

HUMANITAS

REVISTA DE TEORÍA, CRÍTICA Y ESTUDIOS LITERARIOS

VOL. 1 NUM. 2
ENERO-JUNIO 2022
ISSN: EN TRAMITE

Humanitas

Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios

<http://humanitas.uanl.mx/>

Perra Brava: una mujer frente al narcomundo

Perra Brava: a woman against the drug world

Magdalena López Hernández
Universidad Autónoma Metropolitana
<https://orcid.org/0000-0002-7379-5735>

Fecha entrega: 26-12-2021 **Fecha aceptación:** 11-2-2022

Editor: Víctor Barrera Enderle. Universidad Autónoma de Nuevo León, Centro de Estudios Humanísticos, Monterrey, Nuevo León, México.

Copyright: © 2022, López Hernández, Magdalena. This is an open-access article distributed under the terms of Creative Commons Attribution License [CC BY 4.0], which permits unrestricted use, distribution, and reproduction in any medium, provided the original author and source are credited.



DOI: <https://doi.org/10.29105/revistahumanitas1.2-7>

Email: 09.magdalo.49@gmail.com

Perra Brava: una mujer frente al narcomundo

Perra Brava: a woman against the drug world

Magdalena López Hernández
 Universidad Autónoma Metropolitana
09.magdalo.49@gmail.com

Fecha entrega: 26-12-2021 Fecha aceptación: 11-2-2022

Resumen. Durante el año 2010, en medio de un México aún atravesado por el Calderonato, la escritora Orfa Alarcón debutó en el campo literario con su novela *Perra Brava*. Un trabajo ficcional que destacó por explorar el rol femenino en el mundo del narcotráfico. Si bien, un punto señalado por la crítica es que dicha exploración, más que una transgresión o un cuestionamiento crítico, resulta ser una reafirmación de los estereotipos comercializados en las pantallas, el presente artículo busca ahondar en el cliché y la cultura pop como un recurso narrativo que le permite a la autora posicionarse al interior de los imaginarios para, desde ahí, resignificarlos.

Palabras clave: Orfa Alarcón, narcoliteratura, mujer y violencia, narcocultura, cultura pop

Abstract. During the year 2010, in the middle of the period known as “Calderonato”, the writer Orfa Alarcón published her first novel *Perra brava*. This fictional work stood out for exploring a feminine role in the

drug trafficking world. Nevertheless, the critics pointed out that such exploration reinforced the stereotypes sold in the media. The present article establishes that the writer re-signifies cliché and pop culture by using them as a narrative resource.

Keywords: Orfa Alarcón, narcoliteratura, mujer y violencia, narcocultura, cultura pop

La posición femenina en los tiempos del narco

Desde que Lola “La Chata” e Ignacia Jasso “La Nacha” —a quien se le conoce por ser la primera líder criminal en Ciudad Juárez— comenzaron a hacer presencia en la prensa amarillista durante los años 30, quedó demostrado el rol activo que las mujeres podían tener en el mundo, esencialmente masculino, del narcotráfico. No obstante, pese al protagonismo que comenzaban a adquirir estas figuras dentro de las estructuras y jerarquías del tráfico de enervantes, sus roles no fueron visibilizados ni interiorizados por la cultura popular hasta que, en los años 70, apareció el corrido “Pancha La Contrabandista”, de Cornelio Reyna y, posteriormente, en 1974, el tema estelar de Los Tigres del Norte “Contrabando y Traición”, que convirtió a Camelia “La Texana” en uno de los primeros personajes mediáticos, masivos y transnacionales de la narcocultura.

La importancia de recuperar estos referentes radica en que si bien los relatos en que participan —la prensa y el corrido— pertenecen a dos terrenos diferentes, el real y el ficticio respectivamente, resulta indiscutible que las historias de La Chata, Jasso, Pancha y Camelia marcan el punto de partida de los modelos de representación femenina de la narcocultura, razón por la cual se dibujan en ellos algunos elementos que vertebran el imaginario que se recuperará en las narrativas femeninas ulteriores, tales como la subordinación a una figura masculina que ejerce el control total sobre la plaza; el compañerismo romantizado, y finalmente, la apropiación paulatina del negocio, en el caso de Lola “La Chata” e Ignacia Jasso, y del poder de ejercer la violencia, en el caso de Pancha y Camelia. Estos últimos obtendrán especial importancia en tanto plantean una desestructuración del ideal normativo de la mujer sumisa, pasiva, fiel y

recatada, para proponer figuras femeninas que se construyen desde el otro extremo: la acción, el riesgo, la traición y, sobre todo, el ejercicio de la violencia y la agresividad como medio para agenciarse y construirse dentro de un mundo regido por hombres. Sin embargo, es importante mencionar que, como pudo constatarse a lo largo del primer capítulo, la construcción de estos modelos no genera imágenes estacionarias, sino dinámicas que se transforman con el pasar del tiempo.

