



PONTIFICIA UNIVERSIDAD CATÓLICA DE CHILE
FACULTAD DE LETRAS
DEPARTAMENTO DE LITERATURA

“TIERRA SECA

Una cartografía narcoliteraria de Chile” [1]

TESIS PARA OPTAR AL GRADO DE MAGÍSTER EN LITERATURA

Paula Libuy Pulgar

Profesor guía: Danilo Santos López

Santiago, Chile

(2021)

[1] Esta tesis es un resultado del proyecto FONDECYT regular 1190745: “Narcorrelatos chilenos a punta de balas y excesos: Un código de lectura periférico para visibilizar la marginalidad socio-literaria en la nación triunfalista del siglo XXI”, investigador responsable: Danilo Santos López.

Índice

Resumen	3
Introducción: los territorios yermos del Narco Chile	4
Determinismo y neodeterminismo	15
Otras matrices occidentales	20
Latinoamérica moderna	23
Narco Chile: ¿una estética de lo local o de lo global?	26
La espacialización: técnica para la verosimilitud de las narcozonas	32
La narcopoblación	36
El narcodesierto	49
La ciudad-desierto	52
El desierto descentrado	56
El desierto alegórico	64
Los narcotrayectos	70
Conclusiones y proyecciones	81
Obras citadas	86

TIERRA SECA

Una cartografía narcoliteraria de Chile

Resumen

Los espacios y trayectos del Narco Chile, imaginados en un corpus narrativo actualizado, son construidos en base a un neodeterminismo proveniente de la tradición literaria occidental moderna, la globalización actual y la información referencial que los medios de comunicación hegemónicos han utilizado para pensar las narcoacciones. La estereotipación espacial que se refracta es sistémica y propia de un neoliberalismo que pareciera no ser castigador y que, supuestamente, entrega las mismas oportunidades para todos, pero que encapsula y atrapa a quienes necesita mantener en los márgenes borrosos de la nación como es el caso de la figuración narco. Este tratamiento político-estético deviene en una cartografía circular, es decir, una propuesta de organización geoespacial de interés literario que, en la mayoría de los casos, erige una crítica al tratamiento de la problemática narco. Se sostiene en 1) las escenas de la población, cuyo espacio constituye el centro del mapa de este tipo de narrativas; 2) el desierto, que constituye un segundo anillo espacial avanzando hacia los márgenes nacionales y 3) un anillo externo conformado tanto por los trayectos hacia otras zonas de Latinoamérica, también asociadas al narcotráfico, como en trayectos por los mismos dos anillos centrales de la cartografía al constituir una tercera zona ampliada que sale de las fronteras que plantean las obras mismas. Esta cartografía se levanta en tierras yermas en las que todo puede pasar, menos librar de un destino fatal. De igual forma, en la sequía forzosa —literal y figurada de la población y el desierto— se multiplican las obras protagonizadas por quienes “no nacen para ser semilla”, pero terminan haciendo brotar las buganvillas “del mal”. Son obras que hacen pensar sobre lo narco y la marginalidad, es decir, reflexionan acerca de las dimensiones reales de la problemática y configuran una versión ética-estética paralela a la que instaura la oficialidad.

Palabras claves

Espacialización, neodeterminismo, Narco Chile, violencia sistémica

Objetivo

Identificar, caracterizar y analizar los elementos estéticos de la espacialización del Narco Chile imaginado que construyen un determinismo propio del imaginario neoliberal actual

Objetivos específicos

- Describir y ejemplificar el neodeterminismo en Chile
- Diferenciar entre las influencias globales y los rasgos locales del Narco Chile
- Caracterizar los espacios y trayectos del Narco Chile
- Explorar la dimensión (est)ética y política de las ficciones chilenas

Introducción: los territorios yermos del Narco Chile

No es sequía es saqueo
Reuelta, octubre 2019

Mientras se multiplica y repite el prefijo narco una y otra vez en los reportajes noticiosos del día a día, se ha venido levantando también un Narco Chile alternativo en las narrativas de finales del siglo XX y lo que va del XXI, a partir de una apropiación cultural mexicana-colombiana y global –más colombiana por la cercanía territorial– y una forma local de abordar la temática por parte de los artistas, escritores, directores y productores interesados en ella. Esta escena deviene en un corpus que entremezcla ficción y “realidad” para trabajar sobre los estereotipos espaciales del narcotráfico. Estos estereotipos aglutinados alimentan los mundos posibles de las ficciones y se materializan estilísticamente a través de descripciones escenográficas que ubican al lector en espacios y trayectos vinculados a lo que en la realidad se ha difundido como zonas de narcotráfico en Chile.

Entre podcasts, cápsulas audiovisuales, reportajes, imágenes, canciones etc., la literatura en su formato clásico narrativo, es decir, la novela y el cuento, sigue siendo una estructura utilizada por los creadores actuales que se interesan en lo social y en lo narco. Trabajan por sobre los discursos oficiales, aunque utilizando los lugares reconocibles de la cultura chilensis que siempre llevan a los personajes a finales trágicos o castigadores. Esto devela que en las obras del Narco Chile se levanta un determinismo *traqueta*, es decir, arenoso, movedizo o que pareciera romper consigo mismo a través del consumo y el dinero en manos de subjetividades a las que estos les están negados y por lo que, finalmente, son llevadas a destinos fatales, más allá de la redención o los matices de sus vidas. De todas maneras, es ganancia que, en su mayoría, sean protagonistas las subjetividades pobres que se niegan a cumplir con el rol histórico de mano de obra barata siendo traficantes o microtraficantes, aunque en algún punto el narcotráfico sea de igual manera una forma actualizada y desautomatizada de ese tipo de explotación. De hecho, la pensadora mexicana Sayak Valencia,

al proponer la figura monstruosa del endriago asociado al narco apunta al neoliberalismo como el culpable de hacer a los latinoamericanos “integrantes de las filas del precariado internacional dentro de esta lógica neofeudalista basada en la minorización, la aporofobia y el capitalismo gore”, lo cual propiciaría esta figura tanto en la realidad como en las ficciones que intentan representarla. Apunta a que el endriago “[h]abita un territorio desolado, agreste, totalmente anómalo” (Valencia 134) y que proviene de “[i]deas aspiracionales de ascenso social desenfrenado como único proyecto posible de supervivencia” (136), que es precisamente lo que propaga el neoliberalismo actual. Además, a partir de la serie chilena *Prófugos* (2011), la autora propone específicamente que en Chile el endriago toma la forma de lo que denomina narcopoeta –entendido como un revolucionario y libertador– o de siútico –un neoliberal en extremo–, las cuales serían “otra forma de dar continuidad al fascismo chileno en su versión neoliberal con variaciones regionales” (143). Es en esta línea que Valencia propone “que existe una narcografía que en la globalización de las gramáticas visuales de la narcocultura y de la necroestética inserta un diseño geopolítico que refuerza estereotipos de clase y raza propios del *continuum* colonial al interior de los países donde distribuyen estos imaginarios” (140), entendiendo los imaginarios como las “figuraciones presentes en la literatura [narcoserias, en el caso de Valencia] que informan de las visiones existentes sobre aspectos como el espacio y el sujeto en el capitalismo tardío” (Areco 64).

Sin embargo, las novelas del Narco Chile parecieran no enmarcarse en el análisis audiovisual que hace Valencia, pues la estereotipación de clase y raza que menciona funciona en su reverso: aunque se recurre a las mismas espacializaciones, se hace con el fin de mostrar una versión alternativa del fenómeno que presenta a personajes racializados y pobres como víctimas del sistema competitivo actual. La versión oficialista de lo narco en Chile se mezcla con las transmisiones globales acerca del fenómeno y con la tradición literaria occidental trágica de Sófocles, Dostoievski, Flaubert, etc. en la que las historias a narrar terminan siempre

mal, construyendo al interior de las obras la siguiente premisa: si eres narco y pobre puedes vivir bien un tiempo, pero la muerte precaria o la cárcel sin privilegio son inminentes. Salvo el caso de los personajes de *El enviado de Medellín* (1991) que tenían dinero y un puesto de alcurnia en la élite chilena o algunos de las novelas de Iván Pérez Ávila, la mayoría de los personajes son pobres, aunque accionan acontecimientos distintos a las de los personajes del relato marginal que terminan en novelas de aprendizaje o *bildungsromans* con finales más bien positivos; y también son distintos a aquellos del naturalismo del siglo XX que mostraban de la mano de lo grotesco el lado más crudo de la vidas precarizadas.

En la actualidad, una primera lectura de la violencia directa que aparece en las obras centra las culpas en los consumidores y microtraficantes; pero una segunda lectura que deviene al centrar la atención en los espacios y acciones se enfoca en el sistema que los ordena y los mueve, al utilizar artificios espaciales que funcionan como elementos obligatorios de la narconarrativa chilena. Para explicar esto de la primera y segunda lectura sirve ingresar directamente al corpus.

En esta primera dimensión, más allá de que los cuerpos terminen cercenados como el de la pareja de Kevin en *Hijo de traficante*, las acciones y decisiones personales que llevan a esas personas a someter sus cuerpos al sistema del consumo ilegal, a entrar en las redes de las drogas y, por ende, al de los márgenes, hacen precisamente que puedan terminar asesinados y repartidos por el Narco Chile de las obras. Es que el amante masculino de Kevin, de una clase media acomodada, sabía que se estaba involucrando con un narcotraficante, hijo de narcotraficantes y en su momento de mayor marginalidad. No es el colonialismo, no es el racismo, no es la misoginia, no es la pobreza, no es la heterosexualidad, ni siquiera los vestigios del fascismo: la primera lectura —y la más evidente— apunta hacia los maleantes, su acceso al dinero fácil y las personas que se encandilan con esto. Sin embargo, si se amplía la visualidad de la acción evidente hacia una segunda lectura que considere el espacio, el contexto de la

acción y la acción de otros personajes, se rastrean huellas en lo simbólico que llevan a lo sistémico y plantean la interrogante de por qué la representación delictiva va de la mano de espacios precarios y la falta de oportunidades.

En esta línea y bajo el paraguas de un neodeterminismo narrativo es que como escenificación de la subjetividad narco se repiten dos espacios nacionales, literales y figurados: la población y el desierto. Estos se pueden asociar con narcozonas a la chilena que se ordenan de manera circular sobre los planos del damero imaginario de la nación y sus ciudades. Es así, entonces, como en el primer círculo del centro de la cartografía de Narco Chile se encuentra el espacio urbano de la población santiaguina, la pobla. Desde aquí emanan obras como *Hijo de traficante* (2015), en la que este espacio se presenta como una narcozona y cuna delictiva; *Los que sobran* (2007) de Mario Silva, donde se entrega una visión del espacio configurado como “El infierno” —título de la primera parte— y como la versión irónica de éste, “Felicilandia” —segunda parte—, espacios de los que no se puede escapar; *Buganvilia* (2018) de Rodrigo Cortés, que la muestra como un espacio circular y de desesperanza; y el cuento de Daniela Catrileo “¿Has visto cómo brota la maleza en la tierra seca?” (2019) que asocia la pobla a subjetividades racializadas y disidentes sexuales.

Lo particular es que se repiten las poblaciones de la zona sur de Santiago, desplazando del imaginario de la violencia a la zona norte de la capital, otrora epicentro de los relatos de la otredad santiaguina como en los de Alberto Blest Gana, Luis Orrego Luco y José Donoso, existiendo uno que otro autor como Ramón Díaz Eterovic que sigue esa línea en tiempos más actuales. Sin embargo, la pobla, por más que se ubique inicialmente en la metrópolis chilena, también aparece imaginada en otras ciudades que se descentran del foco civilizador de la nación, como se explorará más adelante. Por supuesto que, en distintos niveles, todas las historias terminan mal o en camino de terminar de esta manera, lo cual marca una distancia con los dominios de la realidad que, lejos de encarnar una espectacularidad trágica tras vivir

grandes momentos gracias al dinero sucio, pareciera ser que mantiene al microtraficante en una constante precariedad sin grandes opulencias.

Al avanzar por la cartografía de Narco Chile, existe un segundo anillo: el desierto de Atacama del norte de Chile que, por su parte, es el escenario material de *La persistencia de la memoria* (2021) de Iván Ávila y el escenario material y figurado en *Desierto* (2018) de Daniel Plaza. La tierra más seca del mundo parece estar colmada de presencias por ausencia y de historias que implican la ilegalidad de lo narco. Asimismo, ha sido escenario de violencias sistémicas al esconder los secretos de la dictadura de Pinochet y constituir la entrada de la “barbarie” a las fronteras imaginadas y geográficas, protegidas por los aparatos de control del estado-mercado. El desierto y las animitas que se multiplican en las cimas de las dunas como y los autos quemados a distancia que se pierden y reaparecen al avanzar por las carreteras de un color café y azul que impacta, son huellas materiales de la violencia que se traspasan a la ficción.

Al retomar el punto de la pobla que sale del anillo central de la cartografía y avanza hacia el segundo, se encuentran obras que combinan este espacio con el desierto. Es el caso de *Ciudad berraca* (2018) de Rodrigo Ramos Bañados. Cuenta la historia de Jean, un inmigrante colombiano que casi escapa de Colombia y de su destino al acceder a un trabajo de conserje en un condominio de Antofagasta —o Antofalombia—, pero que termina involucrado en peleas a cuchillo con chilenos xenófobos. Así, aunque no se escenifica, se sugiere que Jean no puede escapar de su destino fatal. Este espacio combinado también se encuentra en *La biblioteca chicha*, texto inédito del mismo autor que, aunque no menciona el nombre de la ciudad del desierto en la que el Culebra sitúa su institución para lavar dinero, muestra una urbanización precarizada y con sectores de consumo y tráfico, como la misma biblioteca. Por su parte, en *Hijo de traficante* (2015) de Carlos Leiva, el Kevin —o el samaritano chico—, que proviene de una población de la zona sur de Santiago, termina en una cárcel de Arica compartiendo con

peruanos y bolivianos condenados por microtráfico o trasiego. Como se puede anticipar, en esta combinación entre población y desierto se repiten significantes asociados a las ciudades de Antofagasta, Iquique, Alto Hospicio y Arica o figuraciones de estas como el sector ficcional de *La biblioteca chicha*.

Tanto la población como el desierto configuran las zonas por excelencia del Narco Chile, al menos, dentro de sus límites territoriales. Sin embargo, la espacialización de este neodeterminismo no solo está compuesta por espacios que se repiten como escenificación de las subjetividades narco, sino que también cuenta con trayectos que se repiten. Estos son cruciales en la espacialización, en la que se subvierte a la figura clásica del *homo Viator* en la compleja del narcoandante. Los trayectos son desde y hacia los países latinoamericanos asociados a la narcocultura, como Colombia, México, Perú y Bolivia. Es el caso de *Pop* (2010) y la ya mencionada *La biblioteca chicha* de Rodrigo Ramos Bañados. También es posible ubicar esto en *Corazón Narco* (2012) de Benedicto Cerdà y en *El enviado de Medellín* (1991) de Ignacio González Camus. Además, existen trayectos internos como el que realiza Charli en la ambulancia de la pobla de “El infierno” de Mario Silva, o el de Juan, el sicario de Pablo Niculcar, al trasladar a Sara desde Santiago al desierto del norte, en un viaje hacia el pasado y la muerte, en *La persistencia de la memoria* (2021) de Iván Pérez Ávila.

La repetición de estos espacios y trayectos y la predeterminación de las vidas que los experimentan develan elementos sistémicos-hegemónicos que atraviesan tanto a la pobla, al desierto y a los trayectos imaginados: elementos propios de la condición de estado-nación. Este, que hoy se puede denominar con soltura estado-mercado, siempre está cercando el espacio de las narcozonas y controlándolas mediante sus instituciones. Esto se puede ver directamente en las obras ya mencionadas. Sin embargo, es particular el caso de *El enviado de Medellín* (1991) de Ignacio González Camus, en el cual aparecen los trayectos latinoamericanos y la población, pero también los escenarios de las instituciones

gubernamentales y las casas de la zona oriente de Santiago. Esta es también la obra más antigua del corpus, dato que no es menor, ya que es la única en la que se puede observar cómo su espacialización referencial ubica al estado-nación-mercado como el agente que imparte el orden y que, por lo tanto, está involucrado en el narco, a la vez que se autositúa en el lugar de “los buenos”. Las novelas posteriores optan por hacer explícita la relación entre lo narco y la marginalidad.

Las existencias de estas espacializaciones son predisuestas a la violencia como en la realidad misma, ya que los personajes son narcomotivados para demostrar que el orden social que facilita la vida de algunos mantiene a un sector criminalizado en los límites imaginados que su limpieza y economía sueñan. Esto se repite en las obras: el Kevin de Carlos Leiva podría no haber elegido seguir el camino trazado por sus padres, pero la población con rapidez lo empuja a seguir con el negocio familiar. Lo mismo pasa con el Jesús del cuento de Daniela Catrileo, que a pesar del amor que el Gonza –su mamá trans– le dio, no pudo escapar del ineludible camino de la marginalidad que lo hace terminar muerto por lo que se conoce como una *mexicana*. El Charli de Mario Silva podría haber dejado atrás los rencores tras haberse convertido en paramédico, pero sigue rondando las calles de su pasado con peligrosas ganas de cambiarlo. Esto también pasa con el Culebra de *La biblioteca chicha* que continúa con el legado familiar, pero ahora lavando un dinero que se comparte con los vecinos en pos de una vida mejor en medio de la hostilidad del desierto que, a pesar de las buenas intenciones, lo dirige a terminar en la cárcel. Esto, solo para mencionar algunos ejemplos de un elemento que se repite a lo largo de todo el corpus.

El cuento de Daniela Catrileo, “¿Han visto cómo brota la maleza de la tierra seca?” (2019) desde su título entrega claves que apuntan hacia los mundos posibles de las otras obras que constituyen el corpus narcochileno a analizar. Tanto la población y el desierto, al igual que Chile y Latinoamérica completa en el capitalismo neoliberal se imaginan como tierras secas

que parecen estar condenadas a la infertilidad moral, a la maldición yerma donde el destino es ineludible y todo se paga en pesos y en carne, pues se sigue el cauce que las élites vienen determinando desde hace un par de siglos y que obliga al sector más abandonado de la masa explotada a habitar un circuito delictivo como configuración cuasi obligada de ciudadanía en un estado hipermonetario. A pesar de esta realidad, se diversifican a cada minuto las formas continentales de vivir, lo que incluye el habitar las zonas ancestrales y actuales de la sequía. De hecho, con la finalidad de exponer algo de esta variación, el mismo cuento de Catrileo refracta lo particular de lo narco aunado a la colectividad mapuche radicada en la pobla de Santiago.

En las obras, tanto el desierto como la población funcionan como escenarios en situación de sequía que existen y a la vez son metafóricos; sin embargo, también se establecen distancias reales e imaginarias entre ambos espacios. El desierto precede al neoliberalismo actual, mientras que las poblaciones y blocks se arman desde este modelo y descentran la sequía real en una que también es imaginada. El desierto es la base del capital monetario de Chile, mientras la población representa una obstaculización para el mismo. En Santiago, esto se suma al desarrollo de una sequía que ahora afecta a todos y amenaza a los barrios del Oriente con cortes de agua y el reemplazo del pasto ornamental por maicillo, ya que este sector utiliza el doble de la capacidad de agua del que utilizan otros de mayor población. Esto haría que las pocas zonas verdes de Santiago también se integren a la condición desértica de la ciudad y dejen de vivir con el privilegio de malgastar el agua, privilegio que solo persistirá para las grandes industrias de la carne y de la agricultura de exportación.

De esta forma, se ve discutido el imaginario de Jardín que propone Carlos Franz en *La ciudad amurallada* (2001) para representar a la zona oriente de Santiago. Para el autor esta zona es la “utopía de un jardín del Paraíso. Un Paraíso doble que es a un tiempo escondite seguro –contra la realidad opresiva de la ciudad convertida en metrópoli populosa– y sueño de

una vida distante en lugares remotos. Utopía evidenciada en la distancia y el aislamiento de estos barrios, pero también en la mescolanza nostálgica de los estilos arquitectónicos” (párr. 47). Esto, ya que propone que “sus habitantes huyen del pasado –antes de que se convierta en tradición–, inventándose un presente donde todo será siempre nuevo, sin vejez ni muerte. El precio de esa inocencia, como en la imagen bíblica, es privarse del conocimiento de la ciudad, de la realidad” (párr. 47). Sin embargo, más allá de los postulados iluminadores del autor chileno, la tierra se vuelve seca incluso en los otrora jardines utópicos de la capital, también imaginada y real.

Santiago es la materialización del avance del desierto como sucede con el Buenos Aires imaginado en la novela *El año del desierto* (2007) del argentino Pedro Mairal, pero aquí en vez de devolver al pasado, el desierto empuja al futuro incierto. Y es que para Carlos Franz las diferencias con la capital trasandina son sustanciales, al sostener que Chile es el

paisaje de un desierto... La prueba definitiva sería que Santiago, la principal agrupación humana de Chile, no tendría una novela urbana que valga la pena. No sólo frente al habitual catálogo de comparaciones abusivas: ¿Dónde está el Londres de Dickens, el San Petersburgo de Dostoievsky, el Dublín de Joyce, en Santiago? Sino que también seríamos puro paisaje comparados con nuestro vecino paradigmático, el yunque argentino sobre el que acostumbramos remachar nuestro complejo de inferioridad. A diferencia del Buenos Aires de Marechal, Arlt, y Borges, la capital de Chile habría sido ese desierto de nuestra imaginación y nosotros su espejismo (párr. 24).

De esta forma, es posible que la sequía real e imaginada de los espacios de Chile también haya devenido en una sequía literaria que no ha logrado que emerja una gran obra que refracte la identidad de la ciudad chilena como tal a lo Río de Janeiro o Buenos Aires como apunta Richard Morse. Sin embargo, este narcocorpus prueba que existen y se multiplican las obras que quieren entregar su versión del habitar el Chile actual, ese espacio que se puede tildar con facilidad de “feo y tierno, apocado y arribista, duro con los débiles, blando con los poderosos, íntimo en sus escondites, exhibicionista en sus alardes. Aparentemente abierto, y secretamente amurallado, recosido en los pliegues de sus inseguridades atávicas” (Franz, párr. 31).

