

---

This is the **published version** of the bachelor thesis:

Medina Cuevas, Jenifer; Ritondale, Elena, dir. Ser un macho-narco : trabajos del reino (2004) de Yuri Herrera y Fiesta en la madriguera (2010) de Juan Pablo Villalobos como novelas de formación. 2021. 36 pag. (836 Grau en Estudis d'Anglès i Espanyol)

---

This version is available at <https://ddd.uab.cat/record/247633>

under the terms of the  license



**Ser un macho-narco: *Trabajos del reino*  
(2004) de Yuri Herrera y *Fiesta en la  
madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos  
como novelas de formación**

Trabajo Final de Grado  
Grado de Estudios de Inglés y Español  
Departamento de Filología Española

Alumna: Jenifer Medina Cuevas  
Número de estudiante: 1456855  
Curso académico 2020-2021  
Tutora: Elena Ritondale



### *Agradecimientos*

*Mil gracias a mi tutora Elena Ritondale, por la paciencia y empatía que me ha ofrecido a lo largo de estos meses. Por mostrarse sincera y receptiva con mis opiniones, ideas e indecisiones. Por respetar, dentro de lo que podía, mi ritmo de trabajo y estar siempre para mí.*

*A Tania Pleitez, por enseñarme, con tanta pasión, la fascinante literatura latinoamericana. Por recordarme y haberme ayudado a encontrar mi vocación.*

*A mis amigas y, sobre todo a P., por confiar en mí y motivarme en todo momento.*

*A mi madre, por ser un apoyo fundamental y la persona más valiente que conozco.*

## ÍNDICE

### Introducción

1. Marco contextual .....	6
1.1. Presentación autores y obras .....	7
1.2. Marco teórico y metodológico.....	9
1.2.1. La novela de formación: desde el <i>Bildungsroman</i> hasta América Latina .....	10
1.2.2. La narconarrativa .....	11
1.2.3. Masculinidades .....	13
2. <i>Trabajos del reino</i> (2004).....	15
2.1. De Lobo a Artista: el aprendizaje .....	15
2.2. Transgresión del Artista.....	20
2.3. La fragmentación de la masculinidad en el Palacio .....	21
3. <i>Fiesta en la madriguera</i> (2010).....	24
3.1. La formación de Tochtli .....	24
3.2. El fracaso de la «virilidad» de Tochtli.....	25
3.3. Quebrantamiento de la masculinidad en la madriguera.....	27
4. Conclusiones.....	30
Referencias bibliográficas .....	31
Anexo .....	35

## Introducción

Las narconovelas son aquellas narraciones de ficción que representan el tráfico ilegal de drogas y el crimen organizado que lo acompaña, a veces como tema principal y otras como contexto o telón de fondo en el que esta se produce. Los eventos políticos, sociales, económicos e históricos que hicieron de Colombia y México los países más perjudicados por dicho crimen organizado favorecieron el desarrollo de estas narrativas.

El objetivo de este estudio es llevar a cabo un análisis de la representación de los jóvenes protagonistas de las obras *Trabajos del reino* (2004) de Yuri Herrera y *Fiesta en la madriguera* (2010) de Juan Pablo Villalobos, textos que pertenecen a la que se ha definido como narcoliteratura. Para hacerlo, la investigación se desarrolla en el marco teórico de los estudios sobre masculinidades y hace referencia al concepto de *Bildungsroman* o novela de formación, ya que una de las hipótesis que se proponen es que los textos presentados se pueden leer, en parte, como tales. El propósito principal es, así, examinar el proceso de aprendizaje de los protagonistas: desde la inocencia hasta la gradual consciencia y entendimiento de las dinámicas violentas que rodean su realidad, llegando a cuestionar la masculinidad hegemónica<sup>1</sup> de sus maestros, ya sea el propio padre o el jefe del cártel de drogas. Además, la investigación quiere comprobar «cómo» se da este cuestionamiento del macho-narco y la misma masculinidad de sus instructores, a pesar del poder y autoridad que poseen.

Por lo tanto, otra hipótesis de este estudio es que, si bien las narconarrativas introducen, en su gran mayoría, «pedagogías»<sup>2</sup> o patrones concretos de masculinidad, en algunas obras se representan formas de educación atípicas al modelo construido. Por ejemplo, entre ellas llaman la atención las novelas que reproducen la guerra y la violencia desde la perspectiva de una niña o un niño. Sin detenernos en el ámbito cinematográfico, en el terreno

---

<sup>1</sup> V. marco teórico para la definición del concepto.

<sup>2</sup> Este término se toma de *Contra-pedagogías de la crueldad* (2018) de Rita Segato. Con «pedagogías» nos referimos a las «prácticas que instruyen y habitúan a los hombres a matar de manera normalizada. La reiteración de la violencia produce un efecto de normalización de un paisaje de crueldad» (13). La investigadora argentina señala —entre otros aspectos— la cara simbólica y/o expresiva del poder masculino tradicional, que habla a través de la violencia.

de la literatura latinoamericana es importante mencionar *La casa de los conejos* (2008), de la franco-argentina Laura Alcoba y *Papi* (2005), de la escritora dominicana Rita Indiana Hernández, entre otras. Ambas obras están conformadas por un entorno violento; no obstante, lo interesante recae en la narración, ya que este ambiente está relatado por dos niñas, lo que desestabiliza las dinámicas de poder tradicionales, tanto desde un punto de vista de género como generacional.

## 1. Marco contextual

El narcotráfico es uno de los problemas más graves de muchos Estados. Esto acontece porque no solo afecta a un país en concreto, sino también a los territorios colindantes o vecinos, pues el narcotráfico precisa de estos para elaborar, transportar y distribuir la mercancía. El mercado de los narcotraficantes no entiende de fronteras, legislaciones ni derechos humanos. En cuanto al nivel social:

[...] los ‘narcos’, integrados de múltiples formas a sus comunidades de origen y de adopción aparecieron casi milagrosamente como arquetipos por excelencia de la desviación social [...] Ser ‘narco’ se convirtió simplemente en otra forma de vida, en una actividad donde todavía es posible lograr ascender en la escala económica y en la social, sin tener que pasar necesariamente por los circuitos tradicionales de las actividades legales. (Astorga, 1996: 78)

La influencia social que ganaron los narcos se fue expandiendo con la diversificación de los cárteles durante los años 80 y 90. Si bien la fabricación y el consumo de drogas en México —especialmente las derivadas de la amapola y la marihuana— se remontan hacia finales del siglo XIX y principios del XX (Grillo, 2012: 78), no es sino hasta después de la Segunda Guerra Mundial cuando cobran más notoriedad. Los cultivos de amapola y marihuana, que se concentraban en estados como Sinaloa, Chihuahua, Michoacán, Durango y Guerrero, incrementaron desde la década de los setenta (Grillo, 2012: 89).

El siglo XXI empezó en México con la llegada al Gobierno de Vicente Fox Quesada<sup>3</sup>, quien lideró hasta el año 2006. Si bien los cárteles ya dominaban el país, muchos investigadores (Shirk, 2004) consideran que, con la llegada del PAN al poder, se produjo un cambio entre los «equilibrios» que regían tanto las relaciones entre las familias como entre

---

<sup>3</sup> Se trata del presidente que interrumpió los setenta años seguidos de gobiernos del Partido Revolucionario Institucional (PRI) que gobernaba desde la Revolución Mexicana. Él, en cambio, pertenece al partido de derecha (PAN).

el narco y partes del Estado. Así pues, durante su mandato, numerosos cárteles y bandas llegaron a dominar el país y entre ellos se encontraron al Cártel de Sinaloa<sup>4</sup>, Los Zetas y La Familia Michoacana.

En el siguiente gobierno, de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012), el objetivo principal fue acabar con la red de narcotráfico con la ayuda de EE. UU. Para combatir la inseguridad y la violencia en México<sup>5</sup> (Carpenter, 2012: 19), Calderón emitió una ofensiva contra el crimen organizado denominada «Guerra contra el narco» donde privilegió el uso de las fuerzas armadas. Sin embargo, el resultado fue completamente lo contrario a lo deseado: su iniciativa significó el aumento de los grupos relacionados con el narcotráfico a pesar de haber invertido millones de dólares para frenarlo. Esta mordaz violencia durante el mandato de Calderón conllevó el «asesinato de 121,683 personas y más de 30,000 desaparecidas» (Zavala, 2018: 71). Además, tuvo lugar, entre el 22 y 23 de agosto del 2010, la comúnmente conocida «Masacre de Tamualipas», crimen que cometieron Los Zetas. Estos ejecutaron a 72 personas: 58 hombres y 14 mujeres, en su mayoría inmigrantes que provenían de Centro y Sudamérica. Por lo tanto, estos acontecimientos se interpretan como el producto directo de un Estado fallido<sup>6</sup>, desbordado por el crimen organizado.

El heredero de este clima inestable en la sociedad de México fue Enrique Peña Nieto (2012-2018), quien cambió el programa contra las drogas. Decidió no solamente acabar con los cárteles sino también con funcionarios corruptos —entre ellos los altos cargos y miembros de la policía—. Es interesante señalar que, si bien no se ha logrado disolver completamente la violencia en el país, sí se ha conseguido una reducción significativa. (Rosen y Martínez, 2016: 160). El tema del narcotráfico es un asunto que ha involucrado a muchos escritores y periodistas y es absolutamente central en el debate, incidiendo en el campo literario mexicano.

### *1.1. Presentación autores y obras*

Yuri Herrera nació en Actopan (1970), un municipio del estado de Hidalgo, México, y comenzó a adquirir relevancia desde su primera novela, *Trabajos del reino* (2004), la tesis

---

<sup>4</sup> El cual fue refundado por “El Chapo” Guzmán al fugarse de prisión.

<sup>5</sup> México es uno de los países, sino el país, en que murieron más periodistas durante esta época, incluyendo Afganistán, según Reporteros Sin Fronteras (RSF).