De este modo, si la primera mitad del siglo XX fue propicia para la aparición de mujeres que buscaron definirse a partir de la violencia, la segunda mitad del siglo XX y el inicio del XXI atestiguaron la aparición de nuevos roles en los que, para las mujeres, la corporalidad se volvió un medio de vital importancia para sobrevivir la decadencia económica y el exceso de inseguridad. Por un lado, el cuerpo devino en fuerza de trabajo, como puede observarse en el aumento de casos de “mulas” del narcotráfico¹, tema denunciado por el director Joshua Marston en la película *María, llena eres de gracia* (2004); mientras que, por otro, también se convirtió en un capital simbólico muy codiciado, tal y como describe el autor colombiano Gustavo Bolívar en *Sin tetas no hay paraíso* (2005), novela que tematiza las intervenciones quirúrgicas a las que se someten las mujeres para ser del gusto de los jefes de plaza.

Asimismo, cabe mencionar que, si bien la explotación del cuerpo y la afirmación identitaria por medio de la violencia ya habían sido tematizadas en múltiples novelas y productos culturales, en México no habían obtenido un auge significativo hasta que, durante La Guerra contra el Narcotráfico declarada por Felipe

¹ Mujeres que transportan varios kilos de droga en el interior de sus organismos.

Calderón en el 2006, las mujeres comenzaron a participar de los escándalos mediáticos: la captura de Sandra Avilés Beltrán, “La Reina del Pacífico”, en el 2007; la aprehensión de Laura Zúñiga, Miss Sinaloa 2008, quien fue arrestada ese mismo año en compañía de Ángel Orlando García, operador del Cártel de Juárez; y el ascenso de Eréndira Arellano Félix, quien en 2009 pasó a convertirse en una de las cabecillas más importantes del Cártel de Tijuana. Las imágenes que, hasta entonces, sólo pertenecían al imaginario de la narcocultura y su producción, comenzaron a encontrar referentes en la realidad inmediata y, en este desplazamiento, surgió un nuevo interés por ahondar en la posición que ocupan las mujeres dentro de las organizaciones delictivas o cómo son afectadas por ellas.

Ante esta curiosidad, el poder, la astucia y la belleza fueron las áreas más exploradas y explotadas, sobre todo, por la producción periodística, como puede evidenciarse en obras como “Las damas del narco” (2004) de Mónica Lavín, *La Reina del Pacífico y otras mujeres del narco* (2009) de Víctor Ronquillo o *Miss Narco: belleza, poder y violencia* (2009) de Javier Valdés. No obstante, el centralismo que obtienen estos “valores” en las representaciones femeninas del narcotráfico, desemboca en una exotización que, más que problematizar la condición de estas mujeres, capitaliza su notoriedad mediática (Herrera Bórquez, 2018: 52). De este modo, se fortalecen los prejuicios colectivos y se generan una amplia variedad de retratos unidimensionales que, a su vez, acentúan los estereotipos de narco mujer que, para el 2002, ya habían sido categorizados en mujer-objeto, mujer-trofeo y mujer-jefa (Valenzuela, 2002: 164), modelos que seguirían reafirmandose en telenovelas o series de gran éxito comercial como *Breaking Bad* (2008), *Rosario Tijeras* (2010) y *La Reina del Sur* (2011).

Aunado a todo lo anterior, las representaciones de la mujer en el mundo del narco se enfrentaban a un problema capital: la apropiación de la experiencia femenina, pues ésta, hasta entonces y como se ha evidenciado en este texto, sólo había sido escrita por hombres, y es justo desde ese vacío desde el cual toma posición, y aparte obtiene notoriedad, la escritora Orfa Alarcón.

Planeta: la visibilización editorial

Con la publicación de la novela *Perra Brava*, quedó de manifiesto que, dentro del campo literario, las tomas de posición no corresponden únicamente a perspectivas estéticas o líneas temáticas, ni tampoco se debaten, en los términos expuestos durante el debate de la llamada narcoliteratura, entre lo realmente literario y lo puramente comercial, pues la toma de posición, a decir del sociólogo Pierre Bourdieu, “está definida por su relación objetiva con las demás posiciones” (Bourdieu, 2002: 342); en este sentido, frente a un campo de producción cultural regido por una masculinidad que, hasta el momento, se había apropiado de la visión femenina frente a la violencia, la obra de Orfa Alarcón marca un cambio en el paradigma imperante a partir del cual se elabora su proyecto artístico —el cual se reafirma tras la publicación de su novela *Loba* (2019)—, a la par que se determina su valor distintivo al interior del campo. Sin embargo, es importante señalar que la toma de posición de la autora no se gesta tan sólo como una elección contestataria ni un impulso creacionista ante una producción cimentada en valores patriarcales, ya que la toma de posición siempre está estrechamente ligada a las relaciones de cooperación e interacción que los productores mantienen con el campo de poder imperante.

