/07/12/narcoseries-promueven-imagen-injusta-de-mexico-ebrard/>

¹⁰ “Revive debate sobre las narcoseries en la pantalla chica” en Los Angeles Times, (17 diciembre 2019), <https://www.latimes.com/espanol/entretenimiento/articulo/2019-12-17/revive-debate-sobre-las-narcoseries-en-la-pantalla-chica>

medicina, la sociología, el derecho, el periodismo, la economía y las representaciones culturales.

Si bien, el fenómeno histórico data aproximadamente los años 60', es desde los 80' que se convierte en un problema de salud pública y su maquinaria comienza a extenderse al emerger los grandes capos del continente. Gracias a personalidades como Pablo Escobar o Amado Carrillo, tanto México como Colombia quedan instalados en el mapa como los grandes países productores de droga y contenedores de todos los males del crimen organizado. Es por ello, que los primeros estudios sobre el narcotráfico como fenómeno fáctico y sus representaciones se concentrarán en ambos puntos geográficos. Sin embargo, en las últimas décadas asistimos a una suerte de globalización de la narcocultura. Tanto los productos culturales como los estudios han ido ampliando sus horizontes. Las representaciones ya no sólo provienen de México y Colombia, sino que abunda en Chile, Argentina, Perú o Bolivia. Tampoco se trata ya de un fenómeno continental pues nos podemos encontrar un auge del género en países como España e Italia. De la narcoliteratura o narcoseries, se ha dado paso a otras manifestaciones sobretodo transmisibles a través de plataformas o de redes sociales. El narco se ha convertido en un objeto de consumo. Así, “ha pasado de ser en México una subcultura periférica enarbolada por comunidades rurales del triángulo dorado [...] a convertirse en un dispositivo cultural que amasa grandes capitales”¹¹.

De este modo, y muy en sintonía con la entrada de la narcocultura a la esfera de lo global, nos encontramos con el presente libro coordinado por Virginia Villaplana y Alejandra León Olvera, titulado *#NetNarcocultura. Estudios de Género y Juventud en la sociedad red. Historia, discursos culturales y tendencias de consumo*. Se trata de un volumen interdisciplinario que estudia los cruces entre la narcocultura, los estudios de género y sus vínculos con la cultura juvenil. Propone una lectura en relación con el presente de lo digital, a partir de un concepto con el que se dará inicio al texto: la Net-narcocultura. Se trata de las nuevas transmisiones de la narcocultura a través de la web, o más aún, de plataformas en las que se tiene mayor difusión como: *Tiktok, Instagram, Facebook* o

¹¹ Valencia, Sayak. (2021) “Narcomodernidades: de endriagos a CEO's” en *Narcotransmisiones: neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop*, El Colegio de Chihuahua, p.39-53.

Youtube. Si antes los estudios sobre la narcocultura se centraban en expresiones como la literatura, el narcocorrido, el cine o la pintura, en este nuevo siglo los avances tecnológicos han modificado la forma en que nos vinculamos con dispositivos digitales y ya la narcocultura se expande a través de los territorios de lo digital con nuevas manifestaciones, imaginarios y representaciones estetizadas que son consumidas de forma masiva. En esta colección de ensayos se reflexiona, desde diferentes perspectivas y disciplinas, sobre la globalización de la narcocultura y el modo en que estos discursos, construidos a partir del hiperconsumo, la violencia y el machismo, son asimilados por la cultura juvenil.

El volumen se ha organizado en tres partes. La primera comprende una serie de ensayos que reflexionan en torno a conceptualizaciones de la narcocultura, su transmisión en las redes digitales, la violencia de género, y la criminalización de los desaparecidos en la frontera norte de México. La segunda parte aborda las representaciones ficcionales en torno al narcotráfico y la tercera se centra en la construcción de nuevas identidades juveniles a partir de los estudios de género.

De este modo, el libro se abre con “Net-narcocultura: tendencias discursivas sobre la violencia feminicida y cultura joven en el consumo de la estética narcorap frente a las resistencias feministas del rap”, un ensayo de Virginia Villaplana y Alejandra León Olvera, en el que se analiza la estética del narcorap, difundido a través de la plataforma *Youtube* con sus discursos feminicidas y, por otro lado, nuevas formas de resistencia de los movimientos feministas a esta retórica en las mismas redes sociales. Para el análisis, se hace referencia al concepto de “narcomarketing” como gestión publicitaria de los carteles para captar clientelas y empleados y vende la experiencia de “ser narco”. El ensayo analiza los discursos en la net-narcocultura a través de la novedosa técnica de la “netnografía”, un método cualitativo para detectar el tipo de usuario, comportamientos y, por otra parte, hace uso de un enfoque cuantitativo a través de la herramienta *Google Trends* para identificar las interacciones de los usuarios con el contenido.

Por su parte, Sayak Valencia, una de las teóricas más relevantes en los estudios del narcotráfico y la narcocultura, en su capítulo “Necroscopía, masculinidad endriaga y narcografías en las redes digitales” hace un recuento de una serie de conceptos que ha acuñado en sus trabajos anteriores y propone nuevos complementos teóricos para estas reflexiones. Centrándose en la influencia de la estética de la narcocultura entre las poblaciones jóvenes transnacionales analiza el modo en que estos productos culturales se vuelven objetos de consumo entre individuos que no están involucrados en el narcotráfico y que viven en países donde este tipo de violencia no se produce en la realidad fáctica. Así, realiza un recorrido teórico sobre los conceptos de necroscopía, masculinidades endriágas y narcografías para terminar en el régimen *livestream*, entendido éste como un dispositivo de gobierno que produce imaginarios estetizados sobre la violencia con el objetivo de banalizarla, despolitizarla y, en definitiva, normalizarla.

Desde la vereda de la realidad fáctica, nos encontramos con la terrible tragedia de la desaparición de personas en México desde el 2006 producto de la llamada “guerra contra las drogas”. El tercer capítulo está dedicado a una reflexión sobre la criminalización de los desaparecidos en la frontera norte. “Estigmatización y criminalización de las personas desaparecidas por parte del Estado Mexicano en Tijuana desde la Guerra contra las drogas” de Susana Garrido Cedeño, se aboca a recopilar testimonios de mujeres en Tijuana para refrendar la idea de que el Estado Mexicano ha utilizado como estrategia la criminalización y estigmatización de las víctimas de desaparición.

En el cuarto capítulo, “Lo narco inunda Galicia. Las narcoficciones de Manuel Rivas” de Aihnoa Vásquez y Hugo Enrique del Castillo, se estudia la novela *Todo es silencio* (2010) y la narcoserie *Vivir sin permiso* (2018), para analizar si estos productos culturales gallegos incorporan elementos locales o si la narcocultura presente en estas producciones sólo se incluye de manera acrítica y, por lo tanto, se trata simplemente de una moda o *boom*. En el ensayo, se estudian productos culturales que no estaban inicialmente comprendidos en los estudios sobre narcocultura, pues la producción española es relativamente reciente y responde a este fenómeno de la globalización y el consumo de realidades que no necesariamente contienen la violencia del narco

mexicano o colombiano. Es interesante el abordaje de la apropiación cultural que se realiza de la realidad latinoamericana y de qué modo el discurso colonial y racista se desprende del tratamiento de ciertos personajes y situaciones. Es un campo en pleno auge que merece la pena ser estudiado.

En “Pablo. El Pop Star”, Omar Rincón y Xavier Andrade reflexionan acerca de la figura de Pablo Escobar como un ícono pop a partir de su proyecto de investigación *narcolombia.club*. Es relevante destacar que se trata de un proyecto precursor que lleva ya varios años en el campo de los estudios de la narcocultura y que ha ido compilando las representaciones del narcotráfico en Colombia con el fin de mapear un “legado incómodo” para la sociedad. Con esta premisa bastante provocativa y en una visión no estigmatizadora del fenómeno, el proyecto busca recopilar material que, de acuerdo con sus planteamientos, responde a la cultura popular de Colombia. En el ensayo se hace un recuento de la narcocultura colombiana con la figura de Pablo Escobar, quien ya se ha transformado en una marca global. Para ello, se revisa y mapea su circulación mediática y digital, así como sus consumos más cotidianos, a través de su construcción estatal en el Museo de la Policía Nacional, la venta de artesanía, la música, series de televisión y cine, los toures, la moda, el lenguaje, las representaciones artísticas, entre otras.

En la tercera parte y final del volumen, se plantean cuestiones de género en relación con las violencias del narco y sus geografías. Para ello, Miguel Lucero Rojas en su ensayo “Las redes trans ante geografías del terror: movilidades y resistencias de sur a norte”, explora las violencias que viven las personas que buscan asilo y que deben esperar la resolución en los centros de detención de migrantes en Estados Unidos. Para ello, se centra en los testimonios de mujeres trans asiladas para dar cuenta cómo operan las políticas migratorias y se construyen discursos que legitiman la violencia.

En conexión con el ensayo que estudia las ficciones gallegas de la narcocultura, en “Dealers y consumidores en la música española actual: intersecciones entre géneros, identidades y drogas”, María Arias Salgado analiza el modo en que se representa

musicalmente la venta y consumo de drogas en España en este siglo XXI. De este modo, la autora adopta una óptica interseccional para explicar los vínculos entre las drogas y la música pues esta relación está “profundamente mediada por ciertas formas de entender las masculinidades en contextos socioeconómicos concretos”. Se estudian géneros como el *gansta rap*, el *trap* o el *reggaetón* para proponer que se trata de imaginarios construidos que apelan a una estética que proyecta los anhelos de una juventud desclasada con carencias materiales donde también incide la articulación de las masculinidades. Al igual que en el capítulo sobre las ficciones gallegas en las series y literatura, también se refrenda la idea de que se trata de apropiaciones culturales en geografías que no incurren en necropolíticas como algunos países de Latinoamérica.

Este volumen cierra como termina, con un ensayo de las coordinadoras Alejandra León Olvera y Virginia Villaplana Ruiz titulado “Transfeminidad viral en la cultura red: memes, videoclips en la construcción social de la narcoestética buchona y choni”. A partir de los estudios de género y sus relaciones con las plataformas digitales, se analizan dos construcciones de feminidades de grupos estigmatizados en España y México: las choni y las buchonas. Se busca revisar distintos dispositivos de representación (memes, videoclips) para determinar de qué modo se reproducen los estereotipos y se estigmatizan ambas culturas juveniles.

Además de la organización planteada por las coordinadoras del volumen, al leer los distintos ensayos es posible encontrar una serie de vínculos entre ellos que incluyen los estudios sobre la música (rap de resistencia femenina y narcorap español), las conexiones de la narcocultura latinoamericana con productos españoles (literatura, series y música), las transmisiones de lo narco en las plataformas digitales, los testimonios de víctimas de la violencia (madres de desaparecidos y mujeres trans asiladas en EEUU), así como una serie de representaciones de la narcocultura como marca global. En definitiva, se trata de una mirada interdisciplinaria que permite entender en qué momento del fenómeno nos encontramos y de qué manera tenemos que expandir nuestros horizontes de estudio para comprender los vínculos entre el narcotráfico y los nuevos escenarios digitales del siglo XXI.

Introducción y agradecimientos

La investigación en estudios de narcocultura, estudios de género y juventud se propone como un campo específico en el ámbito académico de Latinoamérica y Europa, dando lugar a un amplio número de debates, monografías, artículos y libros en estos últimos años. Actualmente los estudios sociales en narcocultura se extienden a la netcultura y su relación con la cultura juvenil y los estudios de género.

El objetivo principal del libro es promover un análisis en torno a la narcocultura que haga referencia a los retos sociales y éticos a los que se enfrenta la cultura juvenil. Para ello, consideramos necesario analizar el ecosistema de la comunicación que tienen como finalidad la innovación social en el contexto de la sociedad red.

La narcocultura y los estudios de género están adquiriendo una mayor relevancia para explicar la construcción narrativa de la cultura juvenil y la asimilación ideológica de los discursos que se difunden en el consumo cultural creado en las redes sociales y plataformas de contenidos digitales más populares como Tik-tok, Instagram o Youtube. Ya que éstos son utilizados como medios de información para la cultura-red. El libro cruza de forma interdisciplinar diversas áreas científicas, como los estudios de género y de la comunicación, además de teorías sociales y culturales pertenecientes a las Ciencias Sociales y las Humanidades. El posicionamiento académico en el estudio de la triada conceptual narcocultura, juventud y género también comprende una dimensión política utilizando el análisis crítico sobre los discursos que generan las tendencias de consumo cultural en la sociedad red.

El libro comprende tres ejes conceptuales para argumentar la dimensión social, geopolíticas y transnacional de la narcocultura. La primera parte del libro desarrolla una serie de reflexiones teóricas sobre violencia, narcocultura e identidades juveniles. La segunda parte articula los consumos de contenidos digitales en relación con la construcción de los discursos de poder y la estética de la violencia en la ficción seriada. Finalmente, la tercera formula el impacto de la narcocultura sobre las construcciones

de género de la feminidad y la masculinidad en las nuevas identidades juveniles. Nos gustaría agradecer a cada una de las autoras sus valiosas contribuciones durante el período de creación de este manuscrito. Estamos agradecidas por sus visiones inspiradoras. Sin ellas, este libro no habría sido una realidad. Deseamos expresar nuestro agradecimiento a las muchas personas que nos han ayudado en las distintas etapas del proyecto.

Estamos agradecidas con Amparo Huertas directora del InCom-UAB y con José Luis Terrón como editor de la colección de libros del InCom-UAB, por su entusiasmo en la publicación de este libro transnacional entre México y España.

Agradecemos a Cynthia Pech y Ariadna Estévez por darnos su apoyo y confianza para que este proyecto pudiera iniciarse.

También a Susana Garrido por su especial lectura que nos retroalimentó y ayudó a tener la versión final del texto. Por último, pero no por eso menos importante a Ingrid Urgelles, quien dedicó tiempo a leer y prologar este trabajo conjunto.

Virginia Villaplana Ruiz (Universidad de Murcia. Facultad de Comunicación y Documentación) y **Alejandra León Olvera** (CONACYT, México)

PARTE I: Reflexiones teóricas sobre Narcocultura, violencia género e identidades juveniles

Capítulo 1. Net-narcocultura¹². Tendencias discursivas sobre violencia feminicida y cultura joven en el consumo de la estética narcorap frente a las resistencias feministas del rap

Dra. Virginia Villaplana Ruiz, Universidad de Murcia.

Dra. Alejandra León Olvera, CONACYT-Universidad de Murcia

Introducción a la netnarcocultura: territorio y territorioweb

Actualmente los estudios sociales que involucran la interacción social en la Web 2.0 están tomando mayor relevancia para explicar la construcción, interacción y asimilación de discursos que se transmiten en los consumos culturales creados y distribuidos en las redes sociales más populares y que son utilizados como medios de información para la población-red. Es necesario hacer énfasis en la escalada tecnológica y las nuevas formas de relacionarnos con dispositivos digitales que nos permiten insertarnos y reconocernos como dicha población que crea nuevos imaginarios culturales e identitarios los cuales dependen de la difusión en la web para tener mayor alcance y se alimentan de los hechos que suceden a diario en el territorio situado, tal como es el caso de la narcocultura mexicana. Dicha cultura genera discursos y representaciones violentas en las redes a partir de la violencia explícita que se mediatiza y es evidente en ciertos territorios mexicanos, pero también genera identidades, que reproducen discursos machistas, consumistas e individualistas.

¹² El presente artículo es la traducción reeditada y revisada de la publicación original titulada *Net-narcoculture. Discursive trends on femicide violence and youth culture in the consumption of the narcorap aesthetics versus feminist rap resistances* (Villaplana & León, 2020). El presente trabajo es eje guía de la actual publicación pues permite puntualizar desde el idioma castellano, la propuesta del concepto net-narcocultura, como elemento de análisis y como eje central constitutivo de todo el corpus de la presente edición. La net-narcocultura ha permitido seguir profundizando en las tendencias discursivas y de acuerdo con las tendencias en redes sociales, también se han agregado otras plataformas como parte del corpus analítico como lo es Tik-tok.

Hablar de una violencia explícita relacionada con el narcotráfico mexicano y representada de una manera estetizada y sin metáforas en los productos creados por dicha cultura, es hablar de un momento histórico-político que se ha denominado como “la guerra contra el narco”. Es en el año 2006 cuando se empiezan a mediatizar las escenas violentas en territorio mexicano y que darán la vuelta al mundo. También es cuando el nombre de Joaquín “El Chapo” Guzmán, toma relevancia en las lógicas de consumo cultural del narcotráfico, con mayor fuerza y se crean productos que lo van a mediatizar más. En este contexto surge en la web un sitio denominado el Blog del Narco (2010)¹³ donde se suben noticias y fue el primer sitio en generar un compendio de los videos grabados por sicarios cuando realizan ejecuciones o torturas.

Sin embargo, en la tradición de la narcocultura mexicana ya existían productos que enaltecían y narraban la realidad de estar inmersos en la cultura del tráfico de drogas. El corrido será uno de los elementos principales de difusión de la historia y vida cotidiana del Narcotráfico. Valenzuela Arce (2014) señala que estas producciones culturales y musicales tienen toda una tradición histórica desde los corridos revolucionarios en los que se narraban las hazañas de bandoleros y de los revolucionarios, también en los corridos de contrabando donde se narran los hechos ocurridos en asaltos de trenes y tráfico de objetos prohibidos, no necesariamente droga. No es hasta la década de 1970 que se identifican los corridos dedicados al tráfico de drogas, donde se utilizan metáforas para hablar de el tráfico, las personas involucradas y de los jefes de los carteles (Valenzuela Arce, 2014)

Pero existe una diferencia sustancial en la producción de los narcocorridos a los denominados narcocorridos enfermos o alterados. En estos corridos, que provienen del Movimiento Alterado, se habla abiertamente y sin metáfora del tráfico y consumo de drogas, así como la descripción explícita de enfrentamientos, ejecuciones y torturas, mezclado con un hedonismo y exhibición de lujos de lo que se puede considerar narcoglamour (León Olvera, 2019).

¹³ Para visitar el sitio del Blog del Narco seguir el siguiente enlace : <https://elblogdelnarco.com/>

El auge del narcorap surge también en el contexto de la guerra contra el narco, solo que se puede observar una brecha generacional y localizada ya que dichos productos tienen una mayor difusión en la zona de los estados de Tamaulipas y Nuevo León. Los MC, cantan también anécdotas de las personas involucradas en el tráfico de drogas y sicariato, así como de la vida de las pandillas que están inmiscuidas en la narcocultura mexicana. Pero algo que tienen en común los corridos alterados y el narcorap que no se registraba en las narraciones anteriores de la música dedicada al narco, es la publicidad que se enuncian en las canciones, así como las campañas publicitarias que se crean en la difusión de videos en la web, específicamente en la plataforma de YouTube:

La narrativa del corrido tradicionalmente era para dar cuenta de los eventos sucedidos, pero ahora se utiliza como instrumento de consumo, además de normalizar las muertes violentas, las letras de los denominados corridos alterados y del narcorap, distribuyen discursos que entremezclan la violencia, y el consumo de ciertas marcas, que pareciera que hicieran de la violencia una marca a consumir. (León Olvera, 2019: 42)

Por otro lado, la web también ha fungido y tiene nichos que representan movimientos sociales y resistencias ante la lógica de la violencia, el patriarcado y el hiperconsumo. Es el caso del movimiento feminista que ha generado en redes sociales discursos y elementos y productos culturales para evidenciar la situación que viven las mujeres. Con el uso de denuncias, escraches y organización por medio de grupos, las feministas se han organizado de manera global y se apropiaron de los recursos que ofrece la red y las nuevas formas de publicidad que genera el algoritmo, tal es el caso del uso de los hashtags.

Desde la década de 2000, "Ni una más" / "Ni una muerta más" ha sido el grito de los activistas en Ciudad Juárez en el estado mexicano de Chihuahua, exigiendo que esta violencia llegue a su fin. A partir del 3 de junio de 2015, cuando estallaron las manifestaciones en plazas principales en Argentina, ese llanto se ha

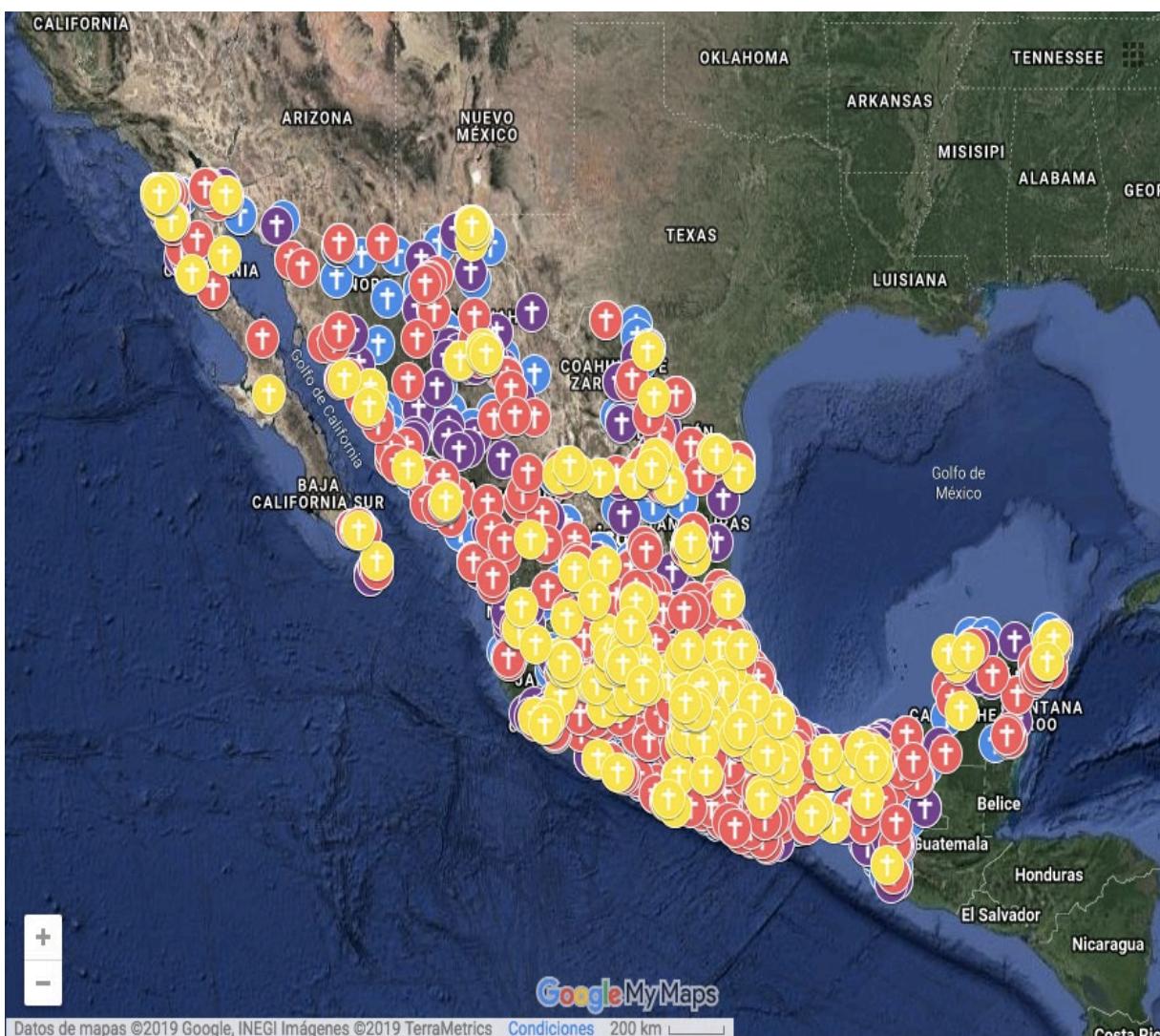
invertido como una forma de refutar la pérdida: "Ni una menos" centra sus demandas en la implementación de medidas de protección, promoviendo el acceso a la justicia, pidiendo la creación de más refugios e informando un recuento oficial de crímenes de violencia de género, entre otras peticiones; el fin de la violencia estructural contra las mujeres. El ritmo con el cual el movimiento #NiUnaMenos ha ganado impulso haciendo de la emoción, la denuncia y la rabia global muestra que ningún país es inmune al problema del feminicidio o a violencia sistémica basada en el género contra mujeres, lesbianas, travestis, bisexuales y trans. La huelga internacional con manifestaciones públicas en cincuenta y cuatro países el 8 de marzo de 2017 y LaHuelgaFeminista8M en España de 2018 con la huelga transnacional de cuidados y consumo dan cuenta de la catastrófica dimensión global de la desigualdad, rabia e indignación contra violencia. (Villaplana Ruiz, 2019)

Otra de las aportaciones en la red por parte de la lucha feminista y focalizada en México y que relaciona el feminicidio con el crimen organizado es el mapa interactivo que ha creado la geofísica María Salguero. Quién ha generado a partir de los casos de feminicidio que han sido documentados por medios de comunicación. Este mapa posiciona cruces donde al darles click se genera un apartado con los detalles de cada caso. El mapa fue creado en el 2016. Muestra en una cruz azul los feminicidios del 2016, en morado están los del 2017, en rojo los del 2018 y finalmente están los del 2019 en amarillo. La misma Salgado utiliza el mapa para generar tuits con información, lo cuál también ayuda a generar bases de datos y estadísticas. En la siguiente cita podemos ver los feminicidios registrados en lo que va del año 2019, hasta agosto de ese año:

En lo que va del año han asesinado a 1835 mujeres. El Estado que ocupa el primero lugar es Estado de México, seguido de Jalisco que este año por varios meses está en segundo lugar, seguido de Guanajuato, Chihuahua, Baja California y cdmx (@msalguerb, 18 de agosto 2019).

En este mapa la investigadora también ha agregado el elemento del triángulo del huachicol, que es la actividad de robo de combustible y se asocia también como una nueva práctica de los cárteles mexicanos, quienes han diversificado sus mercados. La misma Saluero enuncia la relación entre feminicidio y crimen organizado generando el concepto de: feminicidio por pertenencia.

Imagen 1. Mapa interactivo de feminicidios en México



Fuente: Mapa interactivo de feminicidios en México, María Salguero

Es por eso por lo que consideramos necesario hacer un acercamiento analítico y con un referente para explicar como es que se transmiten los discursos de violencia, feminicidio y surgen elementos de resistencia en el contexto en el que se desarrolla la

narcocultura mexicana, reconociendo que es en la web donde tiene su plataforma de mayor difusión. Es por eso por lo que hablamos y proponemos el concepto de net-narcoculture, pues en la Web 2.0 se tiene acceso a una amplia gama de expresiones culturales como identitarias tanto de la narcocultura como de las resistencias feministas.

Estructura de la net-narcocultura: Capitalismo Gore, Narcomarketing y redes sociales

La net-narcoculture como concepto, es la principal contribución del presente trabajo, ya que explica cómo la narcocultura tiene en la web su mayor plataforma de distribución de consumo cultural, que está creando, asimilando y reproduciendo los imaginarios de identidades insertadas en el narcotráfico que se basan en dinámicas de hiperconsumo y estatización de la violencia (Valencia, 2018). Y en segundo lugar también ayuda a visibilidad de la normalización de la violencia feminicida (Segato, 2016) insertada en uno de los productos culturales creados por el narcorap. Es a través de la estética narcorap versus las resistencias de rap feminista que es un espacio ideal para examinar sus manifestaciones más características en videos musicales (Costa, 2016). Siendo el objetivo principal el análisis de la representación de los roles de género en los videos musicales de narcorap en YouTube.

Vamos a situar la expresiones y consumos culturales en la lógica de lo que la filosofa mexicana Sayak Valencia a denominado Capitalismo Gore (2018) el cual sirve como base filosófica para entender y explicar la violencia. Donde los consumos culturales del narco rap generan políticas culturales de consumo, específicamente en las prácticas estéticas. En este sentido también retomamos el concepto de narcomarketing (León Olvera, 2019), el cuál se define como:

(...) gestión comercial de los cárteles, donde su publicidad se puede dividir en dos campañas: la del hedonismo y la del terror. Esto con el fin de permanecer siendo empresas vigentes, donde captarán clientelas y empleados. En este sentido, las redes sociales son fundamentales para la promoción de los cárteles, propagando el discurso de responsabilidad social, de coerción y, añadiría, de aspiración,

donde se ve al narcotráfico como una forma de salir adelante en el mundo capitalista. (León, 2019: 38)

El análisis sobre los discursos en el corpus de videos musicales de raperos y raperas en el contexto de la narcocultura mexicana y las interacciones con los usuarios, muestra cómo este tipo de violencia se normaliza y atribuye a los procesos de ruptura sentimental en el contexto del amor romántico, la objetivación de las mujeres, la violación y castigo cuando las mujeres deciden sobre sus vidas y cuerpos. Pero también visibiliza y genera procesos de confrontación por parte de las mujeres que se dedican al rap feminista.

Entendemos el espacio de YouTube como una plataforma que ayudará a la consolidación de las lógicas de hiperconsumo que señala Valencia (2018) y que son utilizadas por el narcomarketing para vender la experiencia del “ser narco”. Es decir, YouTube es un nuevo mercado donde los discursos que se difunden están adecuados a la cultura capitalista del espectáculo, en este sentido Barrientos (2009) señala:

YouTube está construido bajo la lógica de la cultura capitalista del espectáculo, con cualidades interactivas, bajo el control de contenidos de una administración privada, que responde a las reglas del mercado y a la dinámica de una cultura contemporánea, caracterizada por la efemiridad, la banalidad y la instantaneidad. (Bañuelos, 2009, párr. 8)

Al reconocer que YouTube es una plataforma de difusión de discursos a favor de la cultura capitalista, hacemos evidente el gran nicho que tiene la narcocultura para obtener espacio de visibilización y exhibición de sus consumos culturales como lo son las canciones y videos de los mc del narcorap. Illescas en su libro *La dictadura del videoclip* señala los tópicos de lo que el denomina el videoclip hegémónico, el cuál en la misma idea de Barrientos, Illescas también asume que esta plataforma está enfocada en la cultura capitalista, hiperconsumista e individualista. En este sentido podemos

posicionar los videos de narcorap, como parte del corpus de los videos hegemónicos e incluso pueden entrar en la clasificación de Illescas, como video gánster y que tienen como lógica vender una experiencia.

De este modo, el videoclip dominante prosigue la estela del cine de acción hollywoodiense, dirigido a los jóvenes, pero le añade una banalización de la violencia por medio de la música y las ganas de fiesta que produce una representación de la misma, todavía más alienada que la difundida por las franquicias de Rambo y todas sus seguidoras contemporáneas. Desde una parte significativa de videos, se promueve una cultura alienadora y deshumanizadora donde la agresividad, la violencia e, incluso, la tortura, son retratadas como algo *cool*. (Illescas, 2015: 257)

En contraparte los videos de las mc feministas serán videos contra hegemónicos (Illescas, 2015) que no se podrían clasificar en la lógica de hiperconsumismo. De hecho, las letras se podrán considerar más como un reclamo social, el mensaje y discurso más que vender una experiencia, es denunciar hechos que pasan día con día en un contexto donde la violencia es aplicada a identidades que son vulnerabilizadas por prácticas y discursos en la lógica del capitalismo gore: las mujeres. Es por necesario realizar el análisis a partir de la net-narcoculture, ya que no solo nos ayuda a evidenciar como es que se genera el imaginario de vivir dentro de la narcocultura, si no que explica de manera analítica cómo es que socialmente existen otras identidades que son atravesadas por la violencia, aunque no estén insertas de manera directa en la violencia explícita que se vive en una cultura que valora la individualización, el éxito a toda costa, y se desarrolla a partir de las lógicas de muerte, y donde el narcotráfico es el mayor ejemplo de éxito en un sistema económico tan voraz.

Entender la narcocultura desde los análisis visuales-discursivos

El posicionamiento académico también muestra un posicionamiento político, y es necesario para hacer un análisis crítico sobre discursos en la net-naroculture. Por lo cual

el marco teórico y metodológico para este estudio combina una perspectiva crítica de los estudios de género (Butler, 2006), que incluye un análisis de las narrativas visuales. Esto ayuda a analizar las tendencias de los discursos sobre violencia feminicida en el narcorap y su resistencia en el rap feminista por parte de la cultura juvenil. Será la netnografía, la técnica seleccionada, en la cuál se identifican videos musicales en la plataforma de Youtube (Costa, 2016) como espacio de consumo de narcocultura en web 2.0. Este método, de gran trayectoria en el campo de las ciencias sociales, se considera adecuado para la investigación exploratoria, especialmente si aborda las tendencias discursivas en las redes sociales (Fuchs, 2014). La netnografía digital (Turpo, 2008) - método cualitativo de enfoque parcial sin integración - constituye una técnica ideal para abordar los procesos relationales, tipos de usuarios, comportamientos y dinámicas de la comunidad virtual en el consumo de narcorap en videos musicales (Illescas, 2016).

Además, se realizará una aproximación al número de interacciones y tendencias utilizando herramientas como Google Trends (google.es/trends/). Este enfoque cuantitativo será esencial para identificar videos musicales de narcorap en la conversación social y su relación con el imaginario de la narcocultura, las mujeres y la violencia (Jiménez, 2014; Lizárraga, 2012) en la cultura juvenil (Rivera y Reis, 2015). Finalmente, el análisis crítico del discurso es ideal para revelar cómo se generan formas de dominación y / o resistencia a la dominación en contextos concretos. Este enfoque permitirá cuestionar las estructuras del discurso (Van Dijk, 1999) como dominio social, en conversaciones 2.0 y textos mediáticos. La combinación en el medio digital de diversos sistemas de participación (Carpentier, 2007) y mecanismos para su producción y comprensión implica el desarrollo de un análisis multimodal.

Parte importante en la recolección de videos es hacer una inmersión en la búsqueda de los artistas que se consideran dentro de los géneros seleccionados a analizar. En primer lugar, es situar a los artistas de México. En el caso del narcorap, surgen nombres de agrupaciones que se pueden geolocalizar en el noreste mexicano. Cartel de Santa, Millonario, Santa Estilo, Cano y Blunt, Santa Grifa, Santa Fe Klan, son algunos de los

nombres que se relacionan con el narco rap. Por otro lado, con respecto a mc feministas, la difusión se enfoca más en mujeres de otros puntos globales, resuenan los nombres de Rebeca Lane, Tribade, IRA, Gatta Cattana, y son los videos que el algoritmo de YouTube muestran como rap feminista. Sin embargo, si se hace una búsqueda más profunda y especializada, nos encontraremos con nombres de mc mexicanas que se definen como feministas, tal es el caso de Mare Advertencia Lirika, Masta Quba y de colectivos de mujeres de la escena Hip-Hop que son activistas para visibilizar la participación de las mujeres en dicho espacio, que desde sus palabras estaba dominado por hombres y donde todavía se tienen que enfrentar a situaciones machistas. Los colectivos llevan el nombre de Mujeres Trabajando y Batallones femeninos.

Sin embargo, para elegir el corpus se hizo elección de las canciones que tuvieran mensajes explícitos sobre violencia de género. Siendo Cártel de Santa y Millonario, los mc que de manera literal en sus canciones hablan de violación, violencia psicológica y apología al feminicidio. En el caso de la elección de las canciones de las mc feministas fueron elegidas a partir de la respuesta que tienen en su letra con respecto a la violencia de género. A continuación, se presenta una tabla con cuatro canciones que conformaron parte del corpus de canciones y que sirven para ejemplificar como es que de manera metodológica y analítica la net-narcoculture puede dar resultados y generar nuevas discusiones con respecto a la asimilación de discursos y realizar análisis críticos del discurso multimodal (ACDM) Kress, G. y van Leeuwen, T. (2001).

El uso de tablas nos ayuda a simplificar la información de los videos, en la cuál podemos contrastar las visualizaciones, el año de publicación, lo cuál nos ayuda en el ACDM ha identificar y analizar los medios de circulación, difusión, alcance y se puede contrastar con los datos generados por Google Trends para verificar, el alcance y difusión de la letra y video de un mc en específico. A continuación, presentamos las imágenes de los datos obtenidos mediante la herramienta Google Trends. Donde muestra la geolocalización donde fueron más buscadas o se tiene más entradas de búsqueda de las canciones. En las imágenes posteriores sólo se presentan las canciones de narcorap, ya que las canciones feministas no arrojaron datos medibles en la herramienta de análisis.

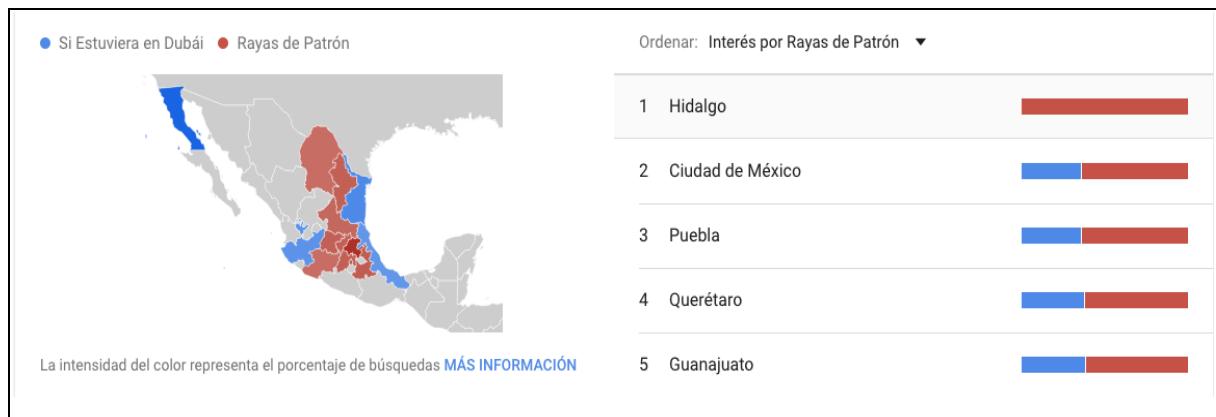
Tabla 1. Canciones Narco Rap y Rap Feminista

Canciones analizadas				
Titulo canción	Artista/s	Año lanzamiento	URL:	Visualizaciones
Así era ella	Batallones Femeninos	2015	https://www.youtube.com/watch?v=ejz6Ba8TLUQ	16.548 visualizaciones (octubre de 2019)
Autodefensa	Masta Quba & MarieV	2018	https://www.youtube.com/watch?v=S0wsYaMUKj0	28.451 visualizaciones (octubre de 2019)
Si estuviera en Dubai	Cartel de Santa	2016	https://www.youtube.com/watch?v=9ZYc_w51zv8	30.114.610 visualizaciones (octubre de 2019)
Rayas de Patrón	Millonario	2015	https://www.youtube.com/watch?v=4iuYwTFJpQY	27.219.620 visualizaciones (octubre de 2019)

Fuente: Elaboración propia con datos obtenidos de YouTube.

Imágenes 2 y 3. Lugares donde más se buscó *Si estuviera en Dubái* y *Rayas de Patrón*





Fuente: captura de pantalla a partir de la información de Google Trends.

Estas imágenes ayudan a identificar o geolocalizar también donde se ubica la mayor población que gusta de escuchar narcorap. En este sentido también el que no aparezcan las MC feministas también reafirma el discurso que ellas mismas dicen de la poca difusión del trabajo femenil en la escena hip-hop mexicana. Y nos hace enfatizar en lo que Illescas llama videoclip hegemónico (2015). En la net-narcoculture estas herramientas ayudan a generar análisis más críticos pues estos resultados se pueden contraponer con los mapas geopolíticos del narco mexicano, donde se delimitan las plazas de los carteles, pero también se pueden comparar con el mapa de Salguero, antes mencionado. A continuación, se presentan algunos de los resultados con respecto a la comparación de las letras seleccionadas para este texto.

Desentrañando la red: los discursos del narcorap y la respuesta del rap feminista

Tenemos que entender el narcorap como una producción cultural en un contexto de extrema violencia donde también serán evidentes las prácticas machistas y el feminicidio dentro de los discursos inscritos. Debemos de reconocer que estas letras de canciones al igual que las de los narcocorridos hacen una narración y representan los hechos situados en el país mexicano. La crítica y análisis a estos productos debe ser más compleja y no debe quedarse en una visión simplista que reduzca a los discursos de estas canciones como los que responsables de la inserción, asimilación y práctica de violencia por los receptores.

Las letras de las canciones analizadas desde el ACDM nos dan distintas aristas sobre como entender las distintas perspectivas, interpretaciones y discursos insertos en cada canción. En las cuatro canciones que se tomaron como ejemplo del ejercicio de análisis, vemos una gran diferencia con referente a la difusión donde las letras producidas por el narcorap tienen una mayor difusión, mientras que las letras feministas se encuentran en un nicho donde se podría decir que tienen receptores acotados.

No debemos olvidar que estos consumos culturales, están insertos en un mercado del espectáculo en la red. Por lo tanto, también es importante señalar como es que se vuelven productos de una red de marketing digital, donde se posicionará de mejor manera y se invertirá en mayor publicidad en el video de la canción que más demanda tenga, aunque en la canción sea clara el uso de violencia o se haga una apología de la violencia de género. Illescas (2015) señala que las empresas no tienen interés en generar una producción moral, si no un producto que se venda, como lo es ahora el videoclip que se difunde en YouTube, que es el nuevo spot publicitario, sin siquiera darnos cuenta de que es marketing.

Las letras de las canciones del narcorap, como parte del narcomarketing (León, 2019) generan discursos aspiracionales. Muchas de estas canciones describen como es que se practican y se asumen las masculinidades en un contexto hiperviolento, como se ha creado el imaginario de la vida de un narcotraficante o de un sicario. En esta conformación de masculinidad, también se hace alusión en su comportamiento hacia las mujeres, donde se espera un trato machista. Si consideramos el narcorap como un producto de consumo cultural, y reconocemos que su distribución tiene que ver con la venta de una experiencia o de una identidad, más que hacer una crítica a los consumidores, debemos desentrañar al sistema que hace de la violencia algo vendible. Tanto que llega a formar parte de las producciones más codiciadas del video hegemónico (Illescas, 2015) En la siguiente tabla podremos ubicar como hay discursos explícitos de violencia de género, insertos en el narcorap y que se invisibilizan, pues se da mayor importancia al discurso de pertenencia y construcción identitaria. Se puede

evidenciar violencia sexual, psicológica y física. Mientras que las letras de rap feminista hacen una denuncia con respecto a este tipo de violencia.