En el norte, por su parte, se encuentra un contra-desierto que se arma desde el discurso del turismo y que funciona como un espacio idílico de conexión espiritual y experiencias

asociadas a lo despejado de sus cielos. Este potencial turístico se visualiza también en el oxímoron del fenómeno climático del “desierto florido”. Y es que la “conquista” del desierto fue todo un programa de implementación estatal del siglo XIX con el fin de integrarlo a la nueva nación y ver precisamente los beneficios económicos, patrimoniales y turísticos de una zona principalmente agreste que terminará constituyendo ciudades ejemplares. Iquique, por ejemplo, conquistó una suerte de elevación imaginaria al convertirse en una nueva metáfora de las vacaciones nacionales con su zona franca y su calificativo de “Miami chileno”, que la elevó a un nivel aún más alto, hoy por hoy, desestabilizado debido a la migración ilegal hacia el sueño sudamericano. Más allá de las particularidades del momento actual, la pobla en ningún caso es ni ha sido un destino turístico en Chile, a diferencia de los barrios de la Comuna 13 en Medellín o las favelas en Río de Janeiro a las cuales se puede acceder incluso a través de visitas guiadas.

Para actualizar un poco más el contexto chileno y cómo este imaginario de sequía natural se traslada paulatinamente también a las zonas que antes no se asociaban a ella, es interesante mencionar lo sucedido en el año 2019, situación que hoy deviene en una versión de estado “feminista-ecológico” y en un racionamiento metropolitano del consumo de agua. Debido al estallido social de octubre se desarrollaron protestas de todo tipo, siendo unas de las principales las asociadas al medio ambiente y a la denuncia –por parte de comunidades locales– sobre ríos secados por empresas agropecuarias privadas. En un ambiente lleno de imágenes impactantes, las cuales incluyen archivos de asesinatos, de cuerpos muertos rodeados de militares, de gente siendo reprimida o apresada con violencia, circuló un video con las imágenes de un torrentoso río Aconcagua, otrora seco. Aunque el caudal debía provocar alegría, provocó la indignación ya que confirmaba lo que muchos sabían: existen terceros inescrupulosos que desvían los caudales para poder regar producciones privadas. Sin embargo, la parte más indignante no fue saber que podían hacerlo, sino que, al rato, lo volvieran a secar

y el río nuevamente volviera a ser un camino de tierra seca y piedras, bajo inservibles puentes colgantes.

La impunidad llevó a esta situación a ser protagonista de las protestas y muchas de las pancartas en las convocatorias anunciaban: “No era sequía, era saqueo”. Esto, ya que la evidencia de la acción de privados revela dos cosas: la primera es que algunas empresas tienen tanto poder en Chile que pueden desviar un río con total impunidad. La segunda es que se percibe una estela latente de indignación que apunta a que no importa que se sepa, las cosas son y seguirán siendo así de injustas. Esos aires de que las cosas no se pueden cambiar abundan en Chile y condicionan la sequía de muchos territorios, de la realidad y de la ficción y con ello determinan la existencia de las comunidades que los habitan.

El episodio del río Aconcagua sirve de ejemplo, ya que permite ser extrapolado a lo que sucede con la sequía figurada a los que son sometidos los territorios de la poble, del desierto y otras zonas de Latinoamérica. Tal como las empresas secan los ríos, el *statu quo* neoliberal en su doble discurso seca los territorios y también seca la vida de las personas que los habitan mientras “vende el humo” de que la competencia es justa y las oportunidades son para todos.

Mientras las calles ardían de gente enojada, el discurso del presidente apuntaba a todo lo que le pudiera montar el prefijo narco como uno de los agentes de la organización de los “desórdenes”: eran los narcoencapuchados, los narcomapuche, los narcocantantes, es la narcoolla común de las poblas, y así. En línea de este archivo mediático, se torna interesante estudiar la espacialidad en estas obras que también son productos culturales y que en su polifonía aglutinan voces hegemónicas que en una primera lectura se acercan a juicios morales, pero que, en una segunda lectura, derivan inmediatamente en predisposiciones socioespaciales que hacen aflorar las buganvilias en la tierra seca, florecimiento que imagina y remedia la cartografía del Narco Chile.

Determinismo y neodeterminismo

Si se está planteando que los espacios y los trayectos de estas narrativas son neodeterministas, obligatoriamente hay que revisar ciertos imaginarios deterministas de la literatura, ya que pueden servir de guía, cual Virgilio en la comedia de Dante: en este caso el recorrido sería por las particularidades de los círculos de la narcocartografía chilena. Y es que, evidentemente, el determinismo estético no nace ni muere con las obras de este corpus de análisis.

Aunque quizás es ir demasiado atrás, efectivamente Dante Alighieri entrega parámetros de especializaciones que pueden ser leídas como deterministas. La *Divina comedia* es una obra que permite cuatro lecturas (literal, moral, alegórica y anagógica), según la poética que la misma instaura (Alighieri 157). Al infierno se le puede aplicar con soltura una lectura moral, por lo que en una primera instancia este es castigador, pero cuando se profundiza y se conecta con el resto de la obra, se puede ver cómo desarrolla miradas compasivas que matizan la culpabilidad de las subjetividades condenadas a habitar eternamente el espacio. Esto, ya que Dante era más bien anti papal y su obra descansa en el libre albedrío, no en la pedagogía de un castigo como han querido posicionar lecturas posteriores que optan por ser más teológicas y didácticas. Es claro el perfil político, histórico y ciertamente artístico del poeta florentino (Barenstein en Alighieri 144).

Pero ¿cuál es la conexión entre la *Divina comedia* de Dante con la narcoliteratura chilena actual? Probablemente haya poco en común, sin embargo, no deja de ser llamativo que en el siglo XXI sudamericano sigan proliferando las configuraciones infernales y las lecturas morales en los productos narcoculturales, más allá de que difícilmente estas sean digeridas como lo habría hecho un lector protomoderno frente a la obra del autor italiano. Pareciera ser que varios miembros de la academia que reniegan de la problemática narco en la literatura se inclinan por estas lecturas morales, aunque esto no sea criticable en sí, ya que las lecturas que

descansan exclusivamente en lo ético-moral pueden ser cruciales para la vida de una obra. De todas maneras, Richard Morse prefiere criticar directamente estas lecturas pues

ese mundo [el de la Divina Comedia] se comprende no por sus antecedentes, elementos y fuerzas, sino por los principios morales que discriminan el bien y el mal en todos sus grados. La versión de Dante es un dominio monótono y repetitivo de parábolas que ejemplifican el designio divino, una vida de ultratumba donde las almas pierden toda iniciativa. Aquellos que llegan al infierno y cuyo único atavío es la absoluta satisfacción de la pasión vuelan ávidamente hacia su castigo” (Santayana, 1945; Van Doren, 1946 en Morse 1985).

Sin embargo, el corpus narcochileno está compuesto por novelas que se acercan al determinismo y al verosímil de Emile Zola, con sus personajes comunes y corrientes y sus finales trágicos pero que en su particularidad nacional condena y advierte, por un lado; mientras que, por otro, fascina y motiva a aquellos que no se encuentran en la clase privilegiada. En ningún caso son personajes extraordinarios como a los que acude Dante. Sin embargo, nadie puede negar el carácter determinista de algunos círculos de su infierno, como en el primero al cual ingresaban quienes no habían sido bautizados, o el cuarto círculo donde los ambiciosos eran condenados a arrastrar pesadas piedras por la eternidad; o el décimo círculo en donde se castiga a los herejes y Farinata y Cavalcanti interactúan con el poeta, lo que devela sus trascendencias y persecuciones políticas, las cuales no les llevan a la salvación y hacen que Cavalcanti le pregunte a Dante por qué él puede realizar este viaje espacial/espiritual, mientras que su hijo Guido no. Quizás sea la comedia de Dante, pero sin duda es la tragedia de todos los grandes –y no tan grandes– personajes que habitan el infierno.

Otras luces son las que aparecen al seguir profundizando en el manifiesto de Zola. Este apuntaba a que la literatura era el escenario de las pasiones de la humanidad y era en ella donde se podía experimentar para cuestionar lo existente y proponer nuevas formas. Es por esto por lo que traspasó el método experimental de la medicina de Claude Bernard a una metodología literaria y pensó que esta podía abrir fines legalistas para modificar la vida y hacerla más justa para todos, en medio de la más voraz modernidad que condenó a muchos a las miserias que iban dejando el desenfreno científico y tecnológico en pos de las cúpulas sociales. Para

demostrar esta decadencia de la sociedad moderna es que en la narrativa de Zola todos los personajes terminan mal también como la familia del cuento “¡Sin trabajo!” de la antología *Dinamita cerebral* (1913), lo que tiene que ver con el hecho de que el naturalismo francés presenta en clave literaria la derrota del pacto social o la traición de la burguesía hacia el pueblo, a diferencia del realismo que muestra mayor connivencia en sus finales y hasta un arrepentimiento de ser aspiracionales por parte de sus personajes mediocres, pero nunca necesariamente bajos, como Madame Bobary o Raskólnikov, por mencionar algunos. Si las cosas vienen y terminan mal no necesariamente es una sumisión ideológica, puede ser precisamente lo contrario como lo hace saber Zola al escribir y con ello criticar las condiciones del capitalismo en estos experimentos de la biología científicista que adapta medio mecánicamente a la literatura.

Y es que el programa de Zola buscaba reproducir la realidad con total imparcialidad al mostrarla de una forma rigurosa, documentada y científica, ya sea en sus aspectos sublimes o en los más vulgares: la literatura es y será un documento social. Este naturalismo determinista en principio se funda en una moral distinta a la del realismo, ya que prescinde de sus valores morales burgueses (160). El escritor francés no defendía que la gente que nacía en un lugar debía quedarse en él y arrastrar consigo todo su pasado biológico a cuestas como una condena. Lo que proponía era precisamente lo contrario: una crítica abierta a las determinaciones sistémico-espaciales que son perfectamente modificables, aunque también están perfectamente amarradas y son difíciles de desarticular. La dificultad está en la condición hegemónica que toma matices de naturaleza. Si hay algo que hace que se encuentren Zola y los escritores del Narco Chile, es pensar en representar a través de la ficción una modernidad que, a pesar de las diferencias temporales, avasalla y mal reparte sus luces y sus sombras.

Otro elemento que es interesante para este trabajo es que la estética del naturalismo de Zola es contraria a la tradicional de occidente y propone una revolucionaria indiferencia entre

lo “bello” y lo “feo”, que no juzga a lo uno por encima de lo otro si realmente es verdadero (160). En sus novelas se busca representar capas sociales que había dejado de lado la novela del realismo burgués: aparecen las clases bajas, la pequeña burguesía y el proletariado. El neodeterminismo a la chilena se centra también en estos fenotipos que se repiten a lo largo del corpus. Sin embargo, en el neoliberalismo existe una sensación de inclusión que, aunque ponga en escena a una gran variedad de subjetividades “otras”, se hace con el fin de reforzar estereotipos y –especialmente– de vender. Como apunta Santos (2021) los narcorelatos están vinculados a un “subsistema literario que rescata a esos personajes sacrificables en el contexto de la existencia de unos enemigos del Estado, aquellos pobres, marginales, sucios, feos y oscuros” (1). El problema es que casi siempre el sacrificio social en las novelas se cumple.

No es que la generación de una lectura moral sea lo problemático en la narcoestética chilena, sino que es lo escondidas que se pueden dejar las dimensiones éticas. De hecho, Zola apunta que los escritores son “moralistas experimentadores, y enseña[n] por la experiencia de qué manera se comporta una pasión en un medio social”. Esto último es de lo que no se puede desvincular lo moral, su unión al medio social. Zola va más allá y afirma que “el día en que tengamos el mecanismo de esa pasión [moral], se la podrá tratar y reducir, o al menos hacerla lo más inofensiva posible” (Zola 162), asumiendo un carácter ofensivo de la misma al perder sus dimensiones colectivas. El pensador apunta a que “es allí donde se encuentran la utilidad práctica y la alta moral de nuestras obras naturalistas, que experimentan sobre el hombre, que arman y desarman pieza a pieza la máquina humana, para hacerla funcionar bajo la influencia de los medios” (162). El problema se suscita cuando la forma de calmar las injusticias implica desarticular todo el sistema hegemónico en el cual se mueve la sociedad, movimiento que se deja visualizar al interior de las obras narcochilenas.

Al ir más específicamente a la temática del corpus, para los postulados clásicos del naturalismo el vicio será una enfermedad, una gangrena social. Se puede decir que en el

neodeterminismo chileno también es así como se mira al llamado “flagelo” de la droga, pero también existen profundidades mayores. Para el sistema neoliberal del siglo XXI que enmarca estas narconarrativas, las drogas legales e ilegales constituyen uno de sus pilares económicos pues mantienen y sostienen en el circuito laboral a las personas y en las ficciones esto deviene en la representación de grupos de oprimidos encargados de la peor parte de estos negocios que terminan en finales nefastos y destrucciones simbólicas que parecen liberar de la estigmatización y la tragedia a aquellos personajes de estratos sociales superiores, salvo por excepciones como *El enviado de Medellín* que, como ya se comentó, imagina a la élite capitalina vinculada al narco, de igual manera que *Buganvilia* integra a Borja o *La persistencia de la memoria* a Sara. Son excepciones no porque terminen bien, si no que por su condición de clase, sin embargo, cumplen con el neodeterminismo chileno y terminan mal porque están en el Narco Chile, donde todo sale mal.

En cuanto a lo espacial como tal, se suaviza el entorno creado por Baldomero Lillo en *Sub terra* (1904) y *Sub sole* (1907), pues en el siglo XXI la violencia está digerida e incorporada para consumirse en la vida cotidiana,. Otro punto interesante para tratar acerca del naturalismo es que, al igual que en el París de Zola, el lenguaje utilizado se inclina especialmente hacia las jergas y el habla regional o popular, los cuales aparecen reflejados sin academicismos de por medio. En el neodeterminismo chilensis también se utiliza el habla local de las poblas, como se demuestra al darle la palabra a los personajes de Mario Silva, Rodrigo Cortés y Rodrigo Ramos Bañados.

Sin embargo, como se anuncia, el neodeterminismo de las obras chilenas no se basa en el de Zola al pie de la letra, ya que opera desde el código de la meritocracia, lo que produce *bildungsromans* desviados, destinados al fracaso, pero que logran llegar a simular un ascenso. En estas obras se parte de la premisa de que los personajes siempre tienen opciones de ser otros, pero resulta evidente que las decisiones nunca son personales y aunque quizás las

determinaciones puedan no ser fenotípicas como en el pasado, la vida que se refracta en estas obras es la vieja nueva vida, porque en pleno siglo XXI, por más esfuerzo que se ponga, los personajes no logran escapar del desierto, de la pobla, del trasiego o de la intemperie. Esto deviene en otra diferencia procedimental entre Zola y los escritores del narco chileno: Zola actúa como un entomólogo para analizar o diseccionar a las figuras de la sociedad del segundo imperio francés, mientras que en el caso del corpus nacional se busca entregar versiones ético-morales de un fenómeno de la realidad actual que se entremezcla con muchos otros, lo que rompe con el objetivismo riguroso con que el autor europeo armó sus postulados.

Otras matrices occidentales

Aunque no se conoce –al menos masivamente– un estudio acabado de los espacios imaginarios deterministas de Zola, sí se puede encontrar un sinfín de textos que revisan la importancia de los espacios imaginados en la literatura occidental y moderna del siglo XIX y exponen cómo ya en esa época se buscaba escenificar las mezquindades que la modernidad multiplicaba. Aquí los análisis de Georg Simmel, Walter Benjamin y Marshal Berman matizan la experiencia moderna e iluminada de habitar un espacio en “progreso”. Sus reflexiones, aunque distan mucho de la experiencia sudamericana actual, sirven para pensar en lo sistémico de los espacios reales e imaginados.

Simmel en su texto *Las grandes ciudades y la vida intelectual* (1907) ya adelantaba que el dinero sería determinante en la configuración espacial y por lo tanto en las relaciones que se dan en estos espacios. Esto cambiaría la temporalidad de las personas, sobre todo en la contraposición rural/urbana. Este autor fue un visionario al pensar en el dinero como un eje estructural de los espacios de la modernidad y apuntar a que los “fenómenos que no encajan en el principio del dinero” (61) se irán marginando de los espacios hegemónicos. Sin embargo, “el dinero solo se interesa por lo que es común a todo, por el valor de cambio, que reduce toda

cualidad y singularidad a una cuestión meramente cuantitativa” (62). Esta noción fue implantada en función de la intelectualización con que se manejaron esos intereses monetarios que llevaron a la naturalización total de la moneda en el siglo actual y ha permitido que todos los espacios se determinen a través de ella. Esto hace que se trate a “las personas como con los números, esto es, como elementos que fueran, en sí mismos, indiferentes, y que solo poseyeran interés por ofrecer una prestación calculable en términos objetivos” (62); sin embargo, las personas son cuerpos sociales y no entes abstractos como los números.

La narcoliteratura chilena actual aporta visiones que humanizan a las personas en medio de un sistema que transa la humanidad al mejor precio. Desde una mirada bajtiniana, los autores del corpus de análisis alteran la visión del personaje, del narrador y del espacio al darles densidad respecto a las historias de criminalización que genera el archivo mediático, ya que si estas subjetividades parecen lo hacen como víctimas y no como los culpables odiosos que deberían ser si es que se siguieran las líneas de lo “real”.

Walter Benjamin en su texto “El París del segundo imperio en Baudelaire” (1940), por su parte, analiza la alegoría en los personajes de la obra moderna las *Flores del mal* (1857) del francés Charles Baudelaire, aunque ya hacían siglos desde que se encuentran personajes “otros” en la literatura: los primeros personajes de ese tipo son los pícaros españoles del siglo XVI y XVII que tiene como representante al Lazarillo de Tormes y claro, los personajes monstruosos realistas y naturalistas de la primera mitad del siglo XIX. Para los fines de esta investigación, el narco parece encarnar una nueva otredad, una otredad de la otredad, imperdonable como las flores del mal de Baudelaire. En este caso los escritores son pintores de la vida posmoderna y los periodistas son los *flâneurs* que disfrutan de pasear y observar las bondades y miserias neoliberales para luego escribir relatos y difundirlos, tejiendo el imaginario oficial. Marshall Berman, en su texto *Todo lo sólido se desvanece en el aire* (1982), advierte que con las luces de los bulevares franceses aparecen sin remedio los “Ojos de los pobres” y en este siglo son las

buganvilias y la maleza de la tierra seca las que exponen en las novelas las figuraciones de estos pobres de siempre, pero sumergidos en las particularidades de la problemática del narco sudamericano y de la mano de escritores que también bordean el canon literario.

Al avanzar por las teorías espaciales de la modernidad, a Michael Foucault en su texto *Cuerpo utópico / Las heterotopías* (1984) además de decir que la cárcel era una heterotopía, un corte en el tiempo con una entrada y una salida, le faltó conocer la realidad latinoamericana actual para poder visibilizar que más allá de las personas que trabajan en esos espacios –que son quienes no considera Marc Augé en su teoría de los no lugares–, las mismas personas que deberían estar de paso terminan consumiendo sus vidas en ella, pagando penas que otros no pagan porque su dinero las pagan sin problemas. En la actualidad chilena el rico nunca entra a la cárcel y el pobre que cae nunca sale y es particular que en las obras no exista como tal la figura de la cual han abusado tantos los medios de comunicación: la puerta giratoria. Muy por el contrario, la cárcel se vuelve un destino sin salida para la gente de la pobra y del desierto, aun cuando este lugar se perfile incluso como mejor y más humanitario que estos dos últimos. En el caso de *La persistencia de la memoria* de Pérez Ávila la cárcel política del norte funciona como un cementerio del cual la familia comunista de Sara no sale, mientras que para el Kevin de Carlos Leiva en *Hijo de Traficante* también funciona como cementerio, pues ve morir a este y a su hijo, por más que se había constituido hasta el momento como un espacio de oportunidades para el protagonista. Para Leticia, el personaje femenino de Mario Silva en “Felicilandia”, la cárcel funciona como un circuito de injusticias que la devuelve a la pobra, como una maldición circular; mientras que el microtraficante de Daniel Plaza en *Desierto* probablemente no zafe de la acusación de asesinato que lo aqueja y apresa hacia el final del relato. El Culebra de *La biblioteca chicha* también terminará en ella sin luces de libertad próxima. Esto constituye a la cárcel imaginada como una contrautopía foucaultiana, un espacio de muerte, sacrificio y eternidad que no tiene puerta de salida, mucho menos giratoria.

Existen otros espacios/momentos que pueden funcionar mejor foucaultatianamente al interior de este narcocorpus, como los viajes al extranjero a buscar la “merca” en donde está presente el desenfreno y la juerga, como sucede cuando en *La biblioteca chicha* el narrador y su amigo, el Culebra, viajan a Bolivia y se embriagan y drogan con prostitutas; también en la obra de Carlos Leiva y el viaje a Brasil del Kevin y en Perú, cuando el Alaska va por la droga no sin antes mostrar la estancia en el país vecino como un momento de innumerables excesos. Y es que las fronteras y el norte chileno cargan con ese “desorden” de mejor manera que las narcopoblas que se hacen visibles por elementos que pueden ser leídos espacialmente desde la teoría del afecto: los fuegos artificiales captados desde el exterior, los perros pitbulls, los sonidos de disparos a lo lejos y las zapatillas anudadas en los cables.