<sup>6</sup> En grandes rasgos, el término «Estado fallido» hace referencia a las deficiencias e imposibilidad de algunos Estados para responder a las distintas demandas que hacen sus ciudadanos, entre ellas, la protección.



con la que se graduó en la Maestría en Creación Literaria en la Universidad de Texas. La obra narra los acontecimientos —en tercera persona— del protagonista, Lobo, un adolescente paupérrimo, cantante de narcocorridos que va de cantina en cantina hasta que un día conoce al Rey, cabeza de un cártel: el Reino en cuestión. Lobo se adentra en este universo, donde conocerá algunos de los entresijos del narcotráfico. La novela adquiere importancia global cuatro años más tarde, en 2008, cuando el sello español Periférica la reedita y, en España, se le otorga el Premio «Otras Voces, Otros Ámbitos».

Elena Poniatowska (2004) redactó un laudatorio artículo con el cual le abrió al escritor de entonces la «puerta de oro» (20), según sus propias palabras, para entrar en «la literatura mexicana» (20). Un año después, Eduardo Antonio Parra (2005) publicó una reseña sobre *Trabajos del reino* en la que sostuvo que, a propósito del narcotráfico, pocos escritores «lo han narrado de manera directa, construyendo un universo completo en torno a los capos, los sicarios, las cortesanas y los conflictos y rivalidades internas. Entre los últimos, Yuri Herrera destaca con su primer libro» (79). Parra concluyó afirmando: «como lo demuestra *Trabajos del reino*, aparte del realismo, hay otras maneras de narrar el narcotráfico en México» (80). La primera novela de Herrera no solo ofrece un punto de vista diferente sobre *lo narco* y *el narco*, sino varias perspectivas sobre distintos temas. La lectura que Parra hizo de ella es, en este sentido, un punto de partida para su análisis.

Juan Pablo Villalobos nació en Guadalajara (1973) y creció en Lagos de Moreno, ambas ciudades del estado de Jalisco. Es autor de las novelas *Fiesta en la madriguera* (2010), *Si viviéramos en un lugar normal* (2012), *Te vendo un perro* (2014), *No voy a pedirle a nadie que me crea* (2016) y *La invasión del pueblo del espíritu* (2020).

La obra que se analiza aquí es la primera, cuya trama es la narración de la vida familiar y cotidiana del hijo de un capo. Lo interesante es comprobar cómo esta vida transforma y trastorna al narrador —intradiegético— a partir de unos cuantos eventos relacionados con el negocio familiar. El relato transcurre en los interiores de la mansión en la que vive Tochtli —narrador y protagonista de la novela, niño de edad desconocida— con su padre, Yolcaut, y algunos empleados. Tochtli va desenmascarando la naturaleza de la realidad que lo rodea, así como sus propios límites y capacidades. Yolcaut, por otro lado, es un hombre desconfiado y timorato de que el equilibrio que le permite estar por encima de todo y de todos se colapse.

Puesto que, como afirma Teresa García Díaz (2011), *Fiesta en la madriguera* tiene como telón de fondo el mundo del tráfico de drogas, la novela se ha catalogado dentro de lo que se conoce como *narconovela* o *narcoliteratura*, aunque, según Brigitte Adriansen (2012), Villalobos haya intentado desligarse de tales neologismos en algunas entrevistas<sup>7</sup> y textos (159). La obra se menciona en varias ocasiones como referente de una propuesta interesante dentro de un vasto corpus, en particular por la perspectiva desde la cual está narrada. Para José Eduardo Serrato (2012), ya puede observarse en la novela de Villalobos una influencia de *Trabajos del reino* de Yuri Herrera; los elementos en común saltan a la vista por el tratamiento del capo como el rey y de su mundo tan cercano como corte, y por narrar el universo del tráfico de drogas a partir de espacios domésticos, es decir, privados. Asimismo, el hilo conductor que ambas obras comparten es el aprendizaje de sus protagonistas y la centralidad que el lenguaje adquiere, aunque teniendo en cuenta diferencias de las que se hablará más adelante.

## 1.2. Marco teórico y metodológico

Para realizar este trabajo se han consultado tanto referencias en papel como en línea. El corpus se ha seleccionado de acuerdo con dos criterios: en primer lugar, los escritores elegidos tienen en común el entorno geográfico y las obras escogidas han sido publicadas en los últimos treinta años; en segundo lugar, los textos seleccionados son, quizá, los más interesantes y representativos con respecto a la narración de la violencia desde el punto de vista de la infancia-adolescencia, en México, en el marco temporal que se ha indicado anteriormente.

A continuación, se darán a conocer algunos aspectos<sup>8</sup> que conforman la literatura de formación dentro del marco europeo e hispanoamericano. En segundo lugar, se plantearán las polémicas sobre la narconarrativa y se expondrán las diversas reflexiones acerca la posibilidad de definirla como género o subgénero teniendo en cuenta las propuestas que se extraerán de teóricos y teóricas como Ainhoa Vázquez Mejías (2016), Danilo Santos (2016), Diana Palaversich (2010), Ingrid Urgelles (2016) y Felipe Oliver Fuentes (2016).

---

<sup>7</sup> En una entrevista con el periódico holandés *HefParool* comenta que le disgustó la categorización de la novela como narcoliteratura.

<sup>8</sup> Por razones de espacio se trata de una presentación reducida, que no pretende ser exhaustiva.

Seguidamente, se considerarán las cuestiones de género que responden al concepto de masculinidades de la sociedad contemporánea —desde la perspectiva de Michael Kimmel (2002), Oscar Misael (2007), Marco Alejandro Núñez-González (2019) y Rita Segato (2018), entre otros— haciendo hincapié en la figura del narco dentro de estas dinámicas. En quinto lugar, se abordarán las novelas de formación en las que la infancia no se representa como un estado pasivo e incluso se muestran a los niños víctimas, sino aquellas en las que tienen agencia —Víctor Escudero (2007), Ingrit Gutiérrez y Alejandro Acosta (2014), Iskra Pavez Soto (2013), Kirsi Pauliina Kallio (2007)—. Una vez adentrados y expuesto todo lo anterior, se pasará a abordar las dos novelas centrales y protagonistas de esta investigación: *Trabajos del reino* y *Fiesta en la madriguera*.

### 1.2.1. La novela de formación: desde el *Bildungsroman* hasta América Latina

El término alemán *Bildungsroman*<sup>9</sup> se emplea para denominar novelas en las que se muestra el desarrollo físico, psicológico, moral o social de un personaje generalmente desde la infancia hasta la madurez. El concepto fue acuñado en 1803 por Karl von Morgenstern. Sin embargo, el éxito de tal neologismo se debe a Wilhem Dilthey en 1870, quien lo utilizó para denominar un corpus que se iniciaría con la obra de Goethe, *Wilhelm Meister Lehrjahre*, entre 1795 y 1796. La publicación de *Wilhelm Meister...* desató numerosas reacciones y creó un debate intenso que, enseguida, hizo que la obra fuese percibida como un referente literario. A lo largo del siglo XIX se llevaron a cabo distintas tentativas por fijar los principales ejes que debían regir la definición del *Bildungsroman* a partir de la incontestable matriz que para tal empresa supuso la novela de Goethe.

En opinión de M<sup>a</sup> Ángeles Rodríguez (1995) los *bildungsroman* poseen una serie de características específicas. En primer lugar, el protagonista es un personaje joven—normalmente varón<sup>10</sup>—. En segundo lugar, este comienza su formación en conflicto con el medio en que vive y se deja marcar por los acontecimientos, aprendiendo de ellos. En tercer lugar, advierte que el héroe es un ser solitario, en una búsqueda constante de un sentido para

---

<sup>9</sup> La palabra alemana podría ser traducida como novela de formación o de aprendizaje, incluso como novela de autoformación.

<sup>10</sup> No obstante, no hay que olvidar que novelas consideradas como precedentes a este género sí tuvieron protagonistas femeninas, como por ejemplo *Moll Flanders* (1722) de Daniel Defoe o *Mujercitas* (1868), de Louise May Alcott.

la vida y que se opone a la sociedad. El eje estructural de la novela de formación es la construcción de una personalidad que ha de superarse en el transcurso de la narración (278).

La novela de formación aparece, a su vez, en Latinoamérica hacia el siglo XIX y, sobre todo, se cultiva en el siglo XX. Algunas obras que corresponden al gesto de «formación» hispanoamericano se aproximan sin necesidad de matices al patrón del *Bildungsroman*. De manera ejemplar ocurre con *Don Segundo Sombra* de Ricardo Güiraldes (1926); pero también con obras del llamado *Boom* latinoamericano como *La ciudad y los perros* de Mario Vargas Llosa (1963), *Paradiso* de José Lezama Lima (1966), o *La traición de Rita Hayworth* de Manuel Puig (1968). Sin embargo, es interesante mencionar textos como *Ifigenia* (1924) de Teresa de la Parra, que son intencionalmente fallidas<sup>11</sup> (Fernández, 2002: 84), pues se muestran como una suerte de contraescritura respecto al paradigma goethiano.

### 1.2.2. La narconarrativa

Dada la magnitud del problema del narcotráfico, no sorprende que este no solo sea un asunto político-social, sino también una temática que mucha de la literatura contemporánea intenta reflejar, hasta llevar a la constitución de lo que se ha llamado narcoliteratura. Los eventos políticos, sociales, económicos e históricos que hicieron de Colombia y México los países más perjudicados por dicho crimen organizado favorecieron el desarrollo de estas narrativas.

Asimismo, es crucial mencionar que la materia del narcotráfico no solo aparece en la literatura, sino también en películas y series de televisión; se introduce en la antropología, sociología, economía, etc. Por lo tanto, podríamos considerarlo un tema transversal que se incorpora a muchas disciplinas. No obstante, en cuanto a la literatura, la polémica más importante sobre la narconarrativa surge a raíz de un artículo de Rafael Lemus publicado en la revista *Letras Libres* titulado «Balas de salva: Notas sobre el narco y la narrativa mexicana» (2005) donde el autor critica el realismo de la narconarrativa mexicana, su costumbrismo minucioso y las «tramas populistas» que la conforman. Además, Lemus considera que estas narrativas pueden agruparse en un solo conjunto en el que la repetición, la escasez de técnicas novedosas y su publicación apresurada son sus principales

---

<sup>11</sup> En *Twoard a Socialist Feminist Criticism of Latin America Literature*, Cynthia Steele categoriza como el *Bildungsroman* fallido, aquellas narraciones típicamente femeninas en Hispanoamérica cuya heroína, en lugar de lograr la autorrealización y la integración personal esperada—como es el caso del masculino—termina frustrada, sacrificada o muerta (1983:327).

características. Esto porque su producción sigue una fórmula fácil: «se explota un tema y se hace comercio» (Lemus, 2005: s/p).