En el contexto de producción de *Perra Brava*, este último está representado, en primer lugar, por las instituciones encargadas de impulsar y gestionar la producción cultural en México, y en segundo, por los discursos mediáticos que, como afirma el investigador Oswaldo Zavala, tan sólo reproducen la agenda hegemónica y las estrategias de representación del poder oficial en torno al fenómeno del narcotráfico (Zavala, 2018:79). A partir de esto, resulta significativo apuntar que, en el 2007, la autora Orfa Alarcón recibe el apoyo anual del Programa Jóvenes Creadores del FONCA para la elaboración de su novela debut², lo cual deja entrever cómo este mecanismo institucional opera, a su vez, bajo criterios políticos: a un año del inicio de La Guerra contra el Narcotráfico, que para entonces ya había dejado un aproximado de 3,000 muertos de acuerdo a datos del Semáforo Delictivo Nacional, es apoyado un proyecto que pretende dar voz a los acontecimientos violentos que se viven al norte del país. De esta forma, subyacen también procesos de apropiación e institucionalización de obras de carácter sintomático —los cuales ya habían tenido lugar en la década de los 90 con obras como *Cada respiro que tomas* (1992) de Élmer Mendoza, y *Tierra Blanca* (1998) de Leónidas Alfaro, ambas escritas con el apoyo del DIFOCUR—, los cuales facilitan la circulación de productos literarios que no necesariamente cuestionan ni critican la realidad mediatizada de la narcoguerra, sino que reproducen y participan de su visión espectacular.

² La participación de la autora en el FONCA resulta interesante, no sólo por la temporalidad, sino por el capital simbólico que implica. Al ser incluida en el listado de becarios, la autora obtiene, de forma casi automática, cierto prestigio y credibilidad autoral, debido a que el objetivo de esta institución es, precisamente, visibilizar las jóvenes promesas del campo artístico mexicano, razón por la cual también resulta significativo en tanto aumenta sus posibilidades de consagración.

Así, la adopción de una perspectiva centrada más en la exaltación de la violencia que en su problematización, es otra toma de posición que interactúa con la *illusio*, con el juego que la autora mantiene con los campos de poder. Bajo este supuesto, es posible pensar la reproducción de las convenciones y los estereotipos del mundo del narcotráfico —que, para el 2007, ya inundaba gran parte del imaginario mexicano del siglo XXI— en *Perra Brava*, junto con la integración de elementos de la cultura popular — las canciones de Cártel de Santa y los referentes del cine masivo—, como componentes clave para el posicionamiento de la novela frente a otro participante importante del campo de poder: el mercado, constituido por la industria editorial, las reseñas, la crítica literaria, etc.

Dicho esto, es posible especular que la combinación de temática, recursos narrativos, apropiación de lo popular, sumado al hecho de ser la primera narconovela que aborda la posición femenina en el mundo del narcotráfico y que, además, fue escrita por una mujer, pudo haber conformado un producto atractivo para Grupo Planeta, sello bajo el cual se publicaría la obra en el año 2010 y que, sin duda, aceleraría el proceso de consagración de la joven autora. De este modo, bajo el sello comercial de la editorial española y tras la crítica de autores que también han sido publicado por ella³, la historia de Fernanda Salas, una joven universitaria de clase media que se ve arrastrada al violento mundo del narcotráfico por amor, logra visibilizarse tras obtener el reconocimiento de autores como Cristina Rivera Garza, quien

³ Cristina Rivera Garza y Élmer Mendoza son autores asiduamente publicados por Tusquets, editorial asociada a Grupo Planeta.

aplaude la historia de “una mujer que ha tomado las riendas de sus aspectos más psicológicos” (Rivera Garza, 2010: 44); Élmer Mendoza, para quien la obra es “sorprendente y vivaz, dura y propositiva” (Mendoza, 2010); Diego Enrique Osorno quien afirma que “Fernanda Salas es una mujer que parece no haber sido inventada antes por la literatura que aborda el tema del narco” (Osorno, 2010: 26), y finalmente la academia desde donde se le ha incluido en artículos, trabajos de investigación o compilaciones como *Camelia La Texana y otras mujeres de la narcocultura* (2016), libro compilado por Juan Carlos Ramírez-Pimienta y María Socorro Tabuerna; *“La cabrona aquí soy yo”. Cuerpos y subjetividades femeninas en la narcocultura* (2018), tesis doctoral de la investigadora Kenya Herrera Bórquez; “De perras bravas y perros falderos: para leer un thriller de narcoviolenca”, artículo del doctor Christian Sperling, entre otros.