Latinoamérica moderna

Si la modernidad en Europa sacó a la luz los imaginarios de “las flores del mal”, los hombres del subsuelo y los frankensteins, en la tierra colonizada los monstruos no tardaron en configurarse y los espacios de la literatura se fueron organizando conforme se montaba el estado-nación, ubicándolos en ciertas escenografías de la ciudad. El uruguayo Ángel Rama en su polémico ensayo *La ciudad letrada* (1984) expone cómo los letrados de las élites determinaron y sostuvieron la conformación de las ciudades, es decir, la ejecución del “sueño del orden” (19). Esto hizo que ciertas zonas constituyeran centros o zonas de privilegio, frente a todas las demás posibilidades de espacios. Todo esto traspasado desde la colonia española hacia el mal llamado “nuevo continente”.

De manera complementaria al análisis de Rama, quien se afirma en la cultura y las letras, se encuentra el exhaustivo análisis sociológico que realiza de las ciudades el argentino Luis Alberto Romero en su texto *Latinoamérica, la ciudad y las ideas* (1965). Este también presenta la evolución de los espacios de la modernidad latinoamericana y cómo se forzó la

homologación de la sociedad al modelo que los colonizadores europeos eligieron en complicidad con las élites autóctonas, lo que refuerza un imaginario determinista en Latinoamérica. En lo que Romero llama “ciudad masificada” y lo que Rama denomina “ciudad revolucionada” aparecen los personajes marginados y la masa, quitándole el protagonismo a las élites, aunque seguía siendo la ciudad letrada quien hablaba en boca de la otredad.

En el presente siglo, se puede ver que la ciudad letrada es una actualización hiperletrada en términos de información, pero menos letrada que en el pasado en términos analíticos, en un mundo neoliberal de técnicos y publicistas donde la figura del intelectual como tal es eclipsada al pasar a planos que en ningún caso son protagónicos. Es por esto que esta ciudad letrada neoliberal se aleja del mundo que trabajan los narconarradores del corpus de análisis. Estos escritores escriben sobre sus propias vivencias lo que configura una especie de anticidad letrada que intenta desautomatizar la voz hegemónica que propaga la ciudad letrada como tal.

Y es que la ciudad letrada determina a la ciudad real y se vuelve un elemento crucial para estudiar el espacio imaginado. Richard Morse piensa a las ciudades “periféricas” como arenas culturales y en una lúcida aseveración que principalmente se enfoca en Río de Janeiro y Buenos Aires se desliga de la ciudad letrada actual: “los economistas afirman haber dado a luz a este modelo de diseño concéntrico [de las ciudades]. Si así fuera, nuestro estudio no hereda de él ninguna connotación de dominación por parte del centro o de respuesta mimética en la periferia. Estamos en busca de contracorrientes y mensajes divergentes” (párr. 2). Precisamente, el narcocorpus puede ser una contracorriente sólida. Además, el autor apunta que las ciudades latinoamericanas

Más que arenas de triunfo y trascendencia, serían arenas de acomodación y resistencia bajo la sombra de una autoridad influyente, aunque no omnipotente. Revelarían una cambiante fusión de perspectivas, que incluiría la más “moderna” y occidental –a veces desgastada- pero también la más “exótica”, a menudo comprobable, “razón vital” de Ortega. El mal más acuciante estaría aquí en los pecados mortales y dantescos de la Río de Machado y no siempre en la kafkiana deshumanización de la “semi-periferia”, mientras que la esperanza de salvación se atisbaría quizá más en la piedad de grupos de culto o recordativos de la historia siempre viva, que en la retórica populista y la prosa de la sociología empírica (párr. 50).

Los escritores del Narco Chile en este caso podrían configurar uno de estos grupos piadosos que menciona el autor estadounidense.

Narco Chile: ¿una estética de lo local o de lo global?

La nueva violencia es la vieja violencia
Hermann Herlinghaus

Cuando se habla de Narco Chile se está hablando de la estética de todos los productos culturales que imaginan la temática narco asociada a los territorios chilenos, con toda la amplitud que puede erigirse en la semántica de este enunciado. Esta amplitud advierte la diversidad de obras que tocan lo narco en el último tiempo, sin ser obras únicamente del narco. En los términos de la cartografía de la literatura latinoamericana reciente que plantea Macarena Areco (2018) la narconovela se configura como un subgénero que “se narra dentro de los límites del código, es decir, en un marco monológico, en el sentido de que se obedece y se respeta una sola legalidad textual” (62). Inicialmente, se puede aseverar que el narcocorpus chileno trabaja efectivamente representando escenas del narcotráfico. Sin embargo, al ser un estilo estético en construcción, no lo hace de una manera monológica clara.

Si se revisa solo la literatura como tal se tiene, por ejemplo, que la novela de González Camus tiene tintes policiales y muestra a la élite santiaguina asociada al narco. Mario Silva, Carlos Leiva y Rodrigo Cortés lo representan de la mano de la marginalidad social de Santiago. Daniela Catrileo lo asocia con lo indígena y la disidencia sexual. Esto último también lo representa la narco, Bárbara, de Iván Pérez Ávila. Daniel Plaza, Benedicto Cerdà y Rodrigo Ramos Bañados lo combinan con la figura del migrante y las fronteras. Sin embargo, este último autor también podría ser apuntado “narcoescritor” como tal, considerando que en la mayoría de sus novelas –publicadas e inéditas– tocan la temática narco. Por otra parte, retomando a Iván Pérez Ávila, el escritor construye argumentos, espacios y personajes combinando la temática narco con la dictadura militar y las multinacionales, a través de una narrativa realista a la que se le superponen escenas pictóricas y oníricas que representan sueños, recuerdos y expresiones artísticas. Otras obras ocupan la historia y la biografía, como aquellas

que se basan en lo que fue el Cabro Carrera. González Camus, de hecho, como periodista escribió una de las biografías más famosas del mismo.

De esta forma, se visualiza que en Chile lo narcoliterario se nutre de otras matrices sociales, ideológicas y de formato que le acercan a la novela híbrida en el sentido de que es una

mezcla de subgéneros narrativos y discursivos, entre los que destaca el policial, pero también la novela histórica y el testimonio, por la multiplicidad y la fragmentación en ámbitos como la estructura, el tiempo, el espacio, las voces y las tramas, por la desterritorialización que puede ser entendida como diseminación geográfica que supera el ámbito hispanoamericano o como el cuestionamiento de los límites entre literatura y ficción, seres y objetos y entre géneros narrativos, y por la transtextualidad, dentro de lo cual son fundamentales la metaliteratura y la relevante presencia de citas pertenecientes a la cultura popular mezcladas con referencias canónicas, además de la aparición de formas no discursivas, como los esquemas gráficos, la fotografía y el cine (Areco 63).

Además, como apunta Herman Herlinghaus, estas novelas son portadoras mediáticas, es decir, portan el interés común que se tiene sobre la problemática a nivel comunicacional y no son solo portadoras artísticas en sí, y tienen más posibilidades de devenir archivos como tal y enmarcarse en un contexto cosmopolita y global. Esto quiere decir que pueden dialogar con elementos que van más allá del circuito literario canónico porque las obras, además de arte, se vuelven testimonio de su época. Sin embargo, el formato y la temática híbrida no hacen que lo narco deje de ser un tema central, solo que específicamente en el Narco Chile pareciera ser obligación que este elemento se sincronice con otros a nivel de fondo y de forma. Esto refuerza lo transversal del imaginario social del narco en Chile, por más que sea una de las situaciones que se busca desvincular del proyecto de la nación como tal.

Y es que cuando se piensa en el narco latinoamericano, quizás Chile queda bastante más atrás que otros países del continente. Colombia y México son las influencias internacionales más claras. Sin embargo, Perú y Bolivia también aportan un imaginario narco sólido, aunque quizás menos global, que también influencia lo narco en Chile: el imaginario narcoandino. Quizás aquí sea bueno puntualizar la distinción entre lo global y lo cosmopolita. El autor de *Narco Epics* (2013), en la conferencia magistral que dio en el segundo congreso de Narcotransmisiones globales, realizado en diciembre del 2021 en la Pontificia Universidad Católica de Chile, puntualizó que lo global no implica necesariamente cosmopolitismo y

permite ciertas variaciones con tintes locales. Es en esta línea entonces que Narco Chile es parte de la “narcoimaginación latinoamericana global” que plantea Herlinghaus, a la vez que matiza el concepto y tiene su propia interpretación del fenómeno, ya que se escenifica una tradición local y particular de lo narco, vinculada al crimen organizado, al microtráfico y a un alejamiento de la violencia al estilo colombiano o mexicano.

Los medios y las autoridades cuentan la Historia que busca a los enemigos internos para desbaratar el narcotráfico en el país, mientras la historia que se construye con los diversos fragmentos culturales del Narco Chile devela problemáticas estructurales que matizan la demonización de lo narco, mostrando experiencias alternas sobre el tema, ligadas a lo político, es decir, a la lucha de clases como señala Jacques Rancière en su texto *El reparto de lo sensible: estética y política* (2009). Pero que se represente varias aristas del problema no significa que el personaje narcochileno en algunas ocasiones, al menos, termine bien. Para comentar esto, es pertinente revisar dos de las tres razones que desarrolla Ainhoa Vásquez en su libro *No mirar: tres razones para ver narcoseries* (2020). Más allá de que este libro apunte a los melodramas audiovisuales, permite de igual forma pensar ciertas nociones para la narrativa literaria.

Una tiene que ver con cómo estos productos culturales develan la agencia del estado en las narcotramas: “los señores de la droga no serían, entonces, los capos, sicarios o miembros de cárteles, sino los poderosos hombres que gobiernan las instituciones” (Vásquez 88): en *El enviado de Medellín* de González Camus esto se muestra con total claridad; sin embargo, en las demás obras del corpus aparece de manera mucho más difusa, ya que esta institucionalidad la encarna principalmente la policía, pero no precisamente los “poderosos hombres” de dicha institución, sino que justamente aparecen los marginales de la misma. Aunque existe esta nebulosa, las instituciones gubernamentales se presentan como cómplices y agentes de la precariedad social, como la justicia que cierra la biblioteca chicha en la obra de Ramos Bañados o el Sename que permite que el Kevin de Carlos Leiva vuelva a la pobla.

La segunda razón es que las narcoserias generarían moralejas que mantienen a los espectadores condenando el delito, ya que “todos los personajes están bastante alejados de los códigos morales porque muestran una sociedad degradada” (97), lo que debe considerarse que estos provienen del gran relato del auge y la caída de los capos del narco internacional. Sin embargo, la diferencia entre los narcopersonajes de las series y de las obras literarias parece no solo radicar en códigos morales, sino que también en su distancia de clase. Aunque en principio la lectura moral puede ser una entrada de análisis para las narcoobras del corpus, al profundizar e interpretar considerando una panorámica de las acciones se llega a conclusiones que muestran a los personajes pobres como víctimas de un sistema social que falla. Esto hace que la moraleja cambie y ahora sea en base a una sociedad degradada, pero sin criminalizar a los personajes bajos que sufren la peor parte de dicha degradación.

Además, otra diferencia entre las narcoserias y las narconovelas radica en que en estas últimas nunca aparece como atractivo el mundo del narco o del microtráfico: siempre se muestra precario, fuera del arte, yermo, todo pasa en una población del sur o en zonas fronterizas propias de los cruces ilegales de los inmigrantes e inicialmente no es raro generar vínculos que pueden terminar en concepciones nefastas como atribuir precisamente al migrante la condición de traficante. Las narcoserias globales se resisten a mostrar con tristeza este mundo brutalmente precario.

En Chile, el negocio de los ricos dista del negocio de los pobres y aquí no existen historias como las de Pablo Escobar o el Chapo Gúzman. Quizás lo más cercano sería la historia del Cabro Carrera, pero aún no se acerca a las vidas mencionadas. En Chile el microtraficante es el que se toma la escena y el personaje ‘flayte’ es el que predomina: lo narco aquí se priva de todos los lujos al acercarse más a las subjetividades del cineasta colombiano Fernando Gaviria y a las de *Ciudad de Dios* de Paulo Lins. Aquí también la relación principal se da entre la marginalidad y el narco.

Pero entonces, ¿la estética de Narco Chile es local o es global? La respuesta es que es un matiz en estos términos dicotómicos. Está enmarcada en un momento de interés global por lo narco, pero también representa la realidad local al ampliar lo que el prefijo ha significado para otras zonas de Latinoamérica que no han sido del todo interesantes para la gran industria cultural de la actualidad. La nueva violencia que pareciera inundar las obras audiovisuales no es más que la vieja violencia transmutada en una fascinación que se difumina en las obras.

Es aquí donde, más que enfocar los sentidos en la dicotomía global/local, parece mucho más interesante revisar el fenómeno en términos de novedad/tradición. Es a partir de esto que se puede ver que lo narco tanto en términos locales, como en términos globales es una temática que permite tomar la violencia que viene acumulándose en años de lucha de clases para convertirla en algo novedoso y enmarcado en su propio tiempo artístico. El autor alemán insiste en que es necesario “desautomatizar la dicotomía del éxtasis y la sobriedad” trabajada por Benjamin, al igual que la de lo local y lo global. Pareciera existir una estética afectiva de la sobriedad que arraiga las narcoobras a preceptos morales. Sin embargo, más allá de la claridad de su propuesta, el autor se enfoca en “la riqueza psicoactiva del continente” y se aleja del análisis hacia otras áreas derivadas del consumo mismo y no de la experiencia del negocio del tráfico que se representa en las obras y que ubica en el papel protagónico a las sociedades pobres de Latinoamérica.

De todas maneras, no deja de ser interesante que en todas las obras del corpus el narcotráfico esté asociado a escenas de consumo. Ya sea de marihuana, cocaína, pastillas, etc. Herlinghaus agrega, desde una codificación bastante europea, que el consumo de estupefacientes permite una alteración –un punto de fuga– a la nacionalización de los modos de vida, presentando formas alternativas de experimentar la modernidad forzada que ordena el estado nación. El problema se da cuando este punto de fuga choca de frente con la pobreza y

las experiencias traumáticas propias de los barrios pobres latinoamericanos y el narcotráfico, que es lo que intenta trabajar el narcocorpus.

En algunos casos, las obras narcochilenas recrean personajes alejados de lo que se conoce como “real”, casi como los que se representan en las obras de ciencia ficción, género también asociado a los estupefacientes y su tráfico. Por ejemplo, en *Hijo de traficante*, el Kevin proviene de una familia adicta a la droga y feriante, lo cual no tiene mucho sentido para quien conozca someramente la realidad de las ferias santiaguinas. Se sabe que las personas adictas difícilmente puedan cumplir con llevar la sacrificada vida de las personas que se ganan la vida en las ferias, sobre todo, para aquellos que se dedican a esto desde hace generaciones, como es el caso de la familia de Kevin. Otro ejemplo es el del personaje Alaska de *Pop*, que se diluye entre sus lúcidos fragmentos de redes sociales y de crítica cinematográfica y termina siendo un ente que cruza la frontera hacia Chile con droga en las entrañas. También es extraño que en *Ciudad berraca*, entre tantas miserias narradas, se muestre a la madre de Jean como dueña de una peluquería medianamente exitosa. Estas desautomatizaciones tienen que ver con la particularidad de la narcoliteratura chilena y su verosímil en formación que no necesariamente es sumiso a la realidad empírica y que no se apega del todo ni a la representación objetivista del documento zolesco ni al archivo mediático irreal y mentiroso que puede hablar con soltura de las reinas del narco y de carteles mexicanos en Chile.

La espacialización: técnica para la verosimilitud de las narcozonas

La ficcionalidad no es una cuestión de invención. «Ficción» no se opone a «hecho». Las obras fictivas pueden estar basadas con gran detalle en observaciones o experiencias verídicas

Benjamin Harshaw

La escena en que Leticia mantiene relaciones sexuales con Toño en *Los que sobran*, resistiendo cualquier sonido que pudiese atravesar las delgadas paredes del campamento o despertar al niño de la familia que también dormía en la habitación, permite que el lector sepa que la obra no está representando a una casa de un barrio acomodado. Toño indica que “estaba tendido en el primer nivel del camarote, tiritando como quiltro con frío [... mientras que en] la parte superior dormía el Edwarcito” (Silva 171). Con acabadas descripciones del entorno, Mario Silva espacializa una vivienda poblacional de la mano de las acciones de los personajes que desarrolla. Para esto, se debe saber que la espacialización se entenderá entonces como la “ilusión [de realidad] que el espacio produce en el lector gracias a una serie de recursos descriptivos altamente codificados” (Pimentel 27).

Una situación similar es la de las áridas calles de la población desértica de Jean en *Ciudad berraca*, donde el espacio de la periferia antofagastina está claramente construido a partir de escenas en las que se refracta con transparencia la realidad de ese espacio: “la sombra era algopreciado, sobre todo durante los veranos, cuando el sol se ponía tóxico. En ciertos sectores las casas parecían embutidas en la arena, dando la impresión de [ciudades] marciana[s]. Todo el resto era cemento y asfalto. Los árboles no vivían demasiado, se secaban al poco tiempo” (Ramos Bañados 47). También se recrean otros escenarios específicos de la realidad, como las poblaciones de la zona sur de Santiago, las oficinas ministeriales, el río Mapocho, etc., mientras existen escenas que optan por operar artificios que intervienen con más libertad la realidad, como es el caso del pueblo que nunca se menciona en *La biblioteca Chicha* o el centro de tortura que Juan y Sara buscan por el norte de Chile en *La persistencia de la memoria*.

Más cerca o más lejos de la referencialidad, los espacios son cruciales en todos los productos culturales del narco y en las novelas chilenas esto no es la excepción. Estas construcciones al interior de los relatos que ubican a las obras en las circunferencias de la cartografía de Narco Chile son las redes que sustentan los marcados ideogramas que transparentan los vínculos entre realidad y ficción.

Jacques Soubeyroux indica que uno de los aspectos menos explorados en términos teóricos-literarios es el del espacio y que se han priorizado otros elementos como la narración, el tiempo y los personajes. Sin embargo, el espacio es un elemento crucial si se quiere rastrear elementos sistémicos en las obras. Esto, ya que permite visualizar desde una mirada panorámica las situaciones que atraviesan diversos tiempos, diversas acciones y en diversos personajes. Se puede hablar de diversidad en las obras narcochilenas aunque, como se ha insistido, se encuentre dentro de espacializaciones que se reiteran.

En tiempos neoliberales en donde el yo se antepone a las voces colectivas, estudiar los espacios permite descentrar la individualidad y buscar en las estructuras del relato huellas del orden sistémico de la realidad. Esto, cuando se quiere alejar a la literatura del “arte por el arte”, noción que a veces se siente tan cerca de las nubes, pero tan lejos de los territorios que hacen que los relatos emerjan. Así, al buscar intencionalmente lo político en las obras y sus formas de narrarse, se puede leer que la voz del Toño en *Los que sobran* es un yo espacializado que se opone al yo individual ya que su relato es a la vez el de toda la comunidad, desde la voz del Queno y la Leticia, hasta la del Natre y la del Flash. Lo mismo pasa con el yo espacializado de la niña narradora de Daniela Catrileo, con los yos testimoniales de *Buganviglia* y el yo también espacializado de *La biblioteca chicha*. Es en esta línea que estudiar los espacios en las obras permite desarrollar miradas críticas que amplían los fenómenos que toca inicialmente la narrativa, al poner en el foco las múltiples aristas que son necesarias para componer el todo reconocible, que le hace sentido a una cierta comunidad y que la ficción busca hacer pensar.

En términos de lo narco como tal, se puede decir que los espacios que escenifican el corpus de Narco Chile configuran territorios que pueden ser nombrados como narcozonas a la chilena. Este término ampliado por Santos, Urgelles y Vásquez en el dossier del mismo nombre (109), se origina de un neologismo inventado por el escritor mexicano Carlos Velázquez en la crónica *El karma de vivir al norte* (2013), que hace referencia a un sector de México donde la narcoguerra es tristemente evidente. Aunque la realidad chilena se distancia de la mexicana en términos de lo narco, la pobla, el desierto y ciertos trayectos, se visualizan como narcozonas al entender esta categoría como un término metafórico que puede aplicarse a las condiciones espaciales de algunos productos culturales, en este caso, de las narconovelas chilenas recientes.

El principio en el cual se basa el neodeterminismo de estas obras es espacial, es decir, se relaciona con que sus espacios someten a los personajes a finales predecibles y trágicos, lo cual desarrolla, a la vez que muestra, zonas alternativas para ampliar las nociones que se producen acerca de las zonas ya conocidas como narco. Lo cierto es que en la realidad del siglo XXI, más allá de los estereotipos, todos los sectores pueden ser narcozonas. Esto, ya que es difícil que existan espacios cien por ciento libres de consumo. Y si hay consumo, hay narcotráfico o así se construye el verosímil que va asociando a zonas de la realidad como narcozonas al interior de las obras. Pero también en estas últimas, como ya se ha recalcado, los espacios protagonistas se reiteran, por más que la realidad sea otra.

Benjamin Harshaw en su texto “Ficcionalidad y campos de referencia” (1997) desarrolla la premisa de que la ficción no se opone a la realidad ya que las ficciones pueden ser creadas a partir de una observación minuciosa de esta última. Es por esto por lo que los espacios imaginados no se oponen a lo que son estos sectores en la realidad (147). Muy por el contrario, las ficciones actualizan, remedian, amplían e interpretan la realidad en pos de poder pensarla, de eso no hay duda. Sin embargo, aunque la ficción no se opone a la realidad de todas maneras es necesario recalcar que son distintas: la ficción narrativa crea un mundo posible que siempre

tiene múltiples entradas de análisis, acopia elementos de la realidad y agrega otros no “reales”. Que se puedan trazar puentes no anula la imposibilidad de la homología. Inmediatamente se aparece la categoría de refracción de Bajtín, pues en las ficciones solo se pueden encontrar huellas de la realidad y no está como tal. Es por esto por lo que se reitera que las ficciones hacen pensar o reflexionar sobre la realidad, pero en ningún caso es posible que la capturen tal y como es. En palabras del argentino Fermín Rodríguez, se puede concluir que:

analizar la literatura en términos de espacio supone [...] el trazado y la actualización de límites y clasificaciones, la recodificación de la tierra como propiedad privada, el registro y control de movimiento de cuerpos por el espacio, el esfuerzo político por capturar los flujos no ligados a la tierra [y] la creación de territorialidades artificiales para ligar los hombres a un medio (7).