Tabla 2. Comparación letras Narco Rap y Rap Feminista

Discursos identificados en letras y su contraposición		
Discurso	Letra NarcoRap	Letra Rap Feminista
Violencia sexual	<p><i>Rayas de Patrón (Millonario)</i></p> <p>Se queda dormida y el mili se empacha Patas para arriba le atasco la riata Me encanta su carita de puta barata Pinche morra pata pero se la fleta Sabe a lo que viene no se enclocha no se aprieta La música suena millón el colchón es bien chillón La traca se me trepa al coco y ta bien loco el viajesón Este es un día normal mal Ta bien mamalón Este es un día normal mal</p>	<p><i>Así era Ella (Batallones femeninos)</i></p> <p>Notó que me miran más no me imaginaba que el miedo me atraparía Cuando sola caminaba, vi que alguien se acercaba Aceleré mi paso cuando jalaron mi mano Grité lo más que pude, todos se volvieron sordos Nadie dijo nada, nadie miró nada Y violada, torturada, amenazada, amordazada Con lágrimas en los ojos imploraba que esto terminara</p>
Violencia física y sicológica	<p><i>Si estuviera en Dubai (Cártel de Santa)</i></p> <p>Que te gusta ser culera yo lo sé Que engatusas a cualquiera también sé Que eres una mitotera Perra infiel Pobrecito del pendejo que te cree. Como quisiera que fueras Una perra sincera Que te hablaras al chile Que no me mintieras Que no me salieras con tantas mamadas Si estuviera en Dubai te agarraba a pedradas Si estuviera en Dubai ay ay ay Si estuviera en Dubai bye bye bye bye</p>	<p><i>Autodefensa (Masta Quba & MarieV)</i></p> <p>Cuentos de princesas y telenovelas Decir que somos las pasivas, que somos indefensas No dudes en usar la fuerza para tu defensa Grita fuerte, pon al agresivo en evidencia Quita del camino a quién te acosa Respondele a quien te insulta, a quien te toca Quítate el abuso, aunque te digan loca La autodefensa es necesaria o si no la fosa.</p>

Fuente: elaboración propia.

En las letras se puede identificar una constante referencia a los roles de género, en el caso del narcorap estos roles legitiman una masculinidad machista, donde se trata de manera inferior a las mujeres, mientras las letras de rap feministas cuestionan los roles que demeritan a las mujeres e incluso hablan de organización y denuncia. En la net-

narcoculture, Cartel de Santa y Millonario mantienen el status quo, mientras Masta Quba & Marie V junto con Batallones femeninos son entes de cuestionamiento al sistema, por lo cuál su ausencia en Google Trends puede estar asociado a que no son parte de los video clips hegemónicos, no son canciones que legitimen el hiperconsumo y en primer lugar van a cuestionar el hecho de vivir en un contexto violento y machista.

Sin embargo, se debe resaltar que las canciones contestatarias no son una respuesta directa a las canciones del narcorap, si no que fueron creadas para denunciar el machismo y violencia hacia las mujeres que se vive en México, día con día. Finalmente, todas las letras en la net-narcoculture responden a las demandas económicas y sociales que se crean a partir del capitalismo gore (Valencia, 2018). El narco rap como el rap feminista también son medios de información y representación de la realidad de un territorio situado como lo es México. Pero se debe hacer énfasis estos discursos tienen un alcance mundial, con respecto a su difusión en la Web. Por un lado, se pueden alimentar los discursos aspiracionales del narcorap, con otros consumos culturales de la narcocultura global, como el rap gasta, el rap quinqui y el trap. Aunque de estos géneros musicales no es la exclusividad de la violencia machista, ya que muchas de las letras que pertenezcan a la hegemonía no cuestionaran los discursos incluso si estos son explícitamente violentos contra las mujeres.

Y por otro lado, las letras feministas también ayudan a evidenciar los tipos de violencia que se viven en todos los espacios, es decir estas letras persisten en la net-narcoculture, porque hacen una crítica de la misma y ayudan a identificar la violencia y formas de resistencia en todo el mundo, dando la palabra a mujeres que viven en el contexto específico. En el caso de batallones femeninos algunas de ellas provienen de uno de los lugares que han sido identificados como contextos del feminicidio: Ciudad Juárez.

Reflexiones finales, diferentes puntos de vista y de asimilación de la net-narcocultura

Entonces ¿Qué utilidad tiene la net-narcoculture en los análisis sociales de violencia y resistencia feminista? Recapitulando la forma en que hemos definido esta red. Nos basamos en que esta tiene en la web su mayor plataforma de distribución de consumo cultural, donde se va a generar como elemento hegemónico, el producto de consumo cultural que legitime a la sociedad hiperconsumista. En este caso los productos de la narcocultura son los predilectos, al momento de legitimar una sociedad donde los discursos de éxito y prototipo de trabajo ideal, es el que produzca más dinero para consumir, entonces el narcotráfico es el más claro ejemplo de éxito en el capitalismo gore (Valencia, 2018)

Es necesario hacer estos estudios para analizar parte por parte como es que se construye la net-narcoculture y que deja nichos de resistencia donde surgen el rap feminista el cual ayuda a realizar un análisis crítico a su contraparte que sería la asimilación de la violencia de la narcocultura inserta en una red mundial, y no solo geolocalizada. Donde el ejercicio de la violencia más explícita esta a merced de la lógica capitalista de las transnacionales, donde la violencia también será localizada en territorios pobres, donde la población es desecharable y el feminicidio se mezcla con la ola de violencia dejando de nuevo invisibilizadas a las mujeres.

Al utilizar la netnografía, y ubicarla en el estudio de la net-narcoculture. Lo más importante de analizar es que se mezclan discursos aspiracionales con la normalización del machismo y violencia desde los discursos hegemónicos, y como los discursos no hegemónicos, que en este texto lo exemplificamos con las letras del rap feminista enuncian denuncias, son letras políticas en su mayoría y de resistencia. Se recomienda hacer un corpus acotado a partir de los trending topics, y a partir de ahí analizar las letras y que tanto se reproducen los discursos que se encuentran en otros medios de comunicación o que incluso podemos reconocer en otros o nosotros mismos.

La crítica se debe centrar en como es que se hace ejercicio de poder con respecto a lo que se difunde en la web. Por lo tanto, se pueden hacer análisis de los discursos

hegemónicos y que nos construyen como población- red. Esta forma de análisis nos permite identificar como es que gestionamos nuevas interacciones a partir de discursos de conformación de identidad, pero también nos permite ser críticos con respecto a la normalización de violencia, en este caso dirigido a las mujeres. En este sentido, proponemos la realización del estudio de las interacciones sociales en la web 2.0, como parte de una cultura cotidiana y que muestra procesos y dinámicas de poder a partir de la distribución de discursos hegemónicos y apoyados por los grupos de poder, que basan el éxito de vida en el consumo.

La net-narcoculture se debe ver bajo la perspectiva de los estudios de género, ya que permite hacer una crítica social de la violencia, además de que permite identificar nuevas formas de resistencia como es el rap feminista. También ayuda a generar herramientas, como el mapa de Salguero y evidenciar violencias específicas en territorios violentos por aspectos globales y contrastarlo con la presencia de crimen organizado e incluso definir algunos de estos fenómenos violentos con características específicas de la violencia del narcotráfico mexicano, como lo es el feminicidio por pertenencia. Entender la net-narcoculture, también es entender el algoritmo que se genera en las redes sociales, pero nos permite asimilar nuestra inserción a dicho círculo de consumo desde una manera más crítica entendiendo como es la lógica de consumo y cuestionarnos la información que recibimos día con día.

Referencias

- Butler, Judith. (2006). *Gender Trouble*. New York: Routledge.
- Carpentier, N. (2007). Participation and interactivity: changing perspectives. The construction of an integrated model on access, interaction, and participation. In V. Nightingale (Ed.), *New media worlds* (pp. 214-230). Oxford: Oxford University Press.
- Costa, Joao Pedro. (2016). *Da MTV para o YouTube: a convergência dos vídeos musicais*. Porto: Afrontamento.
- Fuchs, Christian. (2014). *Social media: A critical introduction*. London: Sage.
- Illescas, Jon. (2015). *La dictadura del videoclip*. Madrid: El Viejo Topo.
- Jimenez, Elsa Ivette (2014). *Mujeres, narco y violencia: resultados de una guerra fallida*. Región y sociedad. 4, pp. 101 – 128.
- Kress, Gunther y van Leeuwen, Theo. (2001). *Multimodal Discourse: The modes and Media of Contemporary Communication*. London: Arnold.
- León Olvera, Alejandra (2019) La Feminidad Buchona: performatividad, corporalidad y relaciones de poder en la narcocultura mexicana (Doctoral dissertation, Alejandra León Olvera). México: El Colegio de la Frontera Norte
- ____ (2016) *El movimiento alterado en la ciudad de Querétaro: el performance de una masculinidad juvenil en la narcocultura* (Máster degree dissertation, Alejandra León Olvera). México: El Colegio de México.
- Lizárraga, Ernestina (2012). De Sinaloa y el narcotráfico. En Santamaría, A. (coord.) *Las jefas del narco. El ascenso de las mujeres en el crimen organizado*. México: Grijalbo, pp. 53-70.
- Rivera, Sergio, y Reis, Bruno. (2015). “Los consumos juveniles de música en la era digital: un estudio de caso en la Zona Metropolitana de Querétaro”. Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas, 10 (2), pp 171-192.
- Salguero, María [@msalguerb] (18 de agosto 2019) *En lo que va del año han asesinado a 1835 mujeres. El Estado que ocupa el primero lugar es Estado de México, seguido de Jalisco que este año por varios meses está en segundo lugar, seguido de Guanajuato, Chihuahua, Baja* [Tuit]. Recuperado de URL: <https://twitter.com/msalguerb/status/1163257116506804225>
- Segato, Rita. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.
- Turpo, Osbaldo. (2008). “La netnografía: un método de investigación en Internet”. *Revista Iberoamericana de Educación*, 47(2), 1-10. Retrieved from file://C:/Users/ComunicacionAcer/Downloads/2486Gebera.pdf
- Valencia, Sayak. (2018). *Gore Capitalism*. MIT / Semiotext(e), Los Ángeles.
- Valenzuela Arce, José Manuel (2014 [2002]) Jefe de jefes. *Corridos y narcocultura en México*. Tijuana: El Colegio de la Frontera
- Van Dijk, Teun. (1999). *El análisis crítico del discurso*. *Anthropos*, (186), 23-36. Retrieved from <https://goo.gl/JQsyZ4>

Villaplana Ruiz, Virginia (2019). *Reframing femicide. Transnational feminist for social justice and digital media activism. The case of #Niunamenos and #Vivasnosqueremos en Re-writing Women as Victims* Routledge.

Villaplana Ruiz, Virginia and Alejandra León Olvera. (2020) "Net-narcoculture. Discursive trends on femicide violence and youth culture in the consumption of the narcorap aesthetics versus feminist rap resistances." *The Politics of Technology in Latin America* (Volume 2). Routledge, 32-46.

Capítulo 2. Necroscopía, masculinidad endriaga y narcografías en las redes digitales

Dra. Sayak Valencia, El Colegio de la Frontera Norte

El objetivo del ensayo es hacer un recorrido teórico sobre tres conceptos medulares para analizar la influencia estética de la narcocultura contemporánea entre las poblaciones jóvenes transnacionales: necroscopía (Valencia, 2016), masculinidad endriaga (Valencia, 2010) y narcografía (Herrera y Ramos, 2018) con la finalidad de conectar, a través de ellos, cómo los imaginarios de normalización de la violencia y la muerte, que se popularizan a nivel transnacional, diseminan, refuerzan y actualizan una axiología necro patriarcal en el ámbito digital que desdibuja la empatía hacia la justicia social.

Introducción

En nuestros días podemos encontrar referencias a la narcocultura en distintas redes socio-digitales especialmente en Tik Tok que es la plataforma en la cual se viralizan imágenes de lujo y glamour asociados al narcomundo. Estas estéticas y productos culturales son consumidos, sobre todo, por las poblaciones jóvenes¹⁴ quienes, a través

¹⁴ Christophe Aselin en su artículo “TikTok: cifras y estadísticas clave en España, Latam y el mundo 2022”, asegura que las estadísticas de uso de esta aplicación para el primer mes de 2022 estaban divididas por países y rango de edad de la siguiente manera: En España, TikTok cuenta con 8,8 millones de usuarios activos, de los cuales 41% de los usuarios tienen entre 16 y 25 años. Los usuarios de habla hispana pasan conectados a la aplicación alrededor de 43 minutos diarios y se conectan en torno a 7 veces al día. En Latinoamérica, TikTok cuenta con 64,4 millones de usuarios activos entre 16 y 25 años de edad, de los cuales 19,7 millones se encuentran en México, 18,4 millones en Brasil y 1,5 millones en Argentina. Pasan una media de 38 a 41 minutos diarios y se conectan en torno a 6 veces al día.

de la reproducción y la diseminación de éstas, celebran, imitan e iconizan a la cultura de las drogas¹⁵ asociadas al crimen organizado.

Si bien esta popularización de una subcultura no es algo nuevo sino la vieja forma de actuar del capitalismo que se apropia de las culturas regionales y las rentabiliza; lo llamativo de esta popularización de la cultura criminal, especialmente en su variación narcocultural, es la manera en la cual ésta se vuelve un objeto de consumo entre poblaciones que no están vinculadas con el narcotráfico y que residen en países donde el problema de la violencia generada por este no es palpable.

En este sentido, este trabajo se enfocará en hacer un recorrido teórico sobre tres conceptos medulares: la necroscopía (Valencia, 2016), la masculinidad endriaga (Valencia, 2010) y las narcografías (Herrera y Ramos, 2018) con la finalidad de conectar los imaginarios de normalización de la violencia y la muerte a nivel transnacional con la producción de ciertas estéticas y cosméticas vinculada con la axiología de la cultura (necro)patriarcal digital y, en especial, con la narcocultura como espectrografía visual que permea repertorios culturales de poblaciones no siempre vinculadas con la economía criminal y que a través de regimen livestreaming (Valencia 2016, 2018, 2020, 2021) (pre)producen una suerte de gangsterismo digital.

Así, el texto reflexionará críticamente sobre las raíces coloniales de la representación del cuerpo/sujeto racializado como un “sujeto endriago” (Valencia, 2010) y la construcción binaria del género y la sexualidad y su intermitencia histórica colonial que se cristaliza en el siglo xx en la actualización y rentabilización de “un régimen escópico” (Jay, 2003: 222) que se transforma en un régimen necro-escópico en el cual la violencia exacerbada actúa como una forma de consumo sublimatorio e incluso catártico que utiliza la fascinación por la violencia como una técnica para la implantación y normalización de regímenes totalitarios y violentos que conquistan y reconfigura las

¹⁵ Es necesario precisar que la postura de este texto con respecto al uso de drogas recreativas no parte de una posición prohibicionista, sino que se basa en el análisis de los consumos culturales, incluyendo las drogas ilegales, como un barómetro social en el que se puede detectar la reconducción de las subjetividades a través de lo que Joseph Patterson denomina “cultura global psicotrópica” (2021).

subjetividades a través del hiperconsumo y la “economía de la atención”(Peiraro, 2020).

Para ello, profundizaré en la vinculación entre lo que denomino régimen livestreaming y la producción de los gansters digitales (Valencia, 2020) como subjetividades producidas por los medios digitales y emparentadas con las narcografías (Herrera y Ramos, 2018) y las necroscopías (Valencia, 2021).

El análisis se centrará entonces en definir y problematizar el concepto de régimen livestreaming (Valencia y Sepúlveda, 2016), entendido como una forma de gobierno de la sensibilidad que no se limita ya a la imaginación cinematográfica. Así el régimen livestreaming entendido un dispositivo de gobierno no sólo produce imágenes e imaginarios ultra-cosméticos sobre la violencia para rentabilizarlos, sino que también lo hace para normalizarlos. Dicho término nos servirá entonces como dispositivo de análisis de algunos productos culturales que desmaterializan el sentido de las imágenes de denuncia social para desactivarlas a través de su banalización extrema.

Finalmente, en el último apartado mis reflexiones se encaminan a construir analíticamente las conexiones entre la producción de imaginarios violentos explícitos propios de las necroscopías del narco mundo con la construcción de imaginarios ultra-cosméticos que utilizan el folklor digital para reafirmar ideologías violentas, binarias, racistas y conservadora a través de la glorificación de figuras mesiánicas masculinas que podría ser emparentadas con variaciones “digitales” de los sujetos endriagos o entenderse como gánsteres digitales.

Necroscopías, narcografías y masculinidad endriaga en las redes digitales

El precio de cualquier cosa es la cantidad de vida que ofreces a cambio

Henry David Thoreau

En las últimas décadas la narcocultura ha pasado de ser en México una subcultura periférica enarbolada por comunidades rurales del Triángulo Dorado¹⁶, especialmente de Badiraguato Sinaloa (Sánchez, 2009:79), a convertirse en un dispositivo cultural transnacional que amasa grandes capitales, construye ideales biopolíticos del género y la sexualidad, reafirma estereotipos racistas y clasistas; genera adeptos entre aquellas poblaciones que no están propiamente vinculadas con el mundo del crimen organizado y se mezcla con la cultura pop, la *celebrity culture* y la publicidad. Sobre todo, a través de las plataformas virtuales para organizar un sentido de pertenencia entre poblaciones que en busca de reafirmación social celebran el narcomundo/necromundo.

Ahora bien, parto de la idea de que esta expansión de la narcocultura en el imaginario cultural transnacional puede explicarse a través del concepto de necroscopía. Me inspiro en las definiciones del “régimen escópico” realizadas por Christian Metz y Martin Jay para definir lo que entiendo por necroscopía. Para Metz el “régimen escópico” es aquel en el cual se relacionan las circunstancias sociales y el momento histórico con aquello que nos resulta verosímil visualmente. Por su parte, Martin Jay lo define como “[E]l modo de ver de una sociedad, ligado a sus prácticas, valores y otros aspectos culturales, históricos y epistémicos”. (Jay, 2003: 222).

En la misma línea de pensamiento entiendo dicho régimen como una herramienta conceptual para reflexionar acerca de los modos de mirar y las gramáticas de la mirada de las sociedades contemporáneas, más aún, me interesa desbrozar la mirada normalizada/normativa que: habilita, distribuye y legitima ciertas imágenes de la

¹⁶ El Triángulo Dorado es en México una región montañosa de difícil acceso que se extiende por los estados de Sinaloa, Chihuahua y Durango. Fue nombrado, así como una suerte de analogía con el sudeste asiático ya que en ambos territorios se cultiva mariguana y amapola. Geográficamente fue la cuna del cultivo de drogas en México desde finales del siglo XIX y el epicentro de acción del cártel de Sinaloa.

violencia como banales y ocultan otras dentro de los regímenes de visualidad contemporáneos.

Necroscopía

Propongo el término necroscopía como la conjunción entre los sufijos (provenientes del griego antiguo) *necro* (muerto/cadáver) + *scopia* (observación/vigilancia) para enunciar una serie de pactos visuales vinculados a la normalización de la muerte y del asesinato como objeto de consumo a través de series, películas, música, literatura, reels, stories, memes, etc.

En este sentido, la diseminación de esta atmósfera visual plagada de violencia y asesinatos actualiza los modos actuales de producción semiótica que basan su éxito en la identificación glamurosa hacia la violencia, ocultando discretamente las consecuencias materiales más atroces que se desencadenan a través de ella. Ocultando también la generación de plusvalía en ciertos nichos de mercado que se activan con las economías de la muerte.

Sin embargo, es necesario apuntar que la necroscopía incluye a la narcocultura, y su glamorización del asesinato como forma de trabajo, pero la supera pues engloba otras estéticas ligadas a lo *necro-pop* que reproducen estetizaciones de la violencia de diferentes intensidades y en diferentes contextos.

La necroscopía entonces es una forma de diseminación cultural que se basa en la edición de la realidad de las violencias y las espectraliza a través una técnica de montaje, que, en los estudios cinematográficos, se conoce como “fundido encadenado”, en la cual la narrativa producida por ciertas imágenes de violencia se cosmetiza y se vuelve fascinante porque la narración presentada es de corte estético y no ético.

Así, con la necroscopía se enarbolan regímenes de violencia y muerte, distribuidos a través de la audiovisualidad, saturando el imaginario cultural con esta normalización. Ejemplos persistentes de esta glorificación de la violencia en el imaginario del

hiperconsumo son las pedagogías de la残酷 que Rita Segato define como: “todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. En ese sentido, esta pedagogía enseña algo que va mucho más allá de matar, enseña a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja apenas residuos en el lugar del difunto”. (Segato, 2018:142)

O la didáctica de la guerra que es una de las narrativas más activas en la diseminación y normalización de la necroscopia como estandarización de la muerte a través de la exposición desmesurada de sus imágenes. Como señala Antonio Monegal: “el riesgo de degradación del registro y el discurso visual sobre las guerras tiene repercusiones muy graves para la política de hoy y la de mañana, para la toma de conciencia de los ciudadanos acerca de lo que les rodea y para la formación de la memoria que influirá en la conciencia futura. (Monegal, 2007:14)

En este sentido, identifico que la instauración de un régimen necro-escópico a través de productos culturales asociados al narcomundo disemina muy eficazmente una coreografía social abocada a reproducir un orden social desmovilizado por la necropolítica (Mbembe, 2011), como forma de gobierno.

De esta forma las necroscopías se diseminan de manera espectral y nos pueden resultar familiares por nuestra constante exposición a sus narrativas. Normalizando así una especie de sensibilidad necro-pop.

Esta versión pop de lo necro, en los repertorios culturales contemporáneos, aparece de manera desrealizada y seductora como una constante en producciones visuales de la última década donde la proliferación de la narcocultura a nivel transnacional ha ido en auge con series como: *Narcos* (Netflix, 2015 a la fecha, USA), *La Reina del Sur* (Telemundo, 2011 al presente USA/ México/ España/ Colombia), *El señor de los cielos* (Argos Telemundo/Caracol televisión, 2013 a la fecha), *Breaking Bad* (AMC, 2008-2013, USA); *Deadpool* (Fox, 2016/USA); *Ozark* (Netflix, 2017 a la fecha, USA) o *Sense8* (Netflix, 2015-2018, USA).

Propongo entonces, que el régimen necro-escópico de la narcocultura es también un régimen económico que alimenta nichos importantes del mercado global, que asociado

al imaginario cultural g-local, producido por las industrias culturales, recupera la estetización de la violencia ultra-especializada (heredadas del colonialismo y del fascismo) y las re-combina con técnicas de gestión de la subjetividad a través de la sumatoria de herramientas psico/necro/biopolíticas que rentan a favor tanto de los grandes lores de la industria del entretenimiento como de los lores de las plataformas digitales del GAFAM¹⁷ conjunción que con los lores de las drogas comparten los beneficios de reconducir las subjetividades jóvenes a una inmovilidad ética.

Este régimen necroscópico es sostenido y difundido por las grandes máquinas del entretenimiento que son la cara “amable” de las grandes máquinas de guerra en contubernio con las economías de la atención que se escudan en la producción de contenidos de moda y no toman responsabilidad social por las consecuencias que la glamorización de la violencia puede traer socialmente a nivel g-local.

Esta identificación de la producción de la necro-visualidad, me ha llevado a revisar un tránsito entre dos momentos importantes: el colonialismo como raíz del fascismo/nazismo alemán (pero no sólo) y el narco/necro mundo contemporáneo que se enfocan en la producción y reforzamiento de la voluntad de muerte, donde está entendida como una voluntad motora de destrucción masiva, al estilo de lo que proponía Schumpeter cuando hablaba del capitalismo como un proceso de destrucción creativa.

Esta voluntad de muerte nos da pie para pensar en cómo las economías de la muerte rentabilizan ciertas imágenes para mantener funcionando imaginarios fundados en fantasías racistas, clasistas y machistas que diseñan y dirigen las lecturas de las imágenes a través de un proceso de *whitewashing* que busca conservar “una jerarquía marcada entre sistemas occidentales y no-occidentales desplegada a partir de una serie de mecanismos tecnológicos, iconográficos, psicológicos y culturales integrados a sistemas coloniales de poder y conocimiento.” (León, 2012:115).

¹⁷ G.A.F.A. M. Acrónimo de las cinco corporaciones tecnológicas: Google, Apple, Facebook, Amazon y Microsoft.

Con la popularización de la necroscopía se agudiza también el régimen de sospecha racial (profiling) y su posterior vigilancia contra las poblaciones racializadas, al mismo tiempo que se normaliza la violencia cometida por éstas o contra ellas; con lo cual se actualiza y complejiza la diferencia colonial, especialmente, en relación con los feminicidios, los transfeminicidios, los crímenes racistas y de odio.

Esto se hace a través de narraciones y representaciones visuales que se sirven de la literatura, los memes, las series online, los videos musicales, las películas, la música, las redes sociales, es decir, del folclor digital como dispositivo que puede equipararse a la función que desarrollaron las crónicas de viaje, la pintura, el dibujo y el grabado en las épocas anteriores.

Así en todas estas técnicas de reproducción de imágenes y producción de imaginarios, el sujeto heroíco es representado por un hombre blanco, heterosexual, europeo, patriarcal y militar que instaura su axiología en detrimento de los sujetos colonizados, quienes son representados como bestiales, salvajes, incivilizados, herejes, infrahumanos y que en mis indagaciones sobre el capitalismo gore denomine sujetos endriagos y de los cuales hablaré a continuación.

Masculinidad endriaga

Acá en el oeste andamo' re crudo'
Nosotro' somo' turro' a menudo
Hacemo' lo que ninguno pudo
Si hablan de má' los dejamo' mudo', te lo juro.
L-Gante || BZRP Music Sessions #38 - YouTube.

En 2010 reflexioné sobre la intersección entre el colonialismo, el capitalismo sangriento (gore), la masculinidad precarizada, la violencia como forma de trabajo, el

hiperconsumo como demanda social neoliberal y la manera en que esta intersección construyó subjetividades distópicas encarnadas, en aquel momento, por jóvenes varones mexicanos dedicados al trasiego de drogas y al sicariato a los que denominé sujetos endriagos.

El endriago es un monstruo medieval con dos características principales: habita un territorio desolado, agreste, totalmente anómalo y es un ser dotado de fuerza brutal que ejerce la violencia de una manera explícita y feroz. Los endriagos conectan la dimensión colonial de exterminio con la construcción de chivos expiatorios feroces para justificar la conquista colonial en pos de terminar con los monstruos y domesticar a las poblaciones salvajes.

De esta manera, los endriagos contemporáneos, encarnados por los narcotraficantes, sicarios y criminales mexicanos (aunque no solamente por ellos), abanderan el renacimiento de la narrativa neocolonial y clasista que los clasifica como “desalmados” en su versión actual, es decir, sin piedad, bestiales, feroces, violentos y agenciados distópicamente y como criaturas anormales al orden social y no como producto de éste.

Expuestos por los medios de información como “monstruos” a los cuales culpar de todos los males sociales, son en realidad jóvenes precarios que obedecen vicariamente a la biopolítica, la necropolítica y las demandas de género dictadas por la “masculinidad hegemónica” (Connell, 2010), fraguadas en los marcos heteropatriarcales de occidente, donde la máxima potestad sobre la vida y la muerte y las herramientas de la necropolítica son conferidas a los varones como privilegio de género.

Retomo aquí dicha conceptualización para hablar de las formas de despliegue de las subjetividades endriágas en conjunción con la masculinidad necropolítica en el ámbito digital. Hago la aclaración de que el sujeto endriago y la masculinidad necropolítica no son equivalentes puesto que no todos aquellos que detentan una masculinidad necropolítica (que tiene conocimiento de las técnicas del ejercicio de la violencia y de la muerte como una forma de gobierno de las poblaciones) son endriagos.

La diferencia radica en que los endriagos articulan una intersección colonial, de clase precaria y de racialización que los vuelve carne de cañón en las economías de la muerte, mientras que la masculinidad necropolítica es encarnada, en primera instancia, por la masculinidad blanca-colonial-machista.

En pocas palabras, un endriago puede ser un joven precarizado y racializado que habita en los márgenes sociales mientras que un ejemplo de masculinidad necropolítica puede ser el ex-presidente de los Estados Unidos Donald Trump que pertenece a una clase social multimillonaria y defiende la supremacía blanca, aunque ambos suscriben el pacto patriarcal de defensa de los valores machistas no pueden considerarse equivalentes. Las identificaciones producidas por las estéticas del narcomundo o del crimen organizado se conjuntan con la capacidad de dominio de la masculinidad necropolítica y crean un nivel de influencia mayor entre los jóvenes que hacen converger ambos ámbitos al abrazar una masculinidad endriaga en la cual se intersecan los valores de la cultura (necro)patriarcal en el ámbito digital.

Así, la masculinidad endriaga se ha convertido en un modelo de identificación cultural y estético de la masculinidad violenta para muchos jóvenes de todo el mundo más allá de su pertenencia a las filas del crimen organizado o desorganizado.

Tal como señalaba en los primeros párrafos de este ensayo es común que en las plataformas virtuales se vuelvan virales ciertos contenidos (sobre todo videos de Tik Tok) publicados por miembros de los carteles de droga mexicanos para ostentar su poder y sus riquezas y así reclutar adeptos o legitimarse socialmente entre poblaciones que no tienen empacho en apoyar el necro-emprendedurismo, creado a través del mercado gore, que es generado por el crimen organizado.

Por tanto, es muy común que la figura del criminal se vuelva un ícono aspiracional normalizado para ciertos sectores de jóvenes por su acceso al enriquecimiento rápido y por su reproducción de ciertos ideales de género masculino vinculados al dominio, al poder, a la violencia machista y a la reafirmación viril.

El éxito de estos contenidos también se emparenta con el deseo de ascensión social rápida y con el deseo de autoafirmación personal a través del “devenir dinero vivo”

(Fernández-Savater, 2018) es decir, de tener prestigio, fama y acceso ilimitado a satisfacer deseos materiales por medio del hiperconsumo, tal como lo muestra a diario la cultura de las celebridades o de los influencers.

En este sentido, podríamos decir que la masculinidad endríaga presentada en redes puede interpretarse como una especie de gansterismo digital por imitación estética que genera nichos de mercado a través de las industrias culturales: música, videos, series, indumentarias juveniles.

Algunos ejemplos actuales de esta proliferación estética de la figura del criminal como ícono aspiracional para lxs jóvenes de todo el mundo, lo podemos ver/escuchar en la apología realizada al mundo gangsteril en el mundo de la música en la cual convergen distintos géneros antes incompatibles: narco-corridos, corridos enfermos, corridos-tumbados, narco-rap, gangsta rap, trap y reggaton, en los cuales se hacen loas al mundo del narco, a la ascensión social, a la masculinidad violenta, a la feminidad voluptuosa y lasciva y a la cultura de las drogas.

Este panacústico¹⁸ musical está encarnado por cantantes mexicanos tan dispares como: Chalino Sánchez, El Komander, Natanael Cano, Alejandro Coronado (*Cano*) y Mauro Vázquez (*Blunt*). O intérpretes internacionales como Skrillex (quien realizó una canción para el narcotraficante mexicano Joaquín Loera Guzmán más conocido como El Chapo Guzmán) o Snoop Dog.

Así como palimpsestos coloniales en los cuales se refuerza la virilidad en colaboraciones inesperadas entre cantantes como C Tanga (España), Carín León (Méjico) y Adriel Favela (USA), en cuya canción “Cambia” hacen un despliegue de las “tecnologías de género” (De Lauretis, 1989) vinculadas a la masculinidad y su dimensión afectiva que se despliega en este tipo de canciones, con arreglos musicales

¹⁸ Utilizo el término panacústico inspirada en el concepto de Pancoreográfico del filósofo madrileño Jaime Del Val, el cual define como: “como conjunto de dispositivos tecnológicos de implantación global que distribuyen coreografías en serie” (Del Val, 2009:121).

que apelan a la música popular del sur de España y del norte de México, creando comunidades de sentido a través de un imaginario de exclusión compartido.

A continuación haremos un breve análisis de la letra para mostrar estos ideales de masculinidad viril y marginal: en el primer verso se nos muestra de manera explícita la interrelación entre la masculinidad y la proveeduría como un deber ser social y personal de los varones para poder considerarse hombres de verdad con derecho a ser respetados: “Crecí pensando que solo el billete me daría mi respeto/Que un hombre que no tiene pa gastar/No es un hombre, solo un muñeco/Que siempre te van a sobrar amigos/Y ni se diga mujeres cuando abundan los diamantes/Hoy que brilla más mi cuello que Las Vegas/Me piden que cambie.

En los versos siguientes se describen a sí mismos como varones racializados desplazados/desclasados; cuerpos hechos de furia, prisa y violencia, dotados de estrategias defensivas: “Soy desconfiado y no permito/ Que cualquier cabrón se ande acercando/Amigo por las buenas/ Y en las malas le entramos a los chingazos (díselo).”

Jóvenes con deseos de afirmación personal a través del hiperconsumo de marcas costosas: “Me hicieron pensar que si cada noche/ No salía envuelto en Gucci, yo no era más que un don nadie/Y ahora que sobran ceros en el banco/Me piden que cambie.”

Cuerpos precarios situados al límite cuyo único pacto inquebrantable es con el patriarcado y sus potencias violentas que los llevará a alcanzar la ascensión social: “Crecí escuchando historias de valientes/En los versos de Chalino/Queriendo armas, casa y carro nuevo/Con eso se forjó el niño”. (...) “Ahora que vieron que andamos bateando/Me piden que cambie /De niño me enseñaron a ser gallo/Y que un cobarde es un gallina/Que el hombre que las morras aman bravo/Va de a golpes por la vida/Y ahora le rascan los huevos al toro/Y a la hora de los chingazos, no saben ni a quién rezarle (Díselo)/Y ahora que saben cómo ruge el león/Me piden que cambie”. (Tangana, León y Favela, 2021)

En ese mismo orden de ideas aparece en la cultura popular de habla hispana contemporánea el término “bichote” (españolización de Big Shot) utilizada en Puerto Rico para referirse a un hombre con un puesto de alta jerarquía en el mundo del hampa. También se populariza su versión femenina a partir del lanzamiento en 2021 de la canción “Bichota” de la cantante colombiana Karol G en la cual se visibiliza también a las mujeres como parte activa del gusto por estas narrativas narcoculturales.

Ambos términos son nomenclaturas populares que refieren al narco mundo pero que lo exceden pues se usan entre las poblaciones jóvenes para denotar empoderamiento, fuerza, valor, temeridad, placer sexual, transformación corporal a través de cirugías plásticas y uso desinhibido de sustancias estupefacientes.

Otro ejemplo importante de esta cultura juvenil que heroífica el gansterismo a través de las redes digitales se puede observar en el fenómeno cultural-musical creado por BZRAP, Dj y productor musical argentino de 23 años, quien a través *Bzrp Music Sessions* y sus *Bzrp Freestyle Sessions* ha llevado la música trap y otras fusiones musicales a ser la banda sonora de cientos de discotecas de todo el mundo.

Con 11 millones de reproducciones mensuales de sus remixes y colaboraciones con distintos músicos del género Trap y Rap en la plataforma Spotify, BZRAP globaliza el mundo de los endriagos, sus voces, sus indumentarias, sus afectos, sus adicciones y los pone de moda al son de un beat pegajoso.

Por este motivo, no es de extrañar la popularidad de estos cantantes entre poblaciones juveniles variopintas en cuyas letras se celebra la violencia sin cortapisas, como forma de afirmación personal y el consumo de drogas es un mandato explícito.

Por ejemplo, la sesión #38 de L-Gante, la cual fue subida a YouTube el 21 de marzo de 2021 y tiene 240,448,427 de vistas y 3,000,000 de likes. Este cantante argentino tiene 21 años y su estética es distintiva de lo que podría leerse como un endriago porque además de aparecer fumando marihuana en directo tiene el rostro y el cuerpo tatuados emulando los códigos de pertenencia de los miembros de pandillas ultraviolentas como las de la mara salvatrucha.

Esta cultura de estéticas criminales y uso de drogas en directo, es decir, esta narcocultura juvenil transnacional se interseca con el resurgimiento de lo que la teórica cultural Avita Ronell denominó “narcosismo” –inspirada por Freud y su definición de narcisismo, realiza un juego de palabras entre narcisismo y narco en su libro *Crack Wars*– con el cual se refiere a que en la cultura contemporánea: “the narcissism has been recircuited through a relation to drugs...; that our relation to ourselves has now been structured, mediated, that is, by some form of addiction and urge.” (Ronell citada en Patteson: 2021: 26).

Las reflexiones de Ronell en torno a la subjetividad actual y su relación con las drogas no puede ser más acertada en un mundo donde las ganancias del capitalismo de plataformas se generan a través del nivel de adicción que tienen los usuarios de éstas; como lo afirma la frase lapidaria del documental *The Social Dilemma* (2020): “Hay dos industrias que llaman a sus clientes usuarios: la de las drogas ilegales y la del software.”

Lo cual nos lleva a reflexionar sobre el concepto de narcografía como elemento clave para describir la interrelación entre la narcocultura juvenil, la cultura de la adicción, el capitalismo de plataformas (Srnicek, 2018), el afianzamiento de régimen livestreaming y el desmantelamiento de la empatía social ante la violencia cotidiana más descarnada.

Narcografías

Lizardo Herrera y Julio Ramos definen las narcografías como un archivo cultural interdisciplinario donde se mezclan “escrituras de la experiencia y protocolos de investigación: experimentaciones estéticas transitadas por el destello del análisis social y político de la cultura de la droga (...) que de ningún modo se reduce a la narco-literatura, aunque ésta también sea parte del archivo” (Herrera y Ramos, 2018).

En sus palabras la cultura de la droga no se reduce al análisis de la industria del narcotráfico sino a la relación que la subjetividad contemporánea tiene con los narcóticos. En cierto sentido, entienden las narcografías como mapas culturales de las sustancias que acompañan las transformaciones sociales y reconducen a las subjetividades en sociedades deliberadamente adictas como las nuestras.

Esta propuesta analítica del narcoanálisis como una espectrografía más amplia a través del concepto de narcografías es realmente eficaz para aproximarnos críticamente a las sociedades contemporáneas y sus distintas adicciones que incluyen casi al completo a la población mundial.

Las narcografías incluyen en su rango de análisis a aquellas poblaciones que han tenido que lidiar con el uso de fármacos para el tratamiento de enfermedades crónicas o las que han experimentado con el uso de plantas sagradas tanto de manera medicinal como ceremonial; o aquellas que se encuentran en un entrecruce entre el uso de drogas legales producidas por las industrias farmacéuticas, el uso recreativo de sustancias ilegales provistas por los carteles de droga y el consumo desenfrenado de información y contenidos de ocio (adicción programada) provistas por las industrias del entretenimiento y el capitalismo de plataformas.

Además, la figura de las narcografías puede ser útil para historizar y situar la producción de la adicción como un proceso biopolítico de control de larga data anclado a la historia de la modernidad-colonialidad que puede arrojar luz sobre “la modificación neropolítica de las subjetividades” (Herrera y Ramos, 2018: 10) que no se limita al siglo XVIII sino que se actualiza hasta nuestros días con formas sofisticadas de generar adicción y mercados de consumo tal como señala Giorgio Griziotti en su libro *Neurocapitalismo* (2017) con respecto a las redes socio digitales.

Como teórico y programador de interfaces digitales Griziotti sostiene que las redes sociales han sido desarrolladas como drogas indetectables que generan mayor adicción que aquellas que tienen que ser consumidas físicamente.

Partimos de esta interrelación entre las drogas, la adicción y el control como forma de gobierno bio y psicopolítico que se entrelaza con una dimensión necropolítica que puede explicarse también a través del concepto de narcografías que construye afectos en relación con la narcocultura y las potencias de control a través de la adicción.

Así, la droga “más que un objeto es lo que Michel Serres ha llamado un *quasi-sujeto*. Es un operador de afectos en las redes subjetivas e intersubjetivas del poder. Su potencia

impacta el lugar del sujeto en el ámbito de las representaciones y de los discursos, pero evidentemente estimula también cambios neuronales en una compleja química de los afectos. Esta economía de los afectos borronea cualquier límite estable o distinción esquemática entre sujeto y objeto.” (Herrera y Ramos, 2018: 13). Tanto las drogas como las redes son disparadoras de afectos y, por tanto, son dos medios eficaces del gobierno de las poblaciones.

En este sentido, retomaré el concepto de sociedad *narcosista* propuesto por Avita Ronell para trazar la relación entre los dispositivos de diseminación de esta sensibilidad fascinada con la violencia mediada y su entrelazamiento con el régimen livestreaming que es de orden psicopolítico digital y es la infraestructura por medio de la cual circulan estas identificaciones culturales con la heroificación o la banalización de la violencia.

El régimen livestreaming permite que el consumo de la narcocultura se entreteja con las subjetividades narcosistas, refiriéndose a éstas como aquellas subjetividades que no están emparentadas directamente con el crimen organizado pero que se conectan con aquél a través de sus consumos culturales y materiales. Es importante destacar que la intersección entre ambos elementos es el narcisismo capitalista.

Me explico, como sabemos Freud habló de que el narcisismo no patológico es necesario en la primera infancia para que emerja en la persona un sentido de autocuidado como parte del desarrollo normal de la psique humana. Sin embargo, se vuelve patológico cuando la persona desarrolla una autosuficiencia que lo hace sentir legitimado para recibir un trato especial en donde todas sus demandas deberán ser atendidas sólo por el hecho de desearlo.