Esta actitud desapacible hacia la narconarrativa tiene su contra-carta en la respuesta que el novelista Eduardo Parra le hace un mes después en la misma revista. En su artículo «Norte, narcotráfico y literatura» Parra considera que la realidad político-social de México hace del narcotráfico una trama cada vez más necesaria en la narrativa del país, sobre todo en la del norte, debido a su especial ubicación geográfica. Parra indica: «los escritores del norte hemos señalado que ninguno de nosotros ha abordado el narcotráfico como tema. Si éste se asoma en algunas páginas es porque se trata de una situación histórica, es decir, un contexto, no un tema, que envuelve todo el país, aunque se acentúa en ciertas regiones» (2005). Si bien Parra busca el reconocimiento de la narrativa mexicana del norte y la legitimidad literaria de las narconarrativas, la realidad es que existen todavía autores, periodistas culturales y reseñadores que descalifican este tipo de literatura por elementos como el (neo) costumbrismo, la violencia masculina y la repetición.

Numerosos estudios se hallan acerca del origen de la literatura del narco, sus definiciones y características; empero, es significativo mencionar lo que proponen Danilo Santos, Ainhoa Vásquez Mejías e Ingrid Urgelles (2015):

La narcoliteratura es un formato o subgénero narrativo con elementos distintivos. [...] Lo narco es entendido como un producto cultural que incluye tanto obras de ficción—novelas, cuentos, teatro, cine y música—, como obras de no ficción—como el periodismo y el documental—. Un género narrativo que expone de manera cruda los crímenes ligados al mundo del narcotráfico pero que se acotará a la esfera de lo literario [...] la narcoliteratura es un subgénero con reglas propias y hemos de proponerlas a discusión, a través de un modelo de producción, un sistema cultural de características determinadas (10).

De acuerdo con Diana Palaversich (2011), la narconarrativa «representa un lugar privilegiado para estudiar cómo el narcotráfico afecta el imaginario nacional, y de qué manera las percepciones literarias del mismo entran en conflicto o diálogo con los discursos locales y globales sobre este fenómeno» (63).

Por otra parte, Alberto Fonseca (2016) parte de la idea de que la narcoliteratura como género literario no existe, sino que se trata de un conjunto de obras que comparten características porque los escritores están influenciados por la presencia del narco en el

territorio (152). Señala, además, propiedades comunes entre la literatura del narco colombiana<sup>12</sup> y mexicana. Entre ellas, destacan la desmitificación de la figura del narcotraficante, las dinámicas del desplazamiento de la droga y las diferentes formas de lavar el dinero (165-166).

### 1.2.3. Masculinidades

El género es una categoría científica que remite a características socioculturales y formas de actuar de hombres y mujeres que en las sociedades patriarcales son explicadas a partir de la naturaleza o designios divinos. Actualmente, mediante los estudios feministas y académicos también procedentes de otros ámbitos (antropológicos, filosóficos, culturales, sociológicos y psicológicos, entre otros), el género se considera una construcción social, cultural e histórica. A los dos sexos se han atribuido roles sociales específicos dentro de ciertas comunidades. Por lo tanto, en una sociedad determinada existen procedimientos pedagógicos y de socialización sobre cómo ser hombre y masculino (Núñez, 2004: 15).

Los estudios sobre los hombres y las masculinidades proponen que las experiencias de estos son moldeadas por ideologías de género y que ello influye en sus vidas, relaciones cotidianas e identidades (Minello, 2002: 24), ya que no solo están mediadas por la estructura de género, sino que se intersectan con las de clase, etnia, «raza», edad y otras. La hombría se construye socialmente y permuta a lo largo de la historia y de las sociedades humanas (Connell, Hearn y Kimmel, 2014: 378).

Con el planteamiento teórico de Judith Butler (1990) se puede decir que la masculinidad, como cualquier otra identidad, se cimenta a través de actos reiterativos en el marco de la compleja tecnología de poder que es el sistema sexo/género<sup>13</sup>. Otros teóricos

---

<sup>12</sup> Oliver Fuentes (2013) considera que es interesante leer la narcoliteratura mexicana en diálogo con la colombiana (17). No obstante, es menester distinguir el término narcoliteratura y lo que la crítica literaria ha denominado novela sobre el sicariato o sicaresca antioqueña (18), ya que, aunque ambos corresponden al mismo fenómeno, se diferencian por la temática y el uso geográfico. La designación de novela sobre el sicariato es empleada mayormente en Colombia y se refiere a aquellas novelas que tratan sobre sicarios.

<sup>13</sup> El sistema sexo/género remite a las maneras de relación establecidas entre mujeres y hombres en una sociedad. Dichas relaciones se producen bajo un sistema de poder que define condiciones sociales distintas para mujeres y hombres a partir de los papeles y las funciones que se les han sido asignadas socialmente. El concepto teórico «sistema de sexo/género» fue empleado por primera vez por Gayle Rubin en su artículo «El tráfico de mujeres: notas sobre la economía política del sexo» (1975). Algunas teóricas feministas que han considerado este tema son Kate Millet (1934) y Teresa de Lauretis (1938) (Aguilar, 2008).

afirman que algunos de los aspectos que conforman las masculinidades son el honor, la fuerza física, el poder y la dominación, la disposición a la violencia (Bourdieu, 2000: 45), el control y la provisión de recursos, la heterosexualidad, la búsqueda de la importancia, la protección (Connell, 2005: 356) y la competitividad, entre muchos otros.

A finales de la década de los ochenta, iniciaron en Latinoamérica las investigaciones sobre los hombres desde una perspectiva de género (Viveros Vigoya, 2003: 36). Dichos trabajos coinciden en examinar la producción de la masculinidad y la identidad masculina en relación con el llamado «modelo de masculinidad hegemónica» (Hernández, 2007: 154). La propuesta principal es superar la idea de masculinidad y suplirla por masculinidades, reconociendo la diversidad de experiencias e identidades de los hombres.

No abundan los estudios sobre el narcotráfico desde una perspectiva de género (Núñez y Espinoza, 2017: 100). Sin embargo, quienes llevan a cabo este tipo de investigación suelen reincidir en la imagen hipermasculina asociada con la narcocultura: hombres machistas (Valenzuela, 2002: 177) y ultraviolentos (Valenzuela, 2000: 178). Por otro lado, algunas características muy representadas dentro del mundo del narco son el honor y la vergüenza. Las percepciones sobre el comportamiento esperado de los integrantes de una sociedad establecen modelos deseables, que otorgan honor como premio a las personas que las cumplen, mientras que la vergüenza es el castigo para quienes no lo hacen (Pitt-Rivers, 2009: 67). Una vez adquirido el honor se gana, por consiguiente, estatus social, respeto y reconocimiento.

Así pues, el honor participa en la definición de la forma deseable de ser hombre (Pitt-Rivers, 2009: 69). En las sociedades patriarcales se espera que los hombres tengan un sentido de *pundonor*, entendido como virilidad ética, decoro, orgullo, caballerosidad, etc. El honor en el narcotráfico juega un papel importantísimo, pues las prácticas y «valores» por los que se obtiene, defiende o recupera están vinculados con la valentía, la protección, la venganza, el prestigio y la «nobleza» (Sánchez, 2009: 88; las comillas son mías).

## 2. *Trabajos del reino* (2004)

### 2.1. *De Lobo a Artista: el aprendizaje*

El protagonista de *Trabajos del reino* se nos presenta como un cantante en una cantina cualquiera de una ciudad fronteriza que no se especifica. Su identidad se ve condensada en su profesión y un nombre que pareciera ser más bien un apodo: Lobo<sup>14</sup>. Tal como explica la voz narrativa, Lobo es un personaje más de tantos que habitan dentro del mundo urbano de los marginados: «[...] Desde que sus padres lo habían traído de quién sabe dónde para luego abandonarlo a su suerte, la existencia era una cuenta de días de polvo y sol» (Herrera, 2004: 10). Por lo tanto, se podría entender que su vida se presenta sin un propósito más allá de la supervivencia.

Tras el primer encuentro casual con el Rey, quien se convierte en una suerte de padre o tutor para él, este le otorga una identidad diferente, delimitada por una interacción simple pero significativa. El Rey aprecia el arte de Lobo, así pues, exige al borracho que le encarga canciones que pague por lo que acaba de oír. El borracho contesta haciendo alusión al *secreto*<sup>15</sup> del Rey. Luego de dispararle, el Rey saca la billetera del pantalón del cadáver y ofrece unos billetes a Lobo, a quien nombra Artista, «bautizándolo» a nivel simbólico. A partir de ese instante, el narrador se refiere a Lobo como Artista.

Lobo estaba acostumbrado. Estas cosas pasaban. Ya se iba a dar la vuelta en señal de Ni modo, cuando escuchó a sus espaldas.

—Págueme al artista. [...]

—Cóbrense, artista—dijo.

Lobo cogió los billetes sin mirarlos. Observaba fijamente al Rey, se lo bebía. Y siguió mirándolo mientras el Rey hacía una señal a su guardia y abandonaba sin prisas la cantina. Lobo se quedó fijo en el vaivén de las puertas. Pensó que desde ahora los calendarios carecían de sentido por una nueva razón: ninguna otra fecha significaba nada, sólo esta, porque, por fin, había topado con su lugar en el mundo; y porque había escuchado mentar un secreto que, carajo, qué ganas tenía de guardar. (Herrera, 2004: 11-13)

Lobo, entonces, descubre «su lugar en el mundo» porque «había escuchado mentar un secreto que, carajo, qué ganas tenía de guardar» (Herrera, 2004: 13). De esta manera, el protagonista emerge del anonimato y logra ganarse el favor del Rey, quien lo acepta en su Corte, al

<sup>14</sup> Es interesante mencionar que este apodo conlleva una cierta caracterización del personaje como animal y, por ende, magnifica su marginalización, ya que lo aleja todavía más de su humanidad.