Aquí radica la importancia de visualizar a las narcozonas como medios ficcionales comunes del narco que en las obras irradian elementos estéticos y políticos.

La narcopoblación

- ¿Por qué estay picando cebolla voh?
 -shh, ¿no anday antojao de empaná voh?
 -Empanás de queso po' aweonao
 El reemplazante

En el centro de la cartografía circular de Narco Chile se encuentra la población santiaguina sin lugar a duda. Este es uno de los espacios que se reiteran en los productos culturales asociados a la narcocultura chilena. En esta oportunidad se revisará la escenificación de las acciones de los personajes en *Hijo de traficante* (2015), en *Los que sobran* (2007), en *Buganvilia* (2018) y en “¿Han visto cómo crece la maleza en la tierra seca?” (2019). Estos cuatro relatos serán el centro del análisis.

La población imaginada de Santiago equivale a la favela imaginada de Río de Janeiro en las letras de Paulo Lins, a las villas bonaerenses en la creación de Diego Incardona, a las barriadas limeñas de Congrains Martins y Óscar Malca, por supuesto, al guardar distancias temporales y espaciales. Sin embargo, las poblaciones “callampas” tienen la desfortuna de ser una de las zonas más damnificadas por la desigualdad latinoamericana que con una cruel dictadura reordenó todo el panorama socioespacial chileno, multiplicándose –por eso lo de “callampas”– en pos del orden del nuevo estado-mercado. En base a la estigmatización y al aislamiento, estas zonas de la periferia santiaguina fortalecieron el microtráfico y el consumo problemático. De pronto, en los pasajes de cemento se multiplicaron los pastabaseros viviendo a la intemperie de las calles hacinadas. La historia se ha encargado de apuntar hacia el dictador Pinochet y a sus cercanos como los culpables de la inserción de la adicción a la droga y su transacción en las poblaciones, al permitir que la pobreza se acentuara y sus sectores se hicieran más precarios y desprotegidos.

Las cuatro obras mencionadas imaginan un panorama de la población de los últimos años. Mario Silva, Rodrigo Cortés, Daniela Catrileo y Carlos Leiva actualizan la representación de este espacio al construirlo como una narcozona, es decir, vincular las descripciones

espaciales a escenas de narcotráfico y de consumo, como también lo hacen incesantemente los medios de comunicación, pero que, a la vez, destruyen las miradas oficialistas que los mismos medios construyen de forma unilateral.

Se repite la jerga, se repiten los sectores, se repite la materialidad débil de las viviendas hacinadas y también los delitos. Sin embargo, aunque la población se presente como un espacio circular, neodeterminista y los personajes terminen atrapados en ella o sean traspasados a otras situaciones peores, las obras –a la vez– transmiten visiones que matizan y muestran cómo se les empuja al crimen y a las narcoacciones.

Es el caso de *Hijo de traficante* (2015) –título que hace referencia al clásico de la marginalidad chilena, *Hijo de ladrón* (1951) de Manuel Rojas– que presenta de manera bastante opaca lo sistémico a través de un narrador que en ningún momento les entrega la palabra a los personajes, pero que sí está opinando sobre ellos todo el tiempo. En términos de fondo o contenido aquí la relación con el discurso hegemónico es clara: Kevin es hijo de traficantes y trae consigo una patrilinealidad que le predetermina, realidad que a veces es más común de lo que se quisiera o se pensara en pleno siglo XXI y a pesar de los discursos meritocráticos con los que intenta engañar el neoliberalismo chileno. Sin embargo, aunque la novela se construye a partir de un tono bastante monológico, se puede leer de maneras que amplían las visualizaciones de esta.

Kevin se redime al final del relato, pero su destino solo podía ser más trágico al llevarse también la vida de su único hijo, el nieto e hijo de traficantes. El mensaje moral de una primera lectura se aclara aún más: el nieto e hijo de traficantes, aunque no tenga nada que ver con esta historia más que la que tendría un hijo huacho chileno cualquiera, también pagará las consecuencias de las acciones de su ascendencia paterna. Esto se materializa en las palabras del propio autor, ya que la novela es antecedida por un mensaje directo a los lectores “porque a veces quisiéramos volar con las alas de quienes consumen droga y así guiar ese vuelo

perdido” (Leiva 5). Es aquí donde también suma su visión sobre las poblaciones santiaguinas que se vislumbran como narcozonas:

en algunos barrios bravos de la periferia, Chile deja de ser el puro Chile ya que ni las brisas se cruzan en este supuesto campo de flores bordado, de este modo no sienten vivir en la copia feliz del edén porque desde acá, la majestuosa montaña pierde su blancura, en esta supuesta patria ni el mar se baña tranquilo porque nadie promete un futuro esplendor. Solo se escuchan los pasos angustiantes y los gritos de la muerte (Leiva 5).

Además, en el breve prólogo de la novela que parece ser escrito por el mismo autor se dice que el barrio del cual proviene Kevin es uno en el que “estás condenado a no ser nadie” (Leiva 7). La casa que habitan los padres drogadictos del “samaritano chico” es precaria, ya que “[p]or las mañanas el frío despertaba a Kevin en su pieza de madera y lo hacía buscar sábanas que no existían. El zinc del techo goteaba la neblina acumulada cada amanecer. El calor del verano había separado las tablas de madera, por eso estaban entreabiertas y por allí entraba un frío sol que no calentaba las manos, los pies, ni la punta de la nariz” (Leiva 11).

Esto genera un hecho increíble en Chile: una casa de acogida del Servicio Nacional de Menores –Sename– se convierte efectivamente en la posibilidad de escapar de la pobla y de la droga. Justo a Kevin le toca vivir en un hogar del que “habían salido varios jóvenes que ahora eran policías, abogados y marinos quienes cada cierto tiempo visitaban el hogar para darles charlas motivacionales a los jóvenes” (Leiva 15). Esto representa en la historia un quiebre explícito con la realidad, ya que en esta los centros de acogida para menores es precisamente lo contrario y muchas veces estos terminan siendo una forma torcida de cárcel para niños y así lo han ratificado los sobrevivientes del sistema. Sin embargo, que el Sename sea representado así hace pensar, ¿no?

Esta forma positiva de imaginar instituciones estatales como el mismo Sename o los regimientos es algo que también se repite en “El infierno”, la primera *novelle* de *Los que sobran* (2007) de Mario Silva, ya que el Charli pudo “salir” de la pobla a través de su servicio militar, constituyéndose como un personaje del tipo Buscapé de *Ciudad de Dios*, pero subvertido. Subvertido, porque realmente no logra terminar como el personaje de Lins, que logra observar

la violencia ya desde otra vereda. Muy por el contrario, la salida de la pobla del Charli es solo simbólica pues, tras hacer el servicio militar, vuelve al mismo sector. Esto tiene sentido si se piensa en reforzar el estigma de que no hay lugar peor en la ciudad que las poblas, las narcozonas de la capital. Estas, en estos mundos posibles, pueden incluso hacer parecer amables a los orfanatos y a los regimientos nacionales.

A pesar de que en *Los que sobran* también se perfile a las instituciones del estado como una vía de escape de la población, tanto en esta obra como en *Buganvilia* (2018) de Rodrigo Cortés se puede observar una representación matizada de la zona. De todas maneras, la población aparece como un lugar del cual salir es muy difícil, donde los personajes intentan cambiar su realidad sin éxito. En este intento, la pobla también se convierte en un espacio en el cual se desarrollan afectos, las personas se organizan y dan lo mejor de sí. Esto se matiza con la visión absolutamente negativa que existe de este sector y de su gente en *Hijo de traficante*.

De *Los que sobran* –sin dejar de mencionar el alcance del título con la canción “El baile de los que sobran” de Los prisioneros, uno de los himnos no oficiales de la nación post dictadura– se pueden extraer dos versiones de la pobla, ambas anunciadas en el nombre de las secciones: “El infierno” y “Felicilandia”. En estas narraciones no existen sorpresas y se inician con los desenlaces: por una parte, tenemos la muerte del Chelo, el Padepa y su tía, la abuela narcotraficante, cabeza de la banda familiar; mientras que, por el otro, se inicia la narración con un Toño agonizante que se encuentra pasando a la muerte tras un fallido atraco a un conocido mall capitalino. El neodeterminismo es claro.

Al entrar en el análisis de “El infierno”, lo primero que llama la atención es la figura de la narcoabuela, la cual es una de las que persiste en el imaginario colectivo de los chilenos. Se puede encontrar en relatos periodísticos televisivos de los dos mil como *Enigma*, *Informe Especial*, *En su propia trampa*, entre otros, los cuales fueron de alto alcance e hicieron correr

la imaginación de los telespectadores. El relato de Silva quizás sea el primero de ficción literaria en el cual se pueda ver con claridad el desarrollo de este personaje, el que invierte la figura maternal en pos de mostrar a una vejez femenina mafiosa y libidinosa.

El Padepa le ayudaba a “recibir la merca y patear la mandanga y la pasta” (Silva 19). Lo que hacía era mezclar “[p]rimero la coca con óxido de zinc, la pasta con polvos de talco. Luego hacía las bolsas y las dejaba en el escondite que habían preparado en la pared” (20). Esto es algo que se extrae de la realidad: un agujero en un poste de la luz, una piedra grande sobre la tierra seca en las orillas de las veredas, la chupalla de un abuelo que se sienta en el pasaje, un hoyo en la pared, entre otros, son lugares habituales en los que se deja la droga escondida para vender en la pobla, como bien recrea Silva.

En espacializaciones de alta referencialidad al interior del relato, como aquella que indica que parte de la trama se desarrolla en la “[p]oblación José María Caro, entre Avenida central y Américo Vespucio” (25), la pobla es como el infierno y las escenas en que aparece el Padepa con su perro Satán listo para atacar, son dignas de los perros de José Donoso en *El lugar sin límites* (1966). Sin embargo, se agrega el placer que le produce a Padepa la violencia de los animales, quien incluso se masturba mientras su perro mestizo de rottweiler se come a un perro callejero.

Es tanta la “maldad” que se recrea en el ambiente, que el mismo Charli, el personaje que logra salir de la pobla y convertirse en conductor de ambulancia, no puede escapar de su pasado poblacional y más allá de su “reintegración” en la sociedad, termina dejándose llevar por la venganza y ayudando a que muera el Chelo por rencillas alimentadas desde hace décadas. De esta forma, el punto de fuga se ve truncado y en un movimiento de *boomerang*, se devuelve a la condición determinista que asocia con la maldad a quienes nacen en las bajas condiciones socioeconómicas de una población santiaguina.

Sin embargo, la segunda parte de *Los que sobran* entrega otra configuración de la población. El primer capítulo de “Felicilandia” se denomina precisamente “En la pobla” (Silva 83). Es el punto de partida de la narración y también de donde quieren escapar tanto el Toño como la Leticia, los personajes principales de la historia. Aunque no hay vínculos narcos tan evidentes al interior del campamento/población, la temática viene arraigada a Leticia y su historia en un café con piernas, en el que el “Guata”, un conocido narcotraficante y ex Dina, era su jefe. El mismo, en una jugada sucia, acusa a Leticia de traficar su droga y esta termina siendo injustamente encarcelada. Es por esto por lo que la joven se convierte en el personaje que más conciencia tiene del determinismo social y el que más quiere romper con él. Sueña con llevar a cabo el asalto al mall y así escapar de la mediagua a la que por “el desorden apenas [se podía] entrar” (87). Finalmente, en otro movimiento circular de la trama es el mismo “Guata” quien se interpone en el atraco, y aunque este termina muerto y pagando los dolores provocados a Leticia, logra nuevamente impedir que esta cumpla su sueño y la devuelve a la población de la que difícilmente podrá escapar.

Otra cosa interesante que encontramos en *Los que sobran* son las escenas protagonizadas por fantasmas y por el inconsciente, imaginarios que no son asociados a la población de manera habitual. En el caso de “El infierno” el abuelo del Charli es una presencia por ausencia que le acompaña a lo largo de la enajenación que lo llevará a asimilarse a los miembros de la narcobanda de la abuela. Visualizar a su abuelo quizás es un artificio para hacer entender que a Charli los malos recuerdos lo estaban poseyendo. Y es que quien haga de una ambulancia un espacio para el peligro, termina siendo malo. De hecho, con el delirio del siguiente párrafo termina el relato:

Charli salió nuevamente al exterior y sintió que caminaba a la ambulancia en cámara lenta. Los sonidos se dilataban y sonaban sin ecos. Se limpió el sudor que le hacía arder los ojos, mientras seguía buscando a su abuelo entre los fantasmas que rodeaban el exterior del hospital. Creyó verlo a lo lejos. Levantó la mano, saludando, y su sonriente abuelo hizo lo mismo (78).

Como se logra inferir, el paramédico se encontraba en un estado alterado de conciencia asociado a su pasado traumático en la población, lo cual, para bien o para mal, le permitió ver al fantasma de su abuelo a lo largo de toda la narración, lo que constituye un revés desautomatizado de la abuela pastabasera misma.

En el caso de “Felicilandia”, como ya se mencionó, es el inconsciente de un Toño que agoniza el que abre cada capítulo y a medida que la obra avanza, estas introducciones se van haciendo más legibles. Lo primero que el Toño escucha es que “no tiene pulso” y está muerto, lo que hace que el narrador de la obra misma sea un fantasma o el proceso de uno porque “la dura”, se moría y no era “chiste” (81). Toño termina en un lugar que pareciera ser el cielo con el Flash y la Rosario, vecinos que también murieron en otras circunstancias violentas devenidas por habitar la pobla, siendo la muerte la única forma de escapar de este espacio imaginado.

En ambos relatos, entonces, la transparencia realista y referencial se mezcla con estas escenas del inconsciente que matizan la existencia misma de la población, dándole un valor agregado a este sector que se erige también como inspiración escritural, más allá de los determinismos. En el caso de *Buganvilia* (2018) el matiz viene dado por la mezcla de clases sociales y los personajes dobles que, en una narración coral de primeras personas, se espacializan y terminan en un conjunto que relatan la historia fragmentada del sector sur de Santiago, es decir, de Puente Alto y La Pintana.

En esta obra tenemos como centro a Borja, un abogado letrado de clase acomodada que se autoimpone realizar una especie de voluntariado en el que se involucra profundamente, llegando incluso a apadrinar familias completas en la población. A la par, se suscitan las historias de Maikel, un joven habitante de la población y “ahijado” de Borja, que se gana la vida como lanza local e internacional. A ratos, ambos se figuran como doble del otro, afianzando la vinculación cuasi espiritual entre los protagonistas.

Una de las primeras escenas muestra a un Borja atormentado por haber matado a un carabiniero infiltrado en la población, contándole a su terapeuta la experiencia. El reconocimiento de este agente externo a la comunidad revela el gran conocimiento que Borja tiene del espacio, ya que el tipo le pareció sospechoso “[p]orque la gente en la población llega y cruza. No andan viendo si vienen o no autos. Porque si viene, es el huevón del auto el que tiene que frenar. Porque si no frena, el que cruza la calle saca un revólver y mata al del auto; o si el que está cruzando muere, viene la familia y mata al huevón del auto” (Cortés 25). Esto crea un mundo posible y un verosímil que tiene un alto rango de alteridad respecto a lo referencial, ya que en la realidad los índices de asesinatos en las poblaciones santiaguinas son más bien bajos y la gente no se mata por cruzar la calle. Justamente, en estos momentos ha habido un alza de asesinatos en la vía pública en Santiago, pero las zonas por las que optan los delincuentes han sido mucho más céntricas, por lo que el interior de esta obra, a través de la ficción, sigue representando maneras diversas de abordar el problema de la desigualdad.

Al volver al tema que convoca, en esta novela la configuración de la población se da en boca de los testimonios que la muestran como un círculo vicioso que en el mejor de los casos lleva a la muerte y, en el peor de ellos, a la cárcel, al entender que esta última alternativa supone una reedición constante del hilo trágico. El tono está principalmente basado en la desesperanza, sin embargo, la obra también trabaja con la figuración de las buganvillas: mientras más sufrido e intenso es su proceso de crecimiento –su contexto–, más florece, como la población misma y la relación entre los personajes.

Las voces que configuran la población de la obra se aglutinan en lo que se estructura como testimonios judiciales en torno a la muerte del carabiniero. Por ejemplo, nos encontramos con el de una vecina que expone que “no vio al caballero” solo escuchó los disparos. “Tres o cuatro” a lo cual agrega con toda soltura que es porque “esa gente de La Pintana son todos delincuentes”, por eso el sector ya está “curad[o] de espanto” (29). El carabiniero, colega de la

víctima, señala que “la gente del lugar no dice nada. Siempre piensan que es por droga o que hay colegas involucrados y nadie quiere meterse en problemas” (30). Esto indica que la zona es un lugar asociado al microtráfico y el consumo problemático, lo que genera que los vecinos no “sapeen” por miedo a represalias. A pesar de que lo narco es uno más de los elementos que sacude y condena a los habitantes de las poblas, la problemática toma el protagonismo en la trama al enfrentar a dos hermanos, Patricio y Antonio, quienes se terminan asesinando por un consumo que avasalla a una familia por completo. Y es que en esta pobla se mata a la gente apenas nace y se remata después, más adelante (41).

Sin embargo, a pesar de que la población de *Buganvilia* pueda ser percibida como un espacio de la desesperanza, logra contener escenas de amor. Aquí entra la relación de Rodrigo y Mercedes, relación más de supervivencia que de amor como tal, pero que recupera la noción de que la pobla puede ser un espacio que suscite experiencias alejadas de la violencia: “Rodrigo se enamoró de Mercedes al verla tirada en la calle, inconsciente y sangrando desde una de sus cejas. Ella no, pero le gustaba estar con él” (31). O el cierre tierno de la obra, en el que Borja, tras sacrificarse, yace en el suelo y piensa en su amada Matilde: “[h]abían ido a un matrimonio el sábado pasado y ella se había puesto un vestido naranja, sin mangas y el cuello en o, que le quedaba muy bien” (163). Por más dinero y contactos que pudo traer consigo Borja, el neodeterminismo espacial es contundente: una vez que te asientas en la pobla, ya no puedes salir a menos que sea en frío y con las piernas por delante.

Otra voz de la narcopoblación es la que desarrolla Daniela Catrileo a través de la narradora infantil de su cuento “¿Has visto cómo crece la maleza en la tierra seca?”, parte inicial de la novela *Piñen* (2019), que pareciera querer recordar o ir hacia el pasado en búsqueda de las imágenes de los *blocks* de un San Bernardo pobre, indígena, narco, trans. Aquí hay una versión más bien colectiva del asunto al matizar el delito en un contexto que empuja a las personas a ese destino de manera sistémica. No es la mala suerte, no es la flojera: la pobreza y

los delitos asociados a ella siguen siendo pensadas en pos de que unos pocos puedan tener lo que la mayoría no. Una de las primeras escenas violentas del cuento muestra el asesinato de Jesús, ex compañero de colegio de la voz narradora:

Se llamaba Jesús, al menos eso recuerdo. Murió el sábado pasado. Tan eficaz fue la maestría del tirador que, en la escena final, solo había una línea de sangre en su boca. Un sutil cauce rojo entre sus labios. Todo pasó bajo de mi ventana, entre ladrillos y zinc se escuchó tremenda balacera y lo que ella conlleva: gritos, llantos, aullidos. Al rato vimos a varios que salieron heridos en el intento salvaje de robarse la merca (13).

Como es evidente, Jesús muere por lo que se conoce como una *mexicana*, es decir, porque buscaban robarle la “merca” que microtráficoaba. La pobla imaginada por Catrileo repite las operaciones de “El infierno” y de *Buganvilia*. Aquí la narcopoblación es escenario de muertes de todo tipo. La narradora cuenta que

[d]esde nuestras profundidades lo sabíamos, diariamente el presentimiento se fijaba en nuestras costillas. La clandestinidad de los ojos en el transcurso de la fatalidad era parte de nosotros porque desde cierta hora nadie se atrevía a salir de la entrada de sus casas. Era común morir de esa manera absurda por alguna carga de acero y plomo que accidentalmente te daba en la cabeza un día cualquiera, a una hora cualquiera (13).

Y es que como continúa la voz expresando: “[c]ualquiera era un peso muerto. Un bulto esperando despegar del barro donde nos hundíamos, mientras este se secaba” (18). La metáfora espacial de la tierra seca que atrapa se hace evidente y se convierte en una categoría socio espacial al poder traspasarse desde los terrenos de la ficción a los terrenos de la realidad. De la tierra seca solo crecen “[i]nfimas flores de pétalos más frágiles aún. Peso mosca, alita de insecto, nervadura de clase obrera. Flaites, indias, pungas. Sin embargo, ahí tienen un verdor exhumado de la corteza terrenal de lo que llamaremos barro” (18). O es lo que imagina como buganvillas Rodrigo Cortés. A pesar de la infertilidad del espacio, la maleza, las buganvillas, las “callampas” se multiplican conformando el “verdor exhumado” que menciona la autora, lo que hace que la tierra seca se convierta en barro. Pero es que no es fácil vivir en un espacio que lo tiene todo en contra. Es cosa de revisar cómo se perfila a Jesús, más rebelde a esa existencia injusta que el resto. Esto figura a todos como parte del espacio, pero haciendo hincapié en la diversidad también que este conlleva:

[Jesús e]ra de esos compañeros que pasan de suspensión en suspensión y no aguantan una silla de colegio. No sé cómo algunas las aguantamos. Tal vez porque temíamos más lo que pudiera pasar en casa que en la escuela. Y esto era porque al menos teníamos casa o algo parecido. No digo que Jesús no tuviera, pero había niños que sangraban más que otros. Ustedes saben, eso se nota en la manera en que tejen las letras de su caligrafía, en los ojos que corren la mirada. Se nota cuando una da un abrazo y ellos muerden. La rabia se nota más que el miedo. Algo tan parecido a esas flores de la maleza. Es como si todos fuéramos del mismo matorral, pero con diferente raíz (21).