El género, la edad y la vida de la protagonista de Alarcón parecen ser los atractivos emblemáticos de una novela que pretende revelar que el narco no es sólo un asunto de hombres, tanto en el mundo editorial como en el social, sino que también hay mujeres implicadas. Ahora, si bien lo descrito al momento representa una estrategia interesante en cuanto a la toma de posición de la autora frente a todo un campo de producción, la siguiente pregunta es ¿cómo logra posicionarse en la mente de lectores que están habituados a este tipo de mercancías? La estética de la recepción permite esbozar una respuesta, ya que, al centrar su atención en la relación que el texto mantiene con los marcos referenciales de la realidad, y por tanto, con el acto de lectura, facilita el estudio de la revalorización de los primeros y el impacto en el segundo al momento de que el autor crea y estructura una obra literaria. De esta manera, la respuesta

puede encontrarse, no sólo en la novela en sí, sino también en los elementos que la vertebran, pues, para los teóricos de la recepción, la obra no es concebida como un todo aislado, ya que el proceso de ficcionalización forma parte de una red interactiva entre el autor, el texto, el lector y otros sistemas extraliterarios —sociales, políticos, culturales, etc.— (Hermosilla Álvarez, 2014: 142), a partir de los cuales la literatura genera sentido.

A partir de esto, y con base en la multiplicidad de productos e imaginarios culturales que giran en torno al narcotráfico, resulta cada vez más difícil e inoperante pensar y analizar estas narrativas a partir de la oposición realidad - ficción, pues, a decir del teórico alemán Wolfgang Iser, “*the literary text is a mixture of reality and fiction, and as such it brings about an interaction between the given and the imagined*” (Iser, 1992: 1). Esta interacción entre lo dado y lo imaginado permea, desde sus orígenes y como se ha evidenciado hasta el momento, gran parte de estos relatos y es a partir de esta capacidad intertextual e interrelacional que se gestan sus mecanismos de funcionamiento, tal y como puede verse en el caso de *Perra Brava*.

El cartel trae el mando: análisis literario

En su trabajo *The Fictive and the Imaginary: Charting Literary Anthropology* (1992), Wolfgang Iser propone tres actos de ficcionalización: la selección, la combinación y la autoexposición. Aunque los tres obedecen a funciones específicas y generan distintos tipos de ficción, no son mutuamente excluyentes; al contrario, se encuentran en una interacción constante cuyo resultado es la fusión entre lo real y lo imaginario. A partir de esto pueden conformarse otros mundos posibles, y, en consecuencia, nuevos horizontes de sentido para el lector. En el caso de la obra novel de Orfa Alarcón, esta selección

no genera ficción únicamente por extraer ciertos elementos sociales, históricos y culturales —en este caso concreto, la realidad contextual de La Guerra contra el Narco y la Narcocultura— de los sistemas en los que cumplen funciones específicas (Iser, 1992: 5), sino también por las tomas de posición estilística a partir de las cuales se acentúa la transgresión a lo real y se estructuran los marcos referenciales previamente seleccionados.

Los señalamientos geográficos y locales —como la ciudad de Monterrey, Linares, McAllen y la Universidad Autónoma de Nuevo León—, por ejemplo, constituyen la normalidad de Fernanda y, por su capacidad referencial, también la del lector, genera todo un marco espacial y político desde el cual la autora construye lo real, ilusión que es transgredida por la inserción de elementos claramente ficcionales, como las letras del Cártel de Santa, la alusión a imaginarios cinematográficos de amplio alcance —que van del mundo universitario de películas como *Mean Girls* (2004) a la violencia explícita del *rape and revenge* (Sperling, 2015: 165) — y la alusión a estereotipos femeninos de gran popularidad, como Camelia La Tejana, Regina George, Teresa Mendoza, la buchona, entre otras. No obstante, estos elementos no anulan lo real, sino que, a partir de la intencionalidad autoral, lo reafirman, ya que su inclusión activa el imaginario de un público que ha normalizado e interiorizado estas narrativas, lo cual le permite a la novela posicionarse frente a un lector que participa de la misma cotidianidad mediatizada desde la que Alarcón se enuncia, facilitando la transición de lo real a lo imaginario y fortaleciendo las formas de éste.

En este punto comienza a desenvolverse el segundo acto de ficcionalización propuesto por Iser: la combinación. En él todos los referentes, reales o ficticios, se unen en una amplia variedad de

lenguajes y puntos de vista que, en otros discursos, podrían resultar contradictorios (Iser, 1992: 9). Así, los elementos extratextuales comienzan a estructurar patrones en la organización y las acciones de los personajes a nivel intratextual, de tal modo que lo ficticio ya no sólo activa, sino que también se vuelve el medio a través del cual lo imaginario se reformula. Un ejemplo de esto puede encontrarse en la alusión a los referentes cinematográficos que, desde la primera página, trazan la historia y la personalidad de Fernanda Salas:

Supé que con una mano podría matarme. Me había sujetado del cuello, su cuerpo me oprimía en la oscuridad. (...) No pude preguntar. Él comenzó a mordirme los senos y me sujetó ambos brazos, como si yo fuera a resistirme.

—Para que no me vuelvas a salir con que te da asco.