<sup>15</sup> El Rey es estéril y, por tanto, no tiene descendencia. Así pues, el Reino es débil y está destinado a su destrucción por no poseer un heredero directo.



adentrarse en su palacio para convertirse en un compositor reconocido en el círculo cultural del Rey gracias a su intervención continua.

A lo largo de la novela, cuando la voz narrativa se refiere al protagonista como Lobo, lo hace desde sus pulsaciones: sabe, siente, intuye, etc.; mientras que, como Artista, este recuerda, piensa, es consciente, etc. Por ejemplo, la novela inicia con: «Él sabía de sangre, y vio que la suya era distinta» (Herrera, 2004: 9). Un aspecto crucial en la novela es la manera en que Lobo observa el mundo que lo rodea, de acuerdo con el posicionamiento que toma y según lo que conoce en los distintos momentos, ya que es esencial en el replanteamiento que hará de la figura del Rey y del Reino al final de la obra. Desde una primera instancia, Lobo, atravesado por el anhelo de obtener autoridad —representada por el Rey—, solo puede mirar el centro del narcotráfico con unos ojos fascinados por lo que se encuentra en él. La historia de Lobo, de hecho, se entabla cuando conoce al Rey y a su séquito. Desde ahí está latente esa admiración de Lobo hacia el Rey.

Cuando entra al Palacio, convertido ya en el Artista, este no deja de maravillarse. La Corte se nos presenta como un mundo independiente y autosuficiente:

Era como siempre se había imaginado los palacios. Sostenido en columnas, con estatuas y pinturas en cada habitación, sofás cubiertos de pieles, picaportes dorados, un techo que no podía rozarse. Y, sobre todo, gente. [...] Gente de todas partes, de cada lugar del mundo conocido, gente de más allá del desierto. [...] Y mujeres que andaban como leopardos, hombres de guerra gigantescos y condecorados de cicatrices en el rostro, había indios y negros, hasta un enano vio. [...] El Artista debía quedarse. (Herrera, 2004: 19-20).

Un ejemplo claro de la figura del Rey como padre es cuando este pide a la radio que la música compuesta por el Artista sea promocionada: «Luego, el Periodista se va a ocupar de mover la música a través de sus contactos en la radio—le dijo el Gerente» (Herrera, 2004: 31). Incluso, ante la oposición de los representantes de la alta cultura en la ciudad, quienes no querían sus canciones: «Los loros de la radio decían que no, que sus letras eran léperas, que sus héroes eran malos» (Herrera, 2004: 57). Empero, el Rey da la orden de que de una manera u otra el Artista y su música sean conocidos: «Como si necesitáramos a esos pendejos para que la gente hable de mí—dijo—. Ni se preocupen, aquí el Gerente va a arreglar con unos amigos

para que muevan su música en la calle...Al cabo así es como hacemos negocios, ¿no?» (Herrera, 2004: 61)<sup>16</sup>.

El Artista, de forma u otra, se hace su lugar en el Palacio y se siente agradecido con el Rey, su «salvador» y protector. Nuestro protagonista empieza a asimilar y aceptar las dinámicas que cree conocer dentro del Palacio. De hecho, en una ocasión, la Niña le señala que se está transformando en uno de ellos e incluso que habla como cualquier otro «puto que hace joyas» (Herrera, 2004: 68). Por lo tanto, podríamos decir que el Artista absorbe todo lo que observa dentro del Palacio hasta volverse uno más dentro de la Corte, perdiendo, una vez más, su identidad. No obstante, a lo largo de la novela, se nos ofrecen cuatro monólogos interiores en estilo indirecto libre en los que Lobo reflexiona sobre sí mismo, su origen y el poder que tienen las letras. Asimismo, razona sobre el ambiente que lo rodea, el Rey, sus súbditos<sup>17</sup>, etc.

El primer acto de transgresión que comete es el de buscar activamente a la Cualquiera, a pesar de la advertencia que le hace el Gerente en el momento de su llegada al Palacio: «Y cuidadito con meterte donde no debes, no le busques a las mujeres ajenas» (Herrera, 2004: 25). Empero, el momento crucial de la evolución de Lobo-Artista se produce cuando este comprende poco a poco el valor del lenguaje, de la palabra, de su trabajo. Si bien en la Corte hay otro personaje que trabaja con palabras, el Periodista, «el que cuidaba el nombre del Rey» (Herrera, 2004: 35), el enfrentamiento simbólico del Periodista con el Artista opone también su trabajo y la idea profunda que cada uno tiene de las palabras: la escritura del Periodista es falsa, para «entretejer a los necios con mentiras limpias el Periodista tenía que hacerlas parecer verdades», mientras que la cantada de Lobo cobija la verdad «las noticias verdaderas eran cosa de él, materia de corrido<sup>18</sup>» (Herrera, 2004: 35-36).

---

<sup>16</sup> De igual modo que los artistas de los siglos XV-XVII, la vida del Artista también hace este recorrido que, podría decirse, va de «oralidad-escritura» o «ambiente popular-ambiente culto-ambiente popular», logrando trascender el mundo de la Corte y ser conocido en el ámbito popular. (García, 2020: 139).

<sup>17</sup> «Están muertos. Todos ellos están muertos. Los otros. Tosen y escupen y sudan su muerte su muerte podrida con engaño pagado de sí mismo, como si cagaran diamantes. Sonríen los dientes pelados cual cadáveres; cual cadáveres, calculan que nada malo les puede pasar» (Herrera, 2004: 63).

<sup>18</sup> De 1970 a la actualidad, los corridos se han distinguido por un resurgimiento basado en nuevas funciones sociales. En este período surgieron nuevos subgéneros como el corrido de emigrantes, el corrido religioso, el narcocorrido, etc. Las formas que el corrido utilizó para poder reflejar la realidad le hicieron, a veces, sufrir una cierta marginalidad y censura por parte de las industrias culturales. Aquellos corridos que empleaban lenguaje altisonante y contenido violento fueron denominados «corridos pesados». En el 2008 surge en Sinaloa lo que se autodenominó el Movimiento Alterado (MA). Sus representantes incrementaron la línea violenta que llevaban los corridos pesados, dando lugar a los llamados «corridos enfermos». Sus mensajes tomaron tonos

En un momento de la obra, el Artista se somete a un examen de la vista. Es relevante la fascinación que experimenta aquí el Artista, tan parecida a cuando conoció al Rey, pues comienza a visualizar todo el ambiente que lo rodeaba y que no podía ver con claridad antes (Herrera, 2004: 72). A partir de ahora, no solo el Artista comenzará a mirar hacia el mismo centro desde donde ocurren las cosas, sino que verá todo con una influencia de otro discurso: el de sí mismo, que ha adquirido gracias a la claridad de su visión. Si con las lentes que le entrega el Doctor al Artista se le clarifica la vista, con los libros que le presta el Periodista (Herrera, 2004: 39), se le aclaran los pensamientos<sup>19</sup>.

Conviene otra cita más, donde se aúna con más exactitud la operación de la mirada atravesada con la presencia del deseo que ya no es la autoridad del Rey, sino el conocimiento brindado por los libros y por su visión despejada. El Artista mira a través de una puerta entreabierta la reunión entre el Rey y unos militares:

[...] El Señor se afligía como si esos no fueron de otro pelaje, o *como si ellos fueran los que mandaran*. El Gerente cerró la puerta detrás de él. Se oyó ruido de sillas y que el Rey repetía General, General, y que luego decía:

—Vamos a encontrarle la vuelta a esto, ya verán (Herrera, 2004: 109-110; la cursiva es del original).

El Artista parece finalmente comprender bien que el Rey no es de otra índole, que probablemente no es el que manda. Entonces, ¿quién manda? Así, cuando el Rey le pide que se infiltre en un reino enemigo usando sus corridos, el narrador declara «El Artista abrazó la misión con fe y honor» (Herrera, 2004: 92), eso conlleva que sus corridos cuenten la verdad, ya que, como anteriormente se ha mencionado en la conversación que tiene con el Periodista, «el corrido no es nomás verdadero, es bonito y hace justicia» (Herrera, 2004: 87). El Artista acude y se sorprende por lo que observa. En este momento queda exteriorizada la transformación que ha experimentado su mirada. La sensación de pertenencia al lugar le hace concebir que la vida dentro de la corte de uno u otro rey es igual: «El Artista observaba y

---

intimidatorios y concretos, es decir, sus descripciones hacían alusión al deleite de matar, torturar y cercenar. Por lo tanto, este tipo de corridos generaron una loa y defensa —musical— de la violencia cruel, del consumo de sustancias ilegales, del machismo y del delito. De hecho, el MA muestra un compromiso lírico con el Cártel de Sinaloa y sus aliados (Ramírez, 2012: s/p).

<sup>19</sup> Este se da cuenta de la materialidad de las palabras, los discursos de poder que están detrás de ellas. Es también significativo que los libros sean un «destello» (Herrera, 2004: 39) para él, pues antes, al comienzo de la obra, la única luz, la única atalaya que reconocía el Artista era la que representaba el Rey.

observaba con los lentes nuevos que le había mandado el Doctor [...] *todo era igual*. [...] Lo único extraño era él, que veía todo desde fuera. El único *especial* era él» (Herrera, 2004: 94; la cursiva es del original). Su ser «especial» deriva, en efecto, de su habilidad con las palabras y el manejo que hace de ellas

La perspectiva desilusionada que consigue al percatarse de que la Corte es, en realidad, solo una fachada le permite tomar conciencia del poder engañoso que sus palabras tenían sobre la realidad y representa el momento en el que el Artista se convierte, de nuevo, en Lobo, abandonando la vida preestablecida dentro de la Corte y dando comienzo a una nueva como otra persona. El cambio de perspectiva vivido por el Artista es, según Eduardo Antonio Parra (2005), el punto que hace de la historia un relato de aprendizaje, la adquisición del medio (la palabra) por parte del Artista es el retorno a una identidad consciente.

Al cantar los corridos al otro rey, un güero sin gracia y con esmoquin, lo hizo con una naturalidad que debía haberlo alarmado, pues averiguó cuán fácil se sentía a gusto en el papel de alguien que no tiene deudas de sangre. Y ahí, en ese momento, desapareció el zumbido que le aquejaba desde que el Rey le pidió que se hiciera útil. Tuvo una visión minuciosa del rostro del Rey, como con una lupa le vio la consistencia floja de la piel, de una constitución tan precaria como la de cualquiera de las personas en este lugar (Herrera, 2004: 94-95).