Uno de los matices más interesantes de esta población, en la línea de figurar este espacio como diverso, es que trabaja con lo indígena como parte sustancial de su configuración. La narradora aporta un dato muy importante: “[l]a población de los blocks había sido construida a principio de los noventa. Erigida sobre parcelas que varios siglos antes habían sido territorio bajo la huaca del Chena” (15), es decir, las raíces de esta tierra seca tienen que ver con la herencia ancestral de un espacio despojado de su identidad cultural en nombre de la modernidad. Los blocks, al igual que las mediaguas y las viviendas pareadas de pequeño tamaño y material ligero, configuran para muchos el “gran” privilegio de existir en los tiempos del Santiago moderno.

Por todo esto es que al interior del relato se habla del territorio de la pobla como “la waria”, es decir, esa tierra originaria transformada por la modernidad en donde “la mayoría fue desplazada a la periferia de la periferia” (Catrileo 15). También esta zona es el escenario de escenas de ternura como las que envuelven a la figura del Gonza:

La familia del Jeshu era el Gonza. Una versión vecina de Lemebel. El Gonza también venía del Zanjón de la Aguada. Nos quería más que nuestras propias madres y siempre se deshacía en alabanzas para el piño del barrio. Era nuestra especie de Dios barroco. Nos bendecía con su abrazo huesudo cada día a la vuelta del trabajo, mientras nosotros, aún enterrados en la tierra, esperábamos la once para florecer (23).

Es aquí en donde la pobla se diversifica aún más. Este espacio es testigo de las acciones de microtraficantes, de personas indígenas y pobres y ahora también de familias e identidades sexuales disidentes, lo cual amplía aún más el sentido semántico de esta espacialización. No solo son diversos estos personajes, ya que también renuncian al modelo hegemónico, enriqueciendo las formas de percibir la vida y el amor. Entonces, el Gonza y las travestis que aparecen hacia el final del relato encarnan formas de querer y habitar los espacios de manera genuina. También las familias indígenas y las infancias son protagónicas, sin embargo, a pesar

de estos matices, los finales de las subjetividades de estos espacios son trágicas, al igual que en los relatos antes revisados donde:

Todos los Jesús estaban muertos. Un Jeshu azulado con su marca circular sobre el cuello. Un Jesús con la bala en la sien y los ojos blancos. Nunca tuvieron otro panorama más que la orfandad. No todos tienen la suerte de la resurrección, esa es la injusticia del nombre. Se vuelve al barro del mismo modo en que nacemos. Como un matorral de cardos o yuyos que a pesar de la pena se agitan en el viento y vuelven a ser maleza a la inversa: se muere para volver a la tierra seca (28).

Para finalizar, es de interés para este trabajo comentar la existencia de los narcopersonajes de la pobla que se desarrolla en la serie *El reemplazante* emitida por Televisión Nacional de Chile, entre los años 2012 y 2014. Estos, de alguna u otra forma, también muestran una forma de ser narco que, aunque se aleja de la imagen que han creado de este las cadenas multinacionales como Netflix, se relaciona mucho con lo que las personas que viven en una población pueden asociar a un narco. Para más precisión, esta es la imagen de microtraficantes locales a los que no les alcanza para cumplir el sueño sudamericano.

Claudio y Hámster son primos y ambos viven con su abuela, quien se encuentra enferma e imposibilitada de trabajar. Es por esto y por la “viveza” del Claudio que se meten de manera bastante rudimentaria a un negocio de microtráfico absolutamente precario, pero que les permite, por ejemplo, comprar todos los completos a beneficio que se vendían en el liceo de la pobla en la que vivían y extorsionar más de alguna vez a otros personajes, también pobres y vecinos de toda la vida del sector. Esto los hacía entrar en la categoría del “doméstico” o de ese delincuente de poca monta que termina atacando a su propia gente, figura que les conflictuaba y de la que intentaban alejarse.

Una de las razones por las que ambos personajes se ganaron el corazón de los televidentes es que gran parte de las veces que aparecen en escena, planean sus fechorías en su pequeña casa pareada, dentro del cuarto de estar o la cocina, mientras el Hámster prepara platos de la cotidianidad del chileno pobre. Una de las más recordadas es aquella en la que el Hámster se pone a picar cebolla para empanadas que Claudio pidió, sin prever que las que este quería eran de queso. A pesar de que Claudio es un hombre violento –sobre todo en la relación que

lleva con una de sus vecinas menores de edad, Flavia— como narcotraficante es más bien tranquilo. Y es que en su precariedad tampoco puede hacer mucho.

Esto es lo interesante de figuras como el Claudio y el Hámster, también del Jesús que imagina Daniela Catrileo; que, aunque amarrados a la pobla, representan otra forma de ser narco, la cual genera como moraleja el fortalecimiento de la empatía por los personajes que gradúa su criminalización total.

Y es que lo narco, más allá de la mitificación criminal que intenta construir el archivo mediático chileno, lo viven personas reales, en espacios reales. Esto, inmediatamente, hace posible desautomatizar la visión generalizada de la población como zona criminal y es lo que muestran las obras, a pesar de que también sea una zona condenada al delito que se paga caro como lo muestra *Hijo de traficante*; un infierno en la obra de Mario Silva que, a la vez, una farsa en “Felicilandia”; un círculo vicioso del que no se puede salir en *Buganvilia* y sea la tierra seca y el barro en el cuento de Daniela Catrileo. Pero también es una zona de clara pobreza forzada, de identidades quebradas a la fuerza que se arrepienten, aman, resisten y —evidentemente— no solo delinquen, aun cuando muchos sean obligados a hacerlo. El título de narco, tanto para la zona como para sus habitantes, parece ser una consecuencia más del clasismo instaurado y materializado, en un país que sigue optando por autoridades de apellidos rimbombantes, por proteger al narcozorrón y encarcelar al pobre, que se esfuerza en culpar a quienes, más allá de sus elecciones, nacen envueltos en un sistema que espacializa en pos de mantener a la pobla y a su gente en la periferia social y material. Esta es una de las posibilidades de reflexionar que permiten los autores del Narco Chile al entregar el necesario protagonismo de sus obras a las figuras de la pobla.

El narcodesierto

Ando con los que bajan los kilos para el norte
Pablo Chill-e

Si Chile es una nación joven, que deviene del imperialismo europeo, el desierto del norte grande, como parte de esta creación política-espacial, es una parte aún más joven del país. Este se incorporó a la nación —y por ende a sus imaginarios— recién a finales del siglo XIX. El territorio más árido del mundo y uno de los más ricos en términos minerales, fue incrustado al país después de que Chile le “ganara” la Guerra del Pacífico a Bolivia y Perú con la ayuda extranjera, por lo que rápidamente fue explotado y subastado a los inversionistas del primer mundo. Probablemente sea por esto por lo que esta zona, a pesar de lo seco de sus tierras, resulta tan escurridiza para el orden hegemónico del estado-mercado actual. Es economía, es frontera, es un espacio donde coexisten muchas culturas andinas ajenas al proyecto nacional, también es escenario de la violencia estatal, lo que incluye en su panorámica la interrogante de cómo las animitas se multiplican por los lugares más imposibles de sus dunas y cráteres.

Se puede decir que el desierto es un “depósito sedimentario de materiales geológicos, biológicos, sociales y lingüísticos cristalizados y organizados por la historia [...] una especie de laboratorio onírico de imágenes virtuales que no ha dejado de producir todo tipo de enunciados” (Rodríguez 6). Este depósito en Chile configura un archivo que, aunque de manera tardía, aporta en la actualización del estado-mercado. En términos ficcionales se puede indicar que el desierto configura:

Un extenso relato territorial disperso en libros de viaje, ficciones naturalistas, partes militares, informes topográficos, crónicas periodísticas, tratados diplomáticos, leyes territoriales, historias de vida, comentarios de costumbres, tasaciones, escrituras, cotizaciones, estadísticas, archivos judiciales, ensayos de interpretación nacional, poemas, leyendas y novelas, creció y pobló de inscripciones múltiples los huecos de una geografía vacante abierta a la imaginación (5).

Es una unidad real e imaginaria, un significante vacío que se reinventa en sentidos y que se resiste a la homogeneización total. Esto último puede sonar bastante improbable en el neoliberalismo multiversal actual, sin embargo, el desierto termina siendo tanto un centro

económico como un margen, el centro y la periferia del estado-nación-mercado chileno. Esto hace que funcione como un recipiente de significados móviles que se rebelan ante el orden y la homogeneización:

[...] abriendo en el discurso espacializaciones nebulosas y distribuciones nómadas que rechazan cualquier codificación o taxonomía. Malones, montoneras, deserciones, exilios entre los indios, violencia política, catástrofes naturales, estampidas de animales salvajes, robo de ganado, tráfico de armas y de ganado, son fuerzas turbulentas que vienen del desierto a erosionar las representaciones y a esquivar los saberes (25).

Siguiendo las palabras del argentino Fermín Rodríguez, es que nos encontramos con autores interesados en pensar al desierto tomando la temática narco, contenido de la realidad que se traslada a los campos de la ficción, generando una serie de productos culturales y literarios que amplían la visión hegemónica de la problemática, aunque como se revisará en breve, estas obras siempre cumplan con los finales trágicos asociados a las personas que se vinculan con el narcotráfico, sin que necesariamente estas sean narcotraficantes. No es que este tipo de final sea criticable porque se distancia de la realidad, por el contrario, es interesante que en la época actual de las oportunidades se siga optando por este tipo de cierre estético en las obras.

En esta oportunidad es en el formato clásico de la literatura (por más que mucha gente lo encuentre un instrumento fetichizado al que solo personas de ciertos estratos sociales pueden acceder) el que recrea versiones actualizadas que tocan temáticas trascendentales, sin caer necesariamente en las presiones de la industria editorial, al espacializar una zona como el desierto que representa un desafío para el *statu quo*. Rodríguez agrega:

Si pudiera cartografiarse, en sus cruces y desvíos, la fuerte trama de huellas que fueron escribiéndose no solo en los libros sino directamente sobre lo real bajo la forma de rumbos, movimientos de cuerpos y de masas, relevamientos topográficos, agrimensuras, tasaciones, asentamientos, métodos de observación, técnicas de registro, fundaciones y trazado de fronteras, algo más amplio, más heterogéneo, más fluido que una obra o que un género podría aparecer: el desierto como una suerte de artefacto discursivo que provee las imágenes en torno a las cuales se hace, se deshace y se rehace el sentido vacío (5).

Este vacío se rellena en la actualidad con elementos de la narcoestética, relatos que, por supuesto no existen como antecedentes literarios del proceso fundacional de la nación chilena como tal porque como ya se mencionó, el desierto no era parte de Chile inicialmente y porque

también hasta hace poco se pensaba con seguridad que lo narco era ajeno a la nación. Entonces, no hay novela costumbrista que presente al desierto, mucho menos al narcodesierto. No existen autores que hayan sido importantes para estas construcciones culturales y nacionales a lo Lastarria, Blest Gana o Luco. Por todo lo anterior, está mucho más asociado a culturas autóctonas milenarias y a una oralidad, que poco y nada tienen que ver con las letras de la colonización. Muchas veces, para las voces hegemónicas constituye la imagen de la barbarie. Sin embargo, desde el siglo XIX y ya en el siglo XX el desierto comienza a ser lugar de inspiración poética y ensayística, a la vez que se consolida imaginariamente como:

el nombre para una ausencia de política, una operación discursiva con el poder de atrapar la imaginación al evocar, en negativo, la plenitud ausente de un estado-nación por venir: donde había virtualmente un desierto –multiplicidades salvajes sin orden ni medida, mundos posibles, pueblos futuros– el estado-nación debía advenir, como si se tratase, literalmente, de un llamado o de la ejecución de una orden (Rodríguez 6).

En el siglo XX, ya incorporado como zona trascendental para la economía chilena, empieza a destacarse como espacio en la obra de poetas como Pablo Neruda, Gabriela Mistral, Raúl Zurita y ensayos anarquistas y comunistas devenidos de un fuerte movimiento obrero que surgió a consecuencia de la explotación minera extranjera y la organización solidaria, destacando la figura escritural y política de Luis Emilio Recabarren.

En cuanto a narrativa, la situación se pone un poco más difusa, aunque destaca la novela *Hijo del salitre* (1952) de Volodia Teitelboim que narra la tristemente famosa matanza de Santa María de Iquique, masacre que también inspiró la *Cantata de Santa María de Iquique* (1970) de Quilapayún. Para el teatro, la obra *Las brutas* (1974) de Juan Radrigán presenta la historia de las hermanas Quispe y su triste desenlace en el desierto andino. Salvo este último que es antofagastino y Gabriela Mistral –del norte chico–, ninguno de los autores proviene del norte, por lo que más allá de la riqueza cultural que emana del desierto, es difícil encapsular a la región en una sola identidad escritural.

En la actualidad existen diversos autores que dan una mirada actualizada del desierto y que se encuentran en las temáticas. Para el Narco Chile imaginado en narrativas recientes, por

ejemplo, es precisamente una escenificación infaltable, al igual que la narcopoblación. De hecho, configura el segundo anillo de la cartografía que trazan las novelas del narcotráfico en Chile. Es en esta línea que es posible proponer la existencia de tres niveles de espacialización del desierto en cuanto a lo narco, lo cual lo divide en tres tipos de escenarios imaginados en las obras chilenas: 1) la ciudad-desierto, es decir, las narco poblaciones de las ciudades del norte grande que se presentan a través de una narración transparente; 2) el desierto descentrado, es decir, aquellas espacializaciones del desierto que pueden ser narcopoblaciones u otras zonas del mismo y que se desarrollan a través de artificios narrativos más complejos en términos de fondo y de forma; y, finalmente, 3) el desierto alegórico, es decir, el que es totalmente figurado, pero que de todas maneras responde a las lógicas particulares de este espacio. Ninguna de estas categorías es cerrada y permite que algunas obras entren en más de una forma de espacialización desértica. Sin embargo, se entregarán algunas coordenadas que configuran los circuitos del segundo círculo de la narcocartografía chilena.

La ciudad-desierto

El desierto ordenado que se encuentra al interior de las narcoobras tiene que ver con espacios urbanizados puestos sobre el desierto que se configuran como las ciudades del norte grande. Aquí, y en línea al capítulo anterior, encontramos un descentramiento del anillo central de la cartografía irradiando la estructura socio-estética del primer anillo, es decir, la población hacia las ciudades del desierto de Atacama, al repetir las referencias sobre los espacios de Arica, Iquique y Antofagasta. Estas son tres zonas que en las obras mezclan la hostilidad climática y geográfica del desierto con la conformación sistémica del estado-nación. Aquí se pueden ubicar las novelas *Alto Hospicio* (2015) y *Ciudad berraca* (2018) del periodista antofagastino Rodrigo Ramos Bañados. Ambas novelas contienen escenas de microtráfico y consumo que se une a otras problemáticas sociales como la violencia de género y la discriminación hacia los

migrantes y que se presentan a través de un artificio transparente y altamente reconocible para el lector.

Para entrar directamente al análisis, en la primera escena de la Antofalombia de *Ciudad berraca* se muestran las paredes rayadas con contradictorios enunciados que rezan: “colombianos traficantes, fuera de Chile”, “pobrecitos los colombianos, los discriminan” y “Negros narcos” (9). Sin embargo, también es claro al mencionar que, en este contexto de tensión entre chilenos y colombianos, para estos últimos “[n]o era tan malo ser considerado un narco, pues de inmediato se provocaba temor” (50), cosa a la que no accede el señor Parrada, padre del protagonista Jean, pues le pedía a su familia “no hacer nada fuera de la ley” (13). Esto podría ser un punto de fuga del neodeterminismo, sin embargo, esta decisión de blanqueamiento moral que inicia en su intento de escapar de Medellín termina para este buen padre en una adicción a la pasta base y en crímenes propios de una marginalidad extrema, como el robo de perros para cobrar recompensa o directamente para comérselos, lo que incluso va en línea con la relación torcida y humillante con estos animales del Padepa de *Los que sobran*. Vale la pena detenerse en la figura de los perros porque también es descrita en *Alto hospicio* donde, “imagínese, [se ha] visto perros comerse otros perros” o “humanos comerse perros” (14) y donde frente a esta monstruosidad, lo narco conserva cierta moralidad y dignidad que los adictos pobres –como el papá de Jean– o los asesinos –como Ceballos en *Alto Hospicio*– tienen.

La Antofalombia de *Ciudad berraca* en su barbarie termina siendo la protagonista de los noticieros de los medios de comunicación de todo Chile por la llamada “Batalla de Antofagasta”, que implicó peleas con cuchillo en mano tras un partido entre los equipos de Colombia y Chile en el 2017, hecho que ocurrió en la realidad y que el autor ficcionaliza al cierre de la obra. Esto, mientras el narrador omnisciente está constantemente dando apreciaciones sobre esta nueva Antofagasta colombiana, lo que podría asociarse con la voz de

un chileno que mira con pesar –o paternalismo– cómo el “Blanco Chile, el europeo Chile” (9) trata al migrante.

Otro factor importante tiene que ver con la aparición de narcomotivaciones al interior de estas novelas, precisamente por habitar un espacio en el que existen constantes escenas de violencia extrema, de capitalismo gore (Valencia 15): en ambas obras las ciudades son escenarios de “asesinatos múltiples, de asesinatos de animales” (Ramos Bañados 6) –como se acaba de mencionar–, de pulsiones feminicidas únicas (8), de cruentas barbaries.

Sin embargo, en estas barbaries existe un punto en común: tienen como base la falta de dignidad, pues “las autoridades los trata[n] como animales, como perros [...] parecía absurdo que más de dos mil personas no contaran con agua para sus necesidades básicas”. Si las periferias de las metrópolis sufren de la segregación más injusta, es fácil que al imaginar las periferias de las ciudades del norte grande se extreme esta sensación de abandono que termina permitiendo que “cualquiera [pueda] asesinar en la mayor impunidad” (16).

Tanto Alto Hospicio como los cerros de Antofalombia se presentan como sitios en los que acceder a las necesidades básicas es difícil: se consumen “yogures y pollos podridos” (55), rescatados de los basurales, donde “la sombra era algo preciado, sobre todo durante los veranos, cuando el sol se ponía tóxico. En ciertos sectores las casas parecían embutidas en la arena, dando la impresión de [ciudades] marciana[s]. Todo el resto era cemento y asfalto. Los árboles no vivían demasiado, se secaban al poco tiempo” (47). Es tanta la hostilidad de estos lugares que no es difícil preguntarse el por qué se imaginan así. “Hannibal Lecter no habría durado nada en Alto Hospicio” (23), “parece[n] lugar[es] ideal[es] para un club de tortura. Están dadas las condiciones: ciudad[es] fronteriza[s], desierto, salitreras abandonadas. inmigrantes ilegales y pobreza” (47).

Una de las primeras escenas de *Alto Hospicio* muestra al periodista narrador recibiendo un “encargo” (5) lo que da el pie para la vinculación íntima con el asesino y la red de este. El

consumo y el movimiento para consumir, es decir, el microtráfico es uno de los lazos que reúnen al asesino o a los asesinos como se muestra también en otro momento, en el que las animitas que se van acumulando de las chicas asesinadas funcionan como espacios de transacciones: “Haga como que no mira dijo el tipo [gangosamente], y desde un costado de la animita extrajo un bulto pequeño” (49). Tanto el cyber, como el prostíbulo “La Ponderosa” y el auto de Pérez Silva, son lugares de microtráfico y consumo constante.

No deja de ser curioso que sea precisamente la mirada de un periodista quien deje esto en evidencia escribiendo novelas, precisamente el polo opuesto a un reportaje en términos de formato y de pretensiones de verdad. En estas existe incluso un tono de denuncia que expone los pactos que se suscitan entre los periodistas y las instituciones, por ejemplo, en *Alto Hospicio* se narra que “Una vez la mujer [de un forense] llegó al diario quejándose que su marido la maltrataba. No publica[ron] nada para cuidar la fuente del Médico Legal” (23) o cuando en *Ciudad berraca* estos prometen ayudar a los migrantes ilegales a cambio de hacer un reportaje de su miseria. Tras conseguir lo que necesitaban desaparecen sin cumplir lo prometido, pero con titulares alusivos a la pobre niña que alojaba una bala de la narcoguerra en su cabeza (51).

Al devolver el análisis a uno de los finales neodeterministas de las obras revisadas en el capítulo de la narcopoblación, reaparecen las escenas que cierran la novela de Carlos Leiva, *Hijo de traficante*, quien revive la historia del llamado Chacal de Nahueltoro archivada en el depósito mediático nacional, pero esta vez el escenario es la cárcel de Arica en el siglo XXI. La cárcel es un espacio que en sí mismo se vuelve fronterizo, ya que aglutina principalmente a bolivianos y peruanos que lograron pasar la droga, pero que fueron atrapados en el acto. En este lugar es donde termina un redimido Kevin, con una doble condena, por tráfico y el asesinato de su expareja, pero con una excelente conducta gracias a unirse a los evangélicos del recinto penitenciario. Se porta tan bien, que incluso le dan días de libertad vigilada. En unas de estas salidas en las que justamente disfrutaba de la visita de su hijo huacho, Kevin y este

mueren por ajustes de cuentas por su pasado. Aquí, la ciudad del desierto logra hacer cumplir la condena del “samaritano chico” que la narcopoblación santiaguina inició.