(...) Entonces entendí las palabras de Julio: me descubrí frente al espejo con la cara llena de sangre. Los senos, las manos, la entrepierna. (Alarcón, 2010: 11)

La violación en medio de la oscuridad, sucedida por el encuentro con el propio reflejo ensangrentado, que evoca la icónica imagen de la Carrie (1976) de Kimberly Peirce, muestran la primera faceta de la protagonista: la sumisión y el victimismo de una joven que, a lo largo de su vida, se ha visto involucrada en diversas situaciones de violencia: desde el despojo de la posición económica familiar, pasando por el bullying escolar en el baile de graduación, hasta el asesinato de su madre. Situaciones que, por cierto, pretenden, como se habló anteriormente, apuntalar sobre el vacío de la perspectiva femenina en las narconarrativas. No obstante,

la vulnerabilidad de esta posición será subvertida a lo largo de los capítulos posteriores, donde opera la fantasía universitaria típica de las películas norteamericanas, a partir de la cual la vida de Fernanda Salas se apropia del ideal de empoderamiento de las basic bitches o perras básicas que se alcanza, solamente, a través del atractivo físico, el cuerpo y el status socioeconómico.

Así, la construcción de una historia de violencia, que además gira en torno a la vida de y con un grupo de narcos nuevoleonese, en conjunción con los referentes cinematográficos, le permite a la novela construir un puente hacia lo Narcopop, es decir, hacia el espacio en donde los estereotipos y las convenciones se interrelacionan para resignificar o readaptar lo narco. De este modo, la convención de mujeres que oscilan entre el empoderamiento escolar (Regina George y Cady Heron) y la letalidad (Carrie y Beatrix Kiddo) se conecta con los estereotipos de la narcomujer —sobre todo, los propuestos por Valenzuela Arce: mujer-acompañante, mujer-trofeo, mujer-objeto— para delinear a Fernanda Salas y sus transformaciones a lo largo de la novela. Esta serie de elecciones, que comienzan a tener lugar al inicio de la obra y que se extienden hasta su fin, reafirman la cualidad clave del acto de combinación iseriana; es decir, la de potenciar y evidenciar la intencionalidad del texto a partir de sus procesos de interrelación. Ante esto, cabe plantear la pregunta, ¿cuál es la intencionalidad de una obra que se cimienta, innegable e invariablemente, en imaginarios y estereotipos de alcance masivo y cómo esto repercute en su construcción literaria?

La unión de los referentes musicales, cinematográficos y femeninos que predominan en la producción y el imaginario cultural, marca la dirección de una novela que, en palabras del escritor Élmer Mendoza, es sólo “un ejercicio no politizante” (Mendoza, 2010) que

no pretende desenvolverse dentro de los parámetros de la estética, el valor o la trascendencia literaria, sino dentro de los dispositivos de enunciación de la cultura de masas, los cuales, como afirma Martín-Barbero, son reducidos por la crítica culta “a su ‘fórmula’, a su agotamiento del esquematismo, la repetición y la transparencia de la convención” (Martín-Barbero, 2002: 155). Por esta razón, revisar *Perra Brava* bajo un lente político o de profundo compromiso social, sólo arrojaría resultados estériles, pues, claramente, la obra de Alarcón no busca alterar o desenmascarar los estereotipos en boga, ni generar ningún tipo de impacto social, político o estético. Frente a esto, cabe plantear una pregunta, ¿desde dónde analizar una novela que parece apoyarse en los valores y las realidades comerciales de las mercancías de moda? Ante un mundo en el que los noticieros y el *streaming* se construyen desde y para el espectáculo y, en ese sentido, sólo responden a la inercia del consumo indiscriminado que termina por vaciar la violencia de significación, el arte —y en este caso, la novela—, de acuerdo a la investigadora mexicana Rosa Beltrán, sólo puede expresar este hecho de una sola manera: “hablando de la superficie desde la superficie” (Beltrán, 2010:16), reafirmando el estereotipo para orillar a los lectores a pensar si, en una realidad mediatizada, es posible acercarse al narcotráfico más allá de los imaginarios y las convenciones que se consumen a diario. Así, *Perra Brava*, apoyada en las convenciones formuladas por la industrias de masas, logra resignificar el narcoimaginario desde el interior.

La novela presenta personajes y escenarios que parten de los clichés de la cotidianidad del día a día y del *mass media*: lanzar una tanga a mitad del concierto; el amigo gay perfecto, ocurrente y dramático; la relación codependiente con un hombre peligroso, pero irresistible; la llegada a bares donde las mujeres se pasean como un trofeo. Cada

uno de los escenarios que se presentan a lo largo de los setenta y nueve capítulos que conforman la obra, parten y se mueven desde el cliché, lo cual facilita que la protagonista también se desenvuelva en esta dinámica: joven, universitaria, atractiva y con un oscuro pasado. No obstante, la relación que se establece no se mantiene sólo entre los elementos que impulsan la historia, sino también con el lector, ya que son estas convenciones las que aluden y establecen conexiones con la experiencia extratextual, pues, al aludir a lo massmediático como dispositivo de reconocimiento (Barbero, 1991:147), la autora emplea los estereotipos para transgredir las demarcaciones sociohistóricas, meramente referenciales, y aprehender el imaginario, con el propósito de posibilitar el reconocimiento del mundo narrado con el mundo del lector popular que pretende resignificar.