Nuestro protagonista escribe un corrido (Herrera, 2004: 97-99<sup>20</sup>) que transgrede deliberadamente las reglas establecidas de asociar la figura del Rey a valentía y heroísmo, pues lo retrata «achicopalado», muy enfermo, mientras que sus «únicos hijos», es decir, los miembros de la Corte, pelean por convertirse en el heredero. El *secreto* mentado al principio de la novela —o la impotencia o la infertilidad del Rey— se filtra a la Ciudad en el corrido que Lobo dispone entre sus conocidos, sin permiso del Gerente o el Periodista. El Rey, efectivamente en decadencia, cita a Lobo para recordarle su verdadero lugar en el Reino:

—Así que soy bien poquita cosa, ¿no? Eso dices. Que no puedo...[...] Para estar donde yo estoy no sólo basta ser un chingón [...] hay que parecerlo. Y yo lo soy [...] pero necesito que mi gente lo crea, y ese, pendejito, ese era tu trabajo. No andar pregonando que yo... (Herrera, 2004: 108).

Lobo le responde: «Señor, yo pensé...», pero el Rey, cortante, le interrumpe: «—¿De dónde sacaste que podías pensar? ¿De dónde? Tú eres un soplido, una puta caja de música, una cosa

---

<sup>20</sup> V. anexo para el corrido en cuestión.

que se rompe y ya, pendejo» (Herrera, 2004: 109). Al abandonar al Rey, al salir de la Corte, Lobo se reencuentra consigo mismo, con sus palabras que habían llegado a perder el sentido y que se habían vuelto simples significantes en su proceso de significación legitimadora del poderoso. Lobo traspasa, transgrede los límites impuestos de poder: su manera de hacerlo es valiéndose de la palabra, la única violencia que el Rey no puede dominar ni responder (Llarrena, 2018: 215).

## 2.2. *Transgresión del Artista*

El Artista abandona desesperadamente el Palacio por haber traicionado al Rey doblemente: seduce a la Cualquiera y expone al Rey en público. Visto desde otra perspectiva, la novela es, entonces, la balada de Lobo puesto que el mundo representado gira en torno a sus aventuras y desventuras, a su entrada en la corte del Rey y su caída también. En esta metamorfosis trepidante de Lobo en Artista —de juglar de cantina a trovador del cártel del Rey—, y su caída en desgracia se pueden reconocer lazos con el *Bildungsroman*. Herrera logra convertir al protagonista en un tipo especial del «héroe» popular, el artista —en minúscula— pues encuentra en su arte una manera de erigirse por encima de sus circunstancias sociales. Como menciona Milagros Carrasco:

lo que leemos en *Trabajos del reino* es la historia de un afortunado ser, el compositor de narcocorridos, que cuestiona el mundo violento en que ha nacido y sus reglas de poder y que al final logra escapar de su destino trágico. [...] Al darse cuenta de su destino, decide romper el círculo de servidumbre y, al igual que la Cualquiera, escapa. (Carrasco en Serrato 2012: 72, 79).

Este alegato de la integridad artística se convierte en la principal seña de identidad del protagonista; ya sea como Artista o como Lobo nuevamente, este es por fin «dueño de cada parte de sí, de sus palabras» (Herrera, 2004: 127). En las últimas páginas de la novela, vemos cómo Lobo recibe la oferta de volver a la Corte, ahora bajo control del Heredero, pero se rehúsa porque se sabe incapaz de componer corridos que disfracen la verdad que ahora él conoce sobre los reinos del narco y decide que «A partir de ahora ningún rey le daba nombre a sus meses» (Herrera, 2004: 124).

### 2.3. *La fragmentación de la masculinidad en el Palacio*

El Palacio al que llega Lobo se encuentra habitado predominantemente por sujetos masculinos que, entre ellos, guardan una relación de fraternidad y hermandad, de la cual Lobo se convierte en el testigo, especialmente cuando acude a las sobremesas y observa que «Se querían como hermanos, se picaban la panza, se ponían apodos» (Herrera, 2005: 29). Ahora bien, aquella sobremesa, en donde los miembros de la corte actúan como hermanos, funciona para que bilateralmente ellos validen sus agresiones violentas contra los enemigos del Rey y del Palacio. En un descenso a la violencia ironizada, los comensales cuentan anécdotas sobre cómo marcar su poder en el cuerpo de las víctimas: «Yo soy, pues, la verdad, sentimental [...] Para acordarme de los muertitos en mi haber me llevo un diente de cada uno y los voy pegando en el tablero de mi troca, a ver cuántas sonrisas alcanzo a formar» (Herrera, 2005: 29). De esta «hermandad», el Artista queda excluido y advierte que «la gente reparaba en él cuando cantaba o cuando querían que alguien escuchara lo cabrones que eran y eso fue bueno, porque así pudo entender el trajín de la Corte» (Herrera, 2005: 30).

Michael S. Kimmel (2010) afirma que la masculinidad es una representación homosocial: «Masculinity is a homosocial enactment. We test ourselves, perform heroic feats, take enormous risks, all because we want other men to grant us our manhood» (24). De ahí la búsqueda de validarse constantemente como «hombre» a través de distintos riesgos y bajo pena de que, en caso de fracasar, se revele la temida condición de no ser masculino. La escena de sobremesa es, entonces, un espacio para que los habitantes del Palacio extiendan sus representaciones homosociales basadas en la masculinidad hegemónica del más «valiente». Por su parte, el Artista desempeña una mirada y aprende lo que quieren oír sobre la masculinidad. Luego, lo canta y así se convierte en el intérprete poderoso del funcionamiento de las identidades de la Corte.

No obstante, en la Corte, el Artista entra en contacto con tres personajes femeninos muy importantes: la Niña, la Cualquiera y la Bruja. En la narración se sospecha que la Bruja vive maritalmente con el Rey, pero que prepara a su hija para sustituirla. Lo cierto es que ambas llegan a la corte cuando la madre —la Bruja— decide ayudar al Rey y dejar al padre de la Cualquiera, quien desde su punto de vista era un «hombre bueno, y por lo tanto inútil, y ahora un hombre solo» (Herrera, 2005: 54). Así pues, de algún modo, el Artista actúa no

solo como testigo e intérprete de las identidades masculinas de la Corte, sino también de los sujetos femeninos que nadie más escucha en el Palacio.

Tomando la observación de Sara Carini (2014) sobre la designación de los roles en las piezas teatrales medievales, donde incluso los roles femeninos podían ser interpretados por hombres, esto se cumple en el caso del Rey y de la Bruja. Por ejemplo, las posturas y diálogos de la Bruja se constituyen desde la agresividad y podrían ser intercambiables a los del Rey: «—¡Maricón—escupió la Bruja—¿Avientan un muerto a tu casa y no respondes?» (Herrera, 2005: 44). En el caso de la construcción del personaje de la Bruja, los demás miembros de la Corte y, sobre todo, la Cualquiera, son tratados por la Bruja con la misma violencia vertical del Rey hacia otros personajes.

La trama narrativa se precipita cuando, como se ha comentado anteriormente, previsiblemente, el Rey encuentra la oposición de otro monarca. Ya desde el inicio de la novela, se nos presenta al Rey como la autoridad, la figura del macho-narco: «[...] Conocía la manera de sentarse, la miradita alta, el brillo. Observó las joyas que le ceñían y entonces supo: era un Rey» (Herrera, 2005: 9). Se nos describe al Rey como un salvador, pues no solo «ayuda» a nuestro protagonista, sino también a la Niña: «[...] También a ella la había rescatado el Rey, la sacó de cuartejar en una pocilga cerca del puente y la trajo al Palacio» (Herrera, 2005: 28). Un último ejemplo para poder reflejar mejor esta idea de adoración que envuelve al Rey tiene que ver con una escena en la que en la Corte se reúne mucha gente, para pedir favores al Rey o agradecerle los que ya han recibido: «[...] A algunos el Rey les acariciaba el cabello o les aconsejaba en tono grave. Luego ellos le querían besar la mano o se abrazaban a sus rodillas, el Rey dejaba que lo adoraran un momento y después los quitaba con tierno rigor» (Herrera, 2005: 59).

En el momento en que el Rey asigna al Artista el papel de espía: «A nadie le tengo la confianza que a usted le tengo. —Y por si fuera poco añadir—: Hay otros que de plano no tienen llenadero, usted en cambio sabe cuál es su sitio, se contenta con lo que le toca» (Herrera, 2005: 91). En consecuencia, desde la perspectiva del Rey, el Artista no tiene aspiración alguna en cuanto progresar en la Corte y, por ello, la tarea radica en redactar un corrido al Rey enemigo, entrar a su propiedad con motivo de una fiesta y averiguar una posible conspiración.

Tal y como sostiene Vicente Mendoza (1962), en los corridos y cantares mexicanos que nacen a finales del siglo XIX y principios del XX el símbolo de la masculinidad ocupa un lugar crucial. Dos clases de hombría predominan, según Mendoza (1962): una equiparable

con el coraje, el estoicismo y la generosidad; y otra basada en las apariencias, una cobardía escondida en vanagloria (1962: 84). Al componer el corrido en honor al otro Rey, el Artista advierte precisamente de que los corridos escritos son la reiteración de una hombría. La toma de conciencia sucede bajo la incapacidad de reconocer una individualidad del Rey, sino en el descubrimiento de una plantilla aplicable a todos los reyes. En todo caso, si algo contempló el Artista detrás de la exaltación musicalizada de la hombría impasible o de su jactancia, es la dimensión humana del monarca, como se ha indicado antes con respecto a la «constitución tan precaria como la de cualquiera de las personas de este lugar» (Herrera, 2005: 95)». Es en este momento cuando el personaje del Artista deja «las deudas de sangre», es decir, la dependencia hacia El Rey, que había encarnado para él una paternidad sustituta y poderosa.