Desde esto último es que se puede inferir que las poblaciones de las ciudades del norte grande y su orden urbano premeditado también limita y aísla en base a diferencias socioeconómicas. Nuevamente, la política de la obra, es decir, la lucha de clases que se representa en la misma ordena a ciertos personajes prototípicos en los espacios en los que en su descripción se incrusta la temática narco. El consumo problemático y el microtráfico se reiteran y se abordan de maneras variadas, pero siempre cumpliendo los designios neodeterministas en los que estos personajes están destinados a la fatalidad. Ya sea Jean intentando vivir de conserje, pero sucumbiendo a la barbarie en la batalla de Antofagasta; ya sea la cofradía de machos en *Alto Hospicio* de la cual ninguno de sus integrantes fue capaz de ir en contra de la violencia derivada de sus retorcidos gustos; o ya sea el buen “samaritano chico”, la versión buena del Kevin acribillada en las áridas calles de Arica; todos terminan cumpliendo el fatídico devenir social que indica que habitar estos espacios imaginados se paga y –como ha enseñado la era del consumo– con intereses. El neoliberalismo es de un pragmatismo de la competencia, en donde alguien gana y muchos pierden y se quedan en el camino; y estas novelas muestran a quienes pierden y se quedan a la vera de ese camino truncado que toma la forma circular del neodeterminismo.

El desierto descentrado

Al avanzar por la taxonomía desértica que se propone como parte del corpus de la cartografía narcochilena, se encuentra una forma posible de desierto que abandona los límites de las capitales del norte grande para descentrarse y también salirse de las transparencias narrativas y así dar paso a formas más complejas de trabajar con esta espacialización.

En la novela inédita de Ramos Bañados, *La biblioteca chicha*, ya aparece una zona del norte grande que pareciera simular una especie de Alto Hospicio, pero que nunca es mencionado como tal, lugar en el cual se muestra una forma muy particular de ser narcotraficante. Esta amplitud de las referencias espaciales se ve aún más intensificado en las novelas *La lógica de los escarabajos* (2019) y *La persistencia de la memoria* (2021) del también antofagastino Iván Pérez Ávila, donde lo narco se entrelaza con una parodia bíblica que implica una invasión de escarabajos en Antofagasta por culpa de una farmacéutica multinacional; y con el sicariato y el pasado dictatorial de Chile en un tono casi pictórico del espacio desértico, respectivamente. Por supuesto que estos espacios cumplen con el mandato neodeterminista del Narco Chile, haciendo que todos terminen mal.

La biblioteca chicha de Ramos Bañados “es la historia de cómo en al menos un año”, una biblioteca que lavaba dinero del narco “se transformó en el centro cultural del barrio y, puede decirse, hasta de la ciudad. Y, de manera indirecta, según lo que [...] han dicho con el tiempo, bajó el nivel de delincuencia y estancó la drogadicción” (2). Sin embargo, la historia del llamativo centro tiene su punto final en el momento en que toman detenido al Culebra, el dueño del negocio. Aunque existe un final desafortunado –lo que cumple con el neodeterminismo que sustenta el análisis–, no es un final trágico. Esto tiene que ver con el tono nostálgico que ocupa el narrador, la voz de un compañero de colegio del Culebra, que había intentado llevar una vida como profesor de inglés, sin embargo, esta se había perdido entre las áridas calles de esta localidad desérticas a las cuales debió regresar para cuidar a su madre enferma. Esta voz es la que cuenta la historia de la biblioteca, la cual en el momento de la narración no es más que un recuerdo, pues se sabe que sus días de gloria ya llegaron a su fin. Esto se corrobora en varios momentos como en el siguiente:

Hasta el último día nos llegaron solicitudes de escritores que querían conocer la biblioteca con todo pagado. El rumor de que teníamos una beca se expandió por el mundo de la literatura. Y teníamos esa beca, con el nombre de la señora Chepa. La beca se llamaba Beca Rosario Concha López, pero era para

los mejores lectores. Uno de los escritores nos preguntó si la beca venía con una bolsa de cocaína. A veces había que tomarse con humor el humor mala leche (2).

Con esta cita, además, es posible hacerse una idea de lo famoso que logra ser el espacio. De hecho, de la fama es que deviene su nombre. Sin embargo, “[e]l Culebra quiso darle a la biblioteca el nombre de Tamarugo”, pero al narrador le pareció “fome y anticuado”. Ante esto el Culebra “esgrimíó, de manera convincente, que la cultura echaría raíces en la tierra como un tamarugo que resiste todas las contrariedades del desierto” (21), lo que sitúa al tamarugo como otra de las metáforas de crecimiento en la adversidad de la tierra seca, junto a las buganvillas y la maleza. El tamarugo sería la versión de estos brotes en el norte.

Y es que la biblioteca chicha no es una biblioteca cualquiera, más allá de su financiamiento ilegal. Por ejemplo, en ella se piensa como algo positivo el robo de sus títulos, lo que se describe de la novela de ciencia ficción *Crónicas marcianas*: “[e]n un momento lideró la cantidad de libros robados, lo que, sinceramente, nos llenaba de orgullo. Vivir en medio del desierto, al parecer, podía lograr más cercanía entre el lector y las *Crónicas marcianas* de Ray Bradbury, por lo menos, eso nos hacía pensar” (48). Sin duda alguna era la más espectacular biblioteca que conociera la localidad, “un Taj Mahal en el desierto” (1). Sin embargo, el origen del negocio es claro. El papá del Culebra, el “tío” como lo llama el narrador, más que encarnar esa figura del narco popular, del narco Robin Hood, era precisamente todo lo contrario: un cómplice de las fuerzas dictatoriales del régimen de Pinochet:

Con el tiempo entendí que los amigos del tío sembraron la población de pasta base, bajo el amparo de la CNI. El propósito era acabar con el espíritu revolucionario de los jóvenes de izquierda. Nuestro barrio llegó a la democracia con la pasta base hasta el cogote. Quienes antes caminaban con la vista al frente, lo hacían mirando hacia abajo como polluelos buscando restos de maíz para picar. A veces, tenían suerte y hallaban los restitos de cigarrillos Hilton Blanco que al encenderlos, le devolvía el segundo aquella cosquilla en la guata de puro placer. La pasta base nos había tomado como una glaciación increíblemente rápida. El barrio había comenzado a expandirse hacia los costados con nuevas casas que entregó el gobierno. El tejido de las tomas comenzaba a abrigar el disparate terreno. La masa de casas, como un animal vivo, escalaba por los cerros de arena y se zambullía en las quebradas. Sólo había espacio para improvisadas canchas de fútbol (6).

A pesar de estas conexiones turbias, no se puede negar el cariño que el pueblo le tomó al papá del Culebra. De hecho, su funeral es presentado con las características de un genuino

narcofuneral a la chilena, lo que –además de los balazos y fuegos artificiales al cielo– incluye un último paseo del muerto como copiloto de su camioneta, amarrado al asiento con *scotch*, mientras su mano pegada a la parte superior de la puerta del auto saludaba a sus vecinos y sus ojos abiertos pasaban por los mismos ya sin poder verlos, en una de las escenas más llamativas de la breve novela.

Además del funeral, se muestra una de las realidades más comunes de las narcozonas que se encuentran fuera de la capital, la población flotante de consumidores que se generan en estos sectores: “[a] Travolta lo conocíamos. Llegó al barrio por la pasturri, en lo que podíamos denominar la población flotante de la pasturri” (36). Sin embargo, Travolta es integrado al trabajo de la biblioteca lo que calma su adicción, al menos por un tiempo. Esto permite observar las constantes intenciones de integrar, de incluir a la comunidad por completo, incluyendo a las personas en este tipo de situaciones.

En esta línea es que al momento en que el narrador habla acerca de la identidad de la biblioteca en una entrevista, la ubique lejos de ser una institución orgullosamente chilena, pues siempre eran marginados del proyecto nacional: “[u]n canal de televisión nacional nos hizo un reportaje. El periodista, que vivía en Santiago, a cada rato nos hacía sentir como un extranjero. En el barrio la mitad era chileno. En la entrevista cité al mundo amazónico-andino, y dije que hacer comunidad implicaba a todas y a todos” (48). Esto es reforzado por la voz al aceptar “chicha” como el nombre de la biblioteca y al responder al periodista que “[e]s [su] lenguaje”, es decir, el de la comunidad, con el fin de que el reportero “acentuara que la zona donde vivía[n] pertenecía a un país que ni él ni sus televidentes en la capital, conocieron” (48).

Finalmente, de *La biblioteca chicha* se puede decir que constituye un ejemplo de un desierto descentrado que escapa del orden nacional al entregar, tanto en fondo, como en forma, visiones alternativas de un territorio que termina siendo atacado por un estado-nación que

encarcela al Culebra y cierra la biblioteca para mantener en la precariedad a un sector al que no le corresponde surgir según el mapa nacional, devolviéndolo a los problemas asociados a la marginalidad que antes se combatieron con los libros y el sentido de comunidad generada por el centro cultural.

En *La persistencia de la memoria* (2021) de Iván Pérez Ávila también se muestra un detallado desierto que se descentra, entendido al interior de la obra como un “pedazo de realidad carente de sombras y de ángulos” (18) donde nunca se sabe muy bien en qué zona se está y que a medida que avanza el relato se va desautomatizando aún más. Esta obra es un relato de un sicario, tipo *road movie*, el cual desarrolla las profundas dimensiones subjetivas de Juan –el asesino a sueldo– y de Sara –su víctima– en capítulos intercalados.

La droga es un eje central, pero está espacializada y termina siendo involucrada indirectamente. Esto se produce ya que el relato es de un sicario a la chilena, Juan, quien cumple las órdenes de Pablo Niculcar, un narco de apellido mapuche con mucho poder en Santiago, dispuesto a asesinar a todo el que se aparte de sus leyes. En este caso es la desobediencia de quien fuera su pareja por casi diez años, Sara, la que desata su ira y, en consecuencia, desata la descripción de un desierto que se convierte en un punto de fuga para la protagonista, pero que también es su propia trampa.

Sara veía a Pablo “como una mascota, un perro guardián que debía alimentar, acariciar, perdonándole todas las tonteras que hiciera a cambio de su protección. Al fin y al cabo, era eso, un animal. Nunca entendería [su] lenguaje, aunque lo intentara (93). Por eso sabía que tenía sus días contados. Ella “[h]abía decidido quedarse en el desierto dando vueltas en círculos como un jote seducido por las corrientes espirales del viento, confortablemente sedada por su propia negligencia, asumiendo que no importaba a dónde tratara de huir” (15). Sara sabía que su final estaba claro, porque tener una relación con un narcotraficante deriva, sin mayores

reparos, en este tipo de situaciones, más allá de que esto sea dudoso ante las condiciones socioeconómicas de Sara y de sus estudios y desarrollo como una artista de la pintura. Igual no más estaba condenada por andarse metiendo con narcos, como lo que sucede con el malogrado amante de Kevin, el samaritano chico, en *Hijo de traficante*.

Es por eso por lo que ella buscó darle un sentido último a su vida yendo al desierto del norte grande a morir:

Ella volvió a ojear las líneas y puntos que apenas eran capaces de describir el paisaje. Aún sin conocer el término del viaje, analizó las opciones que tenía y optó por echar andar la moto de nuevo, ascendiendo hacia la cordillera desdibujada por una naciente tormenta de polvo en donde esperaba encontrar una señal milagrosa que la sacara de aquel laberinto, las huellas del pasado que quiso borrar, pero que, en ese momento, se le hacían necesarias para darle un sentido, aunque fuera absurdo, a sus últimos días de vida (17).

Como era evidente, aquí es finalmente encontrada por su verdugo, a quien solicita una última petición: morir en el campo Silva Renard que quedaba más al norte por el desierto mismo. Es en este momento donde el relato se cruza directamente con la dictadura de Pinochet, el elemento más determinista de la obra y recurrente en el Narco Chile, fortaleciendo los lazos sistémicos entre lo narco y los espacios que se asocian a este periodo oscuro de la historia nacional. También refuerza en términos sociopolíticos la estética neodeterminista que opera en este corpus. Sara quiere morir en el lugar en el que habían sido ejecutados sus padres, en manos del regimiento del campo Silva Renard. Otro dato no menor es que Sara no podría tener hijos, lo que fortalece los elementos que, junto al componente narco, constituyen el neodeterminismo de la obra y precipita los acontecimientos.

Camino al recinto de exterminio, la víctima va entrando a la muerte, al desierto, el cual impacta por su soledad:

Sara avanzaba sin fijarse en la velocidad que conmovía la carrocería del vehículo, obsesionada con descubrir su tras de la siguiente curva, apenas dibujada al borde de los límites movedizos que él miraba, aparecía algún árbol o, por lo menos, un perro desnutrido que rompiera aquella naturaleza muerta, tan inútil de comparar con los óleos surrealistas que pintaba en sus noches de alcohol y drogas (14).

El desierto al interior de la novela se presenta como un “paraje desolado, casi límbico, similar a un óleo de dimensiones colosales, delimitado por claroscuros que anunciaban el anochecer que retardaba su arremetida con sadismo, recapitulando las señales de la epifanía que la llevaría finalmente a aquel espacio abierto y salvaje. Hostil y extraño” (26). Aunque aquí el trayecto es evidente, no es un trayecto cualquiera ya que es un escenario desautomatizado que convierte lo familiar en ominoso. El desierto es también enemigo, ya que puede conservar como a las momias de los pueblos de la zona que ha resguardado celosamente durante miles de años, pero también es capaz de tragarse y disolver todo a su paso, haciendo desaparecer a gente para siempre, lo cual es documentado por Patricio Gúzman en *Nostalgia de la luz* (2010) y es representado en los padres de Sara, de quienes nunca más hubo rastro. Esto también se puede encontrar en escenas como la siguiente:

Estacionaron entre dos vagones abandonados que les sirvieron para protegerse de las ráfagas monstruosas que habían levantado pesados e impenetrables telones de arena. Desde sus asientos podían ver las filas de ventanillas abiertas como bocas desdentadas, tragando polvo sin poder eliminar la expresión de espanto y soledad que había convertido a los carros en un teatro abominable (39).

Sin embargo, la ominosidad a ratos se disuelve y se retoma la noción del desierto como refugio. Es posible revisar esto en el momento en que Juan –con la complicidad de Sara– asesina al Nano Veneno, un camionero ex torturador de la DINA que vivía sus días de impunidad en el norte. Después del suceso “el desierto se abría límpido y acogedor frente a [sus] ojos desinteresados en llorar la muerte de Nano Veneno” (66). Y es que “[a]l fin y al cabo, el silencio, la tranquilidad y la ausencia del tiempo” terminaban por “conquistarlo a uno” (69).

El desierto de esta obra está lejos de ser ordenado. Aquí las ciudades fracasaron y con el cierre de los campos de concentración las urbanizaciones solo se convirtieron en ruinas, construyendo la imagen del desierto como un cementerio:

Sara detuvo el auto a un costado de la plaza atiborrada de árboles secos. Se quedó mirando las ramas que se entrelazaban armónicas, en búsqueda de una perspectiva que diera sentido al entramado sinuoso que parecía luchar por alcanzar el cielo y el paisaje que intercalaba pedazos de desierto y casas de adobe ya

sin ventanas ni puertas, cuyos muros se hallaban agrietados, o bien totalmente derrumbados, convertidos en singulares lápidas y templetes sin nombre (67).

“Los milicos llenaron el lugar de fantasmas y demonios” (70) comenta uno de los pueblerinos, el que a la vez es capaz de amar profundamente este espacio árido, hogar de su familia y que para muchos otros no era más que un lugar predispuesto a la hostilidad. Ya cuando la anti-pareja llega al ex campo de concentración tienen un encontrón con un minero del sector que, por lo que buscan, los asocia inmediatamente con “[c]omunistas, traficantes, putas, exiliados, todos son la misma lacra que el tata debió haber exterminado sin compasión” sumando que “[p]or eso este país va cuesta abajo, por culpa de todos estos huevones inútiles” (109). Después del altercado, hasta Juan, a pesar de su profesión, se siente conmocionado al comentar que él pensaba “estar acostumbrado a la muerte, pero lo que respiraba ahí, sobrepasaba las sensaciones que alguna vez [lo habían] conmovido” (111). Más allá de cualquier posibilidad de rehuir de esa condena, Sara finalmente es asesinada, pero no sin antes conectarse precisamente con la persistencia de su memoria, que deja en segundo plano cualquier violencia de estado como la que vivieron sus padres, o de género, como la que tuvo que vivir ella en manos de Pablo, el narcomapuche y Juan, el asesino.

Para finalizar, en este descentramiento del desierto ordenado se hace necesario mencionar la primera obra de Iván Pérez Ávila, *La lógica de los escarabajos* (2018) la cual trabaja al menos tres temas que son de interés para la cartografía del Narco Chile. En primer lugar, se tiene como protagonista a la ciudad de Antofagasta invadida por una plaga de escarabajos, lo cual amalgama en la narración elementos referenciales con elementos genuinamente fantásticos; en segundo lugar, el fin de Antofagasta en manos de estos insectos es consecuencia de las investigaciones de la multinacional Kingdom Pharmaceuticals, que realizaba experimentos en la casa de Aníbal, un ex publicista, consumidor de alcohol y drogas que cuidaba a los bichos del estudio antes de que desencadenaran el caos; y en tercer lugar, se

pueden encontrar tanto escenas de consumo como de tráfico de drogas, protagonizadas por el mismo Aníbal con su enamorada Brenda, una colombiana que trabaja en un café con piernas de la ciudad del desierto; por Bárbara, una narco trans que le vendía “drogas sintéticas” a la élite de la región, ya que era más “lucrativo y menos humillante” (38) y por último, por la misma farmacéutica que adopta actitudes propias de los narcos, es decir, infundir el miedo y amedrentar para que no se difunda la información que ya poco importaba que fuera confidencial, si Antofagasta ardía en el mar negro vibrante del aleteo invasor.

El incluir esta obra a la cartografía neodeterminista del Narco Chile se sustenta en que todo lo que tiene que ver con el crimen organizado termina mal, lo cual puede implicar hundir la ciudad desértica por completo en un mar de bichos sanguinarios. Aníbal termina alcanzado por los matones de la narcofarmacéutica y devorado por los bichos. Cierra la obra con las siguientes palabras:

No puedo sino sonreír entre el sabor a hierro que me llena la boca, comprendiendo que todo lo que había ocurrido no tenía más significado que ese [...] debía tener como final inevitable aquella carrera que concluía con los bichos devorando la carne viva de la herida infectada, incrustándose como aguijones en los hoyos dejados por las manos en mi cuerpo, saciando su hambre con la sangre que corre como cascada sobre mis labios, metiéndose en mi boca en busca de un lugar donde anidar para reiniciar el ciclo infinito de nuestras pequeñas, sutiles e intrascendentes vidas (128).

El desierto alegórico

Como un tercer nivel del desierto imaginado está aquel que es totalmente figurado, pero aún se sigue asociando a la hostilidad de una vida precaria que se vincula con el narco y otras formas de violencia neoliberal. Es interesante esta espacialización en la breve novela del mismo nombre, *Desierto* (2018) de Daniel Plaza, la que muestra el cruce explícito de fronteras y el desierto material en una de las voces que configuran la novela coral (en el narco colombiano), pero que se esfuerza en mostrar otros sentidos que amplían las nociones sobre las fronteras y sobre el desierto mismo. En términos de acciones, la novela está centrada en un feminicidio y

el problema de los migrantes en Chile, generando un sincretismo entre estas temáticas en la narración.

Aquí es donde se encuentran el desierto ordenado y el alegórico, ya que ambos muestran a los chilenos como xenófobos y a los migrante como personas que se plantean como “sobras que se alimentan de lo que deja esta otra gente que nos mira con desprecio, como si fuera superior, mejor que nosotros, más digna, sobresaliente” (33).

Estos sentidos problemáticos son ampliados en cuanto a cómo se conjuga realidad y ficción. La novela comienza con un párrafo ubicado en una hoja aparte que explica que “este libro reúne los relatos y testimonios de quienes se vieron involucrados en el caso del Preludio. Si se los saca a la luz, es porque parece necesario restituirles la verdad que merecen y hacer lo posible por facilitar la comprensión de los hechos” (11). Esto sugiere que la narración estaría basada en hechos reales o que, al menos, simulan serlo.

Como se trata de testimonios la obra es de tipo coral y está compuesta de cuatro partes; en cada una de ellas se escucha la voz de un narrador: el policía, el administrador del locutorio, Nina la víctima y el microtraficante. Solo el policía es de nacionalidad chilena, los otros tres protagonistas son inmigrantes uniéndose de forma inicial al ritmo voraz del ordenado Santiago.

La capital de la nación se vuelve una intemperie, la metrópolis un desierto torcido para estas subjetividades: “[s]i crees que cuando llegues a la ciudad será todo optimista, estás equivocado. Deberás desplazarte entre enormes edificios, calles que confunden, esquinas atochadas de vehículos, niños haciendo piruetas en los semáforos” (37). Es un espacio que satura y que expone su inmoralidad al mostrar a niños trabajando en pleno siglo XXI, cuando supuestamente Santiago estaría libre de estas desagradables escenas gracias a su gran economía. Sin embargo –y conectando con el capítulo de la narcopoblación y con el desierto

ordenado—, en el desierto alegórico se muestran nuevamente las precarias condiciones a las que la ciudad neoliberal del sueño sudamericano somete a personas chilenas y extranjeras.

Los colombianos ahora solo pueden cruzar de vuelta a sus tierras lejanas a través del internet y el cybercafé o locutorio del centro que funciona como una cápsula de contacto que desautomatiza lo familiar y refuerza la sensación de desamparo y soledad en medio de la muchedumbre metropolitana. En la narración nunca accedemos a la voz directa de Nina en su capítulo, solo a través de las conversaciones por chat que tiene con su marido. Esta conversación a distancia capta la angustia de la migrante que experimenta la soledad y la incertidumbre alejada de quienes quiere. Nina vive rodeada del machismo que la llevará a la muerte, pero que también la hace estar sometida al constante cuestionamiento de parte de su marido que estaba en Colombia con su pequeño Juancito: “Quiero que entiendas que lo que he pasado ha sido difícil” (53), “[c]réeme, no ha sido fácil este tiempo” (54), “no me abandones” (65) y un sinfín de “te amos” que son angustiantes, más cuando desde el primer momento sabemos que Nina será asesinada. Aquí se repite uno de los artificios revisados en la narcopoblación: se inicia el relato con la policía y la escena del crimen.