Aunado a lo anterior, y como parte de este proceso de resignificación y readaptación, se encuentra también la inclusión de la música del Cártel de Santa, lo cual, por un lado, acentúa las dimensiones de la cultura masiva al interior de la novela, mientras que, por otro, establece un fuerte diálogo con la tradición musical de las narconarrativas del siglo XX. Al rescatar las canciones de dicho grupo que, además, poseen una fuerte carga misógina que afirma —tal y como lo hacían los corridos a inicios del siglo pasado— el cliché de la identidad y el poderío masculino hegemónico, así como sus valores dominantes, la autora explora un camino que le permite reformular y actualizar el legado del narcocorrido y la estética norteña para visibilizar cómo “en el medio de la literatura, las estructuras existentes pueden enriquecerse con elementos nuevos o interpretarse de manera diferente”(Erl, 2012:209). Aunado a esto, la interrelación entre la tradición previa y los referentes extratextuales, permiten el desplazamiento del imaginario hacia un

nuevo público: la joven clase media que es, precisamente, donde habita la protagonista de *Perra Brava*.

Así, con la voz de Babo apoderándose del *soundtrack* de la obra, Alarcón musicaliza la inversión que vivirá Fernanda —visible desde el apellido palindromático Salas—, a la par que refuerza la imposibilidad del personaje —y quizá también del autor y los lectores— de significar la violencia más allá de los clichés y las mediaciones. Desde su vida universitaria estereotipada, cruza hacia el narcotráfico de la mano de Julio, quien, como representante convencional de una masculinidad omnipotente, da sentido a la experiencia de Fernanda al interior de aquel mundo; sin embargo, el encuentro de ambas realidades —convención y violencia— no puede darse nunca de forma directa. El encuentro sexual, que alude a una violación, se da en medio de la oscuridad; el primer encuentro con la sangre, frente a un espejo-pantalla que introduce las múltiples veces que la protagonista conoció a Julio narradas, siempre, desde la superficialidad de diversos clichés que se suceden unos a otros como por obra del zapping: el niño fresa transformado en hombre durante el baile de graduación; el novio de su rival universitaria que cae seducido y rendido a sus encantos en el baño de un antro; el compañero de secundaria que, años después, la reconoce vuelta otra en la terminal de autobuses; el acosador callejero que, al final, se disculpa y se presenta en un acto de ternura. Todo como sacado de “la típica broma de película gringa” (Alarcón, 2010: 13), porque, para poder participar de un mundo violento que parece rebasarla, Fernanda Salas no conoce otra forma más que la de la convención.

De esta manera, a lo largo de la novela, la protagonista comienza a encarnar las diversas imágenes femeninas, y situaciones, de la cultura masiva del narco que, para el 2010, ya eran altamente

comercializadas y consumidas. Aunado a esto, tal como en la realidad extra literaria, la violencia también comienza a tomar las formas de lo convencionalizado, es decir, de aquello familiar y rentable que contribuye a hacer de la obra un hecho social “en tanto establece formas compartidas de cooperación y comprensión” (Canclini, 1990: 39) con sus receptores. Así, tras entrar en su Atos a mitad de la madrugada para perseguir a uno de Los Cabrones, Fernanda se ve envuelta en una escena fílmica típica de las narcoseries: a mitad de la carretera y con “Santa Muerte”, de Cártel de Santa, a modo de banda sonora, la novia de Julio Cortés se ve perseguida por una Suburban del lado izquierdo y por una patrulla del lado derecho, hasta que finalmente:

(Los policías) me pararon en plena Constitución (...) No sabía si tenerle más miedo a los de la Suburban o a los policías. Iban llegando más y más patrullas. El oficial de los lentes oscuros me preguntó:

— ¿Cuánto ganas? (...) Te pregunto porque ya agarraron a los putos de la Suburban: eran cinco y estaban todos armados. Iban a secuestrarte.

Me agaché sobre el volante, no sabía qué hacer ni qué decir. Sentí que se me desvanecían los brazos y las piernas. Seguramente me habían asociado con Julio y por eso me buscaban. Justo ahora que él me había dejado sola. (Alarcón, 2010: 70-71)

El drama de la escena se desarrolla *in crescendo* cuando el comandante Ramiro Silva, en primer plano, extiende la mano a través de la ventana para presentarse, mientras que, en segundo plano, un perro policía dirige sus ladridos furiosos al Atos. La tensión

aumenta: un rifle señala la frente de Fernanda; el perro, de un salto, entra a la parte trasera del auto para señalar la presencia de una sospechosa bolsa negra; finalmente, “como si fuera una película de terror” (Alarcón, 2010: 73), el comandante Silva saca el contenido de la bolsa:

De los cabellos, el policía sostenía una cabeza que aún tenía los ojos abiertos. De inmediato todas las armas fueron apuntadas hacia mí.