Ahora bien, la misión del Artista fracasa. Al Rey verdadero le comunican que en el corrido cantado se puso en duda su virilidad, un rumor que tangencialmente la Bruja había mencionado. El Artista canta: «Quesque andabas muy enfermo/Mientras tus hijos peleaban/¿Verdad que nunca dijiste/Al cabo que me sobraban? (Herrera, 2005: 98). El Rey reacciona y recuerda al Artista cuán importante es la exhibición medial de su masculinidad: «[...] no sólo basta ser un chingón, eh, hay que serlo y hay que parecerlo. Y yo lo soy, a güevo que lo soy» (Herrera, 2005: 108). De este modo, comprobamos que, no solo el Palacio se agrieta, sino que también el Rey y todo el halo que lo conformaba se quiebran completamente<sup>21</sup>.

Los estudios de masculinidades favorecen la discusión de masculinidades alternas y verificamos que la novela de Yuri Herrera constituye un texto ágil y simbólico donde el protagonista Lobo/Artista/Lobo es capaz de distinguir y desmitificar las representaciones culturales populares de una masculinidad hegemónica. Esta masculinidad, en la lógica de la obra, es aquella personificada por símbolos como la posesión, el ejercicio de la crueldad, la dependencia de una hermandad homosocial basada en la violencia y la incapacidad de asumir una autonomía personal.

---

<sup>21</sup> Lobo, a través de un periódico, se entera de que la Bruja ha sido asesinada y el Rey, «capturado mientras “intimaba” con tres mujeres» (Herrera, 2005:122).



### 3. *Fiesta en la madriguera* (2010)

#### 3.1. *La formación de Tochtli*

La obra muestra el proceso de crecimiento, maduración y educación de Tochtli. Sin embargo, quizás, sería interesante denominarla de-formación emocional e intelectual, ya que narra un proceso constructivo y de evolución personal, a través de las enseñanzas de su maestro y del contacto con las pocas personas que lo rodean. No obstante, la verdadera educación es, en gran medida, autodidacta, mediante sus propias conclusiones —a veces equívocas— que deduce de la observación de los objetos y personas de su mundo y de los que lo rodean; pero también, a través del diccionario que se nos menciona desde los inicios de la novela: «Todas las noches antes de dormir leo el diccionario» (Villalobos, 2010: 11).

El relato, con cierta ironía, comienza con la inocencia del niño hasta que este adquiere una gradual conciencia del mundo violento en el que se encuentra<sup>22</sup>. Al principio, Tochtli describe que viven en un palacio<sup>23</sup>: «Sí, nuestro palacio, Yolcaut y yo somos dueños de un palacio, y eso que no somos reyes. Lo que pasa es que tenemos mucho dinero. Muchísimo. [...] Y además del dinero tenemos las joyas y los tesoros. [...] Yolcaut dice que tenemos que protegernos» (Villalobos, 2010: 19). Asimismo, sabemos que no puede ir a la escuela, por ello tiene un profesor particular (Villalobos, 2010: 17). Además, se nos describe que, para protegerse, la casa está blindada por vidrios y alambres de púas y alarma de rayos láser (Villalobos, 2010: 22), que no puede salir y que por eso se aburre (Villalobos, 2010: 35). Los juegos aparentemente «inocentes» entre Yolcaut y Tochtli son un elemento imprescindible para, una vez más, mostrarnos esta ingenuidad. Uno de los juegos que aparecen en la obra es que uno dice una cantidad de balazos en una zona del cuerpo en concreto y el otro debe responder si está vivo, es un cadáver o pronóstico reservado (Villalobos, 2010:18).

No obstante, hay un punto de inflexión en el que este mundo tan idealizado e inocente desde el punto de vista del niño empieza a resquebrajarse y es cuando se nos habla de los

<sup>22</sup> Ivonne Sánchez Becerril en *Fiesta en la madriguera: sórdida, nefasta y patética representación del mundo del hijo de un capo* (2010) expone elementos muy interesantes y significativos. Señala que, en su mayoría, los nombres de los protagonistas provienen del náhuatl. De este modo, Tochtli es conejo; Mazatzin, venadito; Miztli, puma; Chichilkuali, águila roja, etc. Cada apelativo subraya los rasgos y el rol de cada personaje, de forma que consagra una perspectiva animalizada de los personajes (2010: 154).

<sup>23</sup> El juego que concibe Villalobos con la *madriguera* es peculiar; por un lado, representa la morada de los conejos —relacionado con el significado de Tochtli en náhuatl—; y por el otro, como hogar para la delincuencia.

noticieros, de los cadáveres de los policías que encuentran, de los traficantes, de los políticos y de las personas inocentes que encuentran (Villalobos, 2010: 37). Se nos comunica que están buscando a Yolcaut y, a pesar del intento de censura por parte de su padre —pues este no deja que mire la televisión—, Tochtli acaba enterándose de por qué la policía lo está buscando (Villalobos, 2010: 92). Al final comprobamos ese «despertar» por parte de nuestro protagonista: «[...] Yolcaut tiene la culpa de lo que pasa. Para eso sirven las órdenes, para organizar los enigmas. Pero entonces sí que sucedió una cosa muy enigmática: en la tele pasaron un reportaje sobre la vida de Mazatzin y decían que era muy peligroso» (Villalobos, 2010: 97).

Entre las características generales que conforman las obras del *Bildungsroman*, en la obra de Villalobos hallamos dos fundamentales. En primer lugar, comúnmente, el protagonista es, al igual que Tochtli, un joven; no obstante, en este caso, no es una obra en la que el lector asista al crecimiento moral, intelectual y físico del protagonista. En segundo lugar, el protagonista no se forma a partir de peripecias, sino que aprende mediante la observación y el progresivo entendimiento del mundo que lo rodea. Sin embargo, podríamos concluir con que sí encuentra una nueva fase vital, subvirtiéndolo y rechazando el proceso de formación de macho-narco.

### 3.2. El fracaso de la «virilidad» de Tochtli

Es importante que Tochtli ponga a prueba su masculinidad y la refuerce experimentando la resistencia al dolor y al control de sus emociones. No llorar ante ninguna situación, por ejemplo, evitar derramar lágrimas por no tener mamá son pruebas de esta «masculinidad» (Villalobos, 2010: 13), así como mantenerse impasible al ver el sufrimiento de otros:

El otro día vino a nuestro palacio un señor que yo no conocía y Yolcaut quería saber si yo era macho o si no era macho. El señor tenía la cara manchada de sangre y, la verdad, daba un poquito de miedo verlo. Pero yo no dije nada, porque ser macho quiere decir que no tienes miedo y si tienes miedo eres de los maricas. Me quedé muy serio mientras Miztli y Chichilkauli, que son los vigilantes de nuestro palacio, le daban golpes fulminantes. El señor resultó ser de los maricas pues se puso a chillar y gritaba: ¡No me maten!, ¡no me maten! Hasta se orinó en los pantalones. Lo bueno fue que yo sí resulté ser macho y Yolcaut me dejó ir antes de que convirtieran en cadáver al marica. (Villalobos, 2010: 19-20).

Yolcaut comprueba la masculinidad de su hijo obligándolo a aprender formas de asesinar a un hombre; no obstante, el niño jamás ve morir a un ser humano, tampoco asesina o maneja alguna arma. El niño es, de hecho, incapaz de ver morir siquiera a unos animales: «Entonces

resultó que no soy un macho y me puse a llorar como un marica. También me oriné en los calzones. Chillaba tan horrible como si fuera un hipopótamo enano de Liberia con ganas de que los que me escucharan quisieran estar muertos para no tener que escucharme» (Villalobos, 2010: 75). La primera vez que el niño ve morir se quebranta y resulta que la educación no sirvió para nada. Su «virilidad» fracasa y queda al descubierto que su «masculinidad» es una farsa. El maestro intenta consolarlo, pero Yolcaut no lo permite. Así como el padre criticaba a Mazatzin porque las enseñanzas teóricas resultaban inservibles, también la enseñanza de cómo convertirse en macho-narco falla.

Uno de los puntos decisivos es cuando el niño siente que Yolcaut ha roto cada uno de los valores que le transmitió<sup>24</sup>. Sin duda, el padre le miente y, entre otros aspectos, le oculta que existe una habitación llena de armas; por lo tanto, Tochtli se siente traicionado al ser el padre el que quiebre el concepto de pandilla: «[...] Las pandillas no se tratan de la venganza, ni tampoco se tratan de las mentiras ni de ocultar las verdades» (Villalobos, 2010: 94). Comprobamos un quiebre que el niño debe superar al entender que el padre no es un héroe, sino un humano más.

En cambio, lo que Tochtli no comprende es que las mentiras del padre son un acto de cuidado. Así, la novela, llena de aprendizajes sobre cómo ser narco y cómo convertirse en macho, es, además, un relato sobre las relaciones filiales:

sobre las relaciones padre e hijo y el aprendizaje de un niño, en esas circunstancias muy particulares, sobre lo que es la vida. Y me interesaba también decir que un padre, a pesar de ser quien es, siempre intentaría darle a su hijo lo que cree que es mejor para él. Y en este sentido se introducen como valores los temas de la lealtad, de la verdad y de la solidaridad (Farías, 2011: s/p).

Es interesante señalar lo que Judith Butler (2010) argumenta acerca de que los individuos se convierten en hombres cuando entienden aquello que significa y la actuación performativa que deben realizar para establecerse como tales; es decir, cuando se identifican en su virilidad y con ella construyen rasgos y prácticas que los hace sentirse seguros de que se encuentran

---

<sup>24</sup> En la novela no se nos presenta la relación de Tochtli y Yolcaut como padre e hijo, sino como una relación pandillera: «Yolcaut es mi papá pero no le gusta que le diga papá. Él dice que somos la mejor pandilla de machos en al menos ocho kilómetros a la redonda» (Villalobos, 2010: 13). Es interesante esta idea, pues resalta, una vez más, el concepto de homosociabilidad que se conforma en un ámbito de reconocimiento de identificación entre iguales (Kimmel, 2010: 24). Por lo tanto, cuando Yolcaut esconde a Tochtli que existe una habitación llena de armas, este siente que su padre lo ha traicionado.

en una posición de autoridad. Por ello, pueden reproducir la fuerza y la violencia que han visto en los otros hombres. Sin embargo, Tochtli parece fallar y rechazar, de algún modo, todas las instrucciones y el aprendizaje de cómo ser narco-macho. Entre las enseñanzas que recibe, el niño debe tolerar el dolor y controlar sus emociones. No obstante, podríamos decir que el verdadero aprendizaje se da en el ámbito de los afectos en el momento en que él descubre que su padre es humano: se equivoca y falla. Tochtli se convierte en hombre no cuando aprende a controlar sus emociones, no cuando mata a alguien, sino cuando entiende y acepta quién es su padre por ser su padre y no como autoridad en el narcotráfico, llegando a ser un ejemplo, por un lado, del modelo de masculinidad hegemónica y enseñando la posibilidad de masculinidades heterogéneas que, sin embargo, comparten con el modelo patriarcal valores como el honor y el respeto, entre otros, desde una perspectiva infantil.