Es interesante también cómo ingresa la figura del narcotraficante en el cuarto capítulo. Este es el que relata el cruce de la frontera y muestra su llegada desde el desierto material y su paso por el norte grande con una apreciación diferente a la de los Parrada en *Ciudad berraca*: “[a]unque el calor seque la garganta con solo abrir la boca, esta gente se muestra solidaria y dispuesta a compartir lo que pueda en cualquier momento del día” (80). Es más, el microtraficante ofrece una comparación entre los espacios y las subjetividades del norte y del sur, que opone como el negro y el blanco:

En el norte impera un calor extenuante que va robando las fuerzas a medida que pasa el día. En el sur el frío acobarda a cualquiera. Su paisaje generoso, de un verde de diversas tonalidades, es resultado de la lluvia incesante que se acompaña de un congelamiento que cala los huesos. Y el carácter de las personas responde a esa diferencia que predomina en las dos partes. En el norte impera la distancia, la gente es

poco dada al diálogo y bastante retraída. La gente del sur, en cambio, se muestra abierta a las reuniones en casa y dispuesta a pasar tardes enteras al cobijo de un grupo. Los que saben algo más, sin embargo, entienden que esa realidad es aparente, que cuando uno se ha familiarizado con la gente del norte, descubre que son personas generosas, dadas a conversar y con ganas de pasar un rato divirtiéndose (82).

Santiago, sin dudas, es el peor lugar del desierto alegórico que al interior de la obra representa a la nación completa. Es en la metrópolis donde, al igual que sus compatriotas, este encuentra su propia desgracia. Es aquí donde, a pesar de querer a Nina, es inmediatamente apuntado como el principal sospechoso y es apresado solo por ser el colombiano y el narco, mezcla que, sin lugar a duda, encarna la maldad para el discurso oficial chileno. Sin embargo, el personaje tiene claridades: “[s]eguramente va a pedirme los nombres de mis proveedores y tratará de que delate a la gente del norte con la que estuve trabajando. Pero el juez no sabe que jamás diré nada. Yo no maté a Nina ni lo hubiera hecho, aunque ella me hubiera llevado a perder el juicio en aquella pieza asquerosa en la que estuvimos” (92). Y es que, por supuesto, este personaje no era tampoco una persona realmente ingenua atrapada en un sistema que lo escupió migrante y narco al sur del continente: también muestra su lado endriago al violentar a Nina, cosa que la había llevado a escribir esos mensajes tan angustiantes a su pareja en Colombia. Finalmente, es una red sistemática de violencia encarnado en hombres que, a pesar de su miseria, lograron hacer a la alguien aún más miserable de lo que ya era.

Es así como, a pesar de esta experimentación espacial y narrativa y en línea con el neodeterminismo cartográfico, *Desierto* imagina las dimensiones de la tragedia que envuelve a los tres personajes colombianos. Nina es asesinada, el microtraficante y abusador es acusado de un homicidio que no cometió y el trabajador del cyber, tratado como esclavo, es empujado a soltar sus pulsiones más perversas en el cybercafé. Este último afirma que “[n]os comportamos como animales. A nadie debiera tratársele de esta forma. No nos miramos siquiera. Lo que nos toca vivir nos convierte en monstruos. No reconocemos nuestro rostro o el lugar de donde provenimos. El que nos cruce la misma situación nos resulta indiferente; que nos traten como animales y nos comportemos como tales aquí a nadie le interesa” (33). El

mensaje sigue siendo claro incluso en la alegoría, incluso en los espejismos del desierto: si te mueves por Narco Chile, terminas mal.

El desierto del Narco Chile en su vacío es polifónico. Las obras que han servido como paradas obligatorias del segundo anillo de la cartografía que trabaja con la estética del narco chileno muestran que este desierto aglutina versiones que enriquecen una forma panorámica de abordarlo, dotando de sentidos diversos este significante móvil y demostrando que:

la literatura también viene del desierto para rechazar los límites, aliada de sus flujos, de sus intensidades virtuales, de sus fuerzas desligadas que invaden la representación y desorganizan las jerarquías, los contornos, los límites de los mapas estatales. Por su poder de decirlo todo, de conectar eslabones semióticos, científicos, estéticos, circunstancias políticas y luchas sociales; por su capacidad de conectar un punto del pasado con el presente y multiplicar dimensiones de la realidad, la literatura sirve para moverse de una punta a otra del desierto, para orientarse y perderse, para entrar y salir de él por cualquier lado (Rodríguez 8).

A modo de cierre y tomando el ejemplo del narcocorrido mexicano de la zona desértica-norteña –guardando las distancias obvias– es que se ofrece una última actualización del narcodesierto desde la música. Esto, ya que más allá de los formatos clásicos, actualmente existen muchos artistas jóvenes que, bajo la frecuencia de sonidos asociados a lo urbano, trabajan –a ratos con visiones contradictorias– la estética narco. Algunos incluso han muerto de manera violenta como sucedió en el caso de Sebastián Leiva, el “cangri”, asesinado precisamente en el norte de Chile en lo que se intuye como una narcosituación y el caso de Kevin Martes 13, quien chocó su vehículo tras una antojadiza persecución policial y alcanzó a grabar uno de sus pocos videos en el desierto.

Pablo Chill-e, es uno de los artistas más escuchados por los jóvenes y los estratos populares del país. Es una figura controversial a la cual se le ha visto esposado en la televisión abierta y en las portadas de los diarios nacionales. A pesar de ser originario de Puente Alto en Santiago se ha interesado en la mezcla de ritmos como el reguetón, el rap, el trap y el dembow con sonidos andinos, que incluso le han llevado a grabar con Inti Illimani Histórico (canción

“Aburrido”). De boca del mismo artista, su “trap andino” agrupa canciones como “Asueto”, “These weones”, “My blood” y una que se caracteriza por ser una canción narco de principio a fin, es “Porte”. La letra de la canción que es acompañada de un ritmo muy pegajoso relata cómo a su condición de cantante le suma su condición de narcotraficante o de amigo de los migrantes que “bajan los kilos para el norte”. Por supuesto que fue muy criticada, lo que hizo que en el remix de “My blood” explicitara que “no busca traficantes culiaos que [lo] financien”. Sin embargo, “Porte” también fue una de las canciones más escuchadas en su momento, haciendo que muchos se transportaran al narcodesierto a través del ritmo de sus audífonos y parlantes. El desierto es “el nombre de una cesura por la que no deja[n] de manar las fantasías con las que fundar una nación: antes que expresar un contenido positivo, el desierto nombra, negativamente, la plenitud ausente de una nación todavía por venir” (Rodríguez 9). Esa ausencia de la modernidad como la ordenaba el capitalismo en su momento y el neoliberalismo en la actualidad es lo que hace al desierto y sus áridas tierras una de las zonas más fascinantes y desafiantes de codificar en el mapeo del Narco Chile.

Los narcotrayectos

Estamos en Latinoamérica
Rodrigo Ramos Bañados

Un tercer anillo de la cartografía de Narco Chile –más abstracto que los anteriores– lo constituyen los trayectos que se reiteran al interior de las novelas y que conectan los anillos centrales de la cartografía con otros exteriores e interiores. Esto tiene que ver con el pacto de verosimilitud que rodea a la narcoliteratura: al trabajar con la ilegalidad, evidentemente, estas obras representan escenas de movilidad subjetiva que es también una movilidad espacial que permite el “nomadismo” necesario para mover la droga como tal. Así, los viajes son materiales: se repiten países de Latinoamérica, también aquellos caminos que conectan la población de Santiago con otras zonas de Chile, siendo el desierto y las fronteras del norte el destino privilegiado de la imaginación del corpus nacional.

Es lo que ya se ha podido apreciar en ciertas partes del desarrollo precedente. El samaritano chico viaja con sus padres a Brasil en camioneta, muchos años antes de terminar en la cárcel de Arica. En “¿Han visto cómo brota la maleza en la tierra seca?” se menciona que la droga viene del norte y que Jesús probablemente haya estado en él. En *Ciudad berraca* la familia de Jean escapa de una zona cercana a Medellín en búsqueda del sueño sudamericano, cruzando la frontera del desierto para llegar a Antofalombia. En *Alto Hospicio*, es el auto del asesino el que se mueve constantemente desde Iquique a Alto Hospicio, describiendo la “subida” por la carretera hacia la ciudad satélite. En *La biblioteca chicha*, también vemos el traslado que realiza el Culebra con el narrador a Bolivia y a Colombia, en búsqueda de libros y droga.

Las obras de Pérez Ávila, evidentemente, también dibujan trayectos en el Narco Chile: en *La persistencia de la memoria* de Santiago a Antofagasta por parte de Sara, y luego por parte de esta y la compañía de su verdugo desde Antofagasta al ex campo de concentración

Silva Renard, al interior del desierto por la altura de Iquique. También es posible encontrar un trayecto interesante en *La lógica de los escarabajos*, que lleva a Anibal a intentar escapar de los escarabajos y la farmacéutica desde Antofagasta al norte. Sin embargo, es alcanzado por ambos, bajo el calor de la Ruta 5 de la Panamericana. En el caso de *Desierto*, el cuarto capítulo corresponde al recorrido que hace el narcotraficante desde la frontera del norte hasta Santiago, pasando por el sur de Chile.

Todos estos viajes trasladan a los personajes por el plano de lo físico, hacia el exterior de las zonas narco. A la vez, estos viajes son espirituales, en los cuales los personajes son siempre degradados moralmente, empujándolos a sus respectivos finales trágicos. Sin embargo, también hay trayectos que se dan a nivel interno, como el que realizan los personajes de Mario Silva: En “El infierno” son centrales los recorridos que hace Charli en la ambulancia, en los que va fortaleciendo sus ansias de venganza con el Chelo y visualizando a su abuelo muerto al andar. También se puede ver este tipo de trayecto en “Felicilandia”, en el breve camino de la población hacia el mall para realizar el atraco. A la vez, la obra misma es un trayecto hacia la muerte desde principio a fin, ya que en todas las escenas que anteceden a los capítulos se va describiendo la muerte del Toño.

En esta oportunidad se revisarán los trayectos en tres novelas que también son parte del Narco Chile, en este tercer anillo descentrado que muestra cruces de fronteras, ingresos, salidas y recorridos por la nación ficcional. En primer lugar, se encuentra *Corazón Narco* (2008) de Benedicto Cerdá, que muestra el traslado de una chica de Puerto Montt hacia la frontera de México y Estados Unidos, espacializando una de las narcozonas más trabajadas en la literatura latinoamericana. Luego, se revisará el cruce fronterizo que realiza el Alaska en *Pop* (2010) de Rodrigo Ramos Bañados. Este último se consolida como un narrador narco en estricto rigor, al trabajar la temática desde su primera novela. Aquí se muestra el trasiego corporal y los cruces

entre Chile y Perú. Finalmente, pero en ningún caso menos importante, se trabajará el trayecto que se desarrolla en *El enviado de Medellín* (1991), la primera novela de Narco Chile. Hay quienes apuntan a la segunda obra autobiográfica de Alfredo Gómez Morel como la primera novela narco del país, *La ciudad* (1963). Sin embargo, esta obra se escenifica en Lima y por términos cronológicos, no entra en la construcción del Narco Chile como tal, ya que este se empieza a erigir desde el regreso a la “democracia”, es decir, desde la década de los 90’ donde el tema comienza a configurar el archivo que se ha estado actualizando y diversificando durante los últimos años.

Al entrar al análisis de *Corazón narco*, lo primero que se espacializa es la zona rural chilena de Puerto Montt, como una zona contrapuesta a la del desierto, pues mimetiza escenas de la provincia del sur del país como un paisaje idílico y de personas ingenuas que Estela, la protagonista, abandona en pos de sus ambiciones. El encuentro espacial que tiene esta obra con aquellas que escenifican el desierto, precisamente tiene que ver con este y la frontera que funcionan como entrada a los espacios de la hegemonía, pero que a la vez terminan siendo un obstáculo que no deja avanzar hacia el sueño de la normalización. Pero no debemos exagerar: al interior del relato la construcción simbólica del espacio es parcial, por lo que este termina pasando a segundo plano en la narración. Aquí es donde el trayecto toma relevancia y la historia aspiracional de Estela, se termina por convertir en su migración física como de vida total, ya que en Texas termina siendo parte de un cártel de narcotráfico, cumpliendo con el rol predeterminado de migrante ilegal.

De todas maneras, no deja de llamar la atención que el villano de la historia sea un traficante norteamericano –Steve– pues es una respuesta alternativa a la estereotipación que asocia solo a los latinoamericanos a estos roles. Más allá de esta apuesta interesante, parece haber un lenguaje condenatorio-moral, que le da la posibilidad al narrador de contrastar a los

personajes y dar apreciaciones sobre estos. Esto es evidente desde el comienzo de la novela cuando se describe a Estela como una mujer rebelde y ambiciosa, que llama a los otros jóvenes de su edad “muertos de hambre” y que anhela abandonar el país. Asimismo, se le representa como algo ingenua al involucrarse con un hombre mayor que le ofrece drogas y la posibilidad de ir a Houston. Los continuos fracasos de Estela e Isabel, luego de involucrarse con hombres que les ofrecen un mundo de oportunidades nuevas e inalcanzables, irán estructurando un tono melodramático en que el crimen funciona como un objeto de deseo engañoso de atracción con sus bienes materiales y los personajes son víctimas de desenlaces crueles. Más allá del feminicidio del que termina siendo víctima Estela, es posible mencionar el también terrible desenlace de Isabel a modo de ejemplo, la que termina en un manicomio, maltrecha y víctima de la trata de blancas. Esto hace “difícil creer que [la] hermana [de Estela,] Isabel, y a la que tanto quiere, haya sido pasto de las drogas, del comercio sexual y de una ambición desenfrenada” (Cerdà 183). Con esto se confirma que el neodeterminismo que se ha ido desarrollando en el análisis no es solo espacial, sino que también es móvil si está asociado a lo narco, y aunque parece que se rompiera con los designios de una mala vida, esta encuentra a aquellos que intentan escabullirse. Y es que tampoco se sale del circuito de la tierra seca, de la narcoviolenencia a la chilena. De esta manera, la primera obra de Benedicto Cerdà muestra el paso del idílico y tranquilo Puerto Montt, al caos del desierto tejano.

Pop (2010), por su parte, trae al lector de regreso a la frontera del norte de Chile al describir esta vez el movimiento principal hacia el Perú, a través de una narración fragmentada que se entremezcla con referencias de la cultura pop gringa, con interacciones virtuales que se incrustan en la historia, escenas *gore* y con reflexiones altamente políticas. El narrador, Alaska, es letrado y esto es evidente por la saturación de información que entrega en una obra más bien breve.

La novela parte con un capítulo denominado “1.- La línea” en donde describe a Tacna, ciudad fronteriza que permite la entrada al país vecino, “una Tacna sepia de cortante frío nocturno, luce parecido a las ciudades de películas como Traffic o de documentales de coyotes de Nat Geo”, que avanza hacia Arica, a media hora de la ciudad peruana, la cual es descrita por el narrador como “la punta del ají, el tallo” (Ramos Bañados 7). Estas descripciones espaciales apuntan a situar esta zona como predispuesta a la violencia. Sin embargo, “[t]ras la frontera, los peruanos pobres imaginan un mejor futuro, como si Chile fuera Estados Unidos. Y en Estados Unidos los latinos los tratan de cucaracha o ratas y bajan la cabeza, mansos, sudacas, asumidos y explotados, y buscan el amor y trabajo con la cabeza gacha, ciegos” (Ramos Bañados 8), conectando esta obra con su novela posterior, *Ciudad berraca* y con la visión que ubica a Chile como el sueño sudamericano, un sueño americano gringo subvertido. Chile se comportaría como Estados Unidos, aunque incluso sería más que este: se humilla a los vecinos porque aquí están “los ingleses de Latinoamérica”. Sin embargo, en esta condición de “occidentales de segunda mano”, como diría Jorge González de Los Prisioneros, se pierde dignidad.

El narrador explica que al menos Perú era un “país todavía digno a pesar de Ripley y Falabella que hace años sufrió de la paranoia chilena con esa invasión fascista promovida por los ingleses” (18). Y es que Chile es un país del miedo en general, “[q]ue trabaja como paranoico para sellar sus casas de la realidad pobretona y pastabasera de la calle, en condominios con cámaras de seguridad para que la realidad la vean unos guardias milicos”, es “un país de forajidos, bandidos y asesinos y sicarios como el Medellín de hace cinco años” (17).

La conexión con lo narco en esta tierra del miedo salta a la vista y además de materializarse en el mismo protagonista, se encarna en la otra figura protagónica de la obra, el

Farolo, quien es un geólogo narcotraficante, bohemio, adicto a una sexualidad perversa, asesino innato y amigo de infancia del Alaska, del barrio antofagastino, que a temprana edad se perfila como su absoluto jefe y por quien narra sus –a veces tristes y desvergonzadas– aventuras. Más allá de su cercanía al delito y el asesinato desde pequeño, uno de los primeros negocios que se mencionan como parte del prontuario policial del Farolo y que muestra un elemento nuevo en la cartografía del Narco Chile, precisamente tiene que ver con conectar esta nación ficcional con el exterior. No solo se mueve droga en el Narco Chile, *Pop* suma el tráfico de niños hacia naciones desarrolladas, cosa que se puede revisar en novelas peruanas, como en la trilogía amazónica de Pedro Nájar, *El árbol de Sodoma* (2007).

En esta ocasión “[e]l Farolo fue casado con Silvina que trabajaba en un jardín infantil para niños huérfanos. Ellos, la ciudad y la sociedad estaban convencidos que esos niños pobres y huérfanos de Antofagasta lograrían ser felices en Europa, porque su concepto era: Desarrollo=Dinero=oportunidades=felicidad” (10). Así, la conexión del norte de Chile no se queda solo con Tacna. También se muestra cómo el Farolo pasa veinte días de cada mes en Guatemala, que tiene un “Taj Mahal” en Arequipa, mientras Lima se asimila a ratos con Alto Hospicio, y en otros incluso a Tailandia (45). Las conexiones son múltiples y Latinoamérica funciona como un aleph de las violencias a las que el colonialismo le ha empujado.

Vivir en Chile no es la excepción y más allá de las buenas famas económicas, el narrador “[r]ecuerd[a su] niñez” y “[p]iens[a] que [su] vida debió quedar estancada en esas calles terrosas de esa población de Antofagasta conocida como el ano de la ciudad” (19). Es por lo que la maldad sigue incluso a aquellos que logran salir de las poblaciones.

Hacia el final, la narración pasa a ser en tercera persona y se describe por qué Alaska es Alaska, la ciudad que no duerme en los nortes del norte. Quizás esta sea una de las pocas novelas del corpus revisado que tiene un final relativamente positivo para el protagonista,

aunque por supuesto en ningún caso hace que Alaska termine fuera de las redes de la narcoviolencia. El capítulo final muestra al protagonista llegando a Iquique tras su viaje desde el sur peruano, el cual había sido un trayecto difícil pues estaba pronto a dar a luz en el Narco Chile:

Alaska parió anoche y de manera dolorosa –por las hemorroides– en el baño estrecho de la pensión de calle Juan Martínez, dos ovoides con alita de mosca. Fue después de las 21 horas, cuando en la edición central del noticiero de TVN, se hablaba de la erupción del volcán Llaima –o desaguadero en mapudungun–. Cuatro horas antes de parir, Alaska había tomado medio litro de aceite, según le indicó el matrn de San Juan de Lurigancho, de nombre Axel y rostro moreno marcado por sendas cicatrices en el ojo derecho. Axel partiría pronto a Buenos Aires embarazado de gemelos (55).

Estos hijos terminan siendo esnifados, porque los hijos nómadas del Narco Chile son ovoides de cocaína. Esto es lo que dan a luz aquellos que desafían el miedo que propaga el estado-nación y que se vuelven violentadores después de no poder rehuir de sus orígenes violentados.

Otros trayectos de importancia para esta cartografía son aquellos que aporta *El enviado de Medellín* (1991) de Ignacio González Camus. Al seguir los postulados de Beatriz Sarlo, si se posiciona en términos de valor literario, quizás esta sea la obra más valiosa de todo el corpus, ya que no solo muestra trayectos de interés, sino que también los escenarios que levanta no son solo los que ya se han revisado. Aquí, además de la pobla, se espacializan los barrios altos de la ciudad de Santiago.

La ciudad empresarial y las oficinas ministeriales son las que marcan el neodeterminismo de Chile. Es por esto, que esta es una obra en la que se pueden encontrar las respuestas de las espacializaciones estereotipadas de la pobla y el desierto de la cartografía social-literaria del presente análisis, pues se representa a la élite y sus redes de corrupción. En esta oportunidad, lo narco no tiene una asociación directa con la marginalidad. Este también podría ser el caso de Sara y Pablo Niculcar, sin embargo, *La persistencia de la memoria* no describe los espacios de la élite de manera protagónica como lo hace esta novela del también periodista González Camus. Tampoco es la historia del buen pasar del Farolo o del Culebra,

porque sus gustos y formas se asocian a la narcocultura más popular. Sin embargo, la obra que inaugura la cartografía del Narco Chile a inicios de los noventa, en línea a los postulados sistémicos, muestra que el oriente santiaguino también es una zona narco y de crimen organizado.

La siguiente cita muestra cómo es que llega a Chile el enviado de Medellín, muy distinto a como ingresa Alaska desde Perú, ya que “[t]ras un vuelo en Avianca procedente de Bogotá, el ciudadano colombiano Geoffrey Davenport llegó anoche en taxi, desde el aeropuerto, a la casa nueva que había arrendado en el sector de Quinchamalí, en un cerro, junto a la Avenida Las Condes” (González Camus 9). Que el protagonista sea un extranjero sudamericano que entra por la “puerta grande” y que llega directamente a Las Condes y no a otra zona de la capital, es algo muy decidor. Esta no es la historia del traficante de *Desierto*, tampoco de un migrante pobre como la de Jean de *Ciudad berraca*. Sin embargo, el neodeterminismo chileno es tan fuerte como para no permitir que un narcotraficante extranjero de élite se salga con la suya. Pero sí permite que su propia élite se resguarde entre sus selectos miembros.