—Date vuelta, manos arriba. ¿Este carro es tuyo?

— De mi esposo.

— Nombre.

— Fernanda Salas.

— De él, no te hagas pendeja.

— Julio Cortés.

— ¿Y este muerto se lo cargamos a Cortés?

—Fui yo.

(Alarcón, 2010: 74)

A poco menos de la mitad de la novela, Fernanda Salas se confronta —quizá por primera vez— con la violencia del submundo del narcotráfico que no había conocido más que indirectamente por los Cabrones, Julio y las noticias transmitidas en vivo y en directo por la televisión; sin embargo, su presencia actúa como la mano de Midas, convirtiendo todo lo que toca en convención. Así, nuevamente, el encuentro no puede operar sino desde la superficialidad de un lenguaje cinematográfico que lo vuelva reconocible, por lo que la violencia atestiguada por Fernanda adquiere la forma de las representaciones masivas para, desde ahí, construir su sentido.

Desde el gesto de su entrega a la policía, comienza a operar en Fernanda, y en su transformación, una reafirmación del estereotipo de la mujer en el hampa. Al salir de la pesadilla narcotelevisiva en brazos de Julio, por primera vez se dirige a él de forma desafiante “No me digas princesa” (Alarcón, 2010: 83), pues su salida de la casa del alcalde regiomontano es también su salida de la convención universitaria, de la *femme fragile*, y su entrada al mundo masculino de la violencia. Fernanda Salas se reintroduce al protagonismo de la novela vuelta otra: menos ingenua, más desafiante, más seductora, más poderosa, pero siempre bajo el espectro de lo pop como un acceso engañoso a la realidad aludida. La protagonista de *Perra Brava* no se sale del estereotipo, sino que se introduce a otro que alude a las figuras heroicas de Rosario Tijeras y La Reina del Sur, por mencionar algunas; esto puede evidenciarse en la aceptación de su condición de mujer-trofeo que la lleva a cambiar el Atos por una Nitro, la cual anteriormente consideraba de mal gusto, y su amor incondicional por dinero. De igual manera, comienza a interiorizar la música de Cártel de Santa, que antes consideraba machista y misógina, y con ello un discurso masculino a partir del cual se afirma y se desenvuelve como una *femme fatale* en tiempos del narco:

Alcé la pistola con la izquierda nada más para que la tipa la viera. En cuanto volteó, gritó, perdió el control y se subió a la banqueta. (...) No estuvo nada estrepitoso, como que coleó, le dio al árbol con el lado derecho, con la puerta de atrás y ahí quedó estrellada. (...) Todavía frené junto a ella y le grité:

—¡Para que aprendas a no jorobarme, pendeja! (Alarcón, 2010: 108)

Asimismo, mientras Fernanda Salas descubre el atractivo de ostentar su poder a partir de la violencia, de forma simultánea tiene lugar la inversión de Julio, quien, desde la perspectiva de Fernanda, pasa de macho alfa a perro sumiso, transición que se efectúa tras la propuesta de matrimonio en la finca de Villa Santiago. Es en ese momento cuando el sentido de la violencia, que era representado por Julio, queda subvertido para revelarse como falso, pues se muestra como “toda una penosa y estúpida farsa (...) [Julio] no era mío, y cuando comenzó a serlo, dejó de ser él” (Alarcón, 2010: 118).

Al verse inmersa dentro de esta realidad fársica, Fernanda decide fingir un viaje a Japón para huir del mundo de Julio y encontrar su esencia auténtica. De este modo, la protagonista, sentada en el aeropuerto con botas y accesorios Gucci, se pregunta por primera vez “¿Quién eres?”. La respuesta comienza a plantearse en una serie de lugares comunes que van desde esconder marihuana en los baños del aeropuerto y vivir la fantasía del empezar de cero, hasta mantener una relación clandestina con el guarda espaldas de su marido. A lo largo de sus dos semanas de retiro, Fernanda no hace más que “lo que había visto en las películas” (Alarcón, 2010: 140), herencia que, desde la primera página, estructura toda su visión respecto al mundo violento que vive y experimenta. Así, a través de un encadenamiento de imágenes o situaciones cliché, Fernanda Salas, paradójicamente, emprende la búsqueda hacia algo que le sea real y genuino, que pueda trascender el mundo de Julio y Los Cabrones. Es aquí donde la autora pretende que Fernanda encuentre su potencia, la cual sólo encuentra no sólo en relación con los clichés, sino en su camino por reafirmarlos. No es gratuito que, al regreso de su viaje a “Japón”, la protagonista

comience a formar parte del engranaje del Cártel y a repetir sus conductas violentas. Al salir a patrullar y usar el arranque agresivo como medio para dejar en claro su posición de poder, tanto con la mujer embarazada como con la amante de Julio, se refuerza su posición de mujer mortífera, la cual encuentra su punto cumbre en su último encuentro con su antagonista.