Es revelador que las características del narcisismo patológico: falta de empatía, rehusarse a reconocer o identificarse con las necesidades de los otros, usar a las otras personas para sacar ventaja de ellas y alcanzar sus propias metas se parece demasiado a ciertas mediaciones en subjetividades juveniles que consideran que sus vidas son lo más importante del mundo y por eso deben ser mostradas en redes 24/7.

En este sentido, la relación entre el narcisismo y las redes socio digitales, como disparadores que acrecientan lo patológico y engordan los mercados, se conectan con

la lógica neoliberal del deseo infinito pues no entra en contradicción con los valores culturales del capitalismo de plataformas porque éste usa como combustible al narcisismo traducido en “fantasies of unlimited success, power, brilliance, beauty, or ideal love” (Patteson, 2021: 27) y de juventud eterna. para generar consumo y plusvalía.

Estas representaciones fantasiosas están vigentes en los contenidos generados en las redes y funcionan a manera de *loop* actualizado en los imaginarios contemporáneos transmitidos por la *mass media*, el *Big Data* y sus interfaces, los cuales actualizan y rentabilizan el trabajo del narcisismo psicopolítico, pero también alimentan las arcas de la muerte y la violencia como parte del régimen necropolítico distribuido por las necroscopías del narcomundo.

Entiendo que existe un proceso complejo de exaltación y excitación producido por la presentación estética de la violencia, cuyo éxito se basa en la creación de un gusto que incorpora elementos de la hegemonía cultural blanca, heterosexual-occidental y los mezcla con elementos del imaginario g-local para conquistar/reprogramar la subjetividad y crear una neo-arquitectura de los aparatos psíquicos.

A este proceso de exaltación y euforia que glamoriza la violencia le denomino “fascinante violencia” y la considero propia del régimen livestreaming y su intersección entre los órdenes psico/necro/biopolítico.

La fascinante violencia se caracteriza por unir elementos dispares, donde se incita al desafío y a la rendición constante. Al igual que en el fascinante fascismo —propuesto por Susan Sontag en los años 80 del siglo XX—, exalta figuras todopoderosas e hipnóticas de jefes, clanes, grupos o fuerzas que desafían y desestabilizan el orden de las cosas en un constante llamado a la destrucción para hacerse con legitimidad y poder. Sin embargo, sus códigos semiológicos, técnicos y visuales, pese a servirse de súper producciones y efectos especiales, siguen distribuyendo perspectivas heteropatriarcales, misóginas, racializadas, capacitistas y clasistas, en las cuales se exaltan las virtudes del capitalismo gore, del machismo, de la seducción ante la muerte y de la incitación a vivir de manera extrema y acelerada.

Entiendo entonces a la fascinante violencia como una tecnología de seducción visual que se apropia de los afectos y apela a los códigos de emotividad e identificación, en la medida que crea un simulacro de comunidad extensa enraizada en los valores del capitalismo gore y su culto a la violencia como herramienta de control, de trabajo y de filiación social.

De esta manera, la fascinante violencia hace una triangulación entre el régimen biopolítico (que gestiona a las poblaciones), el necropolítico (que gestiona las técnicas de la muerte y las rentabiliza) y la psicopolítica (que gestiona los afectos).

Este último apuesta por la producción de un psicoprograma g-local, que desrealiza la gravedad de la violencia real y robustece el régimen livestreaming para minimizar los escombros de los cuerpos violentamente destrozados y exhibidos.

El régimen livestreaming

El régimen live es una conceptualización con la que busco apuntar el cambio en la sensibilidad que produce una mutación cognitiva (Berardi, 2017) tanto a nivel de contenidos como de aparatos de percepción. Tiene, al menos, tres características: 1, la eliminación visual de la división público-privado, 2, la reificación del tiempo como algo sin duración (pura adrenalina, instantaneidad y desmemoria) y 3, la cosmetización extrema de las imágenes de violencia y su despolitización crítica.

Este gobierno de las emociones reprograma nuestros marcos de percepción para mantenernos hiper-estimulados y en eterno presente sin memoria a largo plazo. Una especie de encarnación de la sociedad del espectáculo (Debord, 2000 [1967]) que utiliza el simulacro (Baudrillard, 1991) pero va más allá porque es orden psicopolítico digital y está engarzado a la producción de algoritmos e información que puede ser rentabilizada en múltiples formas: a través del “capitalismo de plataformas” (Srnicek, 2018), la venta de información personal a las empresas entendida como “colonialismo de datos” (Mejías y Couldry, 2019) y la monetarización de las emociones (Duportail, 2019), entre otras. Sin embargo, lo realmente importante para esta forma de administración es que

“los datos recogidos permiten también perseguir el objetivo estratégico de asegurar la reproducción del propio sistema.” (Griziotti, 2017: 87)

Así, la realidad del régimen live fusiona el internet con el outernet (Fresneda, 2013), fracturando sensorialmente la división offline / online, lo cual tiene como consecuencia la espectralización del mundo que incide en la manera en que empatizamos o no con ciertos acontecimientos violentos y cómo prosumimos y aceptamos ciertos imaginarios.

Si bien, este régimen crea industrias millonarias y reinventa los dispositivos y las plataformas de transmisión también disemina “un sentido común neoliberal” (Emmelheinz, 2016) que se conjuga con agendas conservadoras y espectraliza las consecuencias atroces de ciertos actos de violencia cometidos en contra de poblaciones minoritarias.

En este sentido, el régimen livestreaming crea montajes contradictorios donde extremos políticos se tocan a través de lógicas estéticas desvinculadas de sus contextos, lo cual produce confusión en los espectadores porque presenta un sistema de equivalencias donde todo vale lo mismo. Esta banalización del sentido de las imágenes de denuncia de la violencia re-elabora el régimen escópico, desafía la facticidad de los hechos y borra la memoria histórica de ciertas poblaciones, sobre todo minoritarias: originarias, racializadas, empobrecidas, feministas, de disidentes sexuales, diversas funcionales, migrantes, etc.

Así, el gobierno del “en vivo y en directo” se basa, entonces, en la fabricación/suplantación de la realidad para alterar la percepción y que nuestra sensibilidad se aproxime al mundo offline con marco estrecho en concordancia con una arquitectura mental cómoda, contradictoria y despolitizada, es decir, apta para ser capturada y seducida por ideas simplistas que apelan a las emociones y deseos individuales más que a la justicia social y a la colectividad.

En conclusión, este conglomerado visual, que conjuga los tres conceptos señalados al principio de estas reflexiones, se sirve tanto de las industrias culturales como de los medios de comunicación y las redes sociales para implantar una fase constantemente

actualizada del régimen necro-audio-escópico e hiperconsumista, reforzando una necro-audiovisualidad que estandariza y/o congela los afectos en relación a la impugnación para hacer frente a la destrucción masiva y palpable de cuerpos en el contexto de la violencia generalizada y mundial.

En este sentido, la necro-visualidad que distribuye las narrativas de las necrospías asociadas al mundo del crimen organizado puede entenderse como una técnica de desrealización que refuerza una narrativa cuyo argumento central es la negación de las vidas excedentes, no importantes o ya negadas. O a decir de Judith Butler:

[S]i la violencia se ejerce contra sujetos irreales, desde el punto de vista de la violencia no hay ningún daño o negación posibles desde el momento en que se trata de vidas ya negadas. Pero dichas vidas tienen una extraña forma de mantenerse animadas, por lo que deben ser negadas una y otra vez. Son vidas para las que no cabe ningún duelo porque ya estaban perdidas para siempre o porque más bien nunca “fueron”, y deben ser eliminadas desde el momento en que parecen vivir obstinadamente en ese estado moribundo. (Butler, 2006: 60)

Esta desrealización nos disocia de nuestros entornos cotidianos, creando identificación con los valores del consumo, del poder y de la violencia espectacular a través de una incorporación sublimatoria de éstos que desemboca en la eliminación tanto del vínculo social como de la identificación con el otro real vulnerable, sectorizando las luchas y reforzando los estereotipos de clase, género, raza, sexualidad e integridad corporal a través de este nuevo régimen necro-escópico de lo *livestreaming*; el cual pese a proponerse como distinto, es continuista con los valores de la hegemonía cultural necro-heteropatriarcal que llega a la poblaciones jóvenes como una suerte de disidencia estética que performa una suerte de gansterismo digital por imitación estética.

Referencias

- Aselin, Christophe. (2022). "TikTok: cifras y estadísticas clave en España, Latam y el mundo 2022". Enero 13 de 2022. En: blog.digimind.com. Consultado el 20 de enero 2022. [https://blog.digimind.com/es/agencias/tiktok-cifras-y-estadisticas-2020#:~:text=Se%20estima%20que%20el%2034,vez%20al%20d%C3%ADa%20\(18b\).&text=Entre%20los%20j%C3%ADvenes%20de%2013,es%20m%C3%A1s%20popular%20que%20Facebook](https://blog.digimind.com/es/agencias/tiktok-cifras-y-estadisticas-2020#:~:text=Se%20estima%20que%20el%2034,vez%20al%20d%C3%ADa%20(18b).&text=Entre%20los%20j%C3%ADvenes%20de%2013,es%20m%C3%A1s%20popular%20que%20Facebook).
- Baudrillard, Jean. (1991). *La Guerra del Golfo no ha tenido lugar*. Barcelona: Anagrama.
- Berardi, Franco. (2017). *Fenomenología del fin. Sensibilidad y mutación conectiva*. Buenos Aires: Caja Negra.
- Butler, Judith. (2006). *Vida Precaria. El poder del duelo y la violencia*. Buenos Aires: Paidós.
- Buzz Music Sessions*. <https://www.youtube.com/channel/UCmS75G-98QihSusY7NfCZtw>
- Fernández-Savater, Amador. "Habitar el presente: una lectura de 'Ahora', del Comité Invisible". *El Diario*. Web. 10 Ene. 2018. <http://www.eldiario.es/interferencias/habitar_plenamente-Comite_Invisible_6_726237396.html>.
- Conell, Raewyn. (2010). *Masculinidades*. PUEG/UNAM: México.
- Debord, Guy. (2000) [1967]. *La sociedad del espectáculo*, Valencia, Pre-Textos.
- Duportail, Judith. (2019), *El algoritmo del amor. Un viaje a las entrañas de Tinder*, Barcelona: Ediciones Contra.
- De Lauretis, Teresa. (2000 [1989]). "La tecnología del género" pp.33-70. En: *Diferencias. Una vida a través del feminismo*. Madrid: Editorial Horas y horas.
- Emmelhainz, Irmgard. 2016, *La Tiranía del Sentido Común. La re-conversion neoliberal de México*, México: Paradiso Editores.
- Fresneda, Javier. (2013). "Notas de caza en Outernet. Las imágenes después de internet". *Re-Visiones*, n. 3 - Página web: <http://www.re-visiones.net/index.php/REVISIONES/article/view/72>
- Griziotti, Giorgio. (2017), *Neurocapitalismo. Mediaciones, tecnologías y líneas de fuga*, Barcelona, Melusina.
- Herrera Lizardo y Julio Ramos. (2018). *Droga, cultura y farmacolonialidad: la alteración narcográfica*. Santiago de Chile: Universidad Central.
- Jay, Martin. (2003). *Campos de fuerza. Entre la historia intelectual y la crítica cultural. "Regímenes escópicos de la modernidad"*. Buenos Aires: Paidós.
- León, Christian. (2012). "Imagen, medios y telecolonialidad: hacia una crítica decolonial de los estudios visuales". *Aisthesis*, No. 51.

L-Gante || BZRP Music Sessions #38 - YouTube.

Sánchez, Jorge A. (2009). “Procesos de institucionalización de la narcocultura en Sinaloa”. *Frontera Norte*, vol. 21, núm. 41, enero-junio, pp. 77-103.

Segato, R. (2018). *Contrapedagogías de la残酷*. Buenos Aires: Prometeo Libros.

Mejías, U y Couldry, N. (2019). “Colonialismo de datos: repensando la relación de los datos masivos con el sujeto contemporáneo”. *Virtualis*, n. 18 - Página Web: <https://www.revistavirtualis.mx/index.php/virtualis/article/view/289/301>.

Monegal, A. (2007). “Íconos polémicos.” en Monegal, A. (Comp.) *Política y (po)ética de las imágenes de guerra*. Barcelona: Paidós / Universitat Pompeu Fabra.

Mbembe, Achille. (2011). *Necropolítica*. Barcelona: Melusina.

Patteson, Joseph. (2021). *Drugs, violence and Latin America. Global Psychotropy and Culture*. Switzerland: Palgrave-Macmillan.

Peiraro, Marta. (2019). *El enemigo conoce el sistema. Manipulación de ideas, personas e influencias después de la economía de la atención*. Debate: Madrid.

Srnicek, N. (2018) [2016], *Capitalismo de plataformas*. Buenos Aires, Caja Negra.

Tangana, León y Favela, (2021). ¡Cambia! <https://www.youtube.com/watch?v=Bs-jN1EV0q0>

Valencia, Sayak. (2010). *Capitalismo Gore*. Barcelona: Melusina.

Valencia, Sayak y Sepúlveda, Katia. (2016) “Del fascinante fascismo a la fascinante violencia. Psico/bio/necro/política y mercado gore.” *Mitologías hoy*, Vol.14, Dic 2016: 75-91.

Valencia, Sayak. (2021). “El régimen live: extrañamiento visual, género y feminismos en las economías de la muerte.” En: León A. Damián y José Andrés Díaz Hernández (Coordinadores). *Las Gamas de la violencia*. Querétaro: Universidad Autónoma de Queretaro.

Capítulo 3. Estigmatización y criminalización de las personas desaparecidas por parte del estado mexicano en Tijuana desde la guerra contra las drogas

Dra. Susana Angélica Garrido Cedeño, Colegio de la Frontera Norte,
Tijuana, México

México experimenta desde el año 2006 una crisis de violencia criminal y de Estado constante y progresiva. En este panorama la desaparición forzada, perpetrada por agentes del Estado o en complicidad con otros grupos o personas, y la desaparición por particulares, cometida por grupos o personas sin apoyo o aquiescencia de agentes del Estado, se han establecido como prácticas sistemáticas en todo el país. El escenario de México es de violencia generalizada, de crisis en materia de seguridad y de constantes y graves violaciones a los Derechos Humanos. Esto se relaciona, principalmente, con el posicionamiento y la expansión de la delincuencia organizada y con un accionar violento por parte del Estado para combatirlo mediante la militarización progresiva de la vida cotidiana.

La violencia se experimenta en todo el territorio nacional, pero se acentúa en ciudades fronterizas del norte de México, como Tijuana, cuando a partir del sexenio del expresidente Felipe Calderón (2006-2012) declaró la denominada “Guerra contra las drogas”, como una política de seguridad nacional (Estévez, 2012). Aún con los cambios de gobierno, la situación de violencia se ha perpetuado; en el año 2012 cuando Enrique Peña Nieto asumió la Presidencia de la República, revivió la política del Partido Revolucionario Institucional (PRI) de recurrir a la desaparición forzada como una de sus estrategias principales de poder y de represión en contra de la población, convirtiéndola también en un referente de la violencia criminal (Robledo, 2015). La desaparición de personas continua en el gobierno actual a cargo de Andrés Manuel

López Obrador, quien, a pesar de prometer justicia para las familias de personas desaparecidas, ha sostenido la crisis institucional, la impunidad y la criminalización de las víctimas. Es en esta supuesta relación de la desaparición forzada de personas con los grupos criminales, que el estado ha construido una base para estigmatizar a las víctimas y a sus familiares con el objetivo de justificar los crímenes y mantenerlos en la impunidad.

En este contexto, en el presente capítulo se analizan los principales estigmas (Goffman 1970; Bourdieu, 1999; Fernández, 2013; Salermo, 2006; Fonseca y Piña, 2005; Jimeno 2007; Segato, 2007; Lugones, 2008) con los que se criminaliza a las víctimas de desaparición en Tijuana, en el contexto de violencia que desató la llamada Guerra contra el narcotráfico.

Este texto se desprende de la investigación realizada entre 2016 y 2019, como parte de la tesis doctoral denominada “Compartiendo el dolor: acciones políticas de mujeres familiares de personas desaparecidas en Tijuana, México y Medellín, Colombia para reivindicar a las víctimas de desaparición”. En dicha investigación se trabajó con cinco mujeres familiares de personas desaparecidas en Tijuana y seis en Medellín, con el objetivo de conocer sus experiencias de búsqueda, denuncia y memoria para reivindicar a sus familiares desaparecidos. No obstante, para fines de este capítulo se seleccionaron únicamente las experiencias de las mujeres de Tijuana para contextualizar y analizar los discursos y las estrategias del Estado Mexicano para estigmatizar a las víctimas de desaparición.

Introducción: la guerra contra las drogas en México, el giro en la seguridad pública y la promesa -no cumplida- de pacificación

La violencia en México incrementó durante el sexenio del expresidente Felipe Calderón (2006-2012) cuando en diciembre de 2006 declaró la Guerra contra las Drogas como una política de seguridad nacional (Estévez, 2012). Lo que implicó, señala Ariadna Estévez (2012), que se desplegaran 45,000 militares a las calles, para el año 2011 ya

sumaban 70,000 y los operativos militares se habían extendido ya a los estados de Baja California, Chihuahua, Nuevo León, Veracruz y Tamaulipas.

Al panorama de militarización progresiva del país que desató la guerra, se añadieron las disputas por los territorios (plazas) entre grupos delictivos y de narcotráfico. Carlos Resa (2005) señala que las plazas se entienden como el control monopólico de las actividades propias de la producción y venta de drogas dentro de un determinado territorio y que la propia presencia de las plazas evidencia la existencia de corrupción masiva entre las autoridades policiales y militares. Dado que la plaza, según Poppa (en Resa, 2005), es una licencia temporal entregada por las autoridades públicas para el comercio de drogas a un empresario determinado. En consecuencia, la violencia generalizada ejercida por múltiples grupos, tanto estatales como particulares, y las disputas por las plazas, resultaron en el aumento de diversos delitos en todo el territorio mexicano.

La guerra contra las drogas que se implementó en México es una política proveniente de los Estados Unidos, alentada desde los años 70 por el presidente Richard Nixon y perpetuada por los mandatarios posteriores: Ronald Reagan (1981-1989), Bill Clinton (1993-2001) y George Bush (2001-2009), ha sido una “política de seguridad nacional” exportada a América Latina en contra de la producción, el tráfico y el consumo de drogas (Rosen y Zepeda, 2014, p. 182). Con este precedente, en México la Iniciativa Mérida se firmó en 2007. Los entonces presidentes de EUA y México, George Bush y Felipe Calderón acordaron implementar este plan para atender la situación de violencia y crisis de seguridad que desde el gobierno de Vicente Fox se había agravado (Estrada, 2012). Así, el objetivo de la Iniciativa Mérida (en un inicio Plan Mérida) fue el combate contra el narcotráfico y el crimen organizado mediante la supuesta cooperación y financiación de equipamiento militar, de inteligencia y reforzamiento de las fronteras (Estrada, 2012). Es decir, el Plan Mérida se puede entender como la operación del gobierno estadounidense en territorio mexicano a través de “agentes” y “capacitadores” bajo la justificación de cooperación e impactando en la soberanía nacional y los Derechos Humanos. Durante el sexenio de Enrique Peña Nieto el Plan Mérida tuvo un

giro e impactos visibles en la frontera sur de México en donde la movilidad humana se convirtió en un objetivo principal de las labores de seguridad nacional.

Posteriormente, y pese a las promesas de pacificación y de retiro de militares de las labores de seguridad ciudadana, el 7 de mayo de 2019 en conferencia de prensa, el actual presidente Andrés Manuel López Obrador, aseguró que la Iniciativa Mérida se modificaría, que la cooperación internacional estaría basada en temas de “desarrollo” y no de intercambio militar. Anunció también que este plan sería “sustituido” por un programa nacional, denominado Programa Regional de Desarrollo del Sur-Sureste (PRDSS). Sin embargo, un año después, aún no hay un discurso oficial de la situación de las negociaciones y cooperación internacional del Nuevo Plan Mérida.” Asimismo, la militarización progresiva del territorio mexicano continúa fortaleciéndose con el Plan Nacional de Paz y Seguridad 2018-2024 que propuso el actual presidente. El eje de este plan es la militarización de las labores de seguridad pública mediante la creación y acción de una Guardia Nacional militarizada. Es decir, es la institucionalización de un régimen militar que debilita la participación civil en las labores de seguridad pública.

En este escenario de “políticas de seguridad nacional”, de supuestos combates frontales contra el narcotráfico y ante la intensificación de la crisis de inseguridad y la develación de un México como una enorme fosa clandestina con un sistema forense desbordado, el Estado no tuvo más que reconocer disimuladamente la problemática de la desaparición de personas. Así, frente a la presión de los colectivos de familiares de las víctimas, activistas de Derechos Humanos, académicxs y la sociedad civil, en 2013 se creó un registro público de personas desaparecidas que dejó de funcionar y de actualizarse en 2018, ya en el sexenio de actual presidente. Tal registro aún con las fallas que presentaba como falta de información de la fecha de desaparición, características físicas y demás, permitían en términos cuantitativos dimensionar la problemática como se observa a continuación.

La desaparición de personas en Tijuana, Baja California, México

México se puso en la mirada internacional cuando se supo que durante la noche del 26 y madrugada del 27 de septiembre de 2014, 43 estudiantes de la Escuela Normal Rural “Isidro Burgos” de Ayotzinapa, Guerrero, habían sido detenidos por las autoridades municipales en su intento de tomar autobuses de pasajeros para llevarlos a una protesta social en la Ciudad de México. Al pasar de las horas se desconoció el paradero de los 43 estudiantes detenidos, además se supo del asesinato de seis personas más entre miembros de un equipo de futbol local y otros civiles, así como múltiples heridos y de la cruel tortura y asesinato del estudiante Julio César Mondragón.

Después de algunas semanas y con los 43 estudiantes desaparecidos, el gobierno de México a través de investigaciones de la Procuraduría General de la República (PGR) informó que los normalistas habían sido detenidos por policías municipales y entregados a grupos delictivos de la zona quienes los asesinaron, incineraron sus cuerpos en medio de las montañas y finalmente arrojaron sus restos óseos al río. Sin embargo, esta “verdad histórica” del gobierno mexicano fue refutada meses después mediante peritajes antropológicos forenses independientes del Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF), quienes cuestionaron la versión oficial y demostraron la participación de agentes del Estado en la desaparición de los 43 estudiantes. Con esto, el caso de Ayotzinapa terminó por develar al mundo la grave problemática de México en materia de desaparición forzada de personas.

Si bien Ayotzinapa mostró al mundo la cara, no tan visible hasta ese momento, de la desaparición forzada de personas en México también evidenció los cambios y continuidades de esta práctica. Oscar Rodríguez (2017) indica, que la desaparición forzada en México inició en regiones precisas en las que se sospechaba de la presencia o de la relación de las personas con la guerrilla. Específicamente durante los 50 y 60 tuvieron lugar las primeras desapariciones en el Estado de Guerrero y en las décadas siguientes esta práctica se propagó por el resto del país.

La sistematización de la desaparición –muchas veces acompañada de la detención previa y la posterior ejecución- en México se vinculó con la Guerra Sucia¹⁹ y con los gobiernos del PRI para enfrentar a los grupos subversivos y opositores políticos principalmente, los sindicatos de trabajadores, organizaciones obreras y campesinas y estudiantes; mismos grupos que se convirtieron en los objetivos para desaparecer. Óscar Rodríguez (2017) señala que los objetivos principales del gobierno eran “todos aquellos miembros de grupos o movimientos inconformes, fueran o no subversivos, pero sí críticos o incómodos para el gobierno, corrían el riesgo de ser arrestados, torturados o desaparecidos por agentes estatales” (p. 256). Durante esta época de represión de los años 50 a los 70, las principales víctimas fueron jóvenes de entre 14 y 30 años, en su mayoría estudiantes (Rodríguez, 2017). Para los años 80 y 90 se sumaron a este grupo policías y militares y los perfiles de los principales victimarios de comenzaron a relacionar con las policías estatales, municipales y federales.

A partir de año 2000 y hasta la actualidad, la desaparición de personas se centra en perfiles que, supuestamente, se relacionan con la delincuencia organizada, pero sin tener bien claros los límites de esta categoría que engloba múltiples modalidades de crímenes, siendo la principal actividad la del tráfico de drogas ilícitas (IIJ, 2014). No obstante, esos supuestos vínculos con la delincuencia organizada -como aparente enemigo del orden social- se convierten en uno de los ejes principales del discurso legitimador del Estado para estigmatizar a ciertas víctimas de desaparición.

¹⁹ Tiene raíces en los años 50 y consistió en una serie de acciones político-militares operadas por el Estado mexicano con la intención de aplastar cualquier tipo de oposición fuera esta pacífica o armada. Durante este periodo se aplicaron al pie de la letra las doctrinas militares norteamericanas de la guerra de baja intensidad, sectores de la población padecieron desde la represión selectiva hasta la masacre.

Tabla 1. Hombres y mujeres desaparecidos en México de 2006 a 2018

NACIONAL				
Presidente	Año	Hombres	Mujeres	Total
	Casos previos a 2006 o sin información	564		
	2006	77	28	105
Felipe Calderón	2007	497	150	647
	2008	656	174	830
	2009	1.110	307	1.417
	2010	2.828	485	3.313
	2011	3.274	883	4.157
	2012	2.675	737	3.412
	Total (2006-2012)	11.117	2.764	13.881
Enrique Peña Nieto	2013	3.008	848	3.856
	2014	3.121	927	4.048
	2015	2.450	937	3.387
	2016	3.083	1.488	4.571
	2017	3.708	1.768	5.476
	2018	1.011	669	1.680
	Total (2013-2018)	16.381	6.637	23.018
Total 2006-2018		27.498	9.401	36.899
Total en el RNPD		37.463		

Fuente: Elaboración propia con información del Registro Nacional de Personas Desaparecidas o Extraviadas (Segob, 2018).

Frente al ejercicio de poder del estado, las y los familiares se han organizado para realizar acciones de búsqueda, denuncia y de exigencia de justicia para las víctimas de desaparición. Así, el 17 de noviembre de 2017 ante años de presión de las organizaciones de familiares de personas desaparecidas, activistas, académicas y académicos, fue que el gobierno de México promulgó la Ley General en Materia de Desaparición Forzada de Personas. En esta ley se tipifica y diferencia la desaparición

forzada de la cometida por particulares²⁰ como un enorme avance en la identificación de los actores responsables de la desaparición de personas en México.

En este escenario de políticas de seguridad nacional y de supuesto combate al narcotráfico, desde 2006 hasta 2018 se tuvo un registro de 37,463 personas desaparecidas en México. Específicamente la población por rango de edad más frecuente en casos de desaparición son hombres y mujeres jóvenes entre los 25 y 29 años con un registro de 4,688 expedientes (Vanguardia, 2018). Las entidades con mayor número de casos hasta el 2018 son Tamaulipas, Estado de México, Jalisco, Sinaloa y Nuevo León (Vanguardia, 2018). En la Tabla 1 se pueden observar los registros de hombres y mujeres desaparecidos en México por año desde 2006 hasta 2018.

Como se advierte en la Tabla 1, del total de personas desaparecidas a nivel nacional: 27.498 son hombres lo que representa el 75% de las personas desaparecidas entre 2006 y 2018, mientras que 9.401 casos que representan el 25% son mujeres. Esto significa que ocho de cada diez personas desaparecidas en México son hombres y dos son mujeres. A partir de 2009 la desaparición se incrementó en todo el país, alcanzando su punto máximo en 2017. A lo largo de 12 años en México el promedio de persona desaparecidas por año es de 3.074 personas.

El 38% de las desapariciones en el país tuvieron lugar entre 2006 y 2012, periodo que corresponde al gobierno de Felipe Calderón; mientras que el 62% de las desapariciones se presentaron durante el gobierno de Enrique Peña Nieto. Esto significa que del periodo de gobierno de Felipe Calderón al de Peña Nieto, la desaparición de personas aumentó en 24%. En el periodo actual de gobierno de López Obrador, y a pesar del cierre del RNPD en 2018, se tiene registro de un total de 61.637 personas desaparecidas al 31 de diciembre de 2019 (CNB, 2021). María Alejandra Nuño (2020) señala que en enero de 2020 la Comisión Nacional de Búsqueda que se creó en 2019 indicó que tan sólo en el primer año del periodo de gobierno del actual presidente se documentaron 9.164 desapariciones de las cuales 5.184 continuaron desaparecidas; el estado con mayor

²⁰ Previamente al 2017 no se especificaba la desaparición forzada cometida por particulares y sólo se reconocía la desaparición forzada cuando estaban implicados agentes del Estado. Hasta 2018, este delito se reconocía únicamente en la legislación estatal de 15 de las 32 entidades.

número de desapariciones fue Jalisco con 2.100; las edades de las personas desaparecidas en México varían dependiendo el sexo de la víctima, característica que podría considerarse como indicadores de los móviles, en el caso de los hombres la edad de las víctimas se encuentra en un rango entre 25 y 29 años, mientras que en las mujeres el rango es entre los 15 y los 19 años; finalmente reportaron que el número de fosas clandestinas detectadas en México entre 2007 y 2016 fue de 3.631.

En lo que respecta al estado de Baja California, en 2016 el número de personas desaparecidas era de 1.277; sin embargo, para 2018 el número de expedientes en esta entidad fue de 1.090. Esto puede tener relación con la denuncia de la Data Cívica (2017) que informó en 2017 que 1.314 personas habían sido borradas del RNPD sin detallar los motivos. Del total de casos de desaparición en Baja California el 61% corresponden a hombres desaparecidos y el 39% a mujeres. En lo que respecta a Tijuana en 2016 el registro de personas desaparecidas en el RNPD era de 919; sin embargo, para 2018 el registro fue de 618 expedientes, es decir 301 casos menos de los cuales no se tiene la certeza si las personas fueron localizadas. De los 618 casos de desaparición registrados en Tijuana el 60.3% corresponde a hombres y el 39.7% a mujeres.

Si bien las cifras sirven para dimensionar la problemática de la desaparición de personas en términos estadísticos, también es cierto que no permiten identificar qué casos son desapariciones forzadas o por particulares. Esta dificultad imposibilita la identificación de los victimarios a la vez que engloba el problema de la desaparición como un asunto genérico y ambiguo que despoja de individualidad a las víctimas e imposibilita el reconocimiento y la reivindicación de las y los sujetos desaparecidos estigmatizados. Debido a esto es necesario conocer los testimonios de las mujeres familiares de personas desaparecidas, quienes extraen del silenciamiento a las víctimas para saber quiénes son esas personas arrebatadas de la esfera de lo cotidiano.

A pesar de los impedimentos y obstáculos legales para investigar los casos de desaparición en Tijuana, las y los familiares de las víctimas se han organizado en colectivos para exigir a los diferentes niveles de gobierno la búsqueda de sus seres

queridos desaparecidos; así como para investigar por cuenta propia y para manifestarse públicamente ante la falta de resultados por parte de las autoridades. En tales contextos de luchas entre el Estado y las familias, se construyen las categorizaciones socioculturales opuestas de las y los sujetos con el objetivo de identificar, clasificar y acreditar o desacreditar a los individuos como víctimas de desaparición. Esto significa que la atribución de ciertos rasgos vinculados con la edad, la racialización, el género, la precarización, entre otros, determinan las categorías de las víctimas de desaparición en Tijuana.

Principales estigmas atribuidos a las víctimas de desaparición en Tijuana, Baja California, México

En el contexto mexicano existe una política de criminalización de las víctimas con el que se ha justificado gran parte de las desapariciones cometidas tanto por grupos delictivos como de agentes del estado. El estigma de la criminalización funciona como una suerte de legitimador de las desapariciones y como obstáculo para acceder a la justicia, evidenciando que la construcción de atributos desacreditadores de las víctimas de desaparición les convierte en vidas arrancadas de lo social y despojadas de derechos.

La estigmatización o estigma como lo denomina Erving Goffman es una clase especial de relación entre atributo y estereotipo que torna al sujeto diferente a los demás y al mismo tiempo lo transforma en alguien “menos apetecible”, señala Goffman, “en casos extremos, en una persona casi enteramente malvada, peligrosa o débil” (1970: 12). En el caso de las personas desaparecidas el estigma tiene efecto al momento de “reducirlo a un ser inficionado y menospreciado” (Goffman, 1970: 12). De esta manera el atributo produce un descrédito, que también puede ser nombrado defecto, falla o desventaja (Goffman, 1970). En concreto el término estigma se utiliza para “hacer referencia a un atributo profundamente desacreditador” (Goffman, 1970: 13).

Asimismo, el estigma atribuido a las personas desaparecidas, y en ocasiones a sus familiares, se asemeja al concepto de capital simbólico negativo de Pierre Bourdieu (1999: 318) quien lo señala como la desposesión, privación y derrota en la lucha

simbólica por el reconocimiento y por el acceso a un ser social socialmente reconocido”. José Manuel Fernández interpreta el mismo concepto como “los procesos de exclusión social y sus efectos devastadores sobre las personas y las poblaciones estigmatizadas a quienes se les priva de aquello que más anhelan y de lo que más carece el ser humano: reconocimiento, consideración y razón de ser” (2013: 52). Este capital simbólico negativo es atribuido por el Estado, que “funciona como el «banco central del capital simbólico» [...] el principal agente de «legitimación» y naturalización de la diferencia social” (Fernández, 2013: 49).

Para Melissa Salermo (2006) el estigma responde a una categorización de los sujetos que sirve de tres formas: disciplinamiento, efectividad y economía de la interacción social. La primera se refiere los intereses disciplinares de la dominación que pretenden controlar la producción de significados. Con esta finalidad, se clasifican los individuos en grupos y se busca romper la comunicación entre los mismos para que “las actividades de segmentación permitan conocer las prácticas esperadas para cada individuo en cada momento” (Salermo, 2006: 35). El carácter disciplinario de la categorización permite que la apariencia de los miembros de cada grupo sea uno de los criterios para identificarlos. La segunda forma en la que funciona la categorización se relaciona con la efectividad. Esta se refiere a que “las categorías sociales poseen un carácter efectivo. Por este motivo, logran imponerse y modelar subjetividades” (Salermo, 2006: 35). Este carácter de la categorización obedece a las fuerzas del poder debido a que los discursos pueden existir en la realidad social debido a que tienen una dimensión constitutiva. Esto implica que “las palabras pueden transformar las representaciones de las personas y su autorepresentación, construyendo nuevas subjetividades” (Salermo, 2006: 36). Por último, la forma económica de la interacción social se relaciona con el empleo de estereotipos. Salermo (2006: 36) señala que esto obedece a un carácter económico con el objetivo de

(...) disminuir el esfuerzo asociado con la evaluación de los individuos durante la interacción social. La construcción de estereotipos responde a la selección de atributos que permiten caracterizar los miembros de una categoría, omitiendo

consciente o inconscientemente otros. Esta simplificación reduce la posibilidad de distinguir diversidad dentro del universo definido. En otras palabras, la construcción de estereotipos depende de la posibilidad de generalizar los rasgos de una categoría a la totalidad de sus miembros (...).

Aunque por sí mismo el estigma no tiene esa función sino en relación con el contexto sociocultural en el que se construye, Fonseca y Piña señalan que “El estigma es una señal o atributo que marca al portador como diferente a los demás, es un atributo desacreditador ante el prototipo de cierta categoría [...] el atributo en sí mismo ni implica lo ignominioso, sino su relación con el prototipo y la categoría con el que se compare” (2004: 66). Para Myriam Jimeno (2007) es de suma importancia analizar el contexto social de las manifestaciones de violencia en relación con la sociedad y la cultura debido a que desestimar el contexto fomenta la estigmatización y la criminalización de las personas y de grupos sociales. Sin embargo, se puede considerar que el contexto mismo sirve para construir y atribuir estigmas a las personas y a grupos específicos y que esto se debe al proceso histórico de categorización de los sujetos y de las poblaciones. Es decir, el estigma se puede considerar como el proceso sociohistórico de construcción y administración de atributos negativos para categorizar a los sujetos y a las poblaciones. En este proceso, como señala Bourdieu (1990), el estado es el principal administrador del estigma como capital simbólico negativo.

Laura Rita Segato, señala que la relación entre estigma y estado proviene de la distribución desigual del crimen como “bien negativo”, distribución que se hace de acuerdo con intereses socioeconómicos y sociales, y que produce “un círculo vicioso entre el estigma originario, que atrae la criminalización, y el estigma incrementado por ésta; una doble estigmatización, moral y jurídica” (2007: 146). A la relación entre estado y estigma es necesario añadir dos elementos más: la racialización y el género. La racialización se refiere al color de piel, como un “capital racial que es positivo para el blanco y negativo para el no blanco” (Segato, 2007: 150). Esta categorización de acuerdo con el color de piel y el estigma que se vincula con el funcionamiento del colonialismo europeo y su preservación en el sistema de los estados nacionales. Al respecto María

Lugones (2008), indica que el colonialismo no sólo emprendió la categorización con base en la idea de raza, sino que el colonialismo europeo se extendió por todo el planeta clasificando las diferencias con base en criterios sexuales, raciales y culturales eurocéntricos. Este sistema de clasificación permeó desde entonces todos los espacios sociales, contribuyendo a la dominación material e intersubjetiva. Esto significa que la atribución de ciertos rasgos vinculados con la racialización, el género, la edad, la precarización económica, la filiación política, entre otros, determinan las categorías opuestas de distinción de las y los sujetos considerados como criminales y ciudadanos. Para el caso de la desaparición de personas, en muchos casos la política de criminalización justifica para el estado los crímenes en nombre del orden y la seguridad de la sociedad.

Frente a la criminalización, las mujeres familiares de personas desaparecidas efectúan acciones políticas para reivindicar a las víctimas. En los testimonios de las mujeres familiares de personas desaparecidas en Tijuana se identificaron dos categorías principales de estigma atribuidos a las víctimas de desaparición: uno se relaciona con el supuesto vínculo de las personas desaparecidas o de sus familiares con la delincuencia organizada (criminalización) y otro con el consumo o adicción a las drogas ilícitas. También se logró identificar cómo el estigma se construye y atribuye desde tres esferas correlacionadas: la sociedad, los medios de comunicación y el gobierno. Para el caso de las mujeres desaparecidas, no es común la criminalización, sino una culpabilización que obedece a los mandatos de género. Dicha culpabilización también tiene efectos en las familiares de las personas desaparecidas, especialmente en las mujeres que son madres.

Olivia, mamá de Toño

El estigma atribuido a su hijo se relaciona con la criminalización con base en la edad y la suposición de criminalidad y su mamá menciona:

Pues que la gente también pues sepa de las desapariciones y sepa que sí se desaparecen. Porque mira, la mayoría de gente cuando tú les dices que se

desapareció luego, luego lo primero que te preguntan es si andaba en drogas. A mí se me hace molesto pues aporque digo yo, no sólo se han desaparecido muchachos, señoras... sino también niños ¿y los niños qué hicieron para que les pasara eso? O sea, también se han desaparecido y mucha gente dice: ¡Ay, es que porque andaban en drogas!, se desapareció por ratero, ¡ay, a su hija se la robaron porque ella andaba en drogas también la mamá o andaba con la mafial, es lo que dice la gente... siendo de que no es así, no es así las cosas. También a veces la gente también se cierra sola pues o hace ideas que no son, porque eso es lo que dicen de los desaparecidos. Casi la mayoría de desaparecidos se desaparecieron por drogadictos y las muchachas porque andaban bailando o en los bares y es lo que la gente dice... por eso también por eso yo digo que el gobierno no le da tanta importancia por eso. A mí me han dicho que porque mi hijo andaba robando o de drogadicto... que andaba con los mafiosos o en malos pasos... pero yo les he dicho que eso no puede ser posible... Es porque el mismo gobierno lo está haciendo, pero no es porque anden metidos en cosas chuecas (Entrevista individual, 8 de febrero de 2017).

La criminalización de lo joven (los jóvenes) en la era actual de inseguridad son parte de la base de las políticas públicas de lucha contra el crimen. El estigma atribuido a los jóvenes les convirtió en los actores principales, como víctimas y victimarios de los principales momentos de violencia en Latinoamérica. Además de que se les vinculó con el terrorismo, el tráfico de narcóticos y la corrupción (Perea, 2005). De esta manera el estigma de la criminalización vinculado con la edad, la precarización económica y la clase social se impone como un atributo negativo que justifica la desaparición de las personas en México. Además, se justifica el uso de la violencia en contra de los sectores de la población y se normalizan las narrativas de violencia y de señalamiento de las víctimas. A la relación entre Estado y estigma es necesario añadir un elemento más: el género.

Julieta, mamá de Rafa

En este caso, el estigma que se atribuye a las víctimas de desaparición se vincula con los grupos de edad y el género:

lo que pasa es que las autoridades tienen un punto de vista depende de cómo sean las edades de las desapariciones de las personas, o sea, si tienen una edad entre los 15, entre los 14, 15, 16 años andan con el novio o con la novia, porque eso una autoridad a mí me lo dijo, a mí me lo dijo en mi cara y no nomás a mí, a varias personas nos lo dijo que depende de las edades. Si tienen la edad entre los 18 a los 20 por ahí, ya sea que andan vendiendo droga. Depende, si son casadas se fueron con el amante o se fueron con la amante. Depende la edad es como... como... que te catalogan la desaparición. Y si son días de fiestas que sean fiestas patrias, que las fiestas de esto andan de fiesta, no los vamos a buscar hasta que no terminen las fiestas porque de seguro andan en las fiestas y de las fiestas se quedaron con el novio o andan de *pari* con los amigos, así es que si las fiestas duran una semana no te buscan a tu hija o tu hijo, es... depende de la edad. Y como se les dijo: A ver señor, si son jóvenes, esto... si son mamás se fueron con el amante o que andan en el narcotráfico... pero sí te catalogan depende las edades, depende los años que tú tengas. Y es lo que piensan las autoridades y es lo mismo que psicológicamente están haciendo con nosotros mismos, con las mismas personas, porque ya subes a Facebook un este (imagen de asesinados o desaparecidos) ¡Ay, lo mataron por lacra! lo mataron por ratero, si vas pasando tú y te toca una bala sin querer... dicen o mataron por ratero y si ya se pierde una muchachita... anda con el novio. Porque yo ya he compartido, tengo dos años compartiendo y esas son las mismas respuestas que dicen las autoridades son las mismas que dice la gente... y eso es lo que dice una persona del gobierno, por eso ellos psicológicamente no están... nos terapean.