### 3.3. *Quebrantamiento de la masculinidad en la madriguera*

En nuestra sociedad patriarcal todavía sigue siendo más importante más tener hijos que hijas. Lo podemos confirmar en canciones, películas, comerciales, etc. Teóricos de masculinidades han procurado darle sentido a ello concluyendo que un hombre llega a ser tal cuando tiene su primer hijo, pues es la prueba culminante de su virilidad (Navarro, 1999: 56). Así como argumenta José Olvarría (2000: 13), ser padre y, además, tener un hijo es un acto que conforma la masculinidad adulta y contribuye cierta dignidad. Para Parrini (2000: 70), un hombre, para ser la figura central de la familia, solo debe tener un requisito: procrear un hijo. Por lo tanto, la obsesión de todo padre es engendrar un hijo en el que poder verse reflejado y heredarle su hombría<sup>25</sup>. Este asunto lo encontramos en *Fiesta en la madriguera*, ya que la madre es ausente y realmente no hay figuras femeninas con autoridad en el entorno de Tochtli, por lo cual, el niño solo define su identidad mediante Yolcaut —el padre— y el educador que lo forma en conductas de una masculinidad hegemónica.

Como hemos visto anteriormente, para todo hombre se vuelve esencial procrear un hijo, puesto que con este hecho culmina su desarrollo de masculinización en un mundo patriarcal. Esto se extrema en el mundo del narco, definido por su naturaleza machista. Los

---

<sup>25</sup> La relación padre-hijo está en el centro de los estudios de masculinidades. Un hombre se establece como tal cuando es padre y, además, es capaz de transmitirle al hijo la esencia de la identidad masculina.

capos se establecen como el perfecto ejemplo de las masculinidades hegemónicas: deben ser racionales, poderosos y fuertes, entre otros aspectos asociados a «ser macho»<sup>26</sup>. No obstante, estos atributos no son inherentes, sino que se cultivan a través de un proceso que tiene sus inicios en la niñez y se va consolidando a lo largo de la adolescencia y adultez. Es una educación relativa de lo que deben o no deben hacer para transformarse en hombres.

En *Fiesta en la madriguera*, esta «pedagogía» acerca de cómo convertirse en un hombre es responsabilidad del padre, quien vincula la masculinidad con el hecho de transformar al hijo en un líder del narcotráfico violento y poderoso como lo es él. Para el padre, que el hijo sea un capo es sinónimo de ser un hombre. Por lo tanto, el niño comprende que ser un hombre significa ser capaz de heredar el trabajo de Yolcaut. Como consecuencia, la primera docencia que Tochtli recibe es que estudiar no sirve. Si bien el niño tiene una educación formal por parte de su maestro particular, Mazatzin, su padre le marca que ello no es lo único en lo que debe prepararse: «[...] Eso dice Yolcaut que los cultos saben muchas cosas de los libros, pero que de la vida no saben nada» (Villalobos, 2010: 16). Además, el profesor no se muestra como ejemplo a imitar sino, por el contrario, como una masculinidad subordinada que, de hecho, el niño define como patética, pues el pequeño Tochtli confiesa que su maestro Mazatzin, a pesar de ser muy culto, tiene una existencia ingrata y patética (Villalobos, 2010: 16). El muchacho entiende que es patético porque carece de dinero, de poder y porque todo lo que posee es etéreo. Opina que los libros solamente hablan de cosas sin importancia e inútiles; todo lo contrario a la autoridad del padre, quien tiene la capacidad de decidir sobre la vida de quienes lo rodean, que posee poder y dinero para adquirir todo lo que desea.

La violencia es una característica elemental que debe gozar todo varón para ser reconocido como un verdadero hombre. Es una demostración importante del ser macho, ya que la agresividad permite confirmar la capacidad varonil y lograr que los hombres reconozcan la virilidad de quien ejerce dicha violencia (Kimmel, 1999: 49). El asesinato es la violencia llevada al extremo. Esta es otra de las principales enseñanzas que Yolcaut quiere transmitir a su hijo. La agresividad, la violencia, la sangre son patrimonio de la hombría, una práctica del poder que ellos ostentan. Así, de forma constante en la novela circulan hombres que serán asesinados, convertidos en cadáveres, como al niño le gusta mencionar: «Una de las cosas

---

<sup>26</sup> Estas propiedades llevadas como valores para destacar la hegemonía del varón sobre las mujeres y sobre otras masculinidades subalternas.

que he aprendido con Yolcaut es que a veces las personas no se convierten en cadáveres con un balazo. A veces necesitan tres balazos o hasta catorce. Todo depende de dónde les des los balazos. Si les das dos balazos en el cerebro seguro que se mueren» (Villalobos, 2010: 18).

Yolcaut repudia la enseñanza teórica cuando proviene de Mazatzin; sin embargo, acepta que Tochtli asimile que la vida ajena no tiene valor alguno. De hecho, es capaz de identificar cuántos orificios debe generar en un cuerpo para que este se convierta en un cadáver (Villalobos, 2010: 18). Nuestro protagonista puede detallar qué clase de armas hay (Villalobos, 2010: 102) e incluso cómo deshacerse de un cuerpo (Villalobos, 2010: 84). No obstante, cabe mencionar que todo esto lo sabe a nivel teórico, ya que nunca ha disparado un arma y mucho menos asesinado a nadie.

Yolcaut representa la definición hegemónica de la virilidad del hombre *en* el poder, *con* poder, y *de* poder (Kimmel, 1997: 51). En su palacio posee sirvientes que se ocupan de las más variadas tareas: aquellos que asesinan por él, aquellos que mantienen a los animales y los jardines, aquellas que se ocupan de la alimentación y aquellas que satisfacen sus deseos sexuales. Esta idea del poder es indispensable en el mundo del narco, ya que legitima a una autoridad incuestionable<sup>27</sup> que el niño, como futuro narco, debe comprender y aprehender. Juan Pablo Villalobos asegura que fue por esa experiencia respecto al poder que eligió el narcotráfico como telón de fondo para la obra:

me interesa el capricho en el niño. Este deseo absurdo de un hipopótamo, como manifestación primaria del poder. Cualquier niño explora por primera vez el ejercicio del poder mediante el capricho, tiene un deseo absurdo porque nunca se sabe por qué quiere un hipopótamo. Ese es el tema que me seduce del narcotráfico: el poder<sup>28</sup> (Montecinos, 2010: s/p.).

Este poder es el que trata de enseñarle Yolcaut a su hijo. Este aprende que puede tener todo lo que ansíe porque, como hombre y eventualmente el jefe del cártel, sus caprichos deben cumplirse, aunque sea mediante la violencia y la manipulación.

---

<sup>27</sup> En la novela, por ejemplo, la masculinidad hegemónica del padre sobrepasa incluso a la de los gobernantes: «Yolcaut se enojó y le tiró a la cara un montón de dólares que sacó de una maleta. Eran muchos, miles. Y se puso a gritarle: Cállate, pinche gober, ¿tú qué chingados sabes?, pendejo, toma tu limosna, cabrón, ándale» (Villalobos, 2010: 27).

<sup>28</sup> No es casual, así, que en esta instrucción sobre el ejercicio de la autoridad el niño tenga *El Rey* como su canción favorita, ya que la letra alude al poder como característica innata de lo varonil: «Es que la canción se trata en realidad de ser macho. A veces los machos no tienen miedo y por eso son machos. Pero también a veces los machos no tienen nada y siguen siendo reyes, porque son machos» (Villalobos, 2010:19).

#### 4. Conclusiones

Podemos afirmar que tanto *Trabajos del reino* como *Fiesta en la madriguera* establecen un diálogo con la tradición literaria del *Bildungsroman*, pero adaptándolo a las formas de la narconarrativa. Ambos protagonistas —Lobo y Tochtli—, cuestionan y transgreden el entorno machista, violento y tirano que los rodea.

En el caso de nuestro primer personaje, comprobamos que en su trayectoria emula, hasta cierto punto, aquella de los protagonistas del *Bildungsroman*, puesto que en la obra se asiste a una representación del crecimiento del protagonista: la transición de la inexperiencia e inmadurez de la juventud a la sabiduría de la adultez. Además, asistimos al renacimiento y reconocimiento del «yo» en el momento en que Lobo se renueva y decide que ninguna persona tendría poder en sus palabras ni en sus pensamientos.

Tochtli, protagonista de la segunda novela, está expuesto, por su parte, a un ejercicio de adquisición de masculinidad en el ambiente narcotraficante que lo envuelve. Esta educación no solo conlleva volverse hombre, sino transformarse en el rey del cártel. Para ello, Yolcaut lo instruye en prácticas machistas como la exhibición de poder, control de las emociones, autoridad y violencia. La novela subvierte, sin embargo, este patrón tan estereotipado en el instante en que estas doctrinas fracasan completamente. Tochtli recibe una compleja instrucción teórica, pero es incapaz de llevarla a cabo: no es un niño violento, no sabe asesinar y solo domina las armas de la Revolución Francesa. La masculinidad se convierte en otra máscara que Yolcaut ambiciona colocarle, así como el niño se disfraza con los sombreros de detectives, tricornios y trajes de samurái.

Asimismo, se evidencia la debilidad del padre y sus incertidumbres frente al futuro, lo que provoca que se resquebraje la imagen de masculinidad poderosa. No obstante, podríamos decir que sí hay una formación que resulta exitosa: Tochtli, sin armas y sin violencia, descubre que su padre no es infalible; que su poder es limitado, pues que no ha podido conseguirle los hipopótamos; que miente y esconde secretos, pero que también es alguien que lo protege, admite sus errores y lo quiere.