En él la autora vuelve a hacer uso del imaginario pop del narco: la traición, el ajuste de cuentas, el plomo. Tras enterarse de que su hijo ha sido asesinado por Fernanda, Julio va a encontrarse con ella con un objetivo específico: “ojo por ojo, injusticia por injusticia” (Alarcón, 2010: 201), vida por vida. No obstante, envuelto en un drama amoroso y subyugado por su cariño a Fernanda, confronta su incapacidad para matarla y, en consecuencia, se dispara. Más allá de una secuencia melodramática, el cierre pone en manifiesto cómo la violencia —representada en la novela por Julio— se diluye y vacía de sentido ante la convención. En consecuencia, frente a representaciones cuyo objetivo es la espectacularidad, la realidad fáctica de la violencia no puede ceder más que al colapso, pues se presenta a un público que se forja y existe sólo a través de los imaginarios que adopta de los medios masivos y que en ellos encuentra, tal como evidencia la autora con esta novela, sus nuevos centros de verdad. De este modo, la imagen final de Fernanda Salas bebiendo la sangre de su amado muerto no es más que parte de un espectáculo lleno de sangre, sexo y drogas, a la par que representa el carácter vampírico de las realidades mediatizadas que sólo absorben y seleccionan, los trozos de vitalidad de los fenómenos referenciales para recodificarlos y transmitirlos a través de convenciones y estereotipos que no ponen en riesgo ni transgreden el sentimiento de seguridad de

los lectores. No obstante, también queda en manifiesto que, en un mundo en el cual la imagen ha devenido en realidad (Beltrán, 2010:41) es probable que, así como Fernanda Salas, nosotros como lectores tampoco podamos aproximarnos a la violencia si no es a partir de la reafirmación de las convenciones, pues sólo así, a decir del teórico Wolfgang Iser, “*the diffuseness of the imaginary is controlled and called into form*” (Iser, 1993: 3).

Referencias

- Alarcón, O. (2010). *Perra brava*. México: Planeta
- Beltrán, R. (2010). *Mantis: sentido y verdad en la cultura literaria posmoderna*. México: Molinos de viento/UAM
- Bolívar, G. (2005). *Sin tetas no hay paraíso*. México: Grijalbo.
- Bourdieu, P. (2002). *Las reglas del arte: génesis y estructura del campo literario*. España: Anagrama
- Canclini, N. (1990). *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. México: Grijalbo.
- Ertl, A. (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo*. Bogotá: Ediciones Uniandes.
- Hermosilla Álvarez, M. (2014). “Consideraciones hermenéuticas acerca de la teoría de la recepción de Wolfgang Iser”. En *Teoría y comparatismo: tradición y nuevos espacios (Actas del I Congreso Internacional de Asetel)*. Granada: Universidad de Granada.
- Herrera Bórquez, K. (2018). “*La cabrona aquí soy yo*”. *Cuerpos y subjetividades femeninas en la narcocultura de la frontera norte de México* (tesis de doctorado). Berlín, Universität Potsdam, Alemania.
- Iser, W. (1993). *The Fictive and the Imaginary. Charting Literary Anthropology*. Londres: John Hopkins University Press.
- Lavín, M. (2004). “Las damas del narco”. En *Viento Rojo: diez historias del narco en México*. México: Plaza y Janés.
- Los Tigres del Norte. (1974). *Contrabando y traición* [álbum discográfico]. México: Diana

Martín-Barbero, J. (2002). *Oficio de cartógrafo: travesías latinoamericanas de la comunicación en la cultura*. México: FCE.

_____. (1991). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. México: Gustavo Gili.

Marston, J. (2004). *María llena eres de gracia* [cinta cinematográfica]. Colombia/EEUU: HBO Films & Journeyman Pi

Mendoza, E. (1991). *Cada respiro que tomas*. México: Ediciones DIFOCUR

Osorno, D. (14 de junio de 2010). “Esquirra: Perra Brava”. *Milenio*. P. 26

Relámpagos Del Norte. (2016). “Pancha La Contrabandista” en *Strike Again!* [álbum discográfico]. EEUU: Scorpio & Alto Productions

Rivera Garza, C. (11 de mayo de 2010). “La mano oblicua: *Perra Brava*”. *Milenio*. P. 44

Ronquillo, V. (2009). *La Reina del Pacífico: otras mujeres del narco*. México: Planeta

Sperling, C. (2015). “De perras bravas y perros falderos: para leer un thriller de narcoviolenca” en *Fuentes Humanísticas*. Vol. 27, núm. 51. p. 155 -169

Water, M. (2004). *Mean Girls* [cinta cinematográfica]. EE.UU: Lorne Michaels Productions

Valdés, J. (2009). *Miss narco: belleza, poder y violencia*. México: Aguilar

Valenzuela Arce, J. (2002). *Jefe de jefes: corridos y narcocultura en México*. México: El Colegio de la Frontera Norte

Zavala, O. (2018). *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Barcelona: Malpaso.