Los atributos negativos que las autoridades y la sociedad imputan a las víctimas de desaparición funcionan para diferenciar a las víctimas culpables por su propia desaparición de quienes no son culpables desde un discurso moral del Estado. La clasificación de las víctimas sustenta el discurso legitimador de la desaparición con base en estereotipos de género, clase o edad y se reproduce en múltiples ámbitos de la sociedad. De esta manera, la política de criminalización y de culpabilización establece los criterios para justificar la desaparición y prolongar la impunidad.

Jessica, hermana de Enzo: “Pues no por santo lo mataron”

En este caso la desaparición es equiparable a un asesinato que es justificado por la sociedad y las autoridades con base en la suposición de una actividad ilícita.

En Facebook ya hay más interés sobre las desapariciones, día con día veo más que ya desapareció... Aquí se agarró un tiempito que a las muchachas... Después de Diana la de la preparatoria, la de la Lázaro... cómo se alertó, se puede decir, que se estaban llevando a las muchachas, pero ahorita ya no es nada más a las muchachas, ahora ya es parejo, es parejo... Sabemos que... hay persona que andan en muy malos pasos, pero también hay muchachos y muchachas inocentes que también entran en ese círculo, sin hacer nada... Pero desgraciadamente la sociedad no se involucra, porque a mí me ha tocado, me han tocado personas que saben que mi hermano está desaparecido y hacen comentarios hirientes... hacen comentarios de que “pues por algo le pasó eso” o “algo estaba haciendo” ... O... pues sí, ora sí que como las muertes que hay ¿no? “Pues no por santo lo mataron” ... entonces... Nadie sabe lo que se siente hasta que no lo vive, hasta que no lo pasas, no lo sientes es cuando ya te haces conciencia, conciencia del sufrimiento de una familia porque sí es un sufrimiento muy fuerte y muy doloroso.

Los discursos legitimadores de las desapariciones con base en clasificación de las víctimas diferencia a los culpables y a los inocentes de la desaparición. La sociedad, las

autoridades y los medios reproducen los discursos que normalizan la desaparición con base en juicios morales y supuestos de actividades ilícitas, es decir de criminalizarlos o de referir a los “malos pasos” (el consumo y tráfico de drogas) como una estrategia para desviar la atención de los responsables, crear disputas sobre la identidad o la distorsión de las identidades de las víctimas y para mantener los crímenes en la impunidad.

Ana, mamá de Rosy: los “malos pasos”

La normalización de la desaparición se relaciona con la construcción de un discurso moral legitimador y Ana menciona:

Yo sí le pediría al pueblo que seamos conscientes y que sí nos mentalizáramos porque sí es cierto... se oyó muy feo cuando me lo dijeron: No la vas a encontrar viva. Obvio que no es mi prioridad encontrarla muerta, pero sí estoy consciente en lo que andaba... entonces nosotros debemos de ser conscientes en lo que andan nuestros hijos. Si tu hijo anda mal, sabes puede acabar mal, pero si tu hijo no anda mal... que rabia, o sea más coraje todavía... porque pues entonces ya ni bien, ni mal o sea ya no puedes decir que, porque anduvo mal, le hicieron porque también hay muchos que no andan mal... y como te digo, hay muchas jovencitas que salen a la tienda, que salen de la escuela y desaparecen... no...

La construcción de las subjetividades modernas y del sentido de una realidad ajena a la violencia en la vida cotidiana se presenta no sólo como un hecho cultural sino también político que produce disputas morales entre los diversos actores de la sociedad. Así, la idea de “acabar mal” es el efecto de una política de criminalización y de normalización de la desaparición en grupos y corporalidades específicas. La categorización de culpables o inocentes por su desaparición clasifica a las víctimas, distribuye la justicia entre quienes la merecen, quienes no y perpetúa la impunidad. De esta manera, el estigma en las víctimas de desaparición con base las diferencias de género, edad, clase social y actividades de las víctimas, marcan las diferencias y las jerarquías entre las y los

sujetos en los contextos en los que la desaparición forzada está más cercana a unos grupos que otros.

Culpa y género: mujeres públicas y “malas madres”

El principal estigma atribuido a las mujeres víctimas de desaparición es la culpa que recae en ellas y en sus familiares, especialmente en las madres. Olivia relata que ella participó en la brigada de búsqueda de Memfis, una niña de 10 años quien desapareció en Tijuana el 14 de noviembre de 2016 y hallada asesinada en febrero de 2017. Olivia indica que las autoridades y la gente culpaban a la mamá de Memfis -María Dolores- porque era una mala madre o porque se rumoraba que ella tenía un amante que vendía drogas y por eso habían asesinado a Memfis.

En las primeras charlas con Olivia relató que, al inicio de la investigación por la desaparición de Toño, el agente encargado de la investigación trató de indagar si ella tenía algún vínculo o si le permitía ingresar a su casa al sospechoso de la desaparición de Toño. Este tipo de culpabilización procede de un imaginario sobre las prácticas de las mujeres, un imaginario patriarcal que vigila y castiga a las mujeres que no cumple con él. Anna también recuerda cómo las autoridades y su propia familia la han culpado por la desaparición de Rosy. Señala que cuando acudió a denunciar la desaparición de su hija el agente le respondió que él no era niñera y apunta: “Me salí bien molesta de CAPEA y duré todo un año buscándola yo porque me daba miedo y me daba vergüenza volver a ir a CAPEA porque me habían dicho que no eran niñeras y que yo tenía la culpa de que mi hija anduviera como andaba. Entonces cuando pasé todo eso no volví a ir”. En los tres casos la figura de la madre como cuidadora de las y los hijos desaparecidos, responde a un estereotipo de género que esencializa a las mujeres como madres y protectoras al mismo tiempo que castiga sus supuestas fallas. Culpar a las madres por la desaparición de sus hijas e hijos les desacredita socioculturalmente como madres entre la sociedad y las autoridades. Esto provoca que las madres sean señalizadas y categorizadas con base en ideologías de feminidad que les atribuye roles específicos

de género vinculados con la maternidad y los cuidados asociados históricamente con la construcción del género femenino y las mujeres.

A las mujeres desaparecidas, también se les identifica como culpables de su desaparición por las normativas de género que, históricamente, han pretendido sujetar la vida de las mujeres al espacio privado y familiar. Con base en estas creencias que prevalecen, la sociedad, las autoridades y los medios de comunicación consideran a las mujeres que “salen a bailar” -como señaló Olivia- y que trasladan sus actividades de la esfera privada a la pública, como culpables de sus desapariciones debido a que transgreden su pertenencia “natural” asociada a lo privado.

Finalmente, un efecto más de la desaparición en las mujeres en Tijuana se relaciona con los señalamientos que reciben en su comunidad. Luego de la desaparición de Toño, Olivia decidió no contarle nada a sus nuevos vecinos, porque “luego hasta sin amigos se queda una... porque cuando saben del problema de esta grandeza... se alejan... no quieren... una se queda sin amigos”. De esta manera, el estigma se conforma como una etiqueta o reconocimiento que confiere una identificación negativa que a su vez denomina a las personas y las ubica dentro de categorías social y culturalmente establecidas a partir de características específicas que les excluye de espacios e interacciones socioculturales.

Conclusión

Los tipos de estigmas que se atribuyen a las víctimas de desaparición en Tijuana son causa y resultado de un proceso de categorización de las y los sujetos a quienes se les atribuye un reconocimiento desigual y les jerarquiza mediante atributos negativos. Designándoles a ocupar posiciones que les señalan como culpables de la desaparición. En el caso de Tijuana la criminalización, por la edad, la precarización económica y el consumo o adicción a las drogas por parte de las víctimas se convierten en los atributos que justifican la desaparición. Asimismo, el estigma también recae sobre las familiares quienes son señalizadas, principalmente las madres, como culpables por la desaparición

de sus hijas o hijos. Es así que, el estigma atribuye a las personas desaparecidas un reconocimiento como criminales o culpables que a su vez les niega el reconocimiento como víctimas y legitima la desaparición.

Referencias

- Bourdieu, Pierre (1999). *Meditaciones Pascalianas*. Barcelona: Anagrama
- Comisión Nacional de Búsqueda (CNB). (2021). Disponible en <https://www.gob.mx/cnb>
- Data Cívica (2017). Datos borrados del RNPD. Disponible en <https://personasdesaparecidas.org.mx/db/borrados>
- Estévez, Ariadna (2012). La violencia en México como crisis de derechos humanos: las dinámicas violatorias de un conflicto inédito. *Revista de Sociología de la Universidad de San Carlos*, 1, 21-44.
- Estrada, César (2012). La Iniciativa Mérida y el combate al narcotráfico. Cooperación bajo concepciones inadecuadas. *Revista de El Colegio de San Luis*, 12, 266-279. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/4262/426239575012.pdf>
- Fernández, J. (2013). Capital simbólico, dominación y legitimidad. Las raíces weberianas de la sociología de Pierre Bourdieu. *Revista de Sociología Papers*, 98, 33-60.
- Fonseca, Leopoldo, Piña, Cupatzio. (2005). La estigmatización social como factor fundamental de la discriminación juvenil. *El Cotidiano*, 134, 64.70. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/325/32513409.pdf>
- Goffman, Erving (2006). Estigma. *La identidad deteriorada*. Buenos Aires: Amorrortu.
- Instituto de Investigaciones Jurídicas (IIJ). (2014). Qué es la delincuencia organizada. Disponible en <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/7/3175/5.pdf>
- Jimeno, Miryam (2007). Cuerpo personal y cuerpo político. Violencia, cultura y ciudadanía neoliberal. *Universitas Humanística*, 63, 14-34. Disponible en <http://www.scielo.org.co/pdf/unih/n63/n63a02.pdf>
- Lugones, María (2008). “Colonialidad y género”. *Tabula Rasa*, 9, 73-101. Disponible en <https://www.revistatabularasa.org/numero-9/05lugones.pdf>
- Nuño, María (2021). “La desaparición de personas en México: una problemática ineludible de afrontar”. Análisis Plural. ITESO. Disponible en <https://analisisplural.iteso.mx/2020/05/08/las-desapariciones-de-personas-en-mexico-una-problematica-ineludible-de-afrontar/>
- Perea, Carlos (2005). Joven, crimen y estigma. *Quórum. Revista de pensamiento Iberoamericano*, 12, 65-94. Disponible en <https://www.redalyc.org/pdf/520/52001206.pdf>
- Resa, Carlos (2005). Nueve mitos del narcotráfico en México (de una lista no exhaustiva). Nota de investigación. CACEDE. Disponible en <https://www.casede.org/index.php/biblioteca-casede-2-0/crimenorganizado/narcotrafico-y-drogas/244-nueve-mitos-del-narcotrafico-en-mexico-de-una-lista-no-exhaustiva>

Robledo. Carolina (2012). Crisis de representación y nuevos actores de la violencia actual: una aproximación a la presunción de muerte en el caso de los desaparecidos de Tijuana. *Revista legislativa de estudios sociales y de opinión pública*, 10, 67-91.

Rodríguez, Óscar (2017). Historia de la desaparición en México: perfiles, modus y motivaciones. *Derecho y ciencias Sociales*, 17, 247-271. Disponible en <https://revistas.unlp.edu.ar/dcs/article/view/4059/3861>

Rosen, Jonathan & Zepeda, Roberto (2014). La Guerra contra las Drogas en Colombia y México: estrategias fracasadas. *Revista Ánfora*, 37, 179-200. Disponible en <http://www.redalyc.org/pdf/3578/357833888008.pdf>

Salermo, Melissa (2006). “Algo habrán hecho...La construcción de la categoría “subversivo” y los procesos de remodelación de subjetividades a través del cuerpo y el vestido (Argentina, 1976-1983)”. *Revista de Arqueología Americana*, 24, 29-65.

Secretaría de Gobernación (Segob). (2018). Registro Nacional de Personas Extraviadas o Desaparecidas. Consulta pública. Disponible en <https://www.gob.mx/sesnsp/acciones-y-programas/registro-nacional-de-datos-de-personas-extraviadas-o-desaparecidas-rnped>

Segato. Laura (2007). El color de la cárcel en América Latina. *Nueva Sociedad*, 208, 142-161- Disponible en <http://www.casi.com.ar/sites/default/files/El%20color%20de%20la%20c%23U00e1rcel%20en%20Am%23U00e9rica%20Latina.pdf>

La Vanguardia (2018). Hay 37,435 desaparecidos informa la Segob. Vanguardia. Disponible en <https://www.vanguardia.com.mx/articulo/hay-37-mil-435-desaparecidos-informa-la-segob>

PARTE II: Poder, estética de la violencia y narrativas en el consumo de contenidos digitales

Capítulo 4. Lo narco inunda Galicia. Las narcoficciones de Manuel Rivas

Dra. Aihnoa Vázquez Mejias y Dr. Hugo Enrique del Castillo
Universidad Nacional Autónoma de México

México y Colombia han vivido desde hace unos veinte años, un surgimiento y proliferación de narcoficciones que ha llevado a académicos, como Diana Palaversich (2011) y Mauricio Zabalgoitia (2010), a proponer que hay un nuevo *boom* latinoamericano inundando las librerías a nivel mundial. Desde una de las novelas pioneras, la colombiana *La virgen de los sicarios* de Fernando Vallejo (1994), es numerosa la narrativa que adopta este género, también los países que la han cultivado. De Colombia se traslada a México donde alcanza mayor auge en términos de cantidad y genera un debate académico que comienza en la revista *Letras Libres* con el polémico artículo de Rafael Lemus (2005), quien acusa a la incipiente narcolliteratura de ser una moda editorial del norte de México, de muy baja calidad estética y destinada a desaparecer. En el siguiente número de la revista, Eduardo Antonio Parra (2005) responde que el narcotráfico es un contexto ineludible al escribir de México, por tanto, la narcoficción no es moda sino una necesidad artística y catártica. Este debate continúa y varios académicos se han sumado como detractores (Zavala, 2014; Luiselli, 2012; Ortiz, 2010) o como defensores (Olvera, 2013; Oliver, 2013; Yépez, 2014).

La narcolliteratura, sin embargo, llegó para quedarse y expandirse, pues ya no hablamos sólo de textos literarios cuyo tema central es el narcotráfico, sino de películas, canciones y, sobre todo, series de televisión que abordan este problema. Asimismo, ya no podemos decir que se realice exclusivamente en Colombia y en México, pues se ha propagado por todo el continente, incluso en países como España e Italia, quienes cuentan con una gran producción de narcoficciones, tanto en literatura como en series de televisión producidas por Netflix. En el caso de España, por ejemplo, la prensa ya habla de un auge de lo narco (Lázaro Verde, 2018). En el artículo “La ficción española

sobre el narco despegó”, Galindo (2019) indica que, aunque esta explosión temática se dio con retraso en comparación con otros países, el público ha mostrado gran entusiasmo por lo que hoy se produce. En el mismo reportaje, agrega Nacho Carretero, autor de *Fariña* (2015), que lo visto hoy en España son productos con enfoques más locales y no hay duda de que “ahora mismo todo lo relacionado con el narco genera un interés bestial” (Galindo, 2019)²¹.

En vista de este *boom*, así como de ciertos rasgos que se repiten en estas ficciones -sean películas, series o novelas- en un artículo anterior, con Danilo Santos e Ingrid Urgelles (2016) propusimos que estamos ante un nuevo modelo cultural. Para probarlo identificamos elementos recurrentes en las narcoficciones: una estilística gore (una representación muy explícita de la violencia); territorios referenciales (lugares asociados en la realidad con el narco, como Sinaloa, Medellín, las villas argentinas, Galicia, etc.); personajes tipo (víctimas, victimarios como capos o sicarios, detectives o policías y los burócratas que hacen funcionar la industria); una atemporalidad circular en que el tiempo parece detenido en una eterna violencia; una estética traqueta en la exhibición de la opulencia y el derroche; la confrontación entre personajes letrados y subalternos; la deslegitimidad del Estado (la denuncia y crítica a Estados criminales o anómicos que contribuyen a la impunidad); y, finalmente, un pacto de lectura que implica una cierta suspensión de la ilusión de la ficción, pues lo representado es perturbadoramente semejante a la dura realidad que vivimos.

Estas características, surgidas de las narraciones sobre narco en México y Colombia, se extienden hoy por otros lugares, incluso donde el narcotráfico no es un problema todavía, en términos de violencia, muerte y cárteles. Nuestra apuesta ha sido que muchos países adoptan este género, toman los rasgos mencionados, pero con el fin de reflejar sus propios problemas nacionales. En Chile, por ejemplo, la trilogía de Santiago Quiñones, del escritor Boris Quercia (2010, 2016, 2019) se apropia de la estética gore; la ubicación en zonas periféricas asociadas con la criminalidad; los personajes narcos victimarios y el detective; sin embargo, el rasgo que mayormente resalta es el de la crítica

²¹ Paula Corroto (2018) asegura que, independiente del auge de este género en España, todavía falta mucha ficción sobre el narco en Galicia.

a un Estado anómico, en el sentido propuesto por Waldmann (2003), donde las leyes no resultan ser iguales para todos y, por ello, hay un alto nivel de impunidad para los poderosos. La narcoserie *Prófugos* (2011-2013) es otro ejemplo, ya que muestra asuntos fundamentales en la agenda nacional: la lucha del Estado contra el pueblo mapuche, la corrupción de las empresas privadas encargadas de la jubilación o la salud y la necesidad imperante de conseguir una educación gratuita y de calidad. La serie apuesta por denunciar el estado de las cosas.

Lo narco se ha convertido en un género narrativo que permea productos culturales de todo tipo y de variadas latitudes, pero que los países adoptan, no como una mera copia de los patrones, sino como un medio para hablar desde lo autóctono, de sus problemas y preocupaciones sociales. En este artículo estudiamos, según estas intuiciones, la obra de Manuel Rivas, quien se presenta como uno de los autores pioneros del formato narco con sello gallego (Barcala, 2019) y quien más lo ha desarrollado y profundizado (Lázaro Verde, 2018). Para ello analizamos la novela *Todo es silencio* (2010) y la narcoserie *Vivir sin permiso* (2018). La idea es revisar si estos productos culturales incorporan signos nacionales que den cuenta del contexto sociohistórico de la España reciente o si, por el contrario, solamente adoptan los elementos del modelo de manera acrítica, obedeciendo al *boom* de lo narco que tanto han acusado los detractores de las narcoficciones.

Todo es silencio. La novela narcogallega

Todo es silencio, publicada en 2010 y escrita originalmente en gallego, cumple con las características de la narconovela, pero no es una calca de la fórmula, pues construye una adaptación del género al contexto español. Desde allí critica cómo el narcotráfico, con sus protagonistas y consecuencias, se ha adueñado de la vida de quienes caen en el círculo vicioso y la inercia de la violencia inherente a éste.

El primer factor analizable es la geografía del mundo construido por Rivas: el poblado de Brétema (neblina en gallego)²², después bautizado como Noitía (noche en el mismo idioma),²³ ubicado en la costa del Atlántico, cerca de la frontera entre España y Portugal. Incluso hay menciones a lugares referenciales próximos al pueblo, por ejemplo, el mirador de Valle Inclán en el cerro de la Curota, en Sierra de Barbanza (Cap. XVIII). Brétema no es un lugar referencial, pero es completamente verosímil con lo acaecido en esa zona de España, se inserta en la realidad espacial y temporal de Galicia entre los años sesenta y ochenta del s. XX, más adelante se hablará sobre la coordenada temporal.

En casi toda la novela el espacio geográfico está representado por el mar y su costa,²⁴ un mar que provee lo necesario para sobrevivir a los habitantes de Brétema. A veces trae productos vendibles (las naranjas, los maniquíes) de los que se obtiene sustento, aunque no siempre con la seguridad necesaria (por ejemplo, la pesca con dinamita, Lucho Malpica muere en un accidente con esta práctica). Pero también es un mar que acerca a los personajes con el contrabando, por ejemplo, cuando Fins, Leda y Brinco, colaboran, siendo niños, a cargar una de las embarcaciones ilegales de Mariscal, el capo de la región. A decir de este personaje, el contrabando es una cuestión natural allí: “Tenemos los mejores argumentos para este negocio. Una costa formidable, infinita, llena de escondrijos. Un mar secreto, que nos protege. Y estamos cerca de los puertos madre del suministro. Así que lo tenemos todo. Tenemos costa, tenemos depósitos, tenemos barcos, tenemos hombres. Y lo más importante todavía. ¡Tenemos huevos!” (Rivas, 2010: 97).

Especial mención tiene la Escuela de Indianos de Brétema. Construida en 1920, el edificio de esta escuela está en ruinas, absorbido por la vegetación de la naturaleza tras la guerra civil española (1936-39); los niños van allí a jugar con lo que queda: un

²² Además de la interpretación que abre el uso de estos vocablos como topónimos, las alusiones a Unamuno son constantes, aquí se piensa en la novela *Niebla*. Unamuno es uno de los autores favoritos del capo Mariscal.

²³ A partir de la segunda edición.

²⁴ El inicio del capítulo IV es un buen ejemplo de la descripción realista y detallada de la geografía verosímil, pero ficcional.

escritorio, una Underwood, el modelo de un cuerpo humano y, lo más relevante, el mapa mundial en el piso del salón de clases, hecho de madera con relieve. En este espacio los niños se encuentran con el whisky que contrabandea Mariscal y con él mismo, también es escenario del reencuentro entre Leda y Fins ya adultos (con Chelín como testigo oculto, allí va a drogarse) y allí muere Brinco al final de la obra, entre el fuego que termina por destruir el inmueble. El nombre de este lugar no es gratuito, fue construido con las donaciones de los emigrantes americanos, esto es un guiño a la universalidad de lo acontecido en la novela y el reconocimiento de su origen americano, como si *Todo es silencio* le rindiera homenaje a la tradición latinoamericana de la narconovela. Aquí también hay guiños a la españolización del género, pues en este lugar se hace la distinción fonética entre “silensio” y “silencio”, cuando se alude al verso de Rosalía de Castro: “Todo é silencio mudo”,²⁵ distinción que no tenemos los hispanoparlantes americanos, además del origen de la autora, quien escribió la mayor parte de su obra en gallego.

Sobre la temporalidad de la novela, la mención de un hecho histórico permite saber que la primera parte del relato, “El silencio amigo”, ocurre en 1967: al boxeador Muhammed Alí le retiran su campeonato por negarse a combatir en la guerra de Vietnam junto al ejército estadounidense. Para la segunda parte, “El silencio mudo”, hay una elipsis de al menos 13 años; en voz de Chelín se menciona: “Ya hace mucho que murió Franco. Un chalado mató a John Lennon” (p. 112). Esto último ocurrió en 1980, por ello los personajes infantes en la primera parte, se han convertidos en adultos y Mariscal en un viejo. Hay otras referencias a la tradición de contrabando en la zona y en la familia de Mariscal, esto reviste de un carácter español al relato. Lucho Malpica dice: “¡Ése [Mariscal] nunca pisó América! [...] Después de la guerra, sus padres se dedicaron al estraperlo. Siempre habían andado metidos en el contrabando” (p. 70). En este punto se hace la distinción entre el contrabando por supervivencia ante la guerra y posguerra, y el del *modus vivendi* de la familia de Mariscal. La madre de Fins se vio obligada al

²⁵ “Todo é silensio mudo, / soidá, delor, / onde outro tempo a dicha/ sola reinóu...”. (Castro, 1994, p. 95).

“contrabando de barriga”: las mujeres fingían su embarazo para pasar, de una frontera a otra, productos escondidos en el abdomen:

—Hay frontera, hay contrabando. Hasta yo, de joven, fui una vez lisa y volví preñada, Dios me perdone. [...]

—Eso de lo que tú hablas era subsistencia —dijo Malpica—. [...] Pero de lo que yo hablo no era para matar el hambre. Los Brancana tenían una organización. Esos contrabandistas de alquiler. Las mujeres, con la barriga. Pero con lo que hicieron dinero antes fue con el wolframio. Luego con el aceite, gasolina, medicinas, carne. Y con las armas. Con lo que hiciese falta. (p.70)

En otro momento, Mariscal Brancana menciona la línea heredada de su condición criminal: “«Mi padre le vendió wolfram [a Winston Churchill] a buen precio. Y a los otros, también. Los nazis querían wolfram para hacer armas, y los ingleses, para que no las hiciesen. Así que mi padre, como otros, vendía en ocasiones dos veces el mismo mineral»” (p. 160). Estas menciones exponen una tradición española del contrabando vinculado a la guerra civil, un tipo de crimen necesario, y lo contraponen con el realizado por una familia dedicada a ello antes, durante y después del conflicto bélico, es decir, el crimen organizado. Esto corresponde al marco de la narconovela, pues Mariscal trafica poco después con estupefacientes (sobre todo cocaína)²⁶ y enfatiza el caso del estraperlo español y sus acciones como una tradición a seguir.

En cuanto a los personajes de *Todo es silencio*, es claro que corresponden a la tipología narcoliteraria usual: victimarios (los capos), policías o detectives y víctimas de la violencia alrededor del crimen organizado. Sobre los primeros, los capos, la figura de Mariscal sigue el canon del *druglord*, pero con sus especificaciones españolas. Mariscal es un dandy, vestido siempre de traje blanco y con las manos enguantadas,²⁷ un hombre

²⁶ También se menciona que traficaba con personas; en un camión cisterna metía emigrantes, los abandonaba en Portugal o en Galicia haciéndoles creer que estaban en Francia, por este crimen estuvo en la cárcel (p. 72).

²⁷ Oliver (2020) anota sobre las cicatrices ocultas por los guantes que: “como sus propias extremidades siempre enfundadas, el personaje esconde todo tipo de secretos” (p. 157). Las

corrupto que conoce la necesidad de comprar a la policía y a la administración, pero también al propio pueblo, contribuyendo con la Iglesia; su pasado como seminarista lo vincula a una tradición ya dibujada por las narconovelas, pero también a un pasado propiamente peninsular. Mariscal cita a los clásicos, latinos y griegos, es devoto de Unamuno y lector de la Biblia (quizá sólo del salmo 135). El personaje está revestido por un halo caricaturesco que lo acerca a una especie de *Joker*. En cada aparición Brancana resalta por su cultura, su labia, su porte y la forma en que se refiere a él mismo:²⁸

Mariscal se había acercado y sentado a la mesa [...]. El salmo 135 bailó en la punta de la lengua, pero había demasiada amargura en el enmudecimiento del doctor para irle con la matraca. [...]

—¡Yo soy unamuniano!

Otras veces lo dejaba así, como una declaración estrambótica. Pero en esta ocasión consideró procedente desarrollar su tesis: «Creo que hay que aparentar tener fe, aunque no se crea. Siempre se lo digo a don Marcelo. Está bien que los curas coman a placer, y beban el mejor vino, e incluso forniquen. Pero tienen que esforzarse en creer, porque el pueblo necesita la fe. Aquí nadie cree en nada. Ése es el problema. Todo eso está en Unamuno. ¡Sí, señor!». (p. 85)

El otro capo protagónico es Brinco. Este personaje es uno de los niños en que se centra la narración de la primera parte del relato, compañero de travesuras de Fins y Leda, su padre está a cargo del Ultramar, el bar del pueblo y su madre mantiene una relación sexoafectiva con Mariscal. Tras la elipsis central, Brinco es el piloto marítimo más hábil

implicaciones simbólicas van más allá del secreto, es una especie de monstruosidad que aparece en momentos clave, por ejemplo, Mariscal se quita los guantes poco antes de que Rumbo se dispare una escopeta frente a él.

²⁸ En el capítulo XXXIII se observan bien las características de Mariscal; una reportera local lo entrevista, allí revela, además, que se lanzará como alcalde.

de Brancana. La necesidad de nueva sangre hace que Brinco sea elegido para ascender: “Es hora de que el rey suba a la colina y mueva las piezas sin exponerse a la batalla.” (p. 152). En varios momentos Mariscal y Brinco coquetean con el binomio padre e hijo, sin embargo, la relación no llega a cuajar, pues Brinco tiene espíritu rebelde, ambicioso y extravagante; su actuar simboliza el despilfarro y la ostentación del poder sin límite, la estética traqueta, así lo vemos derrochar dinero con lujos materiales: abrir un prostíbulo, comprar mujeres como si fueran esclavas, hacerse de una propiedad extensa que desemboca al mar, adquirir un delfín para su alberca y convertirse en el presidente del equipo de futbol del pueblo. Cuando quiere corromper a Fins, le muestra una foto en la que aparece junto a Pablo Escobar: “No, no estás alucinando, Malpica. Con Pablo Escobar, en la hacienda Nápoles, entre Medellín y Bogotá. Tenías que ver el zoo. Elefantes, hipopótamos, jirafas, lagunas con cisnes de cuello negro...” (p. 172). No obstante, la muerte prácticamente anónima de Brinco, al final del relato, confirma el valor moral adjudicado a las narcoficciones.

La contraparte de los capos está en el personaje principal, el policía-inspector Fins Malpica, quien en la primera parte de la novela aparece como un niño que sufre “ausencias”, lapsos en que pierde contacto con la realidad; Fins está interesado sentimentalmente en Leda y condicionado por la vida miserable del carácter incorruptible de su padre, quien, simbólicamente, representa a Cristo en Semana Santa. Fins abandona Brétema por instrucción de su madre (quien luego sufre Alzheimer y vive al margen de la violencia). Tras la elipsis, Fins es un inspector policial a cargo de destruir el narcotráfico en la región. Este personaje cumple una doble función, por un lado, como policía “limpio” e incorruptible que investiga las operaciones ilegales del crimen organizado y la corrupción del poder gubernamental y de la misma policía; y, por el otro, tiene el perfil del personaje “letrado”, pues levanta evidencia con su cámara fotográfica, pero, más de una vez, lo encontramos haciendo fotos artísticas en lugar de cumplir su función técnica; también redacta un informe de sus indagaciones: “El alias de Simenon no te lo puse yo. Yo soy de Hammett, a muerte. Dicen que el informe parece una novela. Una buena novela, además” (p. 185). La narración de *Todo es silencio* no está mediada por un narrador homodiegetico, como suele ocurrir en la mayoría de

las narconovelas (Urgelles et al, 2021), pero Fins tiene esta doble vertiente de policía-letrado, con lo cual se cumple la característica actancial del género y la existencia de una narrativa del personaje que no es la novela en nuestras manos, sino un punto de vista expuesto cuando toma la cámara o la pluma.

Finalmente, en cuanto a personajes, aparecen las víctimas del crimen organizado. Leda resalta por ser otra protagonista de la primera parte de la novela. De carácter fuerte y aguerrido desde niña, se caracteriza por buscar la libertad y el libre pensamiento a pesar del contexto adverso, en varios momentos se le menosprecia por ser mujer y querer sobresalir. Tras la elipsis la encontramos casada con Brinco y criando al hijo de ambos. Leda es vigía de Mariscal, avisa de los movimientos en el puerto para dar paso a las operaciones clandestinas, pero, una vez que se compra a la autoridad correspondiente, Leda deja su puesto y se dedica a sufrir las consecuencias personales del ascenso de Brinco: el menosprecio, la infidelidad y la ausencia de su pareja le afectan al grado de menospreciar la vida de buchona que se le ofrece; rechaza moralmente las acciones de Brinco, especialmente cuando incursiona en el tráfico de personas al comprar prostitutas para su establecimiento. Al fallar algunos de los negocios de la organización por culpa de Chelín, Leda se vuelve blanco de la violencia directamente y sufre un intento de secuestro que casi termina en su homicidio y el de su hijo.

Otro caso ejemplar es el de Chelín, quien aparece de forma secundaria en la novela, primero en el pasado infantil como un personaje de entendimiento lento, dispuesto a obedecer las órdenes de los demás. Tras la elipsis, Chelín es colaborador de Mariscal como guardaespaldas. Chelín está ligado a Leda y Brinco, los aprecia como su familia, sin embargo, su adicción a la droga lo lleva a actuar irresponsablemente y provoca conflictos con otros capos de regiones aledañas. La relevancia de Chelín también es estructural, pues su mente figural narra el episodio en que Leda y Fins se reencuentran siendo adultos. Hacia el final de la narración, Chelín muestra desmejora física y mental como consecuencia de su adicción, hasta que toca fondo. Brinco lo abandona en el campo de futbol del estadio del pueblo y Chelín termina suicidándose al colgarse del

travesaño de la portería, lo cual tiene una carga simbólica, pues Brinco lo admiraba como portero.

En realidad, la novela construye una nómina de víctimas extensa en personajes incidentales, desde los guardaespaldas hasta las prostitutas que compra Brinco, casi nadie queda fuera de la sombra que ciñe el narco. Pero un par de menciones especiales se observan en el padre de Brinco, Rumbo, el encargado del bar del pueblo y Guadalupe, la esposa de Mariscal, dueña de un salón de belleza. El primero se suicida al dispararse una escopeta en la boca; está harto de que Mariscal vaya a su establecimiento para acostarse con su mujer cada vez que se le antoje, incluso parece que la escopeta es para matar al capo, pero, en el último momento, se dispara: “Una desgracia. Una avería, Mariscal. La gente se avería. Él se calló, pero no lo consolaba mucho aquel diagnóstico mecánico. Una avería lleva a otra, etcétera, etcétera. Era ya demasiado viejo para suicidarse. A él le parecía que no tenía culo para cagar tan alto”. (p. 150). El caso de Guadalupe resulta similar por el hartazgo de servir a Mariscal. Tras su asesinato, manipulan la escena y los reportes del forense para que parezca un accidente. Mariscal está detrás: la considera una traidora. Guadalupe cierra el ciclo de referencias a Muhamed Alí, pues Mariscal usa la frase de los narradores deportivos: “¿Quién iba a pensar que ella, justo ella, iba a ser la cantora principal? ¡La prima donna! Sobrevolaba como una mariposa, picaba como una abeja. Cassius Clay. Sí, ahora se llama Alí. La mariposa y la abeja. Epitafio por Guadalupe.” (p. 183).

Finalmente, a diferencia de lo que ocurre en *Vivir sin permiso*, como se verá más adelante, *Todo es silencio* no termina con un final feliz en que el narco cae y la policía festeja, sino que Mariscal está vivo y eventualmente notará que Brinco ha muerto, quizá buscará venganza; además su candidatura como alcalde sigue en pie, terminará inmiscuido en el gobierno. Otro punto indicativo de que el ciclo de la violencia continuará, como suele ocurrir en la narcoliteratura, radica en que Fins fotografía a Humberto Alisal, uno de los mandos policiales que lo ha apoyado en terminar con el negocio ilícito de Mariscal, a bordo del mismo auto que Delmiro Oliveira, un capo cercano a Mariscal, a cargo de una región en Portugal, vinculada a Nuno Arcada *Mao-de-Morto*, ex agente de la PIDE,

la policía de la dictadura de Salazar. Todo indica que la corrupción y el contrabando continuarán sin quien les ponga un alto.

Para terminar con *Todo es silencio*, hay otro guiño a la idea de una violencia propiamente española. Casi al finalizar la primera parte de la novela, el lector presencia una conversación entre Basilio Barbeito, el profesor y poeta de Brétema, con el doctor Fonseca en el Ultramar:

—Usted cree en esa candidez de que un mundo en el que todos leyesen, en el que todos fuesen cultos, sería mejor. Se imagina lugares como Uz en los que en cada casa hubiese una biblioteca, y que, en cada taberna, un club de lectores. Y que cuando hubiese un crimen fuese con alto estilo. Que los criminales tuviesen la prosodia de un Macbeth o de un Meursault.

—Creo que en ese punto no desmerecemos. En la historia de España se ha matado con mucha elocuencia. Hasta los grandes poetas le hicieron un florilegio a Felipe IV por matar un toro con arcabuz. (p. 82)

La mención de Barbeito refiere al *Anfiteatro de Felipe el Grande* texto que, como en la misma publicación se indica, «contiene los elogios que ha celebrado la suerte que hizo en el toro, en la fiesta agonal de trece de octubre de este año de MDCXXXI» (Díez de Revenga, 2014: 202). La hazaña es que durante una celebración semipagana, organizada por el conde-duque de Olivares, en la que se ponían a pelear a distintos tipos de animales, el rey decidió disparar su arcabuz contra el toro que ya había vencido a todos. Esto fue motivo de poemas elogiosos de Lope, Quevedo, Saavedra, Bocángel, Alarcón y Calderón, entre otros. A pesar de la mitificación propia de elogiar a un noble, cuestión de carácter obligatorio, ¿no es un abuso de poder disparar a quemarropa al animal que se ha ganado la batalla sin ventaja alguna? La mención hace pensar en las esferas que abusan y ostentan este poder, como el narco; que Barbeito mencione el carácter español,

ese “matar con elocuencia” indica que España no se quedará atrás, en este caso, representa la violencia elocuente de la narconovela.²⁹

Tras lo expuesto, puede concluirse que *Todo es silencio* usa las formas ya canónicas de la narcoliteratura, pero adaptándolas al caso particular español. Si bien no llega a construir una crítica específica para el gobierno en turno, sí reflexiona en torno a la violencia que las redes del crimen organizado han tendido en Galicia y las formas humanas a las que ha dado cabida.

Vivir sin permiso. Una narcoserie sin tinte gallego

Un caso completamente diferente es la narcoserie *Vivir sin permiso*, que fue escrita por Manuel Rivas y Aitor Gabilondo y estrenada en el año 2018 por Telecinco. La idea era abordar “el pasado y el presente del narcotráfico en Galicia, tomando como punto de partida la época dorada del narcotráfico en los años ochenta y contando el resurgimiento en los últimos años” (Redondo, 2018), sin embargo, en la serie no hay ninguna señal particular respecto a los años en que transcurre. La ubicación geográfica, en cambio, al igual que en la novela *Todo es silencio*, sí se hace explícita. A pesar de que en este caso el lugar se llama Oeste, espacio ficticio, varias veces se nombra que es costa de Galicia y, asimismo, es reconocible también por las locaciones en que fue filmada: “la serie se rodará en los mismos espacios naturales en los que ocurrieron los hechos fundamentales del narcotráfico en Galicia. Las rías gallegas tendrán un protagonismo fundamental en esta ficción como lo tienen en la realidad del narco” (Redondo, 2018). Este territorio, disfrazado con el nombre de Oeste, por tanto, deja de ser ficticio para convertirse en una narcozona (Santos et al, 2018), un espacio referencial que es reconocible como dominio de narcotraficantes.

Al igual que en todas las narcoficciones esta serie nos enfrenta a personajes tipo. Tenemos víctimas, victimarios, detectives, un círculo burocrático que permite el auge

²⁹ La mención al rey como figura todopoderosa y excesiva es cercana a la del capo, no en vano aparece la canción, *Pero sigo siendo el rey*, de José Alfredo Jiménez, en una fiesta (p. 207) y en un funeral (p. 233).

de la industria. Nemo Bandeira es desde la primera temporada un victimario que juega también el rol de benefactor y hombre vulnerable, ya que padece Alzheimer. Su papel es dual: en el primer capítulo asesina con sus propias manos al comisario Lamas, su amigo y cómplice. En el discurso que da por su cumpleaños se suceden las imágenes de todas las muertes que ha causado para obtener su poder. Con el dinero compra a la gente y cuando no puede comprar a alguien lo obliga a obedecerle. Durante toda la primera temporada cierra fábricas y despiden trabajadores sin consideración, solo porque estas empresas ya no le son suficientemente redituables.

Esta imagen se complementa con una dispar: es un tipo violento, pero a la vez, es un benefactor del pueblo: “La gente va a la iglesia a rezar, pero luego vienen conmigo para que les solucione sus problemas” (cap.8, temp.1), le dice a su hijo Carlos mientras ven una antigua foto de una iglesia en Oeste que él mismo restauró. Esta faceta de Robin Hood narco es bastante común en las narcoseries colombianas y mexicanas, baste recordar, por ejemplo, la figura de Pablo Escobar (Palaversich, 2015). También es la que mayormente rescataron los periódicos españoles, tal como señala Juan Carlos Ramírez Pimienta (2021): “Una especie de ‘Padrino’ a la española” lo llaman en una nota periodística. Es decir, que en la serie a Nemo Bandeira se le presenta como una figura protectora de la población de Oeste desde una posición de poder en el crimen organizado y el mundo empresarial” (s.p). Esta visión de Nemo como “padrino” se pondrá en entredicho, principalmente en la segunda temporada, ya que, mientras él intenta convencer a su gente de que sigue siendo el bandido generoso, que da trabajo y ayuda a su pueblo, ellos se pondrán en su contra por permitir el ingreso de los mexicanos al negocio del narco.

Junto al papel dicotómico que juega el capo como benefactor pero sanguinario, las víctimas también tienen relevancia en esta narcoserie. Carlos, el hijo de Nemo, probablemente sea el mayor ejemplo, pues termina en estado vegetal producto de una sobredosis. La droga que Nemo trae es consumida por su propio hijo, lo que hace al

capo cuestionar hacia el final de la segunda temporada, su culpa en el final de Carlos³⁰. Las mayores víctimas en esta ficción, sin embargo, son las mujeres. Hay un claro estereotipo que las remarca como personajes vacíos, inocentes, sin agencia, heredados del melodrama tradicional que, como indica José Enrique Monterde (1994) son la encarnación de la inocencia y la virtud, incluso hasta los límites de la estupidez. En este caso no hay virtud ni castidad en ellas (Nina, la hija de Nemo, incluso ha ejercido la prostitución), pero no por ello pierden su ingenuidad: Nina no se entera hasta el capítulo once que Open Sea es una tapadera del negocio del narco de su padre y solo porque Mario se lo dice. Elisa descubre que el médico la hizo abortar y no piensa que sea una jugada de su propio esposo, Mario, para quedarse con Open Sea (cap.12, temp.1). Chon, la esposa de Nemo, firma documentos con su nombre sin saber que está siendo cómplice del narco. Lara no descubre hasta el final de la primera temporada que su novio es agente de la CNI (Servicio Nacional de Inteligencia).