## Referencias bibliográficas

- Adriaensen, B. (2012). El exotismo de la violencia ironizado: *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos. *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturas del policial*. Berlin: Litverlag. 157-167. Recuperado en 24 abr. 2021.
- Aguilar García, T. (2008). El sistema sexo-género en los movimientos feminista, *Amnis: Revue de Civilisation Contemporaine de l'Université de Bretagne Occidentale* (8). Recuperado en 24 abr. 2021, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2870086>.
- Astorga, L. (1996). *Mitología del narcotraficante*. Madrid: Plaza y Valdés.
- Bourdieu, P. (2000). *La dominación masculina*. Barcelona: Editorial Anagrama.
- Butler, J. (1990). *Gender Trouble: Feminism and the Subversion of Gender*. Nueva York: Routledge.
- Carini, S. (2014). Identidades fronterizas a través del lenguaje en *Trabajos del Reino y Señales que precederán al final del mundo* de Yuri Herrera. *Revista Liberia* 2:1-22. Recuperado en 23 abr. 2021.
- Carpenter, T. G. (2012). *The Fire Next Door: Mexico's Drug Violence and the Danger to America*. Cato Institute.
- Connell, R.W. y Messerschmidt, J.W. (2005). Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept. *Gender & Society*. 19 (6): 829-859. Recuperado en 22 abr. 2021. doi:10.1177/0891243205278639.
- Connell, R.W., Wood, J. (2005). Globalization and Business Masculinities. *Men and Masculinities*, 347-364.
- Connell, R.W., Hearn, J., y Kimmel, M. (2014). *Handbook of studies on men & masculinities*. Thousand Oaks: SAGE Publications.
- Farías, T. (2011). Entrevista con Juan Pablo Villalobos. *Ventana Latina*. Recuperado en 2 may. 2021, de <http://www.ventanalatina.co.uk/2011/10/entrevista-con-juan-pablo-villalobos/>
- Fernández Vázquez, J. (2002). El *Bildungsroman* y la ideología colonial. *La novela de formación. Una aproximación a la ideología colonial desde la óptica del Bildungsroman clásico*. Universidad de Alcalá.
- Fuentes Krafczyk, O. (2013). *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. México: Estudios Literarios.



- García Díaz, T. (2011). El narco como telón de fondo: *Fiesta en la madriguera*. *Amerika* 4. Recuperado en 23 mar. 2021. <https://doi.org/10.4000/amerika.2171>
- García Plancarte, G. (2020). «Diálogo estético en *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera. Más allá de la narcoliteratura». *Cahiers d'études des cultures ibériques & latino-américaines*. 6, (8):134-145.
- Grillo, I. (2012). *El Narco: en el corazón de la insurgencia criminal mexicana*, Tendencias Editores.
- Hernández, Ó. (2007). Estudios sobre masculinidades. Aportes desde América Latina. *Revista de Antropología Experimental*. 7. 2007. 12: 153-160. Recuperado en 3 mar. 2021.
- Herrera, Y. (2004). *Trabajos del reino*. Cáceres: Periférica.
- Kimmel, M. (1997). Homofobia, temor, vergüenza y silencio en la identidad masculina. *Masculinidad/es Poder y Crisis*. Teresa Valdés y José Olavarria (eds.) ISIS Internacional y Flacso, Ediciones de las Mujeres, 24, Santiago de Chile. Recuperado en 12 mar. 2021.
- Kimmel, M. (2010). Masculinity as Homophobia: Fear, Shame and Silence in the Construction of Gender Identity. *College Men and Masculinities: Theory Research and Implications for Practice*. Ed. Shaun R. Harper y Frank Harris III. San Francisco: Jossey-Bass. 23-31. Recuperado en 12 mar. 2021.
- Lemus, R. (2005). Balas de salva. *La vida en tiempos del Narco: Letras Libres*. (81), s/p. Recuperado en 2 mar, de <https://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva>.
- Llarrena, A. (2018). Un golpe al corazón de la violencia: Yuri Herrera. *Altre Modernità*. 19: 208-220. Recuperado en 2 may. 2021, de <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6704447>
- Mendoza, V. (1962). El machismo en México. *Cuadernos del Instituto Nacional de Investigaciones Folklóricas* 3:75-86. Recuperado en 25 mar. 2021.
- Montaño Garfías, E. (2010). Explora escritor la lealtad en la familia y el crimen organizado, como una provocación. *La Jornada* (2010): s/p. Recuperado en 2 may. 2021, de <https://www.jornada.com.mx/2010/08/20/cultura/a05n1cul>
- Navarro, R. (1999). *Las emociones en el cuerpo*. México: Editorial Pax.
- Núñez Noriega, G. (2011). *¿Qué es la diversidad sexual? Reflexiones desde la academia y el movimiento ciudadano*. Quito: Centro de Investigación en Alimentación y Desarrollo y Ediciones de Abua-Yala.

- Núñez Noriega, G. (2004). Los hombres y el conocimiento. Reflexiones epistemológicas para el estudio de los hombres como sujetos genéricos. *Desacatos*: 15-16, 13-32.  
Recuperado en 3 abr. 2021, de:  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1607050X2004000200002&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1607050X2004000200002&lng=es&tlng=es).
- Núñez, G., y Espinoza, C. (2017). El narcotráfico como dispositivo de poder sexo-genérico: crimen organizado, masculinidad y teoría *queer*. *Estudios de Género de El Colegio de México*, 3(5), 90-128.
- Olvarría, J. (2000). De la identidad a la política: masculinidades y políticas públicas. Auge y ocaso de la familia nuclear patriarcal en el siglo XX. En Olavarría, José y Parrini, Rodrigo (ed.). *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*. FLACSO-Chile/Universidad Academia de Humanismo Cristiano/Red de Masculinidad, Santiago de Chile. 11-28. 2000. Web. 10 May 2021.
- Poniatowska, E. (2004). Trabajos del reino, libro del escritor Yuri Herrera, *La Jornada Semanal*, s/p. Recuperado en 6 mar. 2021, de <https://www.jornada.com.mx/2004/12/05/03aa1cul.php>.
- Parra, E. (2005). Trabajos del reino de Yuri Herrera. *Letras Libres*, s/p. Recuperado en 8 mar. 2021, de <https://www.letraslibres.com/mexico/libros/trabajos-del-reino-yuri-herrera>.
- Parra, E. (2005). Norte, narcotráfico y literatura. *Refrendar la democracia: Letras Libres*. (82), s/p. Recuperado en 1 mar. 2021, de <https://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura>.
- Parrini, R. (2000). Los poderes del padre: paternidad y subjetividad masculina. En Olavarría, José y Parrini, Rodrigo (ed.). *Masculinidad/es. Identidad, sexualidad y familia*. FLACSO-Chile/Universidad Academia de Humanismo Cristiano/Red de Masculinidad, Santiago de Chile. 69-79. Recuperado en 10 may. 2021.
- Pitt-Rivers, J. (2009) "Honour and Social Status". *Honour and shame. The values of Mediterranean Society*. Londres: Widenfeld & Nicolson. (pp 19-78). Recuperado en 9 may. 2021.
- Ramírez Paredes, J. (2012) Huellas musicales de la violencia: el «movimiento alterado» en México. *Sociológica (México)*, 27(77), 181-233- Recuperado en 7 jun. 2021, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S0187-01732012000300006&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732012000300006&lng=es&tlng=es)

- Sánchez Becerril, I. (2010). Fiesta en la madriguera: sórdida, nefasta y patética representación del mundo del hijo de un capo. *Alrededor del festejo...Estudios sobre la novela mexicana*. Ciudad de México: Instituto de Investigaciones Filológicas. 149-168. Recuperado en 25 abr. 2021.
- Sánchez Godoy, J. (2009). Procesos de institucionalización de la narcocultura en Sinaloa. *Frontera Norte*, 21(41), 77-103. Recuperado en 7 may. 2021, de [http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S018773722009000100004&lng=es&tlng=es](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S018773722009000100004&lng=es&tlng=es).
- Segato, R. (2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo.
- Serrato Córdova, J. (2012) Arquetipos de la narcocultura en *Trabajos del reino*, de Yuri Herrera. Nada es lo que parece, Miguel G. Rodríguez Lozano (ed.), *Estudios sobre la novela mexicana, 2000-2009*, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Steele, C. Toward a Socialist Feminist Criticism of Latin America Literature. *Ideologies and Literature*, 4, No.16 (1983). Recuperado en 7 may 2021.
- Valencia Badillo, J. (2015). *Frontera y transgresión en la narrativa de Yuri Herrera*. (Tesis de maestría). Universidad de Veracruzana, México.
- Valenzuela Arce, J. (2002). *Jefe de jefes*. Tijuana: El Colegio de la Frontera Norte.
- Villalobos, J. (2010). *Fiesta en la madriguera*. Barcelona: Anagrama.
- Viveros Vigoya, M. (2003). Perspectivas latinoamericanas actuales sobre la masculinidad, en Tovar Rojas, Patricia, *Familia, género y antropología. Desafíos y transformaciones*. Bogotá: Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Zavala, O. (2018). Los cárteles no existen (pero la violencia de Estado sí). *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Barcelona: Malpaso, 71-89.

## Anexo

Ay, me duele este corrido  
Que cuenta de mi jefazo  
A quien todos ya le envidian  
Su reino, noble y gallardo

Ya ves te mataron uno  
Le atravesaron la choya  
Le dieron cuello al segundo  
Parece que está de moda

Unos se quieren huir  
Otros echarte montón  
Y eso que a todos les diste  
Casa, dinero y amor

El que te quiere se agüita  
De verte achicopalado  
Pues como somos familia  
Yo no me voy de tu lado

Quesque andabas muy enfermo  
Mientras tus hijos peleaban  
¿Verdad que nunca dijiste  
Al cabo que me sobraban?

Unos te quieren huir  
Otros te echan montón  
Y eso que a todos les diste  
Paz, dinero, emoción

Yo sé que aunque calles quieres  
Que y ano estemos jodidos  
Ni que fueras de vil palo  
Somos tus únicos hijos  
Es nuestro padre y un Rey  
Y por esta que es muy bueno

Bajo su brazo es de ley  
Cumplir los trabajos del reino

Unos te quieren huir  
Otros te echan montón  
Será porque a todos les dite  
más que dinero ambición.