De esta forma, la tranquila entrada de Geoffrey –quien es un miembro activo del cartel de Medellín– a la élite santiaguina, será cobrada con intereses, lo que hace que este termine mal. El protagonismo del colombiano en la zona acomodada de Santiago está marcado por su relación con Carolina, una muchacha de familia y con grandes influencias. Esto funciona como un trampolín para él, aunque desde su llegada ya adquirió diversas propiedades para el lavado de activos:

En una calle de Providencia, se comenzaría a levantar dentro de poco tiempo el hotel de 60 habitaciones que estaría bajo su administración en su calidad de presidente de la Sociedad Confín del Sur. Y en el Camino de Asís, en el elegante sector de amplios terrenos arbolados y mansiones con grandes espacios junto a la Avenida Las Condes, cerca del centro comercial Cantagallo, dos paños de terreno ya adquiridos esperaban a que Confín del sur les hincara el diente para levantar edificios de cuatro pisos con enormes departamentos para gente con mucho dinero. Vives le había sugerido la compra de los lotes (13).

Pero como también se visualiza en la cita, son chilenos quienes acompañan a Geoffrey en sus acciones. Vives es su asesor personal, chileno y totalmente enterado del oficio del colombiano. Otro que lo ayuda es el Chelo, un narcotraficante local –precisamente de la población José María Caro– que también se vincula con otros jóvenes de la zona oriente que funcionan como sus soldados entre los barrios más acomodados de Santiago y de Chile. Por eso llama la atención que durante la narración existan afirmaciones que dan a entender que con la llegada de Geoffrey llega el narcotráfico a la nación, aun cuando el Chelo y sus secuaces del barrio alto, Ricardo y Cristian, le precedieron:

Las autoridades y la comunidad de Chile estaban comenzando a preocuparse. El consumo de drogas había llegado como una lenta filtración de líquido corrosivo que se iba extendiendo y empezaba a lamer el perímetro de seguridad. Había conjeturas sobre el ingreso de dinero sucio de los narcotraficantes a diversas áreas de negocios [...] El director del Servicio de Impuestos Internos, Mario Verdugo, se hallaba alarmado. Hizo declaraciones a un periódico. –Estamos ya con indicios de corrupción en algunos organismos fiscalizadores y que aún son menores. Pero no hay que confiarse, ya que en la medida en que comiencen a llegar más dineros del narcotráfico al país, y si no nos preocupamos lo suficiente, va a cundir la corrupción (26).

Lo que obviaba Mario Verdugo es que esos indicios, más bien eran estructuras corruptas que habían tenido sus orígenes en la dictadura de Pinochet, varios años antes y que como él mismo percibía, se encontraban antes de la llegada del empresario paisa. Sin embargo, en esta obra se construye al extranjero como el enemigo interno que llega a corromper al Chile tranquilo. Pero, como se ha revisado, Chile también es una nación narco, pero con sus propias particularidades. Más allá de la realidad, las otras novelas muestran que Chile es un espacio de violencias, sin culpabilizar necesariamente a quienes llegan al país atraídos por las luces de un neoliberalismo que difícilmente les iluminará.

Sin embargo, la narración insiste en mostrar a una nación contaminada por el narco extranjero. De hecho, a modo de refuerzo, paralelas a las escenas que se desarrollan en Chile, se muestra cómo se maquina la presencia de Geoffrey en las salvajes tierras colombianas de Medellín. Estas están atiborradas de hombres, civiles, en camionetas tipo safari, sin techo y con armas apuntando a su alrededor, en medio de la verde y selvática provincia de Antioquia.

Finalmente, y como también se ha visto en otras obras de este análisis, la violencia de género se entremezcla con la trama narco, desencadenando el femicidio de Pacita, una chica adinerada que, en su adicción al alcohol y las drogas, termina siendo asesinada por sus propios “amigos”. Sin embargo, el primer sospechoso es Devenport, con quien tuvo algunos encuentros más bien fortuitos y quien buscaba estar con la chica, mientras estaba viviendo una transformación monstruosa y violenta en la narración. Por esta y sus golpizas a Carolina, no cabían dudas que el colombiano era responsable del crimen.

En un movimiento propio del género policial, el asesino de la chica no era el colombiano, aunque bien sea este quien termine pagando por la sospecha en manos de su propio cartel. Y es que Chile es “un pequeño país en el que resultaba difícil pasar inadvertido, siempre la policía clavaba el ojo en los colombianos y los investigaba” (González Camus 295), por lo mismo sus propios compañeros lo eliminan para continuar con el negocio en la supuesta nación corrompida desde fuera.

Más allá de que los “zorreros” de Ricardo Gazitúa y Cristian Schwarz fueran los asesinos –también maleantes y narcos– y se pudiera pensar en que estos deberían salir airosos de la situación, igual terminan muertos como el colombiano, lo que refuerza el neodeterminismo que logra que quien se meta en una narcozona, a pesar de su privilegio, siempre, pero siempre, termine mal.

De esta manera, se visualiza un trayecto distinto a los que se han revisado hasta el momento. Si bien existe la conexión latinoamericana entre Santiago y Medellín, esta no es para poner en escena narcopersonajes que cargan kilos en camionetas, se meten ovoides para trasegar o caminan por el desierto del norte para llegar a cumplir el sueño sudamericano. Este narcotrayecto es para entrar en las redes del macrotráfico, lo cual evidencia una influencia externa del delito, pero también una predisposición interna que está lejos de ser incorruptible.

Esto, ya que más allá de los intereses de Geoffrey en la nación neoliberal, en esta el consumo problemático traspasa las clases, la droga se mueve en manos nacionales y el evitar cualquier escándalo social o político es la consigna. De hecho, una de las interacciones entre las altas cúpulas de la nación hacia el final, es crucial para entender que lo prioritario es mantener la tranquilidad entre el empresariado y como no se había confirmado que la muerte de Davenport era en manos colombianas, era preferible no ahondar demasiado en el tema, porque más de alguno podría verse involucrado en la “incómoda” situación:

De la orden de asesinato [colombiana], no hay certeza. Por ello –y sonrió para sí mismo por lo que iba a decir– dile a tus empresarios que se queden tranquilos, que no habrá más alharaca inútil. –¿Mis empresarios? – El ministro de Hacienda rio– Naturalmente que no conviene tratarlos a patadas. Mi única preocupación es no tener gratuitamente dificultades –explicó– (301).

En esta línea salta a la vista que –más allá del imaginario blanqueado– Chile también es Latinoamérica y por más que se intente mostrar como una nación modélica, evidentemente, está muy lejos de serlo. Hacer que la corrupción y los delitos estructurales queden debajo de la alfombra no hace que estos no existan. En esta exposición voluntaria o involuntaria del autor, demuestra también un trayecto interno de lo narco, al mover la problemática desde los barrios bajos, de la pobla, al oriente santiaguino.

A modo de cierre, se puede observar que los trayectos internos y externos del Narco Chile son parte crucial de la cartografía literaria y que, a pesar de mostrar los traslados físicos y materiales de las drogas por los círculos centrales del mapa, también muestra el traslado de influencias y se recorren espacios que amplían las narcozonas, aunque sea de manera excepcional.

Conclusiones y proyecciones

Y si la cultura es la herramienta más peligrosa. Si pudiera ser justamente la forma más sutil y común de hacernos tolerar (dejar ser) las opresiones de la sociedad

Terry Eagleton

Al recapitular el presente trabajo se pueden entregar ciertas confirmaciones acerca de la espacialización del Narco Chile que se resumen a continuación.

Uno. Es posible dibujar una cartografía de la narcoliteratura en Chile, a la cual también se le pueden sumar los diversos productos culturales de la música, el cine y la televisión que se han interesado en la temática, aunque no siempre se presentan con la densidad crítica que develan las novelas de los márgenes nacionales. De hecho, es posible rastrear otras obras que serán de interés para este u otros análisis futuros como lo son las policiales *Perro muerto* (2016) y *La sangre no es de agua* (2019) de Boris Quercia; algunas de Ramón Díaz Eterovich como *El color de la piel* (2003) o *Solo en la oscuridad* (1992); la novela *Ladrón de Vida* (2015) de Ernesto Morales Gúzman, en la cual se trabaja la perspectiva de la PDI sobre el fenómeno del narco; las novelas *La colorina* (2012) de Branny Cardoch y *Matadero Franklin* (2018) de Simón Soto, donde se explora la constitución moderna e histórica de la ciudad y los barrios precarizados de la mafia local imaginando los inicios del narco en el país; la novela *Entre lutos y desiertos* (2013) de Gonzalo Hernández que escenifica el norte chico del país y la obra *Almas en el río* (2013) de Eleodoro Sanhueza Ramírez que al igual que *Corazón Narco* de Cerdà, enlaza la temática narco con una zona sureña de la nación, en este caso de Aysén.

Dos. En estas obras, los espacios y trayectos muestran un neodeterminismo que subvierte las premisas meritocráticas de la nación neoliberal. Esta operación estética no es propia del fenómeno del narco chileno, muy por el contrario, las obras del Narco Chile se suman a una larga tradición estética de la tragedia social. Sin embargo, en la particularidad de este corpus, los personajes vinculados al narco terminan en desenlaces trágicos, lo que puede empujar hacia visiones condenatorias de las acciones en una primera lectura que no toma en

consideración lo que rodea y empuja a los personajes a dichas acciones. Esto, de la mano de escenas que simulan territorios en sequía o sequías en ascenso que derivan en la repetición de metáforas de una tierra seca, infructífera y que condena a la muerte.

Frente a esta figuración se hace necesario traer al colombiano Alonso Salazar y su primer texto *No nacimos pa' semilla* (1990), donde narra precisamente el momento en que “la muerte comenzó a ser negocio lucrativo en Colombia” al constatar que “las condiciones de pobreza determinaban las formas de buscarse el sustento”, es decir, determina a ciertas subjetividades al delito a modo de supervivencia. Sin embargo, “[a]dherir acríticamente a cualquiera de estas interpretaciones es sumamente peligroso. Es igualmente maniqueísta quien presenta al sicario [el narco para efectos de esta investigación] como un enfermo paranoico, como aquel que lo absuelve por ser un producto de la marginalidad” (2). Es por eso por lo que hay que ser enfáticos y esto en las obras se deja leer: no por vivir en la pobla, por vivir en el desierto o por ser de Latinoamérica te conviertes en delincuente –que así lo afirmarí acerca de Medellín el narrador de la *Virgen de los sicarios* (1994) de Fernando Vallejo–, ni los delincuentes pueden ser exculpados solo por provenir de la pobreza. Miles y miles de personas logran escapar de las “suaves” garras neoliberales que los dejan sin oportunidades y que los empujan al delito.

En una segunda lectura, el neodeterminismo espacial se amplía y escapa de las miradas condenatorias individuales hacia lo narco. Esto permite revisar la problemática a nivel estructural y descentralizar las culpas individuales o sectorizadas para moverlas hacia responsabilidades públicas y sistémicas, como la que propone la figura del perpetrador explícito frente a la del implicado de Michael Rothberg, es decir, un responsable no directo de los traumas sociales, pero fundamental. De esta manera, las obras del corpus relacionan la marginalidad con el narcotráfico a través una estética estructural y trágica –neodeterminista– que permite matizar visiones que culpan con visiones que comprenden.

Tres. Los espacios de la cartografía del Narco Chile se sectorizan por anillos. Un anillo central, en el corazón de la ciudad neoliberal, lo constituye la población. Un segundo anillo que descentra la ciudad neoliberal, aunque también la escenifica, es el desierto y su condición de frontera. Finalmente, existe un tercer círculo que permite la conexión entre el interior y el exterior de los círculos centrales de la cartografía con otras zonas geográficas vinculadas al narco, como también con otras zonas políticas y morales.

La pobla se espacializa en las obras a través de un contenido referencial que se manifiesta en las formas. Aquí toma protagonismo una jerga local, personajes tipo asociados a la marginalidad, lugares reconocibles como las viviendas pareadas, las mediaguas de zinc y madera y los blocks, además de estar asociada a acciones que se repiten como los asesinatos, el mismo microtráfico y el consumo problemático. Es por esto por lo que los fondos terminan centrándose en problemáticas sociales y económicas como la desigualdad y la falta de oportunidades. El desierto se comporta como un segundo anillo de la cartografía que muestra de manera difuminada el orden urbano al ser una parte forzada de la ciudad neoliberal; de manera descentrada al salir de los márgenes reales y ficcionales y de manera totalmente alegórica, es decir, también constituye una figuración de este que retrotrae a la capital del país y su hostilidad. Un tercer anillo de la cartografía del Narco Chile lo constituyen los trayectos internos y externos por los anillos centrales hacia otras zonas latinoamericanas. Estos trayectos son materiales, a la vez que políticos y morales.

Cuatro. La narcotrama chilena se vincula a otras temáticas que deberían ser estudiadas con detención. Una es la relación de la dictadura de Pinochet con el narco ya que en algunas de las obras “existe una memoria visual [y narrativa] que puede identificarse con una semiótica del uso de la violencia dictatorial y fascista que puede trazar una veta común de lectura entre los procesos de violencia necropolítica entre fascismo y el narcotráfico, procesos vinculados al neoliberalismo” (Valencia 141). Esto es posible de rastrear en *El enviado de Medellín* y las

instituciones chilenas postdictatoriales; en las novelas de Ramos Bañados como en *Ciudad berraca* y la chatarra dictatorial que vara en la pobla del desierto, las influencias heredadas de la política pinochetista que permite la impunidad del grupo tras los asesinatos en *Alto Hospicio* y los vínculos con los aparatos de inteligencia estatal del papá narco del Culebra en *La biblioteca chicha*; y es aún más claro en *La persistencia de la memoria* de Pérez Ávila y el campo de concentración donde murieron los padres de Sara.

Una segunda temática de representación asociada al narco es la de los femicidios. Esta es posible de rastrear en *El enviado de Medellín* y el asesinato de Pacita, en *La persistencia de la memoria* y el asesinato de Sara, en las niñas asesinadas de *Alto Hospicio*, en la violencia de los asesinatos y violaciones a mujeres que perpetúa el Alaska y el Farolo en *Pop* y en el asesinato de Estela en *Corazón Narco*. Este vínculo entre el narco y los femicidios se desarrolla con vigor en las obras del norte de México.

Por último, sería iluminador estudiar directamente las experiencias de consumo y el lado farmacológico de lo narco en las obras chilenas ya que complementará la red sistémica imaginaria de lo narco nacional y se podrá entregar una mirada de cerca que complemente o discuta el interés en esta temática por parte de pensadores europeos como Herman Herlinghaus.

La cartografía del Narco Chile y las tres zonas que se identifican claramente, también representan espacios de un submundo dentro de estas que son necesarios analizar en un próximo trabajo. Por ejemplo, los cafés con piernas, los bares o fuentes de soda, los cybercafés, los automóviles y camionetas, son espacios que se incrustan en estas zonas estéticas, se repiten y también configuran el imaginario de los márgenes en el que se mueve lo narco.

Cinco. Un anillo que se podría sumar entre la pobla y el desierto, en una actualización de este análisis, es el del puerto de Valparaíso como narcozona a estudiar en la proximidad. Aquí se podrían revisar obras como *Valpore* (2015) de Cristobal Gaete y *Canciones punk para señoritas autodestructivas* (2011) de Daniel Hidalgo. Desde aquí también podría estudiarse la

condición de puerto de las ciudades del norte en la posibilidad de constituir un imaginario particular como ciudad-puerto-desierto, ya que en esta oportunidad se rastreó desde los códigos de la población urbana.

La idea es que se siga engrosando la lista de obras que permitan pensar y matizar el complejo fenómeno del narco en el país desde todas las aristas posibles. Esto, sin prejuicios y sin hacer necesariamente de la cultura y el arte un *continuum* de la realidad que oprime: así se podrán fortalecer, densificar o replantar las narcozonas que configuran la cartografía planteada. Es importante seguir revisando las perspectivas culturales críticas que están haciendo crecer los frutos literarios en la tierra seca imaginada de Narco Chile.

Obras citadas

Catrileo, Daniela. “¿Han visto cómo crece la maleza en la tierra seca?”. *Piñen*. Santiago, Chile: Pez Espiral, 2019.

Cerdà, Benedicto. *Corazón Narco*. Santiago: Autoedición/Benedicto Cerdá, 2012.

Cortés, R. *Buganvilia*. Santiago: El Mercurio, 2018.

González Camus, Ignacio. *El enviado de Medellín*. Santiago: CESOC, 1993.

Leiva, Carlos. *Hijo de traficante*. Valparaíso: Ediciones Caronte, 2015.

Pérez, Ávila. *La lógica de los escarabajos*. Antofagasta: Ediciones hurañas, 2018.

----- *La persistencia de la memoria*. Santiago: Aguja literaria, 2021.

Plaza, Daniel. *Desierto*. Valparaíso: Narrativa punto y aparte, 2018.

Ramos Bañados, Rodrigo. *Alto Hospicio. Una novela criminal*. Emergencia Narrativa: Valparaíso, 2015 (2009).

----- *Ciudad berraca*. Santiago: Penguin Random House, 2018.

----- *La biblioteca chicha*. (inédita)

----- *Pop*. Arica: Cinosargo, 2010.

Silva, Mario. *Los que sobran. Dos novelas*. “El infierno”. “Felicilandia”. Santiago: Tajamar, 2007.

Corpus crítico

Alighieri, Dante. *Carta XIII de Dante Alighieri a Cangrande della Scala*. Trad. Julian Barenstein. Mutatis Mutandis: Revista Internacional de Filosofía, núm. 10, 2018. 143-176.

Areco, Macarena. “Cartografía e imaginarios de la narrativa latinoamericana reciente: Argentina, Chile y México”. *Monográficos Sinoele*, nº17, 2018.

Bajtín, Mijaíl. “Las tareas inmediatas de los estudios literarios”. *El método formal de los estudios literarios. Introducción crítica a una poética sociológica*. Madrid: Alianza, 1994.

Benjamin, Walter. “El París del segundo imperio en Baudelaire”. *Poesía y capitalismo*.

Iluminaciones II. Madrid: Taurus, 1988. 23-120.

Berman, Marshall. *Todo lo sólido se desvanece en el aire*. Buenos Aires: Anthropos, 2013.

Foucault, Michel. “Las heterotopías”. *El cuerpo utópico. Las heterotopías*. Buenos Aires: Nueva Visión, 2010.

Franz, Carlos. *La muralla enterrada*. “Entre la muralla y el imbunche”. Biblioteca virtual Miguel de Cervantes, 2001. Consultado por última vez en marzo 2022, disponible en: https://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/la-muralla-enterrada-la-ciudad-imaginaria-de-santiago-de-chile-ensayos-sobre-literatura-urbana-e-identidad-fragmento-primer-capitulo--0/html/01bdf2d8-82b2-11df-acc7-002185ce6064_2.html

Harshaw, Benjamin. “Ficcionalidad y campos de referencia”. *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arcos/Libros S.L, 1997.

Herlinghaus, Hermann. *Narco-Epics. A Global Aesthetics of Sobriety*. New York: Bloomsbury, 2013.

-----“En torno a la narco imaginación, sus paradojas históricas y configuraciones contemporáneas”. Segundo congreso Narco transmisiones globales. Pontificia Universidad Católica de Chile. Consultado por última vez en marzo del 2022, disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=rnojeQh0vdo&t=4187s>

Morse, Richard. “Ciudades periféricas como arenas culturales”. *Cultura urbana latinoamericana*. Clacso: Buenos Aires, 1985. Consultado por última vez en marzo del 2022, disponible en: <http://www.bifurcaciones.cl/003/reserva.htm>

Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: La representación de los espacios en la narrativa*. México: Siglo XXI, 2001.

Rama, Ángel. *La ciudad letrada*. Santiago: Tajarar, 2004.

Romero, José Luis. *La ciudad y las ideas*. Buenos aires: Siglo XXI, 2001.

Rancière, Jacques. *El reparto de lo sensible: estética y política*. Santiago: LOM, 2009

(2000).

Rodríguez, Fermín. *Un desierto para la nación*. Eterna cadencia: Buenos Aires, 2010.

Salazar, Alonso. *No nacimos pa' semilla*. Bogotá: CINEP, 1990.

Santos, Danilo, “Feos, sucios y malos: Construcción de la ‘racialidad’ y del enemigo en las narrativas chilenas recientes de la violencia”, 2020.

Santos, Danilo. Urgelles, Ingrid. Vásquez, Ainhoa (Coords). Dossier: “Narcozona: territorios, ciudades y fronteras del relato criminal en México y Colombia”, Dossier en Taller de Letras (en imprenta) Segundo semestre de 2018.

Sarlo, Beatriz. “Los estudios culturales y la crítica literaria en la encrucijada valorativa”, en Sarlo, B.; Schwarz, R. y Kraniauskas, J. (eds.), *Culturas híbridas-No simultaneidad-Modernidad periférica. Mapas culturales para la América Latina*. Verlag, Berlin: Wiss., 2000. 231-240.

Simmel, Georg. “Las grandes ciudades y la vida intelectual”. *Las grandes ciudades y la vida intelectual*. Madrid: Hermida Editores, 2016. 57-77.

Soubeyroux, Jacques. *La representación del espacio en la narrativa española del siglo XX*. Revista Arbor n°176, 2003. Pp. 27-57.

Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. Barcelona: Melusina, 2010.

-----“Has llegado al fin del mundo: aquí hay dragones endriagos” (texto inédito), “Narco Zona: territorios, ciudades y fronteras del relato criminal en México y Colombia” Dossier, Taller de Letras (diciembre 2018).

Vásquez, Ainhoa. *No mirar. Tres razones para defender las narcoseries*. Chihuahua: Universidad Autónoma de Chihuahua y Universidad Autónoma de Sinaloa, 2020.

Zolá, Emile. *Manifiesto naturalista*. Barcelona: Icaria, 1981.