Todas las mujeres son víctimas de una u otra manera. Sabemos que la madre de Nemo fue víctima de feminicidio en manos de su esposo (cap.8, temp.2), así como la madre de Daniel, quien también fue asesinada por su esposo Germán. Berta, la hermana de Chon y supuesta líder del cártel mexicano, es violentada físicamente de manera constante, tanto por su hijastro y amante, Daniel, como por su esposo Germán. Daniel, finalmente, la asesina asfixiándola (cap.3, temp.2). Todas las mujeres de esta narcoserie son sacrificables y desecharables, ninguna ostenta verdadero poder, más bien, están sujetas a los designios de los personajes masculinos. Incluso esto ocurre con personajes muy periféricos, como una de las alumnas de Alejandro, que es seducida por otro profesor, aprovechándose de su edad y de los problemas de depresión que sufre. Esta caricaturización de las mujeres resulta un contrapunto con las narcoseries mexicanas, en que las mujeres si bien no dejan por completo el rol de víctimas, al menos sí

³⁰ Lo mismo ocurre en la tercera temporada de la narcoserie *El señor de los cielos* (2015), cuando Luzma, la hija menor de Aurelio Casillas, se va convirtiendo en adicta y debe ingresar a una clínica de rehabilitación. Aurelio Casillas sufre por el mal que le ha ocasionado a su propia familia.

presentan una mayor agencia. Basta pensar en ejemplos como *Camelia la texana* (2014), *La reina del sur* (2011), *Señora Acero* (2014), *Señorita Pólvora* (2014), entre otras.

Lo que sin duda rescata esta narcoserie de las ficciones anteriores es la idea de un Estado ausente. No criminal como en el caso mexicano (Domínguez Ruvalcaba, 2017), pero sí con evidentes vacíos. Nemo es quien manda en Oeste, es quien eleva y deja caer a políticos según su conveniencia para el negocio, quien gobierna a los jueces, silencia a los periodistas, infiltra a la policía. Como él mismo dice en el discurso por su cumpleaños, todos en algún momento han trabajado para él (cap.1, temp.1). El vacío estatal es bastante claro, por ejemplo, cuando comienzan las campañas electorales en Oeste. Cada cártel intenta poner a sus candidatos: mientras Elisa trabaja para Nemo, El Tigre intenta comprar a Alejandro, que quiere mantenerse fuera de la corrupción. Freddy le señala: “¿quién gana las elecciones con votos? ¿en qué país pasa eso?” (cap.9, temp.1)³¹.

Felipe Oliver (2020) remarca esta característica como una de las más importantes de las actuales narcoficciones gallegas:

Destaca, en primer término, la construcción del narcotraficante como una figura honrada que no perjudica a la comunidad. En segundo lugar, el sofisma bajo el cual se pretende desenmascarar la hipocresía del estado al demonizar al contrabandista sólo por afectar los intereses de Hacienda. Y, por último, la transferencia de la responsabilidad al Estado, pues si éste se organizase el crimen noemergería como un sustituto para suplir las necesidades insatisfechas por las instancias oficiales. Se trata de un admirable ejercicio de retórica a partir del cual el contrabando limpia su imagen y justifica su existencia. (p.152)

³¹ Manuel Rivas no ha profundizado en ello, pero sí lo ha mencionado en algunas entrevistas: “Los círculos se van ensanchando y surge un gran círculo gris donde podemos hablar del mundo financiero, de personas cómplices empotradas en el Estado. Todos sabemos que (en Galicia) hubo una parte de complicidad judicial y policial” (Lázaro Verde, 2018).

Ya vimos que en este caso Nemo es un personaje bastante dual, no completamente posible de circunscribir en el ámbito de bandido generoso y menos de figura honrada, pero el vacío estatal es innegable en esta narcoserie. Los mismos aparatos de justicia y control gubernamentales funcionan de manera deficiente y corrupta.

El caso del detective Monterroso es paradigmático en este sentido. Por una parte, es un policía supuestamente astuto y honrado. Desde el inicio quiere acabar con el imperio de Nemo, ya que pareciera que está en contra del narcotráfico. No se deja sobornar ni amedrentar, haciéndonos creer que sus valores son férreos. A medida que avanza la serie, no obstante, vamos reconociendo a un personaje violento, irracional, descontrolado. Sus métodos son de dudosa moralidad: implanta pruebas falsas para detener a los cómplices de Nemo, obtiene confesiones de manera ilegal, asesina a sangre fría a uno de los caballos del hijo de Nemo, es consumidor asiduo de cocaína y establece pactos con El Tigre, el líder del cártel rival: “cuando Nemo se esté pudriendo en la cárcel tú serás el dueño de todo el mar y yo miraré para otro lado, claro” (cap.6, temp.1).

Marina, la detective que llega en la segunda temporada, lo juzga por sus tácticas ilícitas, pero ella también busca destruir a Nemo por razones personales. Más que justicia y acabar con el narcotráfico, tiene una lucha personal con Nemo porque su padre nunca pudo detenerlo. Marina es una vengadora y su fin real no es terminar con el crimen³². Algo similar ocurre con Malcolm, el detective infiltrado por la CNI en la organización de Nemo. Si bien no es un tipo corrupto ni de moralidad dudosa, como el caso de Monterroso, es un personaje inepto que se termina enamorando de Lara, la hija de quien debe atrapar. Su jefe Lago es incluso peor porque cuando descubre las redes de Nemo, lejos de desenmascararlo y apresarlo, decide abandonar la investigación: “No soy un corrupto, solo soy un cobarde. Lo que descubriste investigando a Nemo nos venía grande a ti y a mí. Había implicada gente demasiado poderosa” (cap.13, temp.1). En

³² Al menos Marina es el único personaje que se cuestiona su rol y siente cierta culpa por su actuar: “Mario Mendoza quería cambiar de vida y yo fui a buscarle, le presioné para que colaborara conmigo [...] ¿y se supone que yo soy de las buenas? Lo utilicé, lo puse en peligro” (cap.7 temp.2).

resumen, todos los personeros estatales transitan entre la corrupción y la ineficiencia, lo que remarca la condición de un Estado fallido por ausencia o ineptitud.

Vivir sin permiso es una narcoserie tradicional con todos los elementos necesarios: Galicia como una narcozona identificable, un capo que transita entre el rol de victimario y benefactor, víctimas de la violencia y del narcotráfico, un Estado que abandona a sus ciudadanos y toques de estética traqueta (El paso es una mansión de lujo) y gore (asesinatos violentos, mucha sangre). La duda que queda, sin embargo, es si presenta características autóctonas o simplemente podría ser una ficción de narcotráfico producida en cualquier parte del mundo. Surge esta pregunta, principalmente, porque, como señala Ramírez Pimienta (2021) esto es algo que llamó la atención de la prensa, quienes visibilizaron lo “poco gallega” que resultaba:

Se le criticaba no solo por ser hablada en castellano, sino también porque la mayoría de los personajes no hablaban con acento gallego. Las notas en los diarios no dejaban lugar a dudas a este respecto con títulos como “*Vivir sin permiso*, una serie en Galicia sin acento gallego”; “¿Por qué en *Vivir sin permiso* nadie habla con acento gallego en Galicia?” o “*Vivir sin acento*: una serie sobre gallegos que hablan en castellano” (s.p).

Más allá de la discusión por el acento, pareciera que la narcoserie calca el modelo de las narcoficciones mexicanas sin adaptarlo realmente a la realidad de Galicia. Hay una localización clara y una historia particular: la frontera y el mar ha servido para el contrabando de diferentes sustancias a lo largo del tiempo, primero fue el tabaco y hoy es la droga, pero esta realidad se menciona muy brevemente y no parece relevante para la historia de la familia Bandeira.

Lo que sí resulta importante, en cambio, es la infiltración de los cárteles mexicanos en el territorio español, ya que la apuesta es que con ello ha habido un cambio en los “valores narco”. Toda la primera temporada se intenta señalar un cierto comportamiento de honor del capo. Varias veces indica que él ayuda a su pueblo y que

jamás se debe tocar a la familia de los enemigos. En contraposición, también desde el inicio tenemos a un personaje colombiano, Freddy, que parece no seguir el mismo código y que convence a su jefe, El Tigre, de romper estos valores. Freddy golpea a Lara, atenta contra la familia de Nemo en la boda de Nina, asesina a Alejandro. La guerra entre cártel, por tanto, comienza ya en la primera temporada con la llegada del colombiano y la falta de carácter de su líder español.

Esta pérdida de valores se acentúa con la llegada del cártel mexicano. No solo quebrantan los supuestos códigos de honor de los narcos gallegos, sino que comienzan a actuar con una violencia inusitada: plantan bombas para destruir a los policías, dejan colgando los cuerpos de los enemigos en plena vía pública y abren camino a nuevas actividades ilegales, como el tráfico de mujeres. Todo ello con total impunidad, pues, como señalábamos, el vacío institucional es un tema recurrente: “Sígame trayendo mujeres de esta calidad y yo me encargaré de meterlas en España sin levantar sospechas [...] estamos en una tierra donde hay muchas personas que están acostumbradas a meter mercancías ilegales y realmente no les importa nada si son mujeres, tabaco, drogas o papel para limpiarse el culo” (cap.8 temp.2), asegura Germán, el capo mexicano. Esto se refuerza en el asesinato de Ania en la comisaría y la pérdida de veinte chicas a quienes lanzan al mar porque Marina, la detective, salva a su novia antes que a las inmigrantes.

Pero el énfasis está puesto en este cambio de principios entre los narcos gallegos y los latinoamericanos, no en la culpabilidad del Estado. Marina se lo explica a Mario: “Las cosas en Oeste están peor que nunca. Los mexicanos se han hecho con El Paso y con las calles [...] Oeste podría convertirse en la nueva Ciudad Juárez. Nadie estará a salvo” (cap.1, temp.2). Así, como escribe Ramírez Pimienta (2021): “la serie muestra dos tipos de narcotráficos y narcotraficantes, alineados por un lado a lo gallego/español e identificados con valores tradicionales como la familia y un sentido empresarial y de beneficencia comunitaria y por el otro alineados a lo latinoamericano/mexicano y asociados con un sentido de violencia y muerte innecesaria” (s.p). Con la llegada de los mexicanos todo honor parece perderse y el miedo constante es que Galicia se convierta en México: “Esto no es Tijuana” (cap.1 temp.2), le dice Elisa a Berta, así como Nemo lo refuerza, posteriormente, también en reclamo a Berta: “esto no es México, Oeste es

mi casa” (cap.3, temp.2). Por más que Germán intenta realizar acuerdos con Nemo para usufructuar de sus contactos, el capo gallego se niega argumentando esta diferencia en valores. Toda la segunda temporada es la lucha de Nemo y todo Oeste por deshacerse de los mexicanos.

Felipe Oliver (2020) justifica esta confrontación en estos términos: “los contrabandistas evitaron siempre la violencia. A diferencia de sus socios colombianos y más adelante mexicanos, en Galicia los grandes capos jamás recurrieron a la violencia espectacular como herramienta de empoderamiento. Las grandes masacres en Colombia y México que asociamos al narcotráfico constituyen una realidad muy distinta y lejana a la de Galicia” (154). La insistencia en que Galicia no se convierta en México, no obstante, parece asociarse en la serie más a un revanchismo de latinos contra españoles que a una realidad. Daniel, por ejemplo, cuando Carlos ya está en estado vegetal, le recalca que siempre lo han mirado en menos: “siempre riéndote de mí, de mi pelo, de mi ropa, de mi acento. Tú y tu hermanita y tus pinches amigos españolitos cabrones y yo tenía que aguantarme. Y ahora mírate, pendejo, no vales madre, cabrón, no puedes ni moverte” (cap.13, temp.1). Queda la duda, entonces, de si la serie retrata fielmente los cambios de valores y el peligro real que implica la llegada de los carteles mexicanos a Galicia o si refleja cierto miedo ante la llegada de los latinos buscando venganza.

La serie parece adoptar, pero no adaptar las características de las narcoficciones mexicanas. No hay muchos elementos propiamente españoles que podamos remarcar, por lo que termina convirtiéndose en una copia, no para hablar de los problemas nacionales, sino para desarrollar un melodrama familiar. Nemo termina arrepintiéndose de haber dejado al amor de su vida por ambición y se culpa por haberse convertido en narco:

He tenido que llegar al final de mis días para darme cuenta de que toda mi vida ha sido un error. [...] He engañado, traicionado y defraudado a todo el mundo, he sido cruel con las personas que odio, pero más aún con las que quiero. [...] Lo único que he hecho es destrozarles la vida. Ya es demasiado tarde para pedir

perdón. No puedo curar todas esas heridas, pero se acabó, no habrá más sangre ni más dolor, nadie más sufrirá por mi culpa (cap.9, temp.2).

En ese sentido la narcoserie española presenta un quiebre fundamental con las mexicanas. En este caso no existe una atemporalidad circular, ya que acá, parece haber un inicio claro de la violencia y un fin. Nemo, el culpable de inundar de droga Galicia, se arrepiente y le entrega a la policía toda la información sobre sus actividades de narcotráfico, redes, negocios, transacciones. Con esa información la policía detiene a todos, incluyendo políticos y jueces que son finalmente condenados. El Estado enmienda sus errores y purifica Galicia. De la misma manera, en esta guerra final con los mexicanos, Germán y Daniel mueren, uno en manos del otro. Todo es felicidad porque el narcotráfico ha terminado.

Conclusiones

Tenemos así dos productos culturales de diversa índole. Por una parte, la novela *Todo es silencio* que, efectivamente, se apropia y homenajea elementos característicos de las narcoficciones colombianas y mexicanas para construir un relato que se adapta al contexto español en sus ideas, referencias, cultura y al señalar la tradición del crimen organizado antes, durante y después de las guerras (las mundiales y la civil española). En su contenido, su forma y el diálogo que crea con la realidad referencial española, la novela de Rivas conjunta los elementos de una narcoficcción verosímil y acorde al contexto que la hace surgir, lo cual funciona como un espejo denunciante del problema social que afecta y corrompe esa zona de la península. *Todo es silencio* equilibra las características de pertenencia a la narconovela surgida en Latinoamérica con aquellas otras que la erigen como una narrativa propiamente española, por tanto, estamos ante una novela narcogallega.

La narcoserie *Vivir sin permiso*, en cambio, adopta los rasgos de la tipología de lo narco sin acentuar el carácter nacional, sin preocuparse por revelar detalles del modo de vivir y actuar de los narcos gallegos. La narcoserie responde, más bien, a un aprovechamiento

comercial del éxito que tienen este tipo de productos, como queda demostrado en el hecho de que no se quedó solo en lo televisivo sino que generó todo un merchandising a su alrededor: “Junto con la serie y además del lanzamiento del libro de relatos de Rivas *Vivir sin permiso y otras historias de Oeste*, se ha previsto la creación de una página web propia de la serie con contenidos exclusivos sobre las tramas y sus protagonistas, que contará con un mapa interactivo de la localidad de Oeste y un árbol genealógico de la familia Bandeira” (La Vanguardia, 2018). Cabe recalcar que el libro de relatos *Vivir sin permiso y otras historias de Oeste* (2018) es posterior a la serie y el cuento homónimo es bastante similar a un guion televisivo.

En este sentido, tenemos que conceder algo de razón a los detractores de las narcoficciones, pues no todos los productos culturales del narco responden a un espíritu crítico frente a los problemas nacionales, sino que también surgen meros tratos comerciales. La denuncia que realiza Oswaldo Zavala (2018) a las narcoficciones mexicanas, por considerarlas acríticas y una reproducción de las versiones oficiales del Estado (que no compartimos para el caso mexicano), en esta narcoserie en específico, parece ser prudente. Como señalamos, no negamos la crítica al Estado ausente, pero al final se remedia. El peligro viene de afuera, de los narcos latinoamericanos que quieren invadir Galicia y esta amenaza se controla con la intervención de una policía tenaz y de la unión de los mismos españoles. Así, nos quedamos con la sensación de que esta narcoserie podría estar situada en cualquier parte del mundo, pues responde a un modelo adoptado de manera acartonada, vacía.

Queda la pregunta, sin embargo, por todas las otras narcoficciones gallegas que han surgido en el último tiempo. Un poco anterior a *Vivir sin permiso*, se estrenó la narcoserie *Fariña* (2018), que se mantuvo bastante fiel al estudio documental de Nacho Carretero y que, según destacaron los medios de comunicación y el académico Ramírez Pimienta (2021), sí presenta elementos locales reconocibles: actores gallegos, Galicia como protagonista, la historia real de Sito Miñanco, las redes transnacionales creadas por el narco, entre otras características que la hacen plenamente española. Por supuesto, ello se debe a que estuvo basada en una larga investigación periodística, al contrario de la

narcoserie de Rivas que fue creada desde una idea original, sin embargo, ya señalamos que también las narcoficciones televisivas colombianas y mexicanas son bastante locales y críticas, a pesar de que la mayoría de ellas son mera invención (Vásquez Mejías, 2020).³³

En cuanto a las ficciones hay muchas más que merecen ser atendidas y estudiadas. Según resume Felipe Oliver, al menos, tendríamos que anotar para futuras investigaciones novelas como: *Denso recendo a salgado* (2013) de Manuel Portas, *Todo Ok* (2012) de Diego Ameixeiras, *La Marea Roja* (2018) de José Manuel del Rio y *Operación Bucéfalo* (2018) de Juan Cal. Oliver apuesta que éstas, al igual que *Todo es silencio*, representan un ejemplo de literatura consciente y local, que intenta desentrañar lo nacional, descubrir aquellas características específicas que posibilitaron el inicio y auge del narcotráfico gallego, los problemas económicos de la región y el vacío estatal. Las narcoseries de ficción, por ahora, nos quedan debiendo.

³³ En el reportaje de Paula Corroto (2018), el escritor gallego Diego Ameixeiras reflexiona acerca de las posibilidades del documental sobre la ficción e indica que, efectivamente, el periodismo es quien lleva la ventaja: “Sucede que el narcotráfico, en todas sus dimensiones, nos lo han contado brillantemente los periodistas especializados, y es difícil superar ese relato. Si intentas escribir una novela sobre Sito Miñanco, lo mejor es que te acabe saliendo un reportaje” (s.p).

Referencias

- Ameixeiras, Diego (2012). *Todo Ok*. Vigo: Edicións Xerais.
- Aranda, Iván (productor) (2013-). *El señor de los cielos* [televisión]. México, Estados Unidos: Argos Comunicación y Telemundo.
- Barcala, Diego (2019). “Manuel Rivas: «El fango, la lluvia y unos jugadores del Relámpago de Elviña»”. *Libero*, <https://revistalibero.com/blogs/contenidos/manuel-rivas-el-fango-la-lluvia-y-unos-jugadores-del-relampago-de-elvina>
- Cal, Juan (2018). *Operación Bucéfalo*. Lleida: Milenio.
- Campos, Ramón, et al (2018). *Fariña*. España: Atresmedia Televisión.
- Carretero, Nacho (2015). *Fariña*. Madrid: Libros del K.O.
- Castro, Rosalía de (1994). *Follas Novas*. Madrid: Akal.
- Contreras, Madeleine (productora) (2011 y 2019). *La reina del sur* [televisión]. México, Estados Unidos: Telemundo.
- Corroto, Paula (2018). “El narco, el relato que falta en Galicia”. *Letras Libres*, <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/literatura/el-narco-el-relato-que-falta-en-galicia>
- Del Rio, José Manuel (2018). *La Marea Roja*. Barcelona: Ediciones Carena.
- Díez de Revenga, Francisco Javier (2014). “Felipe IV: de la política a la literatura”. *Studia Aurea*, 8, 195-215.
- Domínguez Ruvalcaba, Héctor (2017). *Nación criminal*. México: Ariel.
- Galindo, Juan Carlos (2019). “La ficción española sobre el narco despegá”. *El País*, https://elpais.com/cultura/2018/12/14/actualidad/1544781089_566529.html
- Iskandariani, Mariana (productora) (2014-2019). *Señora Acero* [televisión]. México, Estados Unidos: Telemundo y Argos Comunicación.
- Larraín, Pablo, et al (2011-2013). *Prófugos*. Chile: HBO.
- Lázaro Verde, Ana (2018). “Manuel Rivas ahonda en el narco: «La verdadera droga es el poder»”. *La Hora*, <https://lahora.gt/manuel-rivas-ahonda-en-el-narco-la-verdadera-droga-es-el-poder/>
- La Vanguardia* (2018). “José Coronado, un poderoso narco gallego con alzhéimer en *Vivir sin permiso*”. *La Vanguardia*, <https://www.lavanguardia.com/vida/20180918/451885168365/jose-coronado-un-poderoso-narco-gallego-con-alzheimer-en-vivir-sin-permiso.html>
- Lemus, Rafael (2005). “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana”. *Letras Libres*, núm. 81, <https://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva>
- Lombardo, Tita (productora) (2014). *Camelia la Texana* [televisión]. México, Estados Unidos: Telemundo y Argos Comunicación.

- Luiselli, Valeria (2012). “Novedad de la narrativa mexicana II: Contra las tentaciones de la nueva crítica”. *Nexos*, <https://www.nexos.com.mx/?p=14682>
- Monterde, José Enrique (1994). “El Melodrama”. *Revista Dirigido*, 223, 50-73.
- Oliver, Felipe (2020). “Nuevas geografías del narcotráfico. La novela gallega sobre el tráfico de drogas”. *Confluenze*, XII (2), 148-160.
- ____ (2013). *Apuntes para una poética de la narcolliteratura*. México: Universidad de Guanajuato.
- Olvera, Ramón Gerónimo (2013). *Sólo las cruces quedaron. Literatura y narcotráfico*. México: Ficticia.
- Ortiz, Orlando. (2010) “La literatura del narcotráfico”. *La Jornada*, <https://www.jornada.com.mx/2010/09/26/sem-orlando.html>
- Palaversich, Diana (2011). “Narcoliteratura (¿De qué más podríamos hablar?)”. *Tierra adentro*, 167, 54-63.
- ____ (2015). *La seducción de las mafias. La figura del narcotraficante en la narcotelenovela colombiana*, en Cecilia López Badano (Comp.), *Periferias de la narcocracia. Ensayos sobre narrativas contemporáneas*. Buenos Aires: Corregidor, 205-229.
- Parra, Eduardo Antonio (2005). “Norte, narcotráfico y literatura”. *Letras Libres*, 82, <https://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura>
- Portas, Manuel (2010). *Denso recendo a salgado*. Vigo: Edicións Xerais.
- Quercia, Boris (2010). *Santiago Quiñones, tira*. Santiago de Chile: Penguin Random House.
- ____ *Perro muerto*. (2016). Santiago de Chile: Penguin Random House.
- ____ *La sangre no es agua*. (2019). Santiago de Chile: Penguin Random House.
- Ramírez Pimienta, Juan Carlos (2021). “¡Esto no es Tijuana!: (Narco) denominación de origen en *Vivir sin permiso*”. *Agradecidas señas*, 3.
- Redondo, David (2018). “Narcos a la gallega”. *Cadena Ser*, https://cadenaser.com/ser/2016/02/04/television/1454611864_599900.html
- Rivas, Manuel (2010). *Todo es silencio*. Madrid: Alfaguara.
- ____ (2018). *Vivir sin permiso y otras historias del Oeste*. Barcelona: Penguin Random House.
- Rivas, Manuel y Aitor Gabilondo. (2018). *Vivir sin permiso*. España: Mediaset.
- Santos, Danilo; Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles (2016). “Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental”. *Mitologías Hoy*, 14, 9-23.
- ____ (2018). “Narcozona: territorios, ciudades y fronteras del relato criminal en México y Colombia”. *Taller de Letras*, 63, 109-114.
- Urgelles, Ingrid; Ainhoa Vásquez Mejías y Danilo Santos. (2021). “La narcolliteratura sí existe: tipología de un género narrativo”, en Danilo Santos, Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles, (eds.). *Narcotransmisiones neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop*. Chihuahua: El Colegio de Chihuahua, 15-37.

- Valentán, Gabriela (productora) (2015). *Señorita Pólvora* [televisión]. México, Estados Unidos: Teleset.
- Vallejo, Fernando. (1994). *La virgen de los sicarios*. Bogotá: Alfaguara.
- Vásquez Mejías, Ainhoa (2020). *No mirar. Tres razones para defender las narcoseries*. Chihuahua, Sinaloa: Universidad Autónoma de Chihuahua, Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Waldmann, Peter (2003). *El Estado anómico. Derecho, seguridad pública y vida cotidiana en América Latina*. Caracas: Nueva Sociedad.
- Yépez, Heriberto (2014). “Nomos del norte: Nuevas tendencias de la recepción de la narcoliteratura mexicana entre medios, academia y gobierno”, en Edgar Cota Torres, José Salvador Ruiz Méndez, Gabriel Trujillo Muñoz (eds.). *Miradas convergentes. Ensayos sobre la narrativa México-Estados Unidos*. México: Artíficios, 253-286.
- Zabalgoitia, Mauricio (2010). “Comparatismo latinoamericano y literatura popular y de masas: del estereotipo a nuevas construcciones de identidad en el encuentro de unos con otros”. *Castilla. Estudios de literatura*, 1, 420-432.
- Zavala, Oswaldo (2014). “Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives”. *Comparative Literature*, 66 (3), 340-360.
- ____ (2018). *Los carteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Barcelona: Malpaso.

Capítulo 5. Pablo. El Pop Star

Omar Rincón, profesor y creador, Universidad de los Andes y Xavier Andrade, Profesor Asociado en Antropología y Coordinador del Laboratorio de la Imagen, Universidad de Los Andes

La Colombia oficial y gobernante no quiere ser Pablo Escobar, es más lo niegan, pero han vivido de él. Por el contrario, el capitalismo cultural global (series, cine, literatura, artesanía, turismo) encontró en este personaje una fuente mágica de relato, emoción y negocio. Mientras el gobierno colombiano y los gobiernos locales –particularmente el de Medellín—se esfuerzan por abolir o controlar el glamour asociado a Escobar, la contemporaneidad atestigua la proliferación de imágenes, objetos y sonidos vinculados a su legado. Así, Pablo Escobar se ha convertido en un ícono pop, un héroe popular, una imagen religiosa y de peregrinaje turístico y referente artístico. Un auténtico ídolo para los jóvenes y los pobres del mundo desposeído, ya que es “celebrado” como sinónimo de éxito y emprendimiento capitalista. En este ensayo nos referiremos al Escobar hecho objetos, símbolos y relatos *culturales*. Estas reflexiones surgen a partir del proyecto de investigación y creación *narcolombia.club*

Lo narco hace referencia a un negocio (las drogas ilícitas), que se convierte en un asunto político (la lucha contra el tráfico de drogas), estigmatiza a Colombia, México y Latinoamérica (los territorios de la coca) y crea una cultura, un estilo y modelo de vida (consumo, luego soy capitalista). Y es la concreción final del capitalismo: el dinero-consumo como valor, la globalización como cancha, el mostrar lo consumido como símbolo y la política a las que sea y como será con tal de ganar. Afirmamos de entrada que estamos habitando, en todo el mundo, este narco-capitalismo.

Cuando vamos a los efectos estéticos de “lo narco” hacemos referencia a la glamorización y el culto tejido alrededor de figuras emblemáticas del narcotráfico que

expresan este *ethos* radicalmente capitalista (Taussig, 2012). Dichas dinámicas se expresan desde distintas dimensiones productivas que van desde los emporios de las industrias culturales hegemónicas, particularmente las del cine y la televisión, hasta producciones domésticas de mercancías o imágenes meméticas alusivas a las drogas y los ídolos narco (Andrade y Rueda, 2020). Este es un campo amplio que incluye la moda, la música, las imágenes mediáticas, el arte moderno y contemporáneo, el cuerpo, objetos artesanales y la pintura vernácula, los íconos religiosos incorporados a cultos específicos, la literatura y el periodismo, la arquitectura, los museos, las prácticas de colecciónismo y el paisaje urbano.

Desde los ochenta y en su encarnación contemporánea, este fenómeno parte de un imaginario público que fija la atención en tropos tales como “los carteles” y “los capos” para aludir a sus referentes claves. A diferencia de mediados del siglo XX, caracterizados por la prominencia del concepto de “mafia” para referirse a una estructura criminal organizada que fuera imaginada visualmente en referencia específica a los capos italianos, el siglo XXI ha sido testigo del impacto que distintas industrias culturales han tenido sobre la expansión mediática masiva del aura asociado a lo narco y que tipifica a sus principales actores como colombianos y mexicanos a una escala globalizada (Rincón, 2009).

Esta última asociación –la de las influencias mutuas entre Colombia y México en el campo de lo popular- es parte de una tradición más larga que data de la circulación cinematográfica de películas mexicanas, especialmente desde los cuarenta, en el conjunto de la región latinoamericana (Irwin y Castro Ricalde, 2013). Lo que hace diferente a la contemporaneidad es que, por ejemplo, derivaciones de la cumbia han generado fenómenos tales como el de las formaciones sociales Cholombianas en la ciudad de Monterrey (Watkins, 2014), e ídolos como Pablo Escobar que se convierten en objeto de devoción también en México, al mismo tiempo que mercancías con imágenes de El Chapo Guzmán, La Santa Muerte y Jesús Malverde tengan lugar en los mercados callejeros y artesanales colombianos. En el mismo sentido, el género musical del narcocorrido se ha enraizado con sus propios matices en Colombia configurando un diálogo de doble vía sobre consumos masivos asociados a lo narco. Entre los ídolos,

el que mejor lo logra, el más *pop star*, el más seductor, el más emblemático es Pablo Escobar. Y sobre él es que versa este ensayo.

Pablo Cool

Pablo es la cara pop del narco-capitalismo. Su *storytelling* es de estrella: Pablo Escobar (1949-1993) era colombiano, nació en la pobreza, por talento puso en jaque al mundo. Para unos (los sectores populares de Medellín y gran parte de Colombia) es un héroe, una mezcla de Robin Hood que repartía riquezas y El Zorro, un justiciero vengativo que luchaba por los pobres; para otros (Estados Unidos y el Estado colombiano) es un criminal: el más grande de la historia. Su personaje es tan atractivo que ya es una marca (administrada por su hijo desde Buenos Aires); tiene música que lo celebra; se cuenta en muchos libros (*La parábola de Pablo* de Alonso Salazar es el más importante); y tiene películas y series de éxito (*Escobar, el patrón del mal* la más exitosa). El Robin Hood vengador para hacer justicia por bala propia que financió el fútbol como espectáculo popular, creó barrios para que la gente viviera dignamente, ofreció empleo con base en el modelo familiar y luchó por defender la patria ante los gringos.

Pablo Escobar era feo, no hablaba bien, no se educó, no tenía maneras. Pero, hizo lo que quiso porque demostró que el capitalismo es de quien tiene el billete y punto. Fue *avant garde* porque performó los heroísmos de este siglo XXI, eso de somos *marca propia* que se construye en el consumo y la exhibición del capital. Escobar es el modo que inspira a un Cristiano Ronaldo quien gana mucho, gasta y exhibe valores a lo narco (hasta compra sus propios hijos); un Trump que exhibe con orgullo su riqueza, mujeres, edificios, cinismos e ignominias; un J Balvin que, viniendo como Pablo del barrio, a punta de perreo logró lo mismo: ferraris, aviones, consumo suntuario para mostrar que lo hizo. Por ser ese pionero del capitalismo puro y duro es que es un ídolo mundial y la marca Colombia para el exterior.

Y es un *pop star* porque el mundo del entretenimiento lo ha elevado a ícono³⁴. Sobre él se han hecho muchas películas, tiene la serie más exitosa de todas (*Escobar, el patrón del mal*) y fue el héroe de *Narcos* by Netflix. Su rostro es el souvenir que más aparece en los mercados artesanales de Colombia: hay camisetas, tazas, stickers, muñecos, memes, tures, memorabilia con su rostro, nombre y frases. La estrella pop más famosa de un colombiano en modo mundo.

Pablo es un ídolo es mágico porque todo lo que toca lo convierte en capital. Y por eso, muestra mucho y dice más sobre nuestro capitalismo. Dice que el narco mata la metáfora y expone sin ambages al capitalismo y su deseo de consumo y muerte: y por eso es un gran negocio de integración latinoamericana, demuestra que la política de drogas ha sido fracaso sin héroes y que el narco es el más versátil y recursivo emprendimiento popular.

Ante el éxito simbólico de Escobar, la actitud de las élites políticas colombianas es la negación. El Estado y los gobiernos locales –particularmente el de Medellín—se esfuerzan por abolir o controlar el glamour asociado a Escobar. Paradójicamente las operaciones de gubernamentalidad trazadas desde el Estado y los medios que convierten a Escobar en el principal culpable de la violencia, el narcotráfico y la corrupción, lo convierten en un ídolo popular. Por eso la industria *coolture* (Rincón, 2018) encontró en este personaje una fuente mágica de relato, reconocimiento y

³⁴ Según Wikipedia la filmografía con Pablo y sobre Pablo incluye CNN Presents - *Kingdom of Cocaine* (1994); Reputations - *Pablo Escobar: How Cocaine Conquered a Country* (1995); Get Shorty (1995); Mugshots - *Pablo Escobar: Cocain Cartel Assassin* (2000); *Blow* (2001); *The True Story of Killing Pablo* (2002), documental en History; *Ciudadano Escobar* (2004); *Los archivos privados de Pablo Escobar* (2004); *Zero Hour - The King of Cocaine* (2004); *Underworld Stories - Miami* (2007); *Colombia Vive* (2007); *Pablo Escobar, Ángel o Demonio* (2008); *Pecados de mi padre (Sins of My Father)* (2009); *Los Dos Escobar* (2010); *Los Tiempos de Pablo Escobar* (2012); *The '80s: The Decade That Made Us - Masters of the Universe* (2013) serie documental de Natgeo; *Escobar: Paradise Lost* (2014); *Finding Escobar's Millions* (2017) de Discovery; *Countdown to Death: Pablo Escobar* (2017); *American Made* (2017); *Loving Pablo* (2017); *Dark Tourist - Latin America* (2018) serie documental de Netflix. En cuanto a series de ficción están *El Cartel de los Sapos* (2008 – 2010); *Escobar el Patrón del Mal* (2012); *Los tres caínes* (2013); *Alias el Mexicano* (2013); *El señor de los cielos* (2013-2020); *Narcos* (2015-2017); *Bloque de búsqueda* (2016); *El Chapo* (2017-2018); *El general Naranjo* (2019).

negocio. Y lo es porque es a la vez un ícono pop y un héroe popular, una imagen religiosa y de peregrinaje turístico, un referente también artístico y un estilo de vida.

En este contexto, mapear las vidas sociales de Pablo Escobar a través de algunas de sus múltiples dimensiones requiere atender tanto a su circulación mediática y digital como a consumos cotidianos. En este ensayo nos referiremos al Escobar construido por el gobierno (Museo de la Policía Nacional), de la artesanía (camisetas, stickers), la música y los narcocorridos, las series de televisión y el cine, los narcotunes y el arte. Estas reflexiones surgen a partir de investigaciones que alimentan al proyecto de investigación y creación *narcolombia.club*³⁵ que indaga por las estéticas y culturas del narco en Colombia para develar que éste no es un pecado, como la narrativa hegemónica moralista lo quiere, sino una expresión gloriosa y sabrosa de formas capitalistas puras y duras.

Pablo Pop: objetos, prácticas y relatos

Escobar es un producto *cultural*, símbolo del emprendimiento desde abajo, marca de alto consumo, un Che de nuestro tiempo: la imagen de la camiseta que celebra a quien lo logró y le asigna un *look* contracultural a quien la usa. Mauricio Bernal³⁶ hacía este texto periodístico en el 2019:

Algo ha ocurrido con Pablo Escobar, el narcotraficante que llenó de cocaína las calles de EEUU, el criminal que declaró la guerra al Estado colombiano, que sembró el terror entre la población de su país, que puso bombas por doquier, que las puso indiscriminadamente, que pagó por cada policía que moría asesinado, que a finales de los 80 fue declarado el delincuente más buscado.

³⁵ Ver todo el proyecto en <https://narcolombia.club/>

³⁶ Mauricio Bernal, *De narco a ícono pop*, El Periódico de Aragón, 17·03·19, <https://www.elperiodicodearagon.com/cultura/2019/03/17/narco-icono-pop-46669083.html>

Algo ha pasado y es que han transcurrido 25 años desde que cayó abatido en un tejado de Medellín, y en este tiempo ha completado un inquietante tránsito de persona a personaje: primero fue la literatura, luego el cine, luego la televisión, luego Narcos -es un capítulo aparte-, y ahora es una cara estampada en camisetas que jóvenes de todo el mundo exhiben como si fuera una especie de héroe, un ídolo, alguien con quien identificarse, como lo fue en su día otro celeberrimo latino: el Che Guevara. ¿Ha reemplazado un narcotraficante asesino a un rebelde idealista como principal ícono de Latinoamérica? La respuesta es triste. La respuesta es que sí.

Y es que Escobar es héroe porque derrotó a la pobreza, al sistema, al Estado, a la moral burguesa. Y ganó la promesa capitalista: tener dinero para consumir y exhibir el éxito. Y todo esto adobado con las buenas maneras de ser un hombre de familia que obedecía a su madre, protegía a su mujer e hijos, ayudaba a sus amigos. Y para la rebeldía, esa épica de un hombre pobre y sin estudios, sin conexiones, sin poder, que surge de la nada y derrota a los oligarcas y al Estado, y todo para dignificar a los pobres de su comunidad. Un tipo popular que entró y se tomó al capitalismo.

Un ícono pop adorado por la *coolness* del entretenimiento (cine, televisión, medios, moda). Un maravilloso exótico para la mirada colonialista (civilizada europea y pragmática gringa), ese kitsch que, en simultáneo, entusiasma, horroriza y da risa. El héroe del parque temático de lo latino. Escobar expresa esa

curiosa necesidad del imaginario europeo: la utopía del atraso. Nada más sugerente en un mundo globalizado que una reservación donde se preservan costumbres remotas (...) un hedonismo (...) donde la miseria y la injusticia se convierten en formas del pintoresquismo (...) un Parque Jurásico que permite excursionar al pasado (Juan Villoro, 2009).

Y así llegamos a la tienda del parque temático del narco que es Colombia y a su personaje predilecto. En esta tienda *made in* Pablo Escobar puedes encontrar:

Mujeres. Se crea ese mito que los narcos compran y hace las mujeres a su estilo, las hacen bellas a su estilo popular: ese de redondeces que contradice el modelo estilizado de la moda. Esa leyenda de que las mujeres para sobrevivir deben adornar su cuerpo de silicona y coquetería... a lo *Sin tetas no hay paraíso* (Gustavo Bolívar, 2006). Las mujeres se convierten en un bien de exhibición de que se logró el éxito: mujer-madre por quien se hace todo, la mujer-esposa a quien se protege porque cría la herencia, la mujer-sexo con quien se muestra que lo logró. Pongamos que hablamos de Trump, Cristiano Ronaldo, Maluma y sus imitadores.

Animales. El narco viene de lo rural, de lo marginal, de lo excluido. Y una vez que lo logra lo quiere exhibir con sus gustos: haciendas, caballos, joyas y autos. No hay narco sin caballos qué montar. Y no hay Escobar sin hipopótamos, toda una singularidad. Todos símbolos de ese bucólico rural que celebra con propiedad el mundo narco: el orgullo está en el campo, de donde uno viene y donde uno significa. Y llegamos al exótico de la historieta de esa paloma mensajera que fue presentada como terrorista. Su delito: llevaba celulares a una cárcel de máxima seguridad. Y salió fotografiada como criminal. Y las cámaras la grababan y ella no sabía bien qué pasaba. Faltó un periodista que la entrevistara. O esos hipopótamos que llegaron a Colombia y ahora deambulan por todo el país. O esos caballos millonarios que sirven para exhibir la nueva clase adquirida. Toda una comedia animal esto de los narco-animales.

Moda. El hijo de Pablo, Juan Pablo Escobar Henao, primero se dignificó con nuevos apellidos ilustres (Marroquín Santos), luego se convirtió en argentino, más tarde produjo un documental para lavar la imagen (*Los pecados de mi padre*, 2009) y, finalmente, creó la marca «Pablo Escobar»³⁷ para vender ropa y documentos personales del capo como su cédula de ciudadanía, su documento de pasado judicial, su placa de auto 0 kilómetros. Incluso publicó su autobiografía: *Pablo Escobar: mi padre* (2014). Pero todo esto no es lo

³⁷ V. Elizabeth Reyes: «La polémica marca de Pablo Escobar» en *El País*, 6/1/2014.

que parece: una apología... ya que según dice en su página web, al «compartir el legado violento de nuestra historia familiar (...) nuestras prendas se [convierten en] banderas de paz que flamean por todo el planeta, hasta hacernos conscientes de la importancia vital de la convivencia pacífica»³⁸. El hijo lucra con la marca «Escobar Henao» y, además, quiere hacernos creer que Pablo es sinónimo de valores y paz: su eslogan es «In peace we trust» cuando su interés es lavar su imagen de narco y hacer billete a lo narco. La herencia no se hurta.

Las músicas. Los cantores populares le cantan a su heroísmo por poner en jaque a USA y por haber sido un grande para delinuir. Y en tono de narcocorrido, lo dicen así:

Quién iba a pensar que de aquel río negro / naciera el patrón, el dueño
del mundo entero, / un hombre importante, de palabra inquebrantable /
para unos fue un demonio y para otros era un ángel. / Potencia mundial,
un personaje incomparable / rebelde ante el gobierno, de oficio era
traficante. «Pablo Escobar», Jorge Santa Cruz

Hombre de mucho dinero, era el más rico del mundo. / Famoso en todas
partes, en la droga número uno. / La Ley se le vino encima por los
problemas que tuvo. «Se llamó Pablo Escobar», Hermanos Ariza

Y se le canta tan bien que, en estos corridos y en muchos más, está el relato de su vida, obra, milagros y muerte de Escobar: un héroe de oralidades y narraciones populares.

Bioepic. Su vida se ha convertido en muchas versiones. En libros, el mejor homenaje fue el de su hermano (Escobar, 2000) y la mejor versión está en *Escobar, el patrón del mal*, la serie-telenovela más exitosa en todo el mundo. Y es que es una buena obra televisiva: bien producida, mejor *casting*, actuación alabada de Andrés Parra (quien interpreta a Escobar), versatilidad visual y potencia narrativa. Fue éxito en todos los canales en los que se presentó. Pero, ¿por qué gusta? La historia es alucinante y los libretos nos

³⁸ Fuente: Escobar Henao, www.escobarhenao.com/es/content/8-sobre-escobar-henao.

presentan a un héroe popular con una vitalidad del héroe/villano que hace ilusionar a los de abajo. Un personaje absolutamente fascinante: un ser anónimo que se convirtió en el más grande villano, un excluido de la sociedad que a partir de sí mismo y por sí mismo se hace el más bandido del mundo y pone en jaque al poder gringo, un hombre que sin educación y a punto de astucia derrota su destino de pobreza. Y con el encanto de los personajes que lo acompañan, sobre todo los sicarios por su veta humorística. Se dice que *Escobar, el patrón del mal* se hizo para que los colombianos que no lo conocían recordaran a este nefasto personaje y lo detestaran para siempre; todo muy educativo, pero terminamos amando a Pablo y odiando al Estado colombiano (Rincón, 2015).

Lenguaje. El narco ha creado su propio dialecto, en *No nacimos pa' semilla* (Salazar, 1990) aparece un glosario para comprender los modos de habla que crea este mundo³⁹. Aquí queremos resaltar más las frases-mantra que dicen dijo Pablo Escobar y se volvieron parte de la sabiduría popular. Recordemos algunas: «Piensa como pobre y vivirás como pobre»; «Todo lo peligroso se convierte en plata»; «Mantén cerca a tus amigos, pero más cerca a tus enemigos»; «La vida hay que vivirla irresponsablemente, pero con responsabilidad»; «Hay tres maneras de hacer las cosas: bien, mal y como las hago yo»; «No tiene sentido seguir haciendo más ricos a los ricos»; «El día que vaya a hacer algo malo, hágalo bien hecho»; «El tiempo es su tiempo, socio, usted verá cómo lo malgasta»; «Pues si medio mundo me quiere matar, contratamos al otro medio mundo para que me defienda»; «Para mí, lo más importante después de mi mamá, son la plata y las mujeres»; «No existe una empresa en Colombia que le saque más dólares a los Estados Unidos que nosotros, los narcotraficantes»; «Te observan, te critican, te envidian y al final te imitan»; «Si le vas a hacer una cirugía a tu mujer para verla más bella, primero hazte una cirugía en el corazón para tratarla mejor»; «La mente es como un paracaídas, no sirve de nada si no se abre»; «No es más sabio quien más lee, sino quien mejor entiende». Sus frases crean una narcofilosofía con valor de verdad de

³⁹ Hay todo un estudio sobre este dialecto que se puede leer en Castañeda, Luz Stella, 2001, *El parlache, jerga de los marginados*, Medellín, Editorial Universidad de Antioquia. Muy educativo, también, ver la película La vendedora de rosas de Víctor Gaviria, 1998.

pueblo, esa que se comprueba en el día a día del salir adelante, en el rebusque o emprendimiento para hacerse al capital.

Narcotures⁴⁰. Los narcotures en Medellín buscan contar a Pablo Escobar. Ahí se exalta la imagen de Escobar y las múltiples derivaciones de su culto alrededor de formaciones sociales urbanas tan dispares como los movimientos hip-hop, y, los hacedores de *stunts* o acrobacias en motos y las industrias paralelas que este deporte ha creado como, por ejemplo, las calcomanías para decorar estos vehículos consagradas a idolatrar a El Patrón y frases célebres suyas como “plata o plomo”.

Los narcotures han tratado de ser cancelados sin éxito al cabo de los años. Se estimaba para 2018 que habían 80 operadores independientes vinculados a esta industria. En buena parte, esta forma de narcoturismo es alimentado por extranjeros, particularmente estadounidenses e israelíes que conocen de Medellín gracias a las series televisivas. Su visita es para apreciar los restos materiales vinculados al legado narco. Un recorrido clásico incluye, por ejemplo, edificios y residencias, mausoleos y tumbas.

El lugar más emblemático fue, y continúa siendo, el edificio Mónaco, propiedad de Pablo Escobar que estuvo hasta temprano 2019 situado en el aburguesado barrio de El Poblado. Este bunker de 8 pisos construido por Pablo Escobar para albergar a su familia en los ochenta fue el foco de un atentado por parte del Cartel de Cali en 1988. Quedó semidestruido y mostraba las huellas de lo que fue el periodo más violento de los enfrentamientos entre narcotraficantes que tendrían a Escobar (cartel de Medellín) y a los hermanos Rodríguez Orejuela (cartel de Cali), como sus principales protagonistas. Posterior al asesinato del primero por parte de fuerzas de Estado a fines de 1993, este edificio se convirtió en un lugar de peregrinaje para quienes participan de los circuitos de narcotures. Al haberse convertido después de los años en un sitio de peregrinaje para curiosos sobre el capo, el edificio en ruinas devino en un ejemplo claro de lo que se viene debatiendo recientemente en esa ciudad bajo la noción de “patrimonio incómodo” (Rojas y Blanco, 2020).

⁴⁰ Estas reflexiones son el producto de los semilleros de investigación sobre narcoestéticas de Antropología dirigidos por X. Andrade.

*El Mónaco*⁴¹ fue destruido el 22 de febrero de 2019, bajo la alcaldía de Federico Gutiérrez. Se le llamó la implosión controlada del edificio Mónaco, evento que ha sido considerado como el mayor hito en la iniciativa *Medellín Abraza su Historia*, destinada a reescribir una historia oficial de esa ciudad con la finalidad de deslindarla de su densa herencia narco mediante distintos ejercicios de limpieza sociológica, material y mnemónica (<https://www.medellinabrazasuhistoria.com>).

El, así llamado, *Parque de la Inflexión*, destinado a conmemorar la memoria de alrededor de 40.000 víctimas de la violencia narco –o por lo menos esa es la propuesta oficial, conforme a los planes del gobierno local desde su inauguración en diciembre de 2019, sigue siendo lugar clave del relato de Pablo Escobar: la demolición física engrandeció la figura simbólica. Y es que este tipo de políticas desatan una serie de contradicciones relacionadas con la incapacidad de contener el exceso estético que articula el culto narco y su capacidad de proliferación (Taussig, 2012). A pesar del deseo gubernamental, los turistas usan este espacio para atestiguar la grandiosidad –ahora ausente pero igualmente atractiva precisamente por ello—del poder económico de Pablo y la violencia que caracterizara a los enfrentamientos entre los carteles y el Estado.

Museos. El coleccionismo de objetos narco por parte de los museos gubernamentales, tales como el de la Policía Nacional y el de la Fiscalía en Bogotá, da cuenta precisamente de las tensiones y contradicciones productivas que desata este legado cuando forma parte de exhibiciones públicas. La profusión de relaciones contradictorias y paradójicas que desatan objetos vinculados a lo narco se evidencia en el museo policial. La colección despierta en el público reacciones no deseadas a pesar de las disposiciones que el director, los funcionarios y los propios guías usan para reducirlos a meros índices de la exitosa agencia policial sobre el narcotráfico. En el corazón de una narrativa que ensalza las bondades de la institución policial como garante de la vida social -recurriendo a

⁴¹ Acerca de la implosión del Mónaco ver instalación audiovisual *La Vida (antes y después del Mónaco)* (X. Andrade, Mateo Gómez Pinto y Ana Catalina Correa, 2019) que recoge el devenir de la implosión del edificio que dio lugar a la proliferación mediática en plataformas como youtube de apariciones fantasmagóricas de Pablo Escobar segundos antes de su detonación.

referentes bíblicos y hasta precolombinos para hacer patente la necesidad del imperio de la Ley desde tiempos inmemoriales- los artefactos incautados a narcotraficantes excede y subvierte reiteradamente el ejercicio pedagógico y gubernamentalizado que se le quiere asignar. Así estos museos terminan por “enaltecer a los capos” colombianos. Por eso, esta colección se ha convertido en destino obligado de miles de curiosos, seguidores de culto y aficionados a lo narco. Su mayor atractivo está en lo narco, no en lo policial.

La Harley. El objeto de mayor culto en este museo es una enorme motocicleta Harley Davidson de uno de los lugartenientes de Pablo Escobar, alias “El Arete”. Enchapada en oro, el despliegue de la motocicleta es magnificado al mostrarse dentro de un cubo de vidrio con entapetado rojo, posicionándolo de forma imponente en el corazón mismo del Museo de la Policía. Su cilindraje, enorme costo y las incrustaciones de oro y piedras preciosas, la convierte en una muestra del poder económico de los narcotraficantes. Un objeto que demuestra que el crimen sí paga.

Y es que la palabra clave de este museo es **crimen**, ya que es el atractor eje que articula todos los artefactos y dispositivos que contiene. Se supone que la muestra museística desarrolla la tesis de que “El Crimen No Paga” porque sólo tiene dos salidas: la cárcel o la muerte. Olvida la más luridiosa: el capitalismo como la meta de éxito rápido. Y aunque museo, gobierno y medios dicen afirmar que “no son héroes del pueblo” porque “un héroe no asesina a inocentes”, en estas jugadas simbólicas triunfan las creencias y saberes populares que alaban al narco y su poder de seducción hecho de pistolas de plata con caballos de oro incrustados y demás objetos que exhiben sus consumos que brillan oro. Se evidencia una disputa entre el discurso gubernamentalizado y los campos de consumo y producción cultural en el que los mismos se encuentran inscritos y circulando masivamente.

La realidad objetual supera la ficción gubernamental

La ingobernabilidad de los objetos, la televisión, la música y las estéticas de los narcotraficantes ponen de manifiesto la preminencia de lo narco como consumo

cultural antes que del discurso policial/gubernamental sobre el narcotráfico, como referente contextual y relacional de aquello que la narco-estética significa y relata.

Es en este sentido que las imágenes de los narcotraficantes y sus objetos evaden el proyecto aséptico de la ética negacionista de los gobiernos y la sociedad del bien ya que continúan produciendo sentidos diversos en los consumos culturales movilizados por la materialización y ratificación de los relatos que mitifican a los narcotraficantes. Y ahí la narco estética se hace ética, iconografía y mitología que se concretan en mercancías que rinden homenaje y conmemoración de Pablo Escobar.

La fuerza simbólica popular de lo narco es innegable, para ser más colombianos pareciera un invento del realismo mágico. Pero es la magia del capitalismo que lleva a que políticos, gobiernos, militares, empresarios, reinas, regatonearos y futbolistas actúen el mismo guion del narco: uno donde todo vale para participar del capitalismo. Todo parece indicar que cuando vamos al consumo todos nos parecemos: somos primarios, queremos imponer nuestros prejuicios y buscamos desaparecer al otro. Una banalidad grotesca, cínica, indolente. En capitalismo nos igualamos, y el narco nos muestra la utopía posible.

Hay que dejar de seguir analizando desde una perspectiva de clase y colonial que es un problema de latinos y del mal gusto de los pobres, para pasar a reconocerlo como expresividad de nuestros modos culturales de ser y habitar la vida en el capitalismo. Lo narco es colombiano y latino por destino, pero capitalista por ética; tanto que, si Trump fuera presidente de Colombia, le llamarían un narco-presidente.

Narcolombia.club argumenta que *lo narco es colombiano por destino, pero capitalista por ética*. Los narcos molestan por sus gustos, pero su dinero nos hace bien. Lo narco es la moral capitalista de billete mata cabeza, todo se compra (sobre todo la ley) y el éxito se exhibe en capital y consumo. La narco-estética no es mal gusto, es otra estética, la del nuevo riquísimo prometido por el capitalismo. No es la estética colombiana, es la capitalista. Y ya no es Pablo, lo mismo testimonian los políticos como Trump, Bukele y Bolsonaro, las estrellas futbolísticas como Cristiano Ronaldo, los *reggaetoneros* como J Balvin, los

influencers, los corruptos, los nuevos ricos, los dueños del mundo como Bezos... Todos ganan millones y consumen lo mismo: lujosos autos, yates, islas privadas, mujeres, joyas, relojes. El capitalismo junta en el éxito y en la pobreza y propone una sola vía para vivir bien: el capital a las que sea. Por eso, Escobar es el héroe pionero para el tipo de personaje que han puesto de moda las series y la cultura pop siglo XXI: sujetos sombríos que meten miedo por su oscuridad y que hacen el capitalismo a su manera. Ese es el héroe de nuestro tiempo. La verdad es que Escobar sigue siendo un excelente narco incluso después de muerto. Los narcos son mágicos, producen dinero, todo lo que tocan lo vuelven oro, y todos han sacado dinero de él: su hijo, ahora su mujer con sus memorias, Netflix y hasta nosotros los estudiosos del narco.

Coda

Todos los países del mundo tienen una política antidrogas que busca “supuestamente” reducir el consumo, y por mandato de los Estados Unidos, todos los países del mundo deben luchar contra el terrorismo de las drogas ilícitas y perseguir su producción y comercialización. Esta nueva lucha contra ese comunismo de las drogas le da a Estados Unidos el poder de decidir sobre qué países latinos cumplen y son certificados y cuáles son los parias del momento. Esta política centrada en la represión y criminalización de toda la cadena de producción, comercialización, el porte y el consumo, ha demostrado ser un fracaso. Un fracaso porque en 50 años ha demostrado que no sirve. Un soberano despilfarre de recursos en la lucha contra “ese terrorismo” que hace que los Estados gasten más en lo militar que en lo social.

La ironía capitalista es que la lucha contra las drogas se concentra contra los países pobres en dinero, pero ricos en recursos como los latinos y su cocaína, mientras el mercado que más crece es el de las drogas sintéticas que viajan de norte a sur. Y la otra ironía, todos los narcotraficantes son latinos, sin educación y de mal gusto que conquistan a los Estados Unidos y Europa, donde no hay narcos, solo consumidores. Pablo, el ídolo que concreta el “capitalist dream”: capitalismo para todos, que se da

cuando todos podemos participar del consumo de marcas, estilos, viajes, objetos, arquitecturas, relojes, felicidades capitalistas.

Referencias

- Asad, Talal (1973). *Anthropology and the Colonial Encounter*. Nueva York: Humanities Press.
- Andrade, X. y Santiago Rueda (2020). *Drogas y pandemia en los circuitos de los memes y los stickers: un análisis*. Bogotá: Cartel Urbano.
- Bernal, Mauricio (2019). *De narco a ícono pop*. Barcelona: *El Periódico*.
- Bolívar, Gustavo (2006). Sin tetas no hay paraíso. Bogotá: Caracol TV (Serie)
- Escobar, Roberto (2000). *Mi hermano Pablo*. Bogotá: Random House Mondadori.
- Irwin, Robert McKee y Castro Ricalde, Maricrus (2013). *Global Mexican Cinema: Its Golden Age*. Londres: Bloomsbury.
- Marroquín Santos, Sebastián (2009). *Los pecados de mi padre*. Director: Nicolás Entel, Documental.
- Marroquín Santos, Sebastián (2014). *Pablo Escobar: mi padre*. Buenos Aires: Planeta.
- Rincón, Omar, Lucas Ospina y X. Andrade (2020). *Narcolombia: Líneas de Investigación y Creación sobre Estética y Narcotráfico en Colombia*. Bogotá: CEPER.
- Rincón, Omar (2009). Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia. Buenos Aires: *Nueva Sociedad*, 222: 147-163.
- Rincón, Omar (2015). Amamos a Pablo, Odiamos a los políticos. Buenos Aires: *Nueva Socieda*, 255, 94-105.
- Rincón, Omar (2018). *La coolture*, Buenos Aires: Revista Anfibia.
- Rojas, Juan Diego y Darío Blanco (2020). “Activación y consolidación de un patrimonio incómodo, construido sobre la memoria del narcotráfico y la violencia, en Medellín”, en Sofía Botero Páez, ed. *Un Informe y Siete Ensayos Relacionados con la Patrimonialización y la Ciencia Abierta*. Medellín: Universidad de Antioquia, 253-296.
- Salazar, Alonso (2012). La parábola de Pablo. Bogotá: Alianza Editorial.
- Salazar, Alonso (1990). *No nacimos pa'semilla*. Bogotá: Cinep.
- Taussig, Michael (2012). *Beauty and the Beast*. Chicago: Chicago UP.
- Uribe, Juana y Cano, Camilo (2012). *Escobar, el patrón del mal*. Bogotá: Caracol TV (Serie)
- Villoro, Juan (2009). *Iguanas y dinosaurios. América Latina como utopía del atraso*. México: Biblioteca virtual Miguel de Cervantes
- Watkins, Amanda (2014). *Cholombianos*. México: Trilce Editores.

PARTE III: Género, construcciones de la feminidad y nuevas identidades juveniles

Capítulo 6. Las redes trans ante geografías del terror: movilidades y resistencias de sur a norte

Dr. Miguel Lucero Rojas, El Colegio de la Frontera Norte

Las posibilidades de que el feminismo sirva para construir una alternativa al capitalismo, a los proyectos reaccionarios, al auge del totalitarismo y al avance de las recetas de la ultraderecha, dependen de que el feminismo no solo sea hegemónico y tome el poder sino que sea crítico en su ejercicio del poder y no lo reproduzca en sus formas autoritarias, excluyentes y patriarciales.

Clara Serra, Cristina Garizabal, Paloma Uriá y Miriam Solá

Introducción

Resistir ante las situaciones de violencia requiere de estrategias que permitan subvertir los órdenes que imperan, adaptarlos y acoplarlos para el uso de quienes hemos vivido situaciones de violencia. Pero resistir no implica aceptar o negar la realidad, a modo de hacer la vista de lado. Se trata de reconocer la situación que acontece y buscar la manera de agrietar aquello que se muestra como imposible de modificar, de usar la imaginación, la creatividad y evadir aquello que nos coloca en riesgo o peligro.

En las últimas décadas, las disidencias corpo-sexuales nos hemos enfrentado a una serie de situaciones donde la violencia se mantiene como un destino que es imposible de evadir, nuestra existencia parece una sentencia de muerte para una sociedad mayoritariamente ausente ante el dolor y sufrimiento de otros⁴². Agradezco el acompañamiento y la generosidad de quienes a lo largo de estos años, nos hemos comunicado y apoyado en construir estas reflexiones que buscan evidenciar la violencia que se vive al ser migrantes y mujeres trans. Todas ellas, mujeres presentes en los

⁴² Hago uso de la letra “e” como una forma de incluir a todas las personas, tanto aquellas que nos encontramos dentro del binarismo de género, como para nombrar a quienes escapan de él.

últimos años: Alison, Violet, Cyndi y Patricia son, en esta ocasión, con quienes tejo la reflexión que se presenta.

Ante situaciones recurrentes de odio, discriminación y violencia, las llamadas minorías hemos decidido responder de forma tajante y visible; nunca más el silencio será el cómplice de la opresión, frase que sigue siendo vigente y que ha sido la apuesta de los feminismos chicanos y afros desde hace décadas. Por esta y muchas otras razones, se ha apostado al uso de la voz, de la voz propia, de la suma de las voces para evidenciar, cuestionar y transformar las imágenes destino que la opresión busca naturalizar.

Este texto también se escribe a la memoria de quienes han sido víctimas de estas geografías del terror que se desatan con los controles fronterizos, a la memoria de Roxana Hernández, y de otras víctimas de los centros de detención en Estados Unidos. Así como a las 55 víctimas del accidente sucedido en Chiapas en diciembre de 2021, quienes, debido a las restricciones migratorias ordenadas por el gobierno actual, que opera a través de la militarización y vigilancia de instituciones como la Guardia Nacional y el Instituto Nacional de Migración, eran transportadas clandestinamente en condiciones inhumanas.



Fotografía de Luna Guzmán, 13 de noviembre de 2021

El presente texto realiza un análisis sobre el sistema de asilo, confrontándolo ante las formas en que la denuncia y visibilidad de la violencia que viven personas que buscan

asilo y que son forzadas a estar dentro de los centros de detención de migrantes en Estados Unidos. Dicha reflexión se centra en las experiencias que han vivido mujeres trans asiladas, no con la intención de negar otras realidades, sino para poder ser puntos de encuentro a realidades que atraviesan las personas desplazadas a nivel mundial; se busca pues, pensar como operan las políticas migratorias y se construyen discursividades que legitiman las violencias a través de supuestos enemigos e invasores que colocan en riesgo el bienestar del país que les acoge.

Violencias, geografías del terror y búsqueda de alternativas para la supervivencia

Las historias de quienes migran son variadas y nada homogéneas, responden a distintos factores, decisiones y procesos que tienen en común la violencia que se desata en los contextos cotidianos en los cuales se habita. Violencias directas y simbólicas que reproducen un orden heteropatriarcal que, cimentado en órdenes de desigualdad, opera como un régimen político de muerte que expone la vida de determinadas poblaciones.

El fenómeno de la violencia en los países latinoamericanos ha sido una constante que mantiene una inestabilidad social, civil, política y económica. Una gubernamentalidad neoliberal, los grupos del crimen organizado, las pandillas, los grupos paramilitares, militares y cuerpos policiacos replican la violencia como una forma de organizar las sociedades a través del uso del necropoder. De acuerdo con Ariadna Estévez, el necropoder se puede conceptualizar como el “poder de hacer morir y dejar vivir, y no es exclusivamente estatal, sino que incorpora agentes no estatales y la economía criminal, de tal forma que el monopolio estatal de la violencia es reemplazado por una violencia híbrida o privatizada” (2019: 150)

La violencia que se presenta en los países de Latinoamérica responde a un orden que despolitiza una serie de problemáticas que aquejan a estos territorios: feminicidios, crímenes de odio, asesinato de activistas, desaparición forzada, extorsiones y un sinfín de situaciones que ponen en riesgo la vida de personas, incluso de grupos poblacionales.

Pero es importante hacer un señalamiento, estas situaciones no emergen de la nada, tampoco son hechos aislados, han sido resultado de políticas que exponen la vida de quienes habitamos estos territorios. Patricia, una mujer trans salvadoreña, decidió salir de su país de origen por las situaciones de violencia que aquejaban la región desde hace varias décadas. Recuerda que la violencia no sólo se ejercía hacia ella por ser una trabajadora sexual, lo era también por su identidad de género, la transfobia es una realidad que existe lastimosamente en la región de América Latina.

Transfobia, extorsión y violencia policiaca, negación de derechos por parte de los aparatos gubernamentales, violencia comunitaria, estigmas y prejuicios se vuelven una mescolanza que desata violencia sobre las personas trans y las disidencias sexuales. Múltiples escenarios fragmentados donde las violencias existen, en donde la cotidianidad no da descanso, cada una de ellas recuerda la cansada tarea de estar eludiendo violencias en sus casas, en las calles, en los bares, en las instituciones del estado, en la cárcel, en el super, en cada lado donde se encontraban. Razones suficientes de hartazgo para necesitar salir de esos espacios en donde no existe tregua para las mujeres trans.

La violencia que opera en la región es un modo de desestabilizar y perpetuar órdenes de desigualdad, pobreza, migración y condiciones de vulnerabilidad enfocados a una gran parte de la población. Con esas condiciones lo primero que se adelgaza es el estado de derecho y bienestar que expone la vida de casi todas las personas. La impunidad y la violencia operan en estos espacios desde la reproducción de una pedagogía de la残酷:

La repetición de la violencia produce un efecto de normalización de un paisaje de残酷 y, con esto, promueve en la gente los bajos umbrales de empatía indispensables para la empresa predadora. La残酷 habitual es directamente proporcional a formas de gozo narcisista y consumista, y al aislamiento de los ciudadanos mediante su desensibilización al sufrimiento de otros. (Segato, 2018)

Para dar cuenta de la gestión y conformación de espacios donde la violencia opera con la finalidad de despojar e incentivar el desplazamiento de poblaciones, se retoma el concepto de geografías del terror (Oslender, 2008). En este espacio operan dispositivos que despolitizan la vida de las personas, se banaliza la violencia y opera la impunidad con el propósito de fomentar el mercado del crimen organizado, a través de la exposición y el lucro de la vida de las personas que lo habitan. De acuerdo con Oslender, las geografías del terror operan a través de la producción de paisajes de miedo, es decir, lugares en donde se posibilita la existencia de una inestabilidad en donde la violencia, la falta de acceso a la justicia y la inseguridad mantienen en riesgo constante la vida de las personas que habitan dichos lugares. Todo este sedimento se ve reflejado en el aumento de la movilidad de las poblaciones, a través de su desterritorialización.

La violencia que opera en estas geografías del terror afecta e influye en la toma de decisiones de quienes deciden movilizarse a otras zonas o países. Cindy, mujer salvadoreña de 28 años comenta:

Ahora si, con este tiempo, viéndolo con distancia, mi vida siempre estuvo en riesgo, tenía que salir. Ni cuando me apuñalaron, ni cuando denunciaba, ni nunca, estuve a punto de morir, llevaba todo mi expediente médico, pero la policía no hacía nada, no me escuchaba, como si no pasara. Me decían ya déjalo, o te va a pasar otra cosa y ahora si ni podrás contarla. Puedo ver que, para ellos, nosotras no somos nada, porque para ellos es mejor mirar para otro lado, o seguro también le ganan (haciendo referencia al dinero).

La violencia que opera en Centroamérica se caracteriza también por una historia de dictaduras y una militarización que ha expuesto la vida de sus habitantes, lo que a su vez ha permitido la existencia de grupos criminales desde donde también operan los gobiernos. Esta guerra interminable (como la guerra contra el narco que se ha producido en México desde el 2012), ha alimentado políticas de militarización y de muerte donde determinadas poblaciones se encuentran sobreexpuestas. La complejidad de dicho

fenómeno ha quedado subsumida en responsabilizar de todos los problemas económicos, políticos y sociales a los grupos criminales, como si todo se resumiera únicamente a ellos. Sin embargo, se trata de solo una arista de la problemática que atraviesan estos países. El establecimiento de pandillas y maras en la región centroamericana inició con peleas y rivalidades en búsqueda del control territorial; posteriormente la constante securitización y creación de los enemigos por parte de los gobiernos de cada uno de los países, ha llevado a enfrentamientos realmente alarmantes en donde la “victimas colaterales” se vuelven una normalidad constante (Moreno, 2019: 132).

Lo que acontece en las geografías del terror repercute y trastoca otras geografías enmarcadas desde una gubernamentabilidad biopolítica neoliberal, principalmente porque propaga órdenes fronterizos que buscan a toda costa la contención de millones de personas que migran, pero que al mismo tiempo generan su expulsión desde el país de origen. Este régimen fronterizo global despliega un imaginario que criminaliza, rechaza y construye discursos de odio hacia las personas que se desplazan debido a las condiciones originadas en las geografías del terror. De este modo se alienta una xenofobia global en donde quienes migran se vuelven un problema que se debe de frenar en los países destino.

Como se puede observar, la existencia misma de estas geografías alienta la producción de flujos de personas que buscan contar con otras oportunidades de vida, sin embargo, las fronteras se militarizan, se cercan, se tecnologizan, se transforman en barreras que buscan impedir la entrada de migrantes, generando mercados en donde la ilegalidad lucra con la vida de quienes se desplazan. Los controles fronterizos se alimentan de discursos nacionalistas que en todo momento señalan el peligro, la inestabilidad, las enfermedades, la inseguridad y el riesgo que implica la entrada de migrantes. En ese sentido coincidimos con lo que expone Wendy Brown: “no hay nada que incite tanto al nacionalismo xenófobo y exija a la vez el más feroz proteccionismo estatal, sumergidos como estamos en la globalización, como la imagen de masas de inmigrantes.” (Brown, 2015; 102).

Salí de mi país en diciembre de 2016, acababan de matar a una amiga, en el hotel ahí donde trabajaba, pero no fue la primera, ya eran varias las que mataban. Cuando estaba en México, por ahí de marzo de 2017, mientras esperaba juntar dinero para llegar a la frontera de Estados Unidos, me enteré que mataron a otra amiga, me mandaron su foto, que horror lo que debió pasar, no sabes que miedo, verle toda ensangrentada, ella se iba a venir conmigo, pero tuvo miedo, mira, eso mismo me hubiera pasado si me quedaba. (Alisson, Honduras)

Se puede observar que dichas geografías del terror operan no sólo a través de una multiplicidad de formas que atomizan acciones de violencia, también sobre la construcción de una población que tendrá como alternativa el desplazamiento como forma de eludir la violencia que se presenta en su cotidianidad. En el caso de las mujeres trans opera en primer término por la existencia de la transfobia que fomenta la violencia y solidifica la impunidad en los países de origen, el rechazo social y familiar tiende a estrechar aún más la oportunidad de contar con un nivel de vida que permita mantener intacta su dignidad. Si bien, en muchas existen redes de apoyo en las cuales poder sobrellevar muchas de las violencias, las condiciones no permiten sostener la vida y el riesgo se vuelve latente.

Respuestas y organización, politización y organización de redes transmigrantes

Llegué a Estados Unidos pidiendo asilo. Lo primero que pasó fue que nos tuvieron en un cuarto grandote, nos hicieron esperar, no sabíamos la hora, el día, yo calculo que estuve en ese lugar como 10 días o más. Le dicen la hielera, es bien frío, ni cama tienes. Te acuestan en el piso y te dan un plástico, yo dije, ¡ay dios mío!, dame fuerzas, ya anduve tan lejos. Luego te pasan al centro de detención, tu debes pagar tus cosas, ¿y cómo?, no llevas dinero, entonces te hacen trabajar y limpiar, para tener tus cositas. Mira que las personas que conocí mientras estuve en Tijuana me sirvieron, me depositaban dinero, para poder llamar y comprar lo indispensable,

¿verdad? No, yo no veía el tiempo, estuve casi 9 meses encerrada. Allá adentro no es nada bueno, en verdad, hasta quería que me regresaran a mi país, no sé de donde tuve fuerzas. Allá dentro todas las personas sufrimos, pero quien sabe, algo tiene, te hacen ser muy egoísta, estar a la defensiva, como que no confías en nadie, no hay forma de hacer amistad o algo. Te cambia muy feo, si creo que fue una experiencia muy difícil. (Cindy, El Salvador)

El asilo es una figura del derecho que parece más un espejismo, es un suelo inestable en el cual transitan miles de personas a lo largo del mundo, en búsqueda de oportunidades para sobrevivir. En Estados Unidos, el asilo es el derecho que tienen las personas extranjeras para recibir la protección y reconocimiento del gobierno estadounidense. Este derecho se encuentra reservado para las personas que corren peligro en el país de origen o existe alguna persecución o temor de ser perseguidos por razones de raza, religión, nacionalidad, y/o pertenecer a cierto grupo social o de opinión política⁴³. Sin embargo, el acceso a este derecho se vistió reducido en los últimos años.

Según datos de la Agencia de la ONU para los Refugiados, a finales de 2020, existieron 82,4 millones de personas alrededor del mundo, que estaban desplazadas por la fuerza, principalmente por persecución, conflictos, violencia, violaciones de los derechos humanos o eventos que perturbaron el orden público. De este total, al menos 4.1 millones de personas solicitaron asilo en algún país⁴⁴. Un panorama que nos muestra la existencia de condiciones poco favorables en determinadas geografías ya sea por la guerra, la pobreza, los desastres naturales, la discriminación, o lo que sea que impide la posibilidad del habitar.

Como se puede observar en el relato de Cyndi, el ser reconocido como una persona asilada en Estados Unidos implicó un proceso de detención y una forma de encarcelamiento. Es importante señalar, que autoras como Ángela Davis, Ruth Wilson Gilmore y otras importantes feministas estadounidenses, han dado cuenta de la creciente

⁴³ <https://www.uscis.gov/es/humanitarios/refugiados-asilo>

⁴⁴ Información retomada de: <https://www.unhcr.org/flagship-reports/globaltrends/>

apertura de cárceles y centros de detención en dicho país, esto logrado a partir del desarrollo de una política punitivista que ha adquirido la gubernamentabilidad carcelaria hacia grupos racializados:

Tras el escándalo y la demanda de reformas carcelarias, los sanguinarios principios y procedimientos de la criminalización se mantienen intactos, ruidosamente retocados en el margen, pero siempre endurecidos en el núcleo, donde languidece la mayoría de los presos: sentencias promedio, condiciones promedio, celdas promedio, acusaciones promedio, miseria promedio. En otras palabras, contra el escándalo de la negligencia deliberada y documentada, la criminalización sigue siendo un mecanismo y un proceso complicado para alcanzar una cosa simple: encerrar a la gente en situaciones en las que se espera que enfermen y en consecuencia mueran, y en muchas formas incluso se los obliga a ello. (Gilmore, 2018:63)

La política carcelaria se ha insertado en los regímenes fronterizos, lo cual se observa a través de la proliferación de centros de detención, los cuales funcionan como espacios de contención que buscan “asegurar” el control de quienes ingresan al país, lo que incluye también a las personas que buscan el derecho de asilo en Estados Unidos. Sin embargo, estos espacios no cuentan con las condiciones mínimas para garantizar el derecho a la dignidad de las personas que se encuentran de manera temporal en estos espacios. De manera constante se han señalado los abusos, así como de la violencia que se ejerce al interior de estos espacios, las condiciones de hacinamiento, la falta de servicios, una infraestructura poco habitable, el excesivo tiempo en el cual se encuentran dentro de los centros de detención y todas las condiciones que se suman a través del aislamiento y la incomunicabilidad que pueden sufrir algunas personas (Human Rights Watch, 2018).

El transitar de las personas que están en búsqueda de asilo es complicado. La política en materia de asilo y refugio, a lo largo del mundo se ha gestado con fuertes procesos administrativos de corte punitivo. Esto ha traído como consecuencia, la producción de un desgaste emocional, físico y psicológico de las personas que tratan de acceder a este derecho. Se ha vuelto, en cierta forma, un proceso que continúa con la estigmatización y reproducción de violencias institucionales que operan sobre la necesidad y afectan la vida de las personas. Estas políticas se implementan ante un imaginario de urgencia, el cual se normaliza y sedimenta para justificar que las acciones implementadas para contener y controlar a las personas migrantes como la forma correcta, presentando una imagen destino de lo que se debe hacer ante dicha “crisis”. “Sin embargo, como el sentir popular apremiaba a hacer algo con relación a la inmigración ilegal, dirigentes de todo el espectro político, rivalizaron unos con otros para ser considerados los «duros» en resolver el problema de las fronteras” (Brown, 2015: 52).

Y es que el encierro en los centros de detención no es una simple forma de gestión física de las personas, también lo es el de sus emociones. Las formas en las cuales opera el proceso de dominación se realizan a través de mecanismos como lo son los tiempos prolongados de espera. De acuerdo con Javier Auyero (2013), los tiempos de espera funcionan como mecanismos de dominación, una forma de incidir sobre los comportamientos de las personas subordinadas (migrantes, ciudadanos, personas en situación de cárcel, o cualquier persona). La espera se vuelve un mecanismo de tiempo incierto en donde las personas en búsqueda de asilo se mantienen en una crisis constante sobre no saber lo que les depara el futuro. Así como lo vivió Cindy, lo recuerda Violet, quien comenta que lo vivió dentro del centro de detención, se prolongó incluso fuera de este espacio, pues la espera de la resolución de su juicio para que se declarará su reconocimiento como asilada se alargó y le mantuvo atada a un dispositivo de geolocalización en su tobillo por casi otro año.

Los procesos de solicitud de asilo se vuelven temporalidades inciertas que no siempre tienen un periodo para lograrlo, esta falta de certidumbre de las personas en situación de movilidad se debe entender como resultado de la instauración de políticas punitivas dentro del ámbito penal, lo que orilla a la producción de una serie de emociones como

lo es el miedo, el sufrimiento, la angustia, el estrés, la tristeza e incluso la impotencia. Se generan situaciones límite que promueven condiciones poco favorables para las personas, lo cual debería ser entendido como el verdadero problema para atender. A partir de ello, se siguen garantizando condiciones de desprotección y violencia hacia las personas que buscan ser reconocidas como asiladas.

Como señala Foucault, el derecho penal «administra de manera diferencial los ilegalismos, esto quiere decir que persigue a unos, tolera a otros, participa en otros y encubre a otros», y, por otro, también pone en evidencia que vivimos en sociedades cada vez más desiguales, insensibles y polarizadas dónde va calando lo que Rita Segato denomina la «pedagogía de la残酷 y del poder» (Assiego, 2021: 85)

Ante todas estas formas en las cuales opera el asilo en Estados Unidos, han tenido que desplegarse y conformar organizaciones a través de grupos que ofrecen apoyo a personas que requieren ingresar a Estados Unidos. Para el caso de las personas de la disidencia sexual, se han conformado grupos con la finalidad de brindar asesoría jurídica a personas que se encuentran en los centros de detención, así como apoyos económicos para quienes se encuentran en los centros de detención. La mayor parte de estas organizaciones y colectivos se gestaron por personas que tuvieron que pasar en algún momento por estos mismos procesos. Personas de la disidencia sexual que también aportan apoyo a las personas migrantes para que puedan acceder al derecho de asilo, de una manera informada y acompañada.



Fuente: <http://www.qdep.org/>

Alison comenta que tenía cierto conocimiento de la situación y del proceso que se vive en los centros de detención. Una de sus amigas, que ya había pasado por el proceso de solicitud de asilo, le contó todo lo que se vive, lo que había que aguantar y le orientó sobre formas en las cuales podía pedir ayuda o contactarse con colectivos para recibir apoyo cuando ingresara al centro de detención. La comunicación la tuvo por medio de las redes sociales, las cuales le permitieron conocer algunas organizaciones y personas, con quienes pudo apoyarse. A través de estas personas logró contar con un 'sponsor', un requisito que se ha colocado para que la permanencia en los centros de detención sea un tanto menor. La experiencia de Alison no es que haya sido más grata, o menos violenta, pero fue menos solitaria, sintió un apoyo que logró gracias a otras mujeres trans que estuvieron pendientes de su proceso.

La denuncia pública que existe en torno a las condiciones que se tienen en los centros de detención para migrantes ha sido constante y visible en los últimos años. Organizaciones y colectivos de personas LGBTIQ+ han señalado la necesidad de repensar la política de asilo. Se han señalado los procesos de deshumanización que atraviesan las personas al interior de estos espacios. Una visibilidad que, sin duda alguna, busca plantear la necesidad de tener que hacer las cosas de forma distinta y no aceptar lo que ahora se aparece como la norma.

Nombrar, visibilizar, enunciar y denunciar son prácticas políticas de resistencia que se establecen con la finalidad de fracturar y de cuestionar el orden que se presenta como

único y legítimo en la sociedad actual. Los colectivos y grupos de apoyo a favor de migrantes LGBTIQ+, buscan promover políticas de vida, de resituar la dignidad y de denunciar las políticas punitivas que cobran la vida de las personas que quedan fuera de estos marcos.

Y es que la política de asilo deja grandes vacíos en donde la vida de las personas se vuelve una cifra y producto más para el mercado que se sostiene a través de las políticas migratorias. La falta de protocolos que antepongan la integridad y derechos de las personas permite que existan fuertes violaciones a los derechos de cualquier persona. Maura una mujer trans de Nicaragua estuvo en un centro de detención por más de dos años, de acuerdo con Amnistía Internacional, ella sufrió y vivió abusos por parte de las autoridades al no darle certeza sobre su situación migratoria y no responder a su necesidad de protección a través del asilo⁴⁵. La misma situación se hizo visible a través de redes sociales para el caso de Alejandra Barrera, originaria de El Salvador, una activista que estuvo también casi dos años en los centros de detención y que logró su salida gracias a una movilización colectiva que exigió su libertad y que realizó una movilidad en redes sociales bastante importante⁴⁶.

Durante 2020 y 2021 se vio la necesidad de denunciar y exigir al gobierno estadounidense la liberación de las personas que se encontraban en los centros de detención, especialmente de las personas transgénero, y de la disidencia sexual. Se argumentó y se señaló la incongruencia que existe en el derecho de asilo. Con una pandemia a nivel mundial, se reiteró la necesidad de hacer algo a favor de las personas que buscaban ingresar a Estados Unidos, exigiendo su liberación inmediata. “Una viene huyendo, viene buscando protección, pero nos tratan como criminales, igualito”,

⁴⁵ Información retomada de: <https://amnistia.org.mx/contenido/index.php/libertad-para-mujer-trans-en-detencion-indefinida/>

⁴⁶ Información retomada de: <https://www.es.amnesty.org/en-que-estamos/noticias/noticia/articulo/la-solicitante-de-asilo-transgenero-alejandra-ha-sido-puesta-en-libertad-pero-estados-unidos-debe-ga/>

comentó Patricia de manera indignada, ella sigue sin poder responderse porque el trato debe de ser de esa manera.

La lucha por mantener condiciones de vida digna es una necesidad urgente que se debe retomar en conjunto con las voces de quienes atraviesan y viven situaciones de violencia, en quienes han operado las políticas migratorias, con la finalidad de prestar suficiente atención para cuestionar y actuar sobre lo que se vive. Los señalamientos son urgentes y las condiciones de vida deben ser vueltas a poner en el centro de la discusión, permitirnos reformular los procesos en los cuales nos integramos de forma colectiva en la lucha por la vida, en la forma en la cual habitamos ciertos espacios. Como lo menciona Susy Shock de manera acertada, hay una urgencia por pensar, decir y hacer de otros modos.

Y nosotras le venimos a descubrir a este mundo. Nosotras no estamos acá para entrar a este mundo de la manera que es. Queremos otro mundo. Y la invitación es buscar más complicidades. Desde la comunicación es vital en estos tiempos, sobre todo, urgentemente en estos tiempos, empezar a producir otros discursos en ese sentido, empezar a desandar dentro de los discursos hegemónicos (Shock, 2018: 74)

Comentarios finales

Existen condiciones estructurales e institucionales que claramente afectan a grupos sociales que no solo los colocan en desventaja, los exponen a tal grado que muchas de ellas y ellos pierden la vida ante un abandono. A pesar de existir condiciones tan violentas y graves, los movimientos, las articulaciones, las formas de resistir se hacen presentes ante políticas de muerte que tratan de desarticular los campos de acción.

El régimen fronterizo responde a un contexto de capitalismo que extrae recursos de las personas que migran e intentan ingresar a otros países en búsqueda de protección y de mejores condiciones de vida. Este mismo régimen promueve un imaginario que afecta a quienes se movilizan entre las fronteras, volviéndolos enemigos y promoviendo discursos de rechazo colectivo.

Frente a la creciente ola de violencias que se desata en las fronteras, ha sido necesaria la organización para apoyar a las personas que se desplazan. Es claro que los gobiernos y las políticas migratorias no cuidan de las personas, por ello se ha procedido a la organización y conformación de espacios (refugios, albergues, colectivos, etc.), que se establecen para brindar apoyo a las personas migrantes. Esto también ocurrió en los últimos años para el caso de la comunidad LGBTIQ+, si bien, se ha identificado que han existido formas de organizar el apoyo y la ayuda entre personas de la disidencia sexual. En los últimos años se ha hecho más evidente la creación de redes que apoyan a las personas LGBTIQ+ en situación de migración.

códigos de lectura disidentes pensado y creados colectivamente, con los cuales se pueda denunciar dignamente la violencia machista y feminicida y que esta denuncia no se quede en la mera recreación, sino que desate conversaciones y convergencias para exigir justicia de forma colectiva (Valencia y Herrera, 2020: 24).

Visibilizar y confrontar las políticas migratorias es una forma de repolitizar la vida de las personas migrantes. Algunas personas que han ingresado al país y han obtenido alguna protección o reconocimiento por parte del gobierno, saben de la importancia de seguir cuestionando y confrontando esa misma política que les permitió el ingreso de una forma deshumanizada. Es ahí donde opera el concepto creado por Marcia Ochoa (2019) y resuena para nombrar a esas «ciudadanías ingratas», esas personas que llegan de manera incómoda y no aceptar el orden sobre el cual se les ha “permitido” el ingresar, es una forma de no otorgar el agradecimiento servicial de quienes llegan al país destino.

Es así, que se requiere seguir señalando que la operatividad de la política migratoria y del asilo, de reconocer que en muchos países responde a un encarcelamiento en masa que busca conformar el fortalecimiento de capitales y negocios que extraen plusvalía de los cuerpos que se encierran y de la presencia de un estado cada vez más corporativista (Klein, 2014). La misma autora nos ha permitido entender que el miedo, el terror, la

creación de enemigos, son espejismos que la política neoliberal aprovecha y exprime para imponer respuestas extremas que terminan por vulnerar la vida de miles de personas y crear condiciones que beneficien a pequeños grupos privilegiados. De esta forma opera la necroeconomía que ha irrumpido en nuestras alianzas, nuestras vidas y en nuestras emociones.

Estamos a tiempo de seguir replanteando, cuestionando y virando la realidad en la cual operan los discursos en torno a los derechos, la vida y el reconocimiento. Las experiencias y denuncias de las mujeres trans que han atravesado las fronteras, sobre quienes se han encarnado los regímenes fronterizos, se vuelven potentes armas que nos ayudan a pensar la necesidad de crear otros mundos y otras formas que sean útiles no únicamente a ellas. Sirvan pues, estas páginas para seguir expandiendo las redes necesarias, fortalecerlas y alentarlas en una forma de acercar la justicia y la dignidad a todas las personas que han decidido movilizarse para acceder a mejores condiciones de vida.

Referencias

- Assiego, Violeta (2021). “Justicia feminista: la revolución inaplazable”. En Serra, Clara, Garaizábal, Cristina y Macaya, Laura. *Alianzas rebeldes. Un feminismo más allá de la identidad*. Bellaterra: Barcelona.
- Auyero, Javier (2013). *Pacientes del Estado*. Buenos Aires: Eudeba.
- Brown, Wendy (2015). *Estados amurallados, soberanía en declive*. Herder, Barcelona.
- Estévez, Ariadna (2019). La lucha por la vida frente al necropoder estadunidense. *Revista Norteamérica*, 14 (2).
- Gilmore, Rüth Wilson (2018). Geografía abolicionista y el problema de la inocencia, *Tabula Rasa*, 28, enero-junio, 57-77.
- Human Rights Watch (2018). En la ‘hielera’. Condiciones abusivas para las mujeres y los niños en las celdas de detención en Estados Unidos, en <https://www.refworld.org.es/docid/5aba978e4.html>, consultado en mayo de 2020.
- Moreno Hernández, H. (2019). Pandillas transnacionales: desbordamientos territoriales. *Estudios Latinoamericanos*, 0 (43), 117-145.
doi:<http://dx.doi.org/10.22201/cela.24484946e.2019.43.72809>
- Oslander, Urlich (2008). Geografías del terror: un marco de análisis para el estudio del terror. *Scripta Nova, Revista electrónica de Geografía y Ciencias Sociales*, XII, (270).
- Segato, Laura Rita (2018). *Contra-pedagogías de la残酷*. Prometeo Libros: Ciudad de Buenos Aires.
- Shock, Susy (2018). Rituales dialogados. Herramientas para una era post-alfabética. En Wayar, Marlene. *Travesti. Una teoría lo suficientemente buena*. Editorial Muchas Nueces: Argentina.
- Ochoa, Marcia (2019). La ciudadanía ingrata: trans-latinas, participación y pertenencia en la ausencia del reconocimiento. *El lugar sin límites. Revista de estudios y políticas de género*. 2, 69-83.
- Valencia, Sayak y Herrera Sánchez, Sonia (2020). Pornomiseria, violencia machista y mirada colonial en los filmes Backyard: El traspatio y La mujer animal. *Anclajes*, XXIV (3), septiembre diciembre.

Capítulo 7. Dealers y consumidores en la música española actual: intersecciones entre géneros, identidades y drogas

María Arias Salvado y Ugo Fellone, Universidad Complutense de Madrid

Introducción



El consumo de estupefacientes y la combinación de sonidos en el tiempo son dos prácticas que tienden a interconectarse en el ser humano. Muestras de ello las hay en múltiples culturas, donde ambas convergen con propósitos que van desde lo lúdico a la trascendencia espiritual. Por ello no debe sorprendernos que la relación entre las drogas y ciertas músicas populares

urbanas, como el *reggae*, el *rock* o el *house*, esté plenamente asentada en la sociedad contemporánea, contribuyendo a normalizar su presencia como parte del imaginario colectivo (Blake, 2007).

No obstante, el tráfico de drogas ha tendido a ser un aspecto invisibilizado en la mayoría de las músicas populares. Esta situación empieza a cambiar, al menos desde la década de los 80, cuando emergen una serie de actitudes que reivindican el narcotráfico desde la música. Esto ha venido ligado al surgimiento de una narcocultura que ha ido globalizándose y mediatizándose gracias, en parte, a una serie de géneros musicales concretos que la han situado en el centro de sus narrativas.

En este artículo nos proponemos comprender el modo en el que la relación entre venta y consumo de drogas se entiende en la música realizada en el territorio español a lo largo del siglo XXI. Como veremos, no es hasta la década de 2010 cuando empiezan a consolidarse de manera clara una serie de actitudes que participan de la narcocultura global, pero se distancia en cierta medida de ella. Estas se vinculan profundamente con

la creciente escena de lo que desde ciertos sectores se conoce como música urbana, un metagénero conformado por diversas derivaciones de la cultura del *hip-hop*, el *reggae* o el R&B.

Para llevar a cabo este análisis partiremos de la premisa de que muchos de los discursos presentes en la actualidad proceden del ensamblaje de diferentes identidades culturales que conforman una multiplicidad hecha de componentes heterogéneos que gozan de cierta autonomía. En este sentido, lo que operaremos será una desmultiplicación causal (Foucault, 1979) con la que rastrear las diversas genealogías que alimentan las actitudes de las músicas actuales hacia las drogas y, en especial, el narcotráfico. Dichas actitudes se pueden remontar a cuatro grandes ejes geográficos, temporales y sociales, que son los que estructurarán este artículo: los propios precedentes españoles; la narcocultura latinoamericana; el modelo norteamericano, globalizado gracias al *gangsta rap* y el *trap*; y el jamaicano, que globalizan el *dancehall* y el *reggaetón*.

Igual que estos cuatro grandes ejes articulan sus propias cosmovisiones sobre las drogas, su venta y su consumo, debemos ser conscientes de que la propia música alimenta diferentes tipos de sociabilidad que median entre sí manteniendo su independencia. Esta es una realidad reflejada por Georgina Born (2011), para la cual existen cuatro planos distintivos:

- Las propias relaciones sociales de la música, como las de la división musical del trabajo o las presentes en cualquier evento musical.
- Las comunidades imaginadas que anima la música, agregando a sus oyentes a colectividades virtuales y públicos basados en identificaciones musicales y de otro tipo.
- Las relaciones de la música con formaciones sociales de identidad más amplia, basadas en la clase, la edad, la raza, la etnicidad, el género o la sexualidad.
- Las relaciones de la música con las formas sociales e institucionales que proveen las bases para su producción, reproducción y transformación.

Para comprender el modo en el que estos diferentes planos interactúan consideramos especialmente útil la noción de género musical, entendida como generadora de una

cultura distintiva (Holt, 2007). Ya que, al igual que la sociedad tiene sus propios tabúes e ideas sobre lo que es una conducta desviada en relación con las drogas, cada género despliega sus propias nociones sobre lo que es aceptado o no (Manning, 2007).

Pensar en una cultura de género significa pensar en un ensamblaje de sociabilidades construidas alrededor de una comunidad imaginada afectada por una serie de dinámicas socioculturales. Esto hará indispensable que adoptemos un acercamiento interseccional, conscientes de que la relación entre la música y la venta y el consumo de drogas está profundamente mediada por ciertas formas de entender las masculinidades en contextos socioeconómicos muy concretos. En suma, nuestro objetivo principal es comprender cómo una constelación de mediaciones, que transita desde las atmósferas afectivas (Anderson, 2009) a los grandes constructos genéricos, socioeconómicos o identitarios, se interrelacionan en el territorio español para conformar una multiplicidad de relaciones entre música y drogas.

Los precedentes españoles: de Galicia al neoquinqui

España constituye un punto privilegiado para la entrada de droga a Europa gracias a una serie de factores interconectados (el amplio perímetro costero, la cercanía a Marruecos o los contactos con Hispanoamérica) que han hecho que desde los años 80 algunos clanes dedicados al tráfico de tabaco pasen a traficar otras sustancias. Esto llevará a la consolidación de Galicia como un nodo importante en el tráfico de cocaína y al estrecho de Gibraltar como la principal vía de entrada de hachís al continente. Los grupos autóctonos situados en estas y otras zonas coexisten con la presencia del crimen organizado extranjero de diferentes nacionalidades (colombianos, italianos, rusos...), especialmente en la zona de la Costa del Sol (Andalucía), cuyas actividades van más allá del tráfico de drogas (Cano Paños, 2021).

Al igual que en ciertos países de Sudamérica, buena parte de la delincuencia ligada al tráfico de drogas está vinculada a grupos reducidos, en muchos casos clanes familiares, y no tanto a grandes cártel. Esto provoca que la violencia ocupe un papel secundario, especialmente contra las fuerzas policiales (Cano Paños, 2021), costando encontrar las

necropolíticas (Mbembe, 2011) de Colombia o México, salvo episodios aislados protagonizados por organizaciones criminales extranjeras.

En la actualidad, los clanes locales destacan por su homosocialidad, lo que lleva a que en ellos exista una marcada territorialidad y un escaso papel de la mujer. No obstante, aunque estos no suelen salir de sus respectivos barrios, sí que tienden a hacer claros actos de ostentación (Cano Paño, 2020), como la aparición en videoclips de ciertos artistas, especialmente aquellos más ligados al *gangsta rap*, el *trap* o el *reggaetón*.

Aunque la alusión a las drogas en la música española es algo común desde la Transición a la democracia, el narcotráfico ha tendido a ser una realidad poco referenciada y cuando se ha aludido a este ha tendido a ser común adoptar cierto distanciamiento irónico. El caso más claro de esta actitud es el grupo de *rap-metal* Narco, que en muchas de sus canciones alude al *trapicheo* de drogas desde un tono humorístico.

Por ello es comprensible que, en los años 80, la época de auge del narcotráfico gallego no haya música que aborde el tema. Así, hay que esperar a finales de los años 90 para encontrar canciones como “TeknoTraficante” del grupo de *ska* Os Papaqueixos en las que, siempre desde la ironía, se habla de algunas de las figuras más destacadas del tráfico de drogas en la región, como Sito Miñanco, el que es tratado como un preso político. Esta actitud se mantiene actualmente, como se puede apreciar en temas como “Cambados Cara B” de Arousa Vice.

Aunque series de televisión como *Fariña* (2018) puedan contribuir a cierta legitimación cultural del crimen organizado en la zona de Galicia,⁴⁷ se puede afirmar que, en líneas generales, el narcotráfico ha devenido uno más de los símbolos de la galleguidad contemporánea y su mención por parte de muchos músicos constituye una forma de reflejar una realidad que afecta a esta región desde hace cuarenta años. Una agrupación especialmente interesada por estas referencias es el dúo de *trap* Boyanka Kostova, que en muchos temas indagan en elementos propios de una narcoestética gallega lúdica y

⁴⁷ El auge de esta ha convertido a figuras como Sito Miñanco en un referente internacional del tráfico de drogas, como refleja la mención a este en la canción “El tráfico” del grupo de trap griego ΕΘΙΣΜΟΣ.

cruda (Castro, 2019). Buena prueba de ello son canciones como “Colacao”, “Sito” u “OG”. En esta última, realizada junto a Dios Ke Te Crew, ya en el título se juega con el doble sentido entre las siglas de “original gangster” y las de “orixinal galego”.⁴⁸

No obstante, es en “Muinheira de interior” donde alcanzan la combinación más orgánica de lo “típicamente gallego” con la estetización del narcotráfico. Esto es apreciable en la mezcla del ritmo de muiñeira a cargo de una batería programada y un *sample* de gaita y guitarra tomado de “Muiñeira de Cabana” del conjunto de música tradicional Milladoiro. Dicha mezcla es correspondida con una letra en la que se asemeja la jornada de un consumidor de cocaína y la relación entre un molino (*muíño*) y la harina (*fariña*, nombre común para aludir a esta droga en Galicia).

Aunque normalmente la alusión a los narcos gallegos se toma desde una distancia crítica o irónica que dialoga con construcciones sobre la galleguidad, sí que podemos encontrar ejemplos más afines a la narcocultura presente en otros países, como “Nécora” de El Puto Coke, cuyo título alude al nombre de la principal operación policial contra los narcos gallegos. Este tema, en el que el rapero mira con nostalgia los recuerdos que tenía de niño sobre el narcotráfico en la zona, tiene un vídeo en el que se codea con el traficante Laureano Oubiña. Este podría verse como el epítome de una actitud presente en otros temas, en los que ciertos raperos se identifican con narcotraficantes como el ya mencionado Sito Miñanco o Manuel Charlín.

La mirada hacia el narcotráfico gallego de los 80 se puede entender como parte de un fenómeno de búsqueda de referentes culturales locales del pasado que ayudan a los músicos, especialmente de *hip-hop*, a construir sus propias identidades. No obstante, el modo en el que estos se acercan a dichos referentes difiere sobremanera de la otra gran referencia histórica local ligada al crimen organizado: la recuperación de la cultura quinqui.

⁴⁸ La estética narco está muy presente en el videoclip, con guiños a Fariña, e incluso en los comentarios “Temardo mais galego que ser amigo dun narco”.

La palabra quinqui proviene del término quincallero, con el que se alude a los mercheros, un grupo nómada que solía recorrer las zonas rurales de Castilla y Extremadura reparando y comerciando con quincalla (metal de escaso valor) (Martín Sevillano, 2020). No obstante, por lo general, con el término quinqui se suele referir a delincuentes juveniles provenientes de los barrios periféricos de clase obrera de las grandes ciudades cuya composición étnica se entremezcla con la gitana.

Ya en 2007 podemos ver a raperos como Xcese reivindicando el contrapeso de las tradiciones locales frente a los referentes extranjeros en temas como “Spanisher”. En este retoma la actitud del *gangsta rap* para hacerse llamar la “versión española castiza del Padrino”, reivindicar el “orgullo quinqui contra el imperio yanki”, sentirse “jefes como los Oubiña, desde Cádiz a Galicia” y decir que su música engancha como la *fariña*. Aun así, en este momento estas referencias locales son esporádicas y minoritarias, no volviéndose relevantes hasta la siguiente década (Nicolás Díez, 2020).

El auge de las alusiones a lo quinqui ha sido visto como producto de la crisis económica iniciada en 2008 y, en especial, del quiebre de los relatos políticos y culturales construidos desde la Transición a la democracia. Así, lo quinqui, y manifestaciones musicales asociadas a su entorno sociocultural, como la rumba suburbana, empiezan a ser reclamados frente a su invisibilización dentro del canon y el discurso cultural hegemónico (López Castellano, 2019).

El discurso neoquinqui es especialmente característico del rapero El Coleta, que recupera la estética y referentes culturales del pasado para subrayar sus paralelismos con el presente. Ya que, frente a la modernidad y estabilidad prometida por el gobierno, lo quinqui refleja la marginalidad y exclusión de ciertos sectores de la población y deja claro que el desempleo o el consumo de drogas siguen siendo problemáticas vigentes en la actualidad (Fernández, 2017).

En el neoquinqui, al igual que en la rumba suburbana, existe un discurso crítico con las drogas, que son entendidas como *pharmakon*, es decir, tanto como una medicina como un veneno individual y social (López Castellano, 2019). Esto último es especialmente claro en ciertas letras de El Coleta, en las que se critica abiertamente la complicidad de

los políticos con la crisis de las drogas acaecida dentro de la clase obrera en los años 80, llamando al gobierno del PSOE un “narcogobierno” (“M.O. vida madrileña”) y subrayando el modo en el que los narcotraficantes gallegos compraron a las brigadas antidrogas (“Nanai nanaina”). Esto le permite distanciarse del discurso hedonista e individualista articulado alrededor de las drogas por la *Movida*, reflejando el modo en el que estas desestabilizan el tejido social de las clases obreras (Fernández, 2017).

De este modo, la reivindicación de lo quinqui implica reclamar una voz propia que subraya el reverso negativo del triunfo de las clases medias, la democracia y el capitalismo en los 80 (López Castellano, 2019). Solo así esta juventud consigue tener una narrativa personal, una vida, frente a la invisibilización sufrida por los obreros de la época, especialmente los *yonkis*. Así, las “masculinidades exacerbadas” encarnadas por lo quinqui constituyen una subalternidad heroica que rezuma erotismo, libertad, rebeldía e inconformismo (Labrador Méndez, 2020: 25), operando una actualización del valor temerario, el desprecio a la propia vida y el culto a un honor autosancionado del paradigma donjuanesco.

Esta forma de entender lo quinqui no solo es reivindicada por raperos abiertamente neoquinquis, como El Coleta o Jarfafter, sino que trasciende a ellos para aparecer ocasionalmente en los discursos construidos por un gran número de traperos o raperos más *mainstream* como C Tangana. Así, tal y como expresa Sofía Nicolás Díez (2020: 115-117), lo quinqui, junto al flamenco, la rumba y el colectivo gitano se han vuelto los referentes hispánicos más claros en el rap actual. De este modo, al reivindicar lo quinqui se resalta que en nuestros barrios hay “suficiente historia y tradición como para elaborar una mitología original” (Labrador Méndez, 2020).

Estas miradas hacia el pasado se hacen desde un doble juego en el que se reconocen y reclaman paralelismos, pero al mismo tiempo se toma distancia con ellos. Esta actitud difiere de la que podemos encontrar en las alusiones al narcotráfico en el Estrecho de Gibraltar, que evitan el romanticismo *hippie* del primer tráfico de *cannabis* para reflejar una narcoestética que se ha ido reforzando desde el cambio de siglo (Aidi, 2020).

Aunque el paso de hachís desde Marruecos se hace por medio de métodos muy variados (contenedores, dobles fondos, personas que lo ocultan en su interior.), lo cierto es que las gomas (lanchas rápidas), que pueden cruzar el estrecho en tan solo diez minutos, han adquirido una posición destacada en el imaginario cultural (Cano Paños, 2020), transformando a alguno de sus conductores, como El Nene, en figuras míticas.

Así, gracias a la televisión o YouTube ha ido surgiendo una narcofascinación a ambos lados del estrecho, la cual no se limita solo a la droga en sí misma, sino a todo lo que tenga que ver con los bajos fondos (Aidi, 2020). En la última década diversas series y películas han buscado rentabilizarla comercialmente, si bien sus visiones estereotipadas han sido contestadas por acercamientos más naturalistas, especialmente en la música. Con ello se replica una tendencia ya presente alrededor de la cultura quinqui, que encontraba su verdadera voz en la rumba y no en el cine (López Castellano, 2019).

De hecho, desde mediados de 2019 el músico sevillano Bernardo Vázquez se ha apoyado en la rumba para reflejar la realidad del narcotráfico en el estrecho en canciones como “Contrabando” o “La goma”.

Si los carteles mexicanos tienen los famosos narcocorridos, el Mediterráneo también ha incluido la palabra narco y reinventado su propio género musical basado en el flamenco y la rumba, la narco rumba. Es más, previsiblemente, esta es la plataforma que no cae en los clásicos formatos de representaciones orientalistas, no mezcla lenguaje o música árabe clásica o egipcia con la del Norte de África, realmente trae a la vida la realidad de vivir entre el dinero o la pobreza, la vida y la muerte, la libertad o la prisión “entre los mares de Marruecos y Andalucía” (Aidi, 2020: 142).

La elección de la rumba como vehículo para estas narrativas no es casual. Esta constituye una de las músicas derivadas del flamenco más populares en el país y suele reflejar las experiencias de las clases más marginadas. Con el paso de los años la rumba ha ido sufriendo una adaptación creciente al contexto urbano, contagiándose de influencias del pop-rock, primero, y de la música electrónica después. Así, “[a] través de

su ritmo rápido, su intensidad emocional y su visión desilusionada del presente, la rumba es un intento de dar sentido al descentramiento de un sujeto cuya experiencia no responde al sistema de relaciones de la modernidad urbana, pero tampoco ya al de la tradición rural” (Martín Sevillano, 2020).

Sobre esta base marcadamente híbrida, en la narco-rumba convergen frases en *dáriya*, sonidos de armas siendo disparadas e imágenes de narcolanchas que reflejan la situación de vulnerabilidad social extrema de esta zona del Mediterráneo (Aidi, 2020). El propio Bernardo Vázquez se ha defendido de las acusaciones de glorificar y blanquear al narcotráfico diciendo que simplemente busca reflejar un tema tabú (Área, 22/9/2020). No obstante, es innegable que su música participa y capitaliza de una creciente narcofascinación y la participación de miembros de uno de los clanes de la zona.

El hijo del cantaor Camarón de la Isla, el *rapero* Mancloy, también ha buscado participar de esta actitud en su canción “Yo soy de La Línea”, de 2020, una clara exaltación de la cultura del narcotráfico y, en especial, del principal lugar de llegada de la droga a España, el municipio gaditano de La Línea de la Concepción. Además de su letra, que describe con precisión el *modus operandi* de los narcotraficantes, el tema busca remarcar cierto componente andaluz, apreciable en el estribillo, a cargo del cantaor Gabrielillo, el uso de *ayeos* o las palmas.

Como hemos expresado con anterioridad, en España coexisten clanes autóctonos con organizaciones criminales internacionales. Por ello, no debe sorprendernos que en la última década hayan proliferado canciones en las que se fetichiza a España como lugar de paso dentro del tráfico de drogas. Esta es una realidad especialmente palpable en ciertos artistas de *rap* francés, como Mister You, que en el videoclip de su tema “C'est Quoi Les Bails?” (¿Qué son los narcos?) simula una descarga de hachís desde que sale de Marruecos hasta que llega a Francia. Esta actitud será continuada en canciones posteriores como “La Línea” y también se puede ver en los trabajos de otros raperos franceses, como Alonzo o Ninho (Torres, 20/7/2019).

El modo en el que en estas canciones se refleja a España parte desde construcciones identitarias que merecen ser reseñadas. Muchos de estos raperos, provenientes de familias de inmigrantes magrebíes, entienden la ruta del hachís desde Marruecos como un viaje análogo al que tuvieron que hacer sus familias y como una forma de resaltar los lazos de unión entre ambos lugares. Pero, del mismo modo, el clima propicio para el turismo de sol y playa de la zona provoca una romantización mediada por la narcocultura latinoamericana, apreciable en el modo en el que en temas como “La Línea” se recurre a bases musicales de tintes caribeños, influidas por el *dancehall*.

La exotización de las bandas extranjeras contrasta marcadamente con el costumbrismo presente en las representaciones locales del narcotráfico en el Mediterráneo. Así, aunque ambas interseccionen con las mismas identidades construidas alrededor del narcotráfico, las atmósferas afectivas de las que emergen ponen en juego comunidades imaginadas muy diferentes.

La estetización latinoamericana del narcotráfico

Aunque las representaciones simbólicas de las prácticas construidas alrededor de las drogas deben distinguirse de las prácticas reales, lo cierto es que existen complejas interconexiones entre ambas que merecen ser tenidas en cuenta (Manning, 2007). Un ejemplo interesante de cómo estas pueden interrelacionarse es la novela de Arturo Pérez-Reverte *La reina del sur*, en la que se sitúa a una narcotraficante mexicana en el contexto mediterráneo. Su éxito llevaría a Los Tigres del Norte a hacer un corrido sobre el argumento, lo que produce un extraño proceso de hipertextualidad, ya que la creación del libro fue inspirada por un corrido del grupo, «Camelia la Tejana» (Castilla, 10/11/2002).⁴⁹

Más allá de estos tempranos contactos con la narcocultura mexicana, cuesta encontrar en España muestras de la adopción de su manifestación musical más icónica: el

⁴⁹ Este referente sería usado posteriormente, en un contexto próximo al *trap*, por La Zowi para titular uno de sus álbumes autoproclamándose “la reina del Sur”.

narcocorrido. Las excepciones más claras serían las ya mencionadas narco-rumbas, que se inspiran líricamente en el género, y proyectos como Los Duques de Monterrey, que buscan emular los narcocorridos mexicanos adaptados al contexto gallego, continuando el distanciamiento irónico-costumbrista visible en otras propuestas.

Las razones de esto son claras. Al no existir unas estructuras a gran escala como las de los cárteles, las canciones comisionadas que ayudan a legitimar y visibilizar a los narcos no constituyen una práctica común, ya que ni los cabecillas de los grupos necesitan esa visibilidad ni el encargo puede proveer la fama que en México o Estados Unidos. El carácter a pequeña escala y el menor uso de la violencia de los clanes hace que no sea tan común el distanciamiento, por parte de los cantantes, entre el “ellos” y el “nosotros” que se ve en las músicas que hablan sobre narcotráfico en México (Malcomson, 2019); evitándose así esa relación de alteridad deshumanizada y optándose en su lugar por reivindicar el papel de los músicos como parte del tráfico de drogas.

No obstante, gracias a la glorificación del narcotráfico colombiano y mexicano operada por la épica estética de ciertos productos audiovisuales (Blanco Pérez, 2020), se ha consolidado un imaginario colectivo acerca de lo que se puede entender como símbolos de la narcocultura. Lo interesante es cómo esta conexión se suele operar sin apenas mención a las drogas, tan solo por medio de la combinación de unas masculinidades exacerbadas y chulescas, cierta clase de ostentación y la alusión a determinadas músicas latinoamericanas, como el son o la rumba.

Esta tendencia se aprecia claramente en ciertas canciones de C Tangana. Así, en los comentarios en YouTube de “Un veneno” o “Para repartir” se ironiza sobre cómo estas podrían salir en una temporada de *Narcos*, enfatizando el modo en el que este tipo de ficciones audiovisuales han contribuido a una estetización muy concreta de lo narco, llena de alusiones a ciertas músicas caribeñas.

C Tangana lleva aún más lejos esta ambigüedad que linda con el narcotráfico en el corrido “Cambia”, en el que colabora con los mexicanos Carín León y Adriel Favela. En este se reflexiona desde un prisma crítico sobre un tipo de masculinidades que se

depositan en el dinero y la dureza para conseguir respeto. Estas nociones de género, que conectan con las asociadas al crimen organizado, se refuerzan por la alusión a Chalino, un cantante de corridos idealizado por la narcocultura por morir por sus canciones (Malcolmson, 2019).

En líneas generales, lo que vemos en estos casos es el acercamiento a la ostentación propia de la narcoestética, donde todo vale para abandonar la pobreza (Santos, Mejías y Urgelles, 2016). Esta se conecta profundamente con el giro individualista traído por el neoliberalismo, que tiene en el narcotráfico una de sus manifestaciones más extremas. Así, este podría entenderse como una reacción contra la privación de las capas más desfavorecidas de la sociedad de la posibilidad de devenir consumidores (Bauman, 2000), en un contexto en el que lo más importante no es tanto cómo una persona se gana la vida sino cómo gasta el dinero.

Ya que, aunque se hable mucho de la ética del narcotráfico, “su mejor autenticidad es estética” y se basa a partes iguales en la violencia y la ostentación, contrastando con el código de la omertá italoamericano (Blanco Pérez, 2020). Así, en casos como los reseñados, nos encontramos ante una estética sin ética en la que se dialoga con rasgos próximos a la narcocultura, pero siempre desde el distanciamiento y la seguridad que implica no asumir los riesgos reales de esta forma de vida. Esta situación ha sido crecientemente auspiciada por los medios de comunicación, que han glorificado al narcotraficante por su capacidad de encontrar atajos dentro del sistema capitalista, como también ocurre en ciertas músicas derivadas del *hip-hop*.

La agresividad afroestadounidense: gangsta rap y trap

Desde los 90, el *hip-hop* en España ha tendido a abogar por un *rap* virtuoso caracterizado por la maestría lírica y la crítica social en el que la temática narco tiene escasa presencia. No obstante, con la llegada del *gangsta rap* y el *trap*, comienzan a construirse discursos alrededor de las drogas, las cuales “recorren las experiencias, espacios y ambientes” (Nicolás Díez, 2020: 106) de la escena urbana. Según Castro (2019) estos géneros marcan el cambio de consumo de drogas derivado de la crisis de 2008: frente a las sustancias psicoactivas del *gangsta rap* –crack, cocaína, speed–, al *trap* se asocian las

drogas psicodépresivas –opiáceos y MDMA–. Así, aunque ambos dialogan con la narcocultura, en el *gangsta rap* español se percibe una mayor espectacularización de la violencia, conectada con la venta, mientras que en el *trap* hay un acercamiento más complejo, frecuentemente desde la perspectiva del consumidor (2019: 58-59).

La violencia como algo masculino es heredera de la hipermasculinidad de la cultura afroestadounidense, una estrategia para reclamar un sentido de poder negociando la opresión sistémica (Lamontagne, 2019). El *gangsta rap*, su agresividad y las narcotemáticas generaron controversia en la escena del *hip-hop* español. Esto es plenamente constatable en el documental *Spanish Players 2* (2008), en el que la mayoría de los raperos entrevistados asumen la presencia del narcotráfico en España, pero critican a quienes adoptan estas actitudes desde la estética, cuestionando su masculinidad y entendiendo que el *rap* y el narcotráfico son dos planos desligados que solo convergen en la ficción. Ante estos discursos deslegitimadores, el exponente del *gangsta rap* Costa defiende la veracidad de estas narrativas, muestra en su producción elementos simbólicamente asociados a la violencia –como armas de fuego– y difumina la línea entre ficción y realidad de lo narco al hablar irónicamente del carácter de *atrezzo* de las bolsas de cocaína presentes en su videoclip “Hielo”.⁵⁰ En definitiva, en el documental emergen ideas sobre autenticidad, respeto y masculinidad, donde lo *gangsta* es relegado a algo impostado, deviniendo de nuevo una estética sin ética que no encuentra cabida en las comunidades imaginadas del *hip-hop* español de principios del siglo.

De todas formas, no es hasta el asentamiento del *trap* en el país cuando lo narco permea más intensamente la atmósfera afectiva de la escena. Así, en el *rap* actual la etiqueta *gangsta* ha quedado en desuso, pero se referencia la narcocultura al combinar un excesivo materialismo con la pobreza del barrio, reflejando “la incongruencia del estilo de vida que se construye alrededor del negocio de la droga” (Esan 2007: 201). Es el caso de “Quieren Guerra” de El Paisano, quien canta “no me hablen de calle, yo nací con

⁵⁰ En *Spanish Players 2* (2008), 1h 25' 47".

tradicantes” y cuenta con la aparición del traficante Rachid Gdari (Ballesteros y Parera 22/5/2017). De este modo, se percibe una mayor aceptación de la narcoestética heredada del *gangsta rap*, que confluye con las narrativas del *trap*.

Dentro del *trap* español sobresale Yung Beef debido a la variedad de aproximaciones que realiza de la temática narco: lecturas críticas de los efectos de la droga en los barrios y en su vida personal (“La pasión del beefie”), actitudes más *gangsta*, (“33”), o incluso humorísticas, especialmente en sus inicios en Kefta Boyz. También emplea elementos simbólicos de la narcocultura, como tópicos del narcotráfico latinoamericano al compararse con Pablo Escobar en “Bebo champagne y lo tiro” o del cine quinqui español en “HXEZ XN DA WHEEL REMIX”, donde reutiliza escenas de una película de “El Pirri”. Pero, más allá de esta abundante producción audiovisual, el trapero emplea las drogas como parte intrínseca de su imagen artística, tanto en nombres de usuario –@secoweedcodeine–, como al declarar en el programa *La Resistencia* “yo soy una analogía de la droga”.⁵¹

Esta actitud irónica y autorreferencial se encuentra también en Pedro Ladroga. Su tema “ToLoKeMeDen” representa el consumo abusivo, rememorando la electrónica de club, que en los ochenta se unía a la cocaína y las drogas sintéticas para ofrecer una experiencia sinestésica (Blake 2007). La base añade timbres del *acid house* en los sintetizadores y el vídeo, plagado de neones que remiten a la cultura de las raves, muestra el consumo: alcohol, hachís, porros, *purple drank* o cocaína, sobre pasando la interpretación de Esan (2007) sobre la correspondencia entre ciertas identidades y sustancias.

Tanto el policonsumo de Pedro Ladroga como el enfoque holístico de Yung Beef perfilan masculinidades alejadas del mito *gangsta* en tanto que pierden el control y/o adoptan una actitud compleja que desborda su agresividad, difuminando los límites entre el consumo y el tráfico. La cultura de género del *trap* ha contribuido a la formación de nuevas subjetividades en relación con las drogas en la escena urbana. El sexo como

⁵¹https://www.youtube.com/watch?v=2oqluBaOUak&ab_channel=LaResistenciaenMovistar%2B (6'22").

placer (y acaso como adicción) está también presente en esta escena, aunque su asociación con las drogas se evidencia más en el *reggaetón* y el *dancehall*.

El elemento lúdico jamaicano: dancehall y reggaeton

La droga ilegal más consumida mundialmente debido al “capitalismo postindustrial que se basa en la gratificación individual” (Gamella y Jiménez Rodrigo 2004, 29) es el cannabis. La cultura canábica española parte de una tradición autóctona derivada de la conexión con Marruecos y combinada con el consumo cosmopolita y contracultural de los modelos anglosajón y francés de finales de los sesenta (Gamella y Jiménez Rodrigo 2004). El *dancehall* es un género derivado del *reggae* que abarca temáticas como el tráfico y consumo de drogas, especialmente cannabis, y el sexo, presentando una moralidad alternativa originada en tradiciones de resistencia esclavista (Cooper 2004). Este género jamaicano se incorpora a la escena española en dos tendencias: la tradición del *reggae* español y la reinterpretación desde la música urbana. En la primera se mueven entre lo festivo, como “High Grade” de Chulito Camacho, y lo reivindicativo, normalmente en colaboración con el *rap* virtuoso.

En la escena de música urbana destaca Bad Gyal, quien ha inspirado el meme viral “¿cómo te lías los porros con esas uñas?”, al que ha contestado mostrando su conocimiento de los códigos de consumo.⁵² Sus canciones retratan relaciones heterosexuales donde la droga es un nexo más, algo acorde a las estadísticas que reflejan cómo el consumo femenino de cannabis está, en parte, supeditado a las relaciones de pareja (Gamella y Jiménez Rodrigo 2004). La artista configura una feminidad empoderada, ya que la auto erotización y el consumo de sustancias viene dado no por un rol de víctima, sino por una actitud consciente (Esan 2007). Pero Bad Gyal no solo construye su identidad, sino también la de sus amantes, que en los videoclips suelen ser hombres negros, también consumidores, configurándose así una visión exotizada de la masculinidad.

52 https://www.youtube.com/watch?v=WGMJwP7HF9U&ab_channel=Stories

Otra masculinidad heredera del *gangsta rap* y construida desde la perspectiva femenina es la del *dealer*, como sucede en dos temas de *dancehall* experimental de La Zowi: “Trafikantes” (con Bea Pelea) y “Drug Dealer”. El *dealer* es retratado como sexualmente atractivo, protector y proveedor económico. No obstante, más que dependencia, se dibuja una relación entre iguales, pues la mujer participa activamente en el negocio “to’ lo convierto en pila de dinero” y aparece manipulando paquetes de cocaína ataviada con ostentosas joyas. Estas muestras de capital económico obtenido a través del tráfico de drogas desafían las convenciones habituales del imaginario *gangsta*, donde el sexo es un acto de dominación, ya que la lujuria por el sexo y no el amor suele ser indicativa de las relaciones de poder que emergen de dicha cultura (Esan 2007). Sin embargo, al reivindicar el amor romántico teñido de narcoestética, las artistas amplían los códigos de la escena urbana demostrando su posición de control.

Otro género musical, derivado de una mezcla de *hip-hop* y *dancehall*, que a menudo reproduce una identidad masculina tradicional heterosexual, violenta, promiscua y con acceso a recursos económicos es el *reggaetón* (Carballo Villagra 2007). Aunque se han documentado conexiones entre la industria del *reggaetón* y el narcotráfico en Puerto Rico (Ruiz Vega 2018), en la producción española encontramos pocas referencias directas, más allá de casos aislados como la aparición del narco “El Castaña” en el videoclip de “Candela” de Clase A (Cañas 06/10/2018).

De hecho, no es hasta el auge de la escena urbana actual cuando el consumo cobra importancia. Esto se debe a que las identidades de la droga asociadas al *trap* y el *rap* han permeado en los discursos del *reggaetón*, proceso facilitado por el tránsito de los artistas entre estas culturas de género. Como ya sucedía en el *dancehall*, la intensa corporalidad del *reggaetón* hace que su principal vínculo con el consumo de drogas sea el sexo. Así, en “INA” Kaydy Cain confunde la adicción a la “vecina” con la “cocaína”, pues “todo lo que acaba en ‘ina’ tiene enganchado a la gente”. En general, encontramos una hipersexualización de las clases bajas que se construye a través de símbolos como el “prender un blunt”, acción ubicua en canciones de Omar Montes, Israel B o Ptazeta, entre otros nombres que reivindican su filiación con la calle.

No obstante, para ciertos grupos sociales el consumo de cannabis no refleja una cotidianidad sino una excepción que puede ser vivida durante eventos festivos, marcados por un ambiente carnavalesco (Briggs *et al* 2011) donde los participantes encarnan comportamientos temerarios socialmente aceptados en ese contexto, como el consumo abusivo de alcohol y drogas, o la actividad sexual intensa. Esto también muestra una actitud homosocial competitiva masculina, que mide el prestigio según los excesos cometidos (Briggs *et al* 2011). El situar estas prácticas en un contexto específico de evasión genera nuevas éticas de consumo, desligadas del rastafarismo o la cultura *hippie*. En general, en la producción autóctona de *dancehall* y *reggaetón* se ha configurado una red de alianzas entre la sexualidad, el cuerpo, el disfrute y la fiesta donde el cannabis participa como un elemento más en la articulación de las atmósferas afectivas que rodean a estos géneros musicales.

Consideraciones finales

Como prácticas socialmente situadas, la música o las drogas solo adquieren plena significación en un contexto cultural que las articula y que se ve articulado por ellas. No obstante, es innegable que en el siglo XXI se han consolidado en el estado español una serie de actitudes que median en la manera en la que música y drogas se relacionan. Algunas de ellas entroncan con identidades generadas en el contexto nacional, como el imaginario quíñui o el narcotráfico en Galicia y el estrecho de Gibraltar; mientras que otras beben del modo en el que esta relación es entendida por diversas culturas de género originadas en América.

Que el interés por estas actitudes haya crecido en la última década no es casual. Así, a consecuencia de la crisis económica iniciada en 2008, muchas personas han encontrado en diversas músicas y sus imaginarios ligados a las drogas una respuesta a un contexto en el que estas se han visto desposeídas de su posibilidad de consumir, la cual constituye el principal mantra de la sociedad neoliberal actual. Así, al reivindicar actitudes hedonistas y consumistas que abogan por unas masculinidades exacerbadas se escenifican fantasías escapistas que proyectan las carencias de cierta parte de la sociedad.

En ellas, la imagen del narcotraficante deviene antes estética que ética, representando una forma de proyectar los anhelos de una juventud desclasada: poder adquisitivo, toma de decisiones y, por encima de todo, la posibilidad de tener una narrativa individual.

Gran parte de los imaginarios construidos operan con tanta fuerza por su capacidad de establecer paralelismos entre la realidad actual española y otras coordenadas temporales y/o espaciales. Aun así, a pesar de los parecidos entre las comunidades imaginadas a las que se apela, lo cierto es que existen marcadas divergencias entre dichas identidades, especialmente apreciables en lo que respecta a las relaciones sociales que producen la música y las instituciones que ayudan a llevarla a cabo. A esto contribuye, ya no solo ese acercamiento más estético por parte del público o los músicos, sino el mero hecho de que los clanes criminales nacionales operan a menor escala y no incurren en las necropolíticas de otros países.

En suma, podemos concluir que, a pesar de la relevancia de España para el tráfico de drogas internacional, en términos culturales debemos situarlo en la periferia de la narcocultura global mediatizada en los últimos años. Es innegable que participa de ella de múltiples formas, contribuyendo a fijar ciertos atributos de esta, tanto en lo que respecta a la venta como al consumo. Pero, salvo ciertas excepciones, la aproximación se hace desde la seguridad de sentirse libre de peligro, lo que lleva a una reformulación de la ética asociada a esta. Además, al insertarse en un contexto cada vez más híbrido y omnívoro la narcocultura entra en diálogo con formaciones sociales que no necesariamente coinciden con ella e incluso la disputan. Esto produce claras tensiones y renegociaciones entre diferentes planos de identidad indispensables para comprender la configuración de ese ensamblaje de tendencias sociomusicales que tiende a englobarse bajo la categoría de música urbana.

Referencias

- Aidi, Yasmina (2020). Tierra de lanchas. Narco-Communal Bonds and Narco-Fascination(s) between Moroccan and Spanish Hashish Youths (1962-2019). *Confluencia: Revista hispánica de cultura y literatura*, 36(1), 131-143.
- Anderson, Ben (2009). Affective atmospheres. *Emotion, Space and Society*, 2, 77-81.
- Área (22/9/2020). Bernando Vázquez se defiende y dice que su música no hace apología del narcotráfico. *Área*: <https://www.diarioarea.com/2020/09/22/bernardo-vazquez-se-defiende-y-dice-que-su-musica-no-hace-apologia-del-narcotrafico/>
- Ballesteros, Roberto y Parera, Beatriz (22/5/2017). La Audiencia Nacional deja en libertad al 'narco rapero' y a su banda de policías. *El Confidencial*: https://www.elconfidencial.com/espana/2017-05-22/la-audiencia-nacional-libera-al-capo-de-una-banda-de-narcos-y-a-su-banda-de-policias_1385149/
- Bauman, Zygmunt (2000 [1998]). *Trabajo, consumismo y nuevos pobres*. Barcelona: Gedisa.
- Blake, Andrew (2007). Drugs and Popular Music in the Modern Age. En Paul Manning (ed.). *Drugs and Popular Culture. Drugs, Media and Identity in Contemporary Society*, 103-116. Portland, Oregon: Willan.
- Blanco Pérez, Manuel (2020). Estética y contexto de los audiovisuales sobre narcotráfico en Latinoamérica en la era Netflix. *Confluenze. Rivista di Studi Iberoamericani*, 12(1), 102-118. DOI: 10.6092/issn.2036-0967/11334
- Born, Georgina (2011). Music and the Materialization of Identities. *Journal of Material Culture*, 16(4), 376-388. DOI: 10.1177/1359183511424196
- Briggs, Daniel; Tutenges, Sébastien; Armitage, Rebecca; y Panchev, Dimitar (2011). Sexy substances and the substance of sex: findings from an ethnographic study in Ibiza, Spain. *Drugs and Alcohol Today*, 11(4), 173-187. DOI: 10.1108/17459261111194116
- Cano Paños, Miguel Ángel (2021). Clanes familiares en España en el contexto del crimen organizado. Características, actividades y factores de origen. *Revista colombiana de estudios militares y estratégicos*, 19(33), 135-157. DOI: 10.21830/19006586.689
- Cañas, Jesús (06/10/2018). «El narco más buscado en España reaparece en un videoclip de reguetón. *El País*: https://elpais.com/politica/2018/10/05/actualidad/1538751420_871293.html
- Carballo Villagra, Priscilla (2007). Reggaeton e identidad masculina. *Intercambio*, 4, 87-101.
- Castilla, Amelia (10/11/2002). Los Tigres del Norte graban 'La Reina del Sur', en homenaje a Pérez-Reverte. *El País*: https://elpais.com/diario/2002/11/10/espectaculos/1036882804_850215.html
- Castro, Ernesto (2019). *El trap. Filosofía millennial para la crisis en España*. Madrid: Errata Naturae.

Cooper, Caroline (2004). *Sound Clash. Jamaican Dancehall Culture at Large*. Nueva York: Palgrave McMillan.

Esan, Oluyinka (2007). Echoes of Drug Culture in Urban Music». En Manning, Paul (ed.). *Drugs and Popular Culture. Drugs, Media and Identity in Contemporary Society*, 196-210. Portland, Oregon: Willan.

Fernández, Fruela (2017). ”Voy a empeñar la Edad de Oro”: Historia, música y política en la crisis española (2011-2016). *Romance Quarterly*, 64, 135-146. DOI: 10.1080/08831157.2017.1321344

Foucault, Michel (1971). Nietzsche, la généalogie, l'histoire. *Hommage à Jean Hyppolite*, 145-172. Paris: Presses Universitaires de France.

Gamella, Juan F. y Jiménez Rodrigo, María Luisa (2004). La cultura canábica en España: La construcción de una tradición ultramoderna. *Monografías Humanitas*, 5, 23-54.

Holt, Fabian (2007). *Genre in Popular Music*. Chicago y Londres: University of Chicago Press.

Labrador Méndez, Germán (2020). El mito quinqui. Memoria y represión de las culturas juveniles en la transición postfranquista. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 16, 11-53. DOI: 10.7203/KAM.16.19340

Lamontagne, Samuel (2019). Hypermasculinity in Los Angeles gangsta rap: an intersectional approach, 449-455. En Paula Guerra y Thiago Pereira Alberto (eds.). *Keep it Simple. Make it Fast! An Approach to Underground Music Scenes (vol. 4)*. Porto: Universidade do Porto.

López Castellano, Ramón (2019). Reyes de la gasolinera. La rumba vallecana y el cuerpo biorrumbero de la Transición. En José Colmeiro y Alfredo Martínez-Expósito (eds.). *Repensar los estudios ibéricos desde la periferia*, 133-145. DOI 10.30687/978-88-6969-302-1/008

Malcomson, Heetie (2019). Negotiating Violence and Creative Agency in Commissioned Mexican Narco Rap. *Bulletin of Latin American Research*, 38(3), 347-362. DOI: <https://doi.org/10.1111/blar.12977>

Manning, Paul (2007). An Introduction to the Theoretical Approaches and Research Traditions. En Manning, Paul (ed.). *Drugs and Popular Culture. Drugs, Media and Identity in Contemporary Society*, 7-29. Portland, Oregon: Willan.

Mantilla, Silvia (2011). Narcotráfico, violencia y crisis social en el Caribe insular colombiano: El caso de la isla de San Andrés en el contexto del Gran Caribe. *Estudios Políticos*, 38, 39-67. <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16429066003>

Martín Sevillano, Ana Belén (2020). Son ilusiones: etnicidad e identidad cultura en la periferia urbana española desde Los Chichos hasta Estopa. *Cultura, lenguaje y representación*, 24, 105-122: <https://doi.org/10.6035/CLR.2020.24.6>

Mbembe, Achille (2011 [2006]). *Necropolítica seguido de Sobre el gobierno privado indirecto* [Trad. Elisabeth Falomir Archambault]. Melusina. Santa Cruz de Tenerife, España: Melusina.

Nicolás Díez, Sofía (2020). Sobre rap, trap y calle: imágenes y fenómenos. *Kamchatka. Revista de análisis cultural*, 16, 93-128. DOI: <https://doi.org/10.7203/KAM.16.16627>

Ruiz Vega, Omar (2018). Representando al caserío: Narcocultura y el diario vivir en los videos musicales de reggaetón. *Latin American Music Review*, 392, 229-265. DOI: 10.7560/LAMR39204

Saavedra, David (8/6/2020). La canción de la semana - Boyanka Kostova. *Red Bull*: <https://www.redbull.com/es-es/music-la-cancion-de-la-semana-boyanka-kostova>

Santos, Danilo; Vásquez Mejías, Ainhoa; e Urgelles, Ingrid (2016). Introducción. Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental. *Mitologías hoy*, 14, 9-23. DOI: <http://dx.doi.org/10.5565/rev/mitologias.401>

Torres, José (20/7/2019). Málaga, la gran musa del narco rap francés. *La Opinión de Málaga*: <https://www.laopiniondemalaga.es/malaga/2019/07/20/malaga-gran-musa-narco-rap-27752692.html>

Capítulo 8. Transfeminidad Viral en la cultura red. Memes, Videoclips en la construcción social de la narcoestética buchona y choni

Dra. Alejandra León Olvera, CONACYT-Universidad de Murcia

Dra. Virginia Villaplana Ruiz, Universidad de Murcia

Introducción

El presente texto es la edición revisada y editada de la ponencia presentada para el IV Congreso Internacional sobre género y comunicación, que se llevó a cabo en Sevilla en el año 2018 y la primera edición del presente texto fue publicada en el 2019 (Villaplana y León, 2019). En la presente edición se posiciona la transfeminidad viral, bajo la lógica de la net-narcocultura (Villaplana y León 2020), así como bajo las lógicas hedonistas y de hiperconsumo del narcomarketing (León, 2019)

El objetivo de este trabajo es identificar las características de autorepresentación que conforman la condición de género de las buchonas y las chonis en la memoria corporal digital, además de resaltar las características de etnia y clase que se insertan en el discurso visual. Siendo las herramientas metodológicas un análisis crítico de los discursos inmersos en las imágenes y los mecanismos que permiten su producción y distribución.

El uso cotidiano de redes sociales de segundo orden como Facebook e Instagram, crean nuevos universos de estudio para quienes nos interesamos en temas como la comunicación simbólica, las subjetividades e identidades. En estas plataformas se crean productos culturales ricos en información que permiten desglosar los elementos que conforman dichas construcciones. Como estudiadas en los Estudios de género, nos hemos dedicado a ubicar dos construcciones de feminidades de grupos estigmatizados en España y México. Las chonis, que son jóvenes de clase baja, clase media, que se las relaciona con actos vandálicos y uso de la violencia. Y las buchonas, que son las mujeres

inmersas en la narcocultura mexicana y fungen como parejas erótico-afectivas de los hombres involucrados en el tráfico de drogas.

Estas culturas juveniles están inmersas en la lógica de la violencia heteropatriarcal, posicionando a las mujeres en una jerarquía de sumisión, haciendo también de sus acciones parte de un conglomerado de estigmatizaciones que se reproducen en los estereotipos y producciones culturales como son los memes y videoclips que circulan en internet.

Transfeminidad Viral e Identidades de la violencia

El trabajo de Hartmann (et. al. 2016) explora el consumo de redes sociales y cómo éste se relaciona con la publicidad, en tal vínculo destaca a grupos jóvenes propensos a vivenciar la publicidad en la red de formas más activas, con acciones que construyen a través de las posibilidades que las mismas plataformas digitales ofrecen. Estos escenarios y entornos son agentes, que a la vez son territorios sociales. Se trata de mundos sociales, de lugares reales donde se crean sentidos y significados. Atender este fenómeno lleva implícito la intención de dar cuenta de las relaciones simbólicas y discursivas que se gestan desde la cultura red, para tener elementos que nos permitan entender los procesos mediante los cuales, las y los jóvenes incorporan el campo social, a través de nuevas formas de relacionarse activamente con las narrativas mediáticas, que les permiten negociar la construcción de sentidos. Por nuestra parte, sostendemos que se trata de nuevos escenarios de contienda en donde se negocia y se debate la construcción de sentido de la identidad juvenil

Analizaremos la autorepresentación, autoproducción cultural y distribución de los discursos insertos en las imágenes que hacen estas mujeres de sí mismas. Consideramos que este fenómeno social relativo a la construcción de una identidad social, en este caso de feminidades tiene un impacto global gracias a su circulación en las redes sociales transnacionales construyendo una transfeminidad viral como signo cultura.

Imágenes 1 y 2. Transmenidad viral, buchonas y chonis



Fuente: Tumblr Manzana Buchona y Blog Cuánta Razón Barbie Choni.

Memoria corporal digital de buchonas y chonis

De la noción de figuración de Rosi Braidotti y de la noción de biomitografía (reescritura de la historia, el mito y la autobiografía) de Audre Lorde proponemos el concepto memoria corporal digital como herramienta conceptual que deconstruye los mandatos dominantes del género, la identidad, las experiencias de mujeres en los márgenes y los saberes dominantes. Por tanto, la memoria corporal digital interroga y cuestiona la autorepresentación desde las prácticas estéticas corporales vinculadas a la narcoestética en el caso de las buchonas, y a la estética de clase social baja en el caso de las chonis o princesas de barrio. El relato autobiográfico que desarrollan en las redes sociales alude a una *biomitografía* (Lorde, 1982) y las tecnologías de género de Teresa de Lauretis (1989).

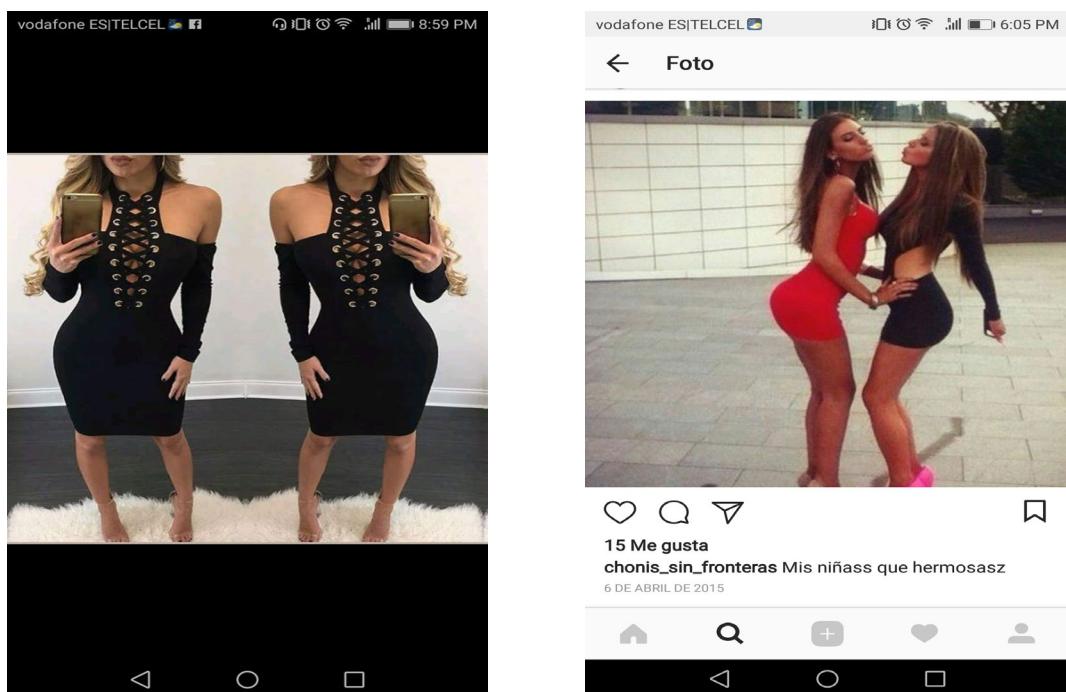
En el campo de los Estudios de género el agenciamiento respondería a una práctica política y social que irrumpen las formas dominantes de género, sexo, raza, identidad y autoridad mediante la producción de la ruptura del sentido social heteronormativo según Monique Wittig (2006[1980]), heterosexualidad obligatoria a la que se refería Adrienne Rich (1996) como proceso de re-significación colectivo. Agencia cultural, sexualidad y subjetividad actúan como parte del proceso de subversión de la

normatividad. Tal y como Butler (1990), Hollway (1984), Bersani (1987), Cathu (1996), Sedgwick (1990), Haritaworn (2014), Valencia (2016) y Villaplana (2009) conciben la performatividad como agencia cultural para subvertir experiencias de violencia simbólica, de violencia real, y trauma.

Una figuración feminista nos impulsa a repensar las formas en las que nociones como porosidad y fluidez movilizan nuestra subjetividad y desafían las interacciones simbólicas que la conforman (Braidotti, 2006, 123). Elsa Muñiz (2012), especialista en teoría del cuerpo, hace énfasis en que las cirugías cosméticas “actúan como disciplinadoras del cuerpo individual y en gran medida como mecanismos reguladores del cuerpo colectivo en tanto se han convertido en prácticas masivas.” (p.121).

Las buchonas se someten a estos procesos de cirujía estética a partir de lo que condicione su pareja en primera instancia, pero ellas saben que su cuerpo es una herramienta para insertarse en el mundo del narcotráfico que va más allá de “desear el capital económico; hay otras cosas que están en juego: una identidad femenina, una posibilidad cercana, familiar, una red de relaciones objetivas que se hacen cuerpo.” (Mata Navarro, 2016: 100)

Imágenes 3 y 4. Memoria corporal digital buchonas y chonis



Fuente: Facebook Yassdom Fashionable Buchona e Instagram Chonis_sin_fronteras

La producción biopolítica en la “web social”: memes y videoclips

Foucault reflexiona sobre este hecho: “Sin duda, el objetivo principal hoy no es descubrir, sino rechazar lo que somos. Nos es preciso imaginar y construir lo que podríamos ser para desembarazarnos de esta especie de *doble coerción* política que es la individualización y la totalización simultáneas de las estructuras del poder moderno. Podría decirse, para concluir, que el problema a la vez, político, ético, social y filosófico, que se nos plantea hoy no es tratar de liberar al individuo del Estado y sus instituciones, sino de liberarnos nosotros del Estado y del tipo de individualización que le es propio. Nos es preciso promover nuevas formas de subjetividad rechazando el tipo de individualidad que se nos ha impuesto durante siglos.” (Foucault 1990:24)

Con biopolítico, podemos comprender de producción y reproducción de formas de vivir. Un ejemplo sería la ética en la manipulación corporal y genética pero que a su vez la proliferación de este tipo de empresas sea uno de los probables desarrollos económicos de las décadas futuras. En relación con el concepto de biopoder, del que hablan autores como Michel Foucault y que se define en torno a la idea de que el poder se ha hecho cargo de la idea de vida y que el poder político produce y extiende formas de vida y formas de experimentar la vida. La política regula conceptos como el derecho al aborto, la eutanasia o la conveniencia. De esta forma, “El control de la sociedad sobre los individuos no sólo se efectúa mediante la conciencia o por la ideología, sino también en el cuerpo y con el cuerpo. Para la sociedad capitalista es lo bio-político lo que importa, ante todo, lo biológico, lo somático, lo corporal. El cuerpo es una entidad biopolítica, la medicina es una estrategia biopolítica.” (Foucault 1977: 210)

En la web social ya no es solo el poder sobre los cuerpos, aquí estas formas de “biopolítica” se enmarcan en la subjetividad, en la que trabajan grandes corporaciones del entretenimiento y de la comunicación, creando nuevas “dependencias y necesidades” y nuevas formas de “interacción social y personal”. El poder es una forma de poder que, básicamente, no actúa sobre los sujetos, sino que los encausa hacia un horizonte de acción: no disciplina, sino que normaliza. El poder es, además, para

Foucault, multidireccional y siempre opera en red y actúa como regulador de la población.

Imágenes 5 y 6. Representaciones de las buchonas y chonis



Fuente: Youtube, Narcoserie Buchonas y Videoclip Choni

Los memes y videoclips de chonis y buchonas en internet, muestran un estereotipo, representación y forma de identificación de estas mujeres, donde parte importante de sus identidades es la capacidad de consumo y su ostentación de objetos, como prendas de vestir de marcas famosas y joyas. Además, las formas de difusión e interacción en las redes sociales permiten reconocer un estilo de corporalidad muy específica, donde sus cuerpos ayudan a mercantilizar marcas, cirugías estéticas de senos y glúteos. La contextualización de las imágenes y los videos también hacen de los cuerpos de estas mujeres, cuerpos marginados y estigmatizados por considerarlos fuera de las normas sociales y que irrumpen los cánones de belleza, pasando por una severa crítica por su inversión monetaria en productos de ostentación y su posición social en la clase baja.

De esta manera, en la Web 2.0 los conceptos de vida y producción económica se hallan interrelacionados. Un ejemplo sería en las redes sociales la gestión de socialidad y producción económica, en las que se crea un “capital afectivo”, y en las que ahora la rentabilidad se basa en la generación de situaciones de “cooperación y de comunidades comunicativas”. En las redes sociales se pueden experimentar todas las esferas de la

vida cotidiana, desde el trabajo al ocio. Así, la producción biopolítica en la web social hace que se produzca una ruptura entre tiempo de vida, el tiempo de trabajo y consumo del cuerpo.

Economía afectiva digital inscrita en los cuerpos de buchonas y chonis

La afectividad y las relaciones interpersonales podemos denominarla como “subjetividad productiva”, convirtiéndonos en “obreras sociales”. Para argumentar mejor este hecho se puede hablar de que las industrias culturales están creando tecnologías de comunicación interpersonal para obtener rentabilidad de las interacciones afectivas (en redes sociales como whatsapp, por ejemplo). Se intensifica de esta forma la relación comunicación-afecto gracias a estas “tecnologías afectivas”.

Imágenes 7 y 8. Economía afectiva digital en los cuerpos de buchonas y chonis



Fuente: Facebook Plebitas & buchonas cabronas y Twitter @Noerive Chonis
Retweets 4728

Estas tecnologías que comercializan con la afectividad de las buchonas y las chonis en la Web 2.0, tienen que ver con la interacción de los comentarios que se pueden hacer a vídeos, fotografías y memes en plataformas de Facebook, Twitter, Instagram y Youtube.

En las fotografías y vídeos que las buchonas y las chonis producen como autorepresentación esperan un gesto de aprobación a partir de los comentarios y reacciones que tengan sus publicaciones generando estímulos positivos en el plano afectivo. En el caso de los memes el discurso y sentido que se crea de estas dos identidades femeninas tiene un tenor de estigmatización. Ésta se plantea como una forma de burla y se refuerza a partir de los comentarios e interacciones que tienen otros usuarios quienes principalmente señalan la procedencia étnica y de la clase social como elementos que desvalorizan a estas mujeres por no contar con los capitales culturales y económicos, y consecuentemente creando discursos moralizadores. Los videoclips tienen dos funciones una es de crítica, pero la otra tiene que ver con procesos aspiracionales de clase social específicamente en el caso de las buchonas donde se vende la felicidad a partir de la relación que se pueda generar con un hombre inserto en el narcotráfico.

Agenciarse de las representaciones. Agencia de la memoria corporal digital en Instagram y Facebook

En esta dirección puede entenderse que la noción de agencia retomando las ideas de Braidotti (1997) de figuración narrativa y visualizaciones feministas y siguiendo algunas de las ideas de Latour, entre otros, sobre el poder de las representaciones. Braidotti escribe:

Una figuración no es una metáfora sin más, sino un mapa cognitivo políticamente informado que lee el presente en términos de la situación en que se está inserto. Basada en la teoría de la «política de la localización» de Adrienne Rich, se ha redefinido a partir de las nociones postestructuralistas de discurso—

hasta llegar a la idea de «conocimientos situados de Donna Haraway»— como genealogías corporeizadas o responsabilidad encamada. (Braidotti, 1997:6)

La agencia como estrategia frente al poder o las formas estéticas en las producciones culturales transfeministas. En esta dirección la noción de agencia se entrelaza con una metodología transfeministas (Valencia, 2006). Ya que consideramos la teoría transfeminista como una heurística crítica de la sexualidad en Ciencias Sociales e Humanidades que explora la reinterpretación, reapropiación y contextualización de las prácticas sexuales, la capacidad para generar formas de agencia discursiva y resistencia práctica dentro de los contextos y procesos sociales de normalización e institucionalización de la violencia que nos excluyen y niegan.

En el caso de las buchonas y las chonis esta agencia y resistencia se contrapone a un cúmulo de discursos insertos en la segregación a partir del género, la etnia, la sexualidad y la clase. Se puede decir que su memoria corporal digital se basa en corporalidades con determinados movimientos, gestos, poses y conformaciones que los hacen parte de un engranaje de consumo transnacional y que no pertenecen a la cultura occidental predominante. En el caso de las buchonas esta memoria corporal digital tiene sus raíces en una narcoestética muy definida en una región específica, nos referimos a Sinaloa, Mexico. Sin embargo, podemos rastrear la incorporación de esta estética corporal digital por todo el mundo gracias a Web 2.0 y la aceptación de estos cuerpos en distintos puntos del mundo haciendo un nuevo canon de belleza, comparable en Estados Unidos con las Kardashian y en España con las chonis.

Tabla 1. Análisis crítico de memoria corporal digital. Autorepresentación, biografía, experiencia y mito

Construcción del imaginario socio-sexual tecnologías de género y cultura digital	Buchonas	Chonis
Transfeminidad viral	Economía afectiva digital Agencia y subjetividad	Economía afectiva digital Agencia y subjetividad
Producción Estética	Narcoestética	Estética de la pobreza
Networking. Uso de redes sociales en internet	Instagram Facebook	Instagram Facebook
Clase social	Baja. Posibilidad de ascender a la clase alta. Ámbitos rurales y urbanos	Baja y media (movilidad social cuestionada). La ciudad, el barrio y el extrarradio del polígono industrial.
Consumo cultural musical	Narcocorridos y Narcorap	Hip-hop y Tecno
Agencia cultural	Corporal y Narrativa	Corporal y Narrativa

Fuente: elaboración propia.

Conclusiones

En esta investigación argumentamos la memoria corporal digital de las mujeres chonis y buchonas en las culturas populares de México y España. En este sentido los materiales aportados responden a un esquema de comunicación simbólica compartida sobre la transfeminidad viral que indican la pertenencia a una cultura de clase (Jones, 2013) y a una construcción estética corporal determinando un modelo de feminidad de impacto trascultural.

La transfeminización viral de la afectividad y el deseo del sujeto como base de la socialización y vínculo estético que genera con el mundo conforman el “capitalismo afectivo” en internet que controla la producción y gestión de la afectividad mediante la autoproducción de imágenes. Las redes sociales coaptan los afectos y las emociones como una enorme fuerza productiva. El valor productivo de los sujetos en red no recae en su potencial laboral, sino en su condición de poseedores de una vida que desea contacto, entretenimiento, disfrute y satisfacción, así, parece que es la vida ordinaria misma la que trabaja. En el nuevo sistema-red (Villaplana, 2016) el poder explota y se lucra de las formas de vida, de sus dinámicas de interacciones personales y afectivas, de

sus emociones y formas de relacionarse mediante formas de producción de representaciones en red que definen la cultura juvenil en las pantallas digitales.

Referencias

- Bersani, Leo. (1987). Is the Rectum a Grave? *October*, 43, 197-222.
- Braidotti, Rosi (1994). *Nomadic Subjects: Embodiment and Sexual Difference in Contemporary Feminist Theory*. Nueva York: Columbia University Press.
- ____ (1997). Difference, Diversity and Nomadic Subjectivity, conferencia leída en NOISE Summer School, Dortmund, Agosto.
- Butler, Judith (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Identity*. New York and London: Routledge. Versión en castellano: (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- Caruth, Cathy (1996). *Unclaimed Experience: Trauma, Narrative, and History*, The Johns Hopkins UP, Baltimore.
- De Lauretis Teresa (1989). Technologies of Gender. Essays on Theory, Film and Fiction, London: Macmillan Press, 1-30.
- Foucault, Michael (1990). *Tecnologías del yo y otros textos afines*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- ____ (1977). Conferencia El nacimiento de la medicina social, *Revista centroamericana de Ciencias de la Salud* (1977); conferencia en la Universidad del Estado de Rio de Janeiro, octubre de 1974. *Dits et Écrits*, II.
- Hollway, Wendy (1984). Gender difference and the production of subjectivity» en Julian Henriques, Wendy Hollway, Cathy Urwin, Couze Venn y Valerie Walkerdine (eds.), *Changing the Subject: Psychology, social regulation and subjectivity*. Londres; Methuen.
- Haritaworn, Jin; Kuntsman, Adi y Posocco, Silvia. (2014). *Queer necropolitics*. Londres: Routledge.
- Hartmann, P., V. Apaolaza, J. He, J. M. Barrutia, C. Echebarria (2016). The Relationship between Gratifications from Social Networking Site Use and Adolescents' Brand Interactions, en G. Christodoulides, A. Stathopoulou y M. Eisend, *Advances in Advertising Research* (Vol. VII).
- Jones, Owen (2013). Chavs. *La demonización de la clase obrera*. Madrid: Capitán Swing.
- León Olvera, Alejandra (2019). *La Feminidad Buchona: performatividad, corporalidad y relaciones de poder en la narcocultura mexicana* (Doctoral dissertation, Alejandra León Olvera). México: El Colegio de la Frontera Norte.
- Lorde, Audre. (1982). *Zami una biomotografía. Una nueva forma de escribir mi nombre*. Madrid: Horas y Horas, 1982/2009.
- Mata-Navarro, Itzelin. (2016). Género, cuerpo y violencia. La lucha contra el estereotipo de la mujer narco en México en Ramírez Pimienta Juan Carlos y Tabuena Córdoba María Socorro (Coord.) *Camelia la Texana y otras mujeres de la narcocultura*. Culiacán, Sinaloa: UAS, 89-110.
- Muñiz, Elsa (2012). La cirugía cosmética: Productora de mundos posibles. *ESTUDIOS*, 27, 119-132.

- Rich, Adrienne (1996). Heterosexualidad obligatoria y existencia lesbiana, *Revue d'Estudis Feministes*, 10.
- Sedgwick, Eve Kosofsky (1990). *Epistemology of the Closet*. Berkeley: California UP.
- Valencia, Sayak (2016). *Capitalismo gore*. México: Paidós.
- Villaplana Ruiz, Virginia (2016). Tendencias discursivas: cine colaborativo, comunicación social y prácticas de participación en internet. *adComunica*, 12. DOI: <http://dx.doi.org/10.6035/2174-0992.2016.12.7>
- ____ (2009). Formas de violencia globalizada: género, representación y discurso. *IC Revista Científica de Información y Comunicación*, 6, 463-482.
- Villaplana Ruiz, Virginia; León Olvera, Alejandra (2020)"Net-narcoculture. Discursive trends on femicide violence and youth culture in the consumption of the narcorap aesthetics versus feminist rap resistances. *The Politics of Technology in Latin America* (Volume 2). Londres: Routledge, 32-46.
- ____ (2019) Transfeminidad viral en la cultura red.: memes, videoclips en la construcción social de la narcoestética buchona y choni. en Villegas J. *Comunicación, género y educación: Representaciones y (de) construcciones*, 290-297
- Wittig, Monique. (2006). *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Madrid: Editorial Egales, 45-58.

BIONOTAS

BIONOTAS EDITORAS

Virginia Villaplana Ruiz. Profesora titular de Comunicación en la Universidad de Murcia y del Programa de doctorado en Estudios Culturales del Colef (Baja California, Tijuana). Imparte las asignaturas de *Análisis de los discursos y sus efectos sociales* y *Teoría del Documental*. Desde 2018 es Vicedecana de Relaciones Internacionales y Estudiantes de la Facultad de Comunicación de la Universidad de Murcia. Experta en Estudios de Comunicación y Género e *Investigadora* del Instituto de Comunicación en la Universidad Autónoma de Barcelona (InCom-UAB). Las líneas de investigación que desarrolla se centran en el análisis del discurso entre las Ciencias Sociales y las Humanidades, Estudios de género, mediactivismo y metodologías visuales en las Ciencias Sociales. Investiga las relaciones transnacionales sobre el impacto de la memoria digital en las representaciones en diferentes situaciones de exclusión social, trabajo sexual, prisión y frontera mediante la educación social.

Forma parte de los proyectos de investigación nacionales *Transnacionalidades queer, micropolíticas* FFI2014-54391-P y *Hacia el Espacio Digital Europeo* Plan I+D+i MINECO. Y es investigadora del proyecto europeo *Cruising the Seventies: Unearthing Pre-HIV/AIDS Media Queer Sexual Cultures*, European Science Foundation (Horizon 2020).

Como investigadora invitada ha realizado las estancias internacionales vinculadas a Comunicación y Estudios de Género entre otras universidades europeas y latinoamericanas: University of London, Birkbeck, University Centre of Limburg, University of Roehampton, Institute of International Visual Arts (Londres), Lund University (Malmö, Suecia), University of Antwerp, (Bruselas), Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad del Uruguay, Universidad del Alto La Paz (Bolivia) y Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad de Chile.

Autora de los libros: *Softfiction. Políticas visuales de la emocionalidad, la memoria y el deseo*, *El instante de la memoria*, *Cine Infinito y Relatos culturales sobre la violencia de género*. Ha publicado además artículos y capítulos de libros sobre comunicación social, teoría queer, cine y feminismo, estudios culturales y comunicación digital en revistas científicas y editoriales nacionales e internacionales como: Routledge, Löcker Verlag, Argument, Presses Universitaires Rennes, Bellaterra, Brumaria, Asparkia, Obra Digital, Tripodos, IC Revista Científica de Información y Comunicación, Revista Iberoamericana de Comunicación, Fonseca Journal of Communication, AdComunica y Revista de Investigación Social Andamios entre otras.

Premio de innovación docente en metodologías de la comunicación que concede la Universidad de Murcia por los proyectos educativos: *Diseño de un prototipo cinematográfico para la alfabetización audiovisual en Educación universitaria* y *Cultura visual digital en la cultura red*. En la actualidad, desarrolla el proyecto de *Subtramas. Plataforma de coaprendizaje sobre las prácticas de producción audiovisuales colaborativas*, Museo Nacional Reina Sofía. Es Codirectora de la Revista científica *Arte y Políticas de Identidad*. Editum, Universidad de

Murcia. Tiene un sexenio de investigación CNEAI, dos quinquenios docentes y su índice H en Google Scholar es 9.

Alejandra León Olvera Estancia posdoctoral en la convocatoria CONACYT, Estancias Posdoctorales en el Extranjero 2020 con el proyecto *El narcomarketing digital: Análisis del impacto social de las producciones estéticas y consumos culturales*. Doctora en Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte. Maestra en Estudios de Género por El Colegio de México. Antropóloga Social por la Universidad Autónoma de Querétaro. Sus líneas de investigación son: conformación de identidades de género, usos de redes sociales y metodología cualitativa, específicamente la netnografía. Desde el 2014 se ha enfocado en los estudios de la narcocultura mexicana, analizando los consumos culturales, la conformación de identidades de género y el narcomarketing (término de creación propia) A inicios del 2020, incursionó en los medios digitales con el canal de contenido educativo en YouTube: Alejandra León: Educación Circular Social.

Mención Honorífica en la sección de estudios de sexualidad del premio Carlos Monsiváis en Ciencias Sociales de La Asociación de Estudios Latinoamericanos (LASA) por el Artículo: Valencia, Sayak, & León Olvera, Alejandra (2019). De profesión, femeninas: género, prostética y estéticas como trabajo contemporáneo. Cuadernos De Literatura, 23.

BIONOTA PRÓLOGO

Ingrid Urgelles Latorre (Santiago, Chile) es abogada, Magister en letras y Doctora © en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile. Profesora Asistente Adjunta de la Facultad de Letras en la misma Universidad desde el año 2016. Ha dictado las cátedras de Introducción a los Estudios Literarios, Derecho y Literatura, Estudios Culturales, Literatura Japonesa y Narrativa Coreana. Actualmente es Coinvestigadora en el Proyecto de Investigación Fondecyt N° 1220316 "Relato narcoandino: narrativas del narcotráfico en la triple frontera de Chile, Perú y Bolivia" a cargo del Dr. Danilo Santos y es miembro del Grupo de Investigación "Intertextos entre el Derecho y la Literatura" del Colegio de Jurisprudencia de la Universidad San Francisco de Quito. Ha coordinado Congresos internacionales, Coloquios, Talleres y Seminarios de posgrado. Ha participado en Congresos Internacionales y ha dictado conferencias en México, Chile y España. Ha coordinado diversos Dossiers y publicados artículos en revistas indexadas y capítulos de libros en temas relacionados con la narcoliteratura, la literatura paramilitar colombiana y la violencia en la narrativa latinoamericana reciente. Es coeditora del libro *Narcotransmisiones: neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop* (2021).

BIONOTAS AUTORAS

Dra. Sayak Valencia. Poeta, ensayista y performer. Doctora Europea en Filosofía, Teoría y Crítica Feminista por la Universidad Complutense de Madrid. Entre sus publicaciones más recientes destacan: *Capitalismo Gore* (2010), *El reverso exacto del texto*

(2007) y *Jueves Fausto* (2004). Algunos de sus trabajos han estado publicados en revistas de España, EE. UU. y América Latina, también en diferentes lenguas.

Susana Angélica Garrido Cedeño. Doctora en Estudios Culturales por el Colegio de la Frontera Norte. Coautora del artículo, *Vidas precarias en tránsito: sin tierra para el llanto* (Robledo y Garrido, 2017) en la Revista Desacatos no. 53.

Ainhoa Vásquez Mejías es Doctora en Literatura por la Pontificia Universidad Católica de Chile, profesora de tiempo completo del Colegio de Letras Hispánicas de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM y miembro del Sistema Nacional de Investigadores Mexicanos. En Chile es investigadora externa asociada del proyecto de investigación Fondecyt N° 1190475 “A punta de balas y excesos: marginalidad social y literaria en la nación neoliberal en narcorrelatos chilenos del siglo XXI”. Ha publicado más de treinta artículos en revistas indexadas y capítulos de libros en torno a la violencia de género, el feminicidio y el narcotráfico, con enfoque en los estudios culturales. Es autora de los libros *No mirar: Tres razones para defender las narcoseries* (Universidad Autónoma de Chihuahua/ Universidad Autónoma de Sinaloa, 2020), *Feminicidio en Chile: Una realidad ficcionada* (Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2015), ganador del Premio Lector 2016 y editora del libro *Narcocultura de norte a sur. Una mirada cultural al fenómeno del narco* (México: CISAN-UNAM/UACH, 2017).

Hugo Enrique Del Castillo Reyes es Doctor en Letras, Maestro en Letras Españolas, Licenciado en Lengua y Literaturas Hispánicas (todo por la UNAM) y miembro del Sistema Nacional de Investigadores (SNI-CONACYT). Es profesor de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM desde 2011, donde ha impartido las asignaturas de Literatura Española Moderna y Contemporánea, Novela de la Posguerra Civil Española y Novelistas Españolas Actuales. Se incorporó en 2019 como profesor de tiempo completo en el área de apoyo para Metodología de la investigación literaria. Colaboró como investigador, dentro de la FFyL, en el proyecto Escritura autobiográfica en México en el siglo XIX y XX y también en el proyecto Letras y Literatura Comparada en la UNAM.

Dr. Omar Gerardo Rincón Rodríguez. Creación audiovisual y digital en temas narco, indígenas y culturas populares. Investigación y ensayo en culturas del entretenimiento, mediáticas, digitales y periodísticas; también en comunicación política. Profesor titular de la Universidad de los Andes (Colombia). Investigador y artista del Centro de Estudios en Periodismo, CEPER, de la Universidad de los Andes (Colombia). Doctor en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia. Periodista y ensayista de *El Tiempo*, revista digital 070, Razón Pública, Altair Magazine, Anfibia. Creación artística en transcrónica *La Chorerra* (2021), *narcolombia. club* (2020), instalación *Audiovisualidades de la niebla* (2014), ensayo audiovisual: *Los colombianos TAL como somos*, Brasil (2007).

Dr. X. Andrade. Profesor Asociado y Coordinador del Laboratorio de Antropología de la Imagen. Ph.D. en Antropología, The New School for Social Research, New York. Trabaja temas de antropología de la imagen, arte contemporáneo, gráfica vernácula, ciudad, etnografía, curaduría, virtualidad, y narcoestéticas. Evaluador de proyectos de la

Wenner-Gren Foundation for Anthropological Research, Nueva York, desde 2007. Presidente de una empresa de antropología que interviene en circuitos del arte contemporáneo, Full Dollar, desde 2004.

Miguel Lucero Rojas es Doctor en Estudios Culturales por El Colegio de la Frontera Norte, Maestro en Sociología por el Instituto de Ciencias Sociales y Humanidades, de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla y licenciado en Antropología Social. Dentro de las líneas de investigación que ha abordado es el análisis de los regímenes fronterizos que se producen en el norte global, a partir de un enfoque de análisis transfeminista.

Marina Arias. Graduada en Musicología por la Universidad Complutense de Madrid, realiza su tesis doctoral sobre el reggaetón en España en esta misma institución. Ha asistido a congresos nacionales e internacionales y ha publicado artículos sobre música e identidades.

Ugo Fellone. Doctorando en musicología por la Universidad Complutense de Madrid con una tesis sobre el post-rock en España. Imparte materias relacionadas con las músicas populares y la sociología de la música y ha publicado diversos artículos sobre géneros musicales y crítica musical.



Institut de la Comunicació
Universitat Autònoma de Barcelona

[Publicacions](#)