

01067



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE FILOSOFIA Y LETRAS
DIVISION DE ESTUDIOS DE POSGRADO

LA CULTURA DEL NORTE DE MEXICO
EN LA NOVELA *LA REINA DEL SUR*
DE ARTURO PEREZ-REVERTE

T E S I S
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:
MAESTRO EN LETRAS (LETRAS ESPAÑOLAS)
P R E S E N T A :
ROMAN GUADARRAMA CORTES

ASESOR.DR. MIGUEL G. RODRIGUEZ LOZANO



MEXICO,D.F.

2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mis papás, Román y Martha

AGRADECIMIENTOS

Agradezco al doctor Miguel G. Rodríguez Lozano la ayuda y la paciencia para elaborar esta tesis. También doy las gracias a la doctora Eugenia Revueltas y a los doctores Horacio López Suárez, Enrique Flores y José María Villarías, por los consejos dados para enriquecer este trabajo de investigación.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN.....	1
Capítulo 1. LA NUEVA NOVELA ESPAÑOLA.....	6
1.1 La novela en la transición (1975-1981).....	6
1.2 La novela en la democracia (1982-...).....	14
1.3 Los novelistas eminentes.....	18
1.4 La generación de medio siglo.....	21
1.5 Los rasgos literarios de la nueva novela española.....	24
Capítulo 2. LA OBRA LITERARIA DE ARTURO PÉREZ-REVERTE.....	26
2.1 Arturo Pérez-Reverte: vida y obra.....	26
2.2 <i>La Reina del Sur</i>	38
Capítulo 3. <i>LA REINA DEL SUR</i> Y EL FOLLETÍN.....	42
3.1 La teoría de folletín.....	42
3.2 Arturo Pérez-Reverte y el folletín.....	46
3.3 El folletín en <i>La Reina del Sur</i>	51
Capítulo 4. <i>LA REINA DEL SUR</i> Y EL <i>BESTSELLER</i>	70
4.1 El <i>bestseller</i>	70
4.2 El <i>bestseller</i> en <i>La Reina del Sur</i>	75
Capítulo 5. LA CULTURA DEL NORTE DE MÉXICO EN <i>LA REINA EL SUR</i>	85
5.1 La cultura norteña.....	88
5.2 El corrido.....	108
CONCLUSIONES.....	124
BIBLIOGRAFÍA GENERAL.....	127

INTRODUCCIÓN

Si la cultura es, según la antropología cultural, el conjunto de actividades, de productos materiales y manifestaciones espirituales que diferencian a una sociedad de otra, donde no se determina la superioridad o inferioridad de cualquier manifestación humana, sino que se acepta, en principio, que todo elemento cultural es el resultado de una dinámica social específica que responde a las necesidades colectivas¹, entonces uno de los rasgos más esenciales de los estados nortños del país, es el sincretismo cultural. El Norte de México es un espacio del territorio nacional donde convergen y participan diversas culturas como la global, la norteamericana, la nacional, la local, la popular, la masiva, etcétera.

La cultura nortña es una intersección de distintas manifestaciones culturales donde es difícil determinar qué rasgos pertenecen a una cultura o a las demás. En esa parte septentrional del país, la cultura nacional se difumina y provoca manifestaciones muy acendradas de regionalismos. La influencia cultural estadounidense es mayúscula; la cultura de masas, dominada en gran parte por los norteamericanos, impone modas, productos e ideas mercantiles por medio del cine, la radio, la televisión, el internet, etcétera. Solamente la cultura popular nos puede ayudar a definir en parte algunos rasgos culturales propios del Norte mexicano.

Las distintas culturas que convergen en ese espacio del territorio nacional, crean manifestaciones culturales que son determinadas por todas las anteriores, pero que a la vez, se diferencian de las originales. Las actividades, los productos, las manifestaciones, surgidas por el sincretismo cultural, poseen rasgos propios que permiten delimitar una cultura nortña. No obstante, sería ingenuo tratar de deslindar a qué cultura pertenece cada rasgo, cada producto, cada manifestación, de cada una de las actividades humanas

que se llevan a cabo en la parte norte del país. Mejor, para simplificar el problema, podemos analizar más genéricamente distintas categorías culturales sin considerar, en principio, sus orígenes. Así procederé para analizar la novela *La Reina del Sur* de Arturo Pérez-Reverte. Entre las manifestaciones culturales seleccionadas estudiaré la etnografía, la canción popular, la lengua y el corrido.

La razón primordial por la que escogí esta novela como objeto de estudio fue porque la historia de *La Reina del sur* sucede en parte en el Norte de México y, por lo mismo, muestra bien o mal la cultura nortea y la cultura mexicana. La novela se ha vendido mucho, pero su gran éxito de ventas y su tipología popular no debe acarreamos una animadversión hacia ella; al contrario, este éxito de la novela me ha impulsado para conocer las convenciones o recetas narrativas con las cuales ha sido construida. La crítica universitaria, creo yo, no debe evadir los temas inherentes al *bestseller* y al folletín.

La novela no sólo es una propuesta de narrativa popular, sino también el punto de vista de un europeo que mira con curiosidad, con extrañeza, lo que pasa en el Norte de México. El escritor español cuenta una historia sobre el narcotráfico, pero al mismo tiempo, muestra las manifestaciones culturales de esas tierras desérticas. La narración se desarrolla en parte en Culiacán, Sinaloa, y manifiesta rasgos culturales que, en distintos grados, aparecen en otras ciudades nortea; sobre todo en aquellas donde el narcotráfico ha establecido sus actividades ilícitas. Además de generar grandes ganancias monetarias, el tráfico de drogas originó una cultura o “subcultura de la violencia” o “narcocultura” que se manifiesta por medio de los corridos, las películas, los periódicos, las revistas, las series televisivas y los relatos orales. La cultura del narcotráfico ha atraído la atención de los estudiosos, de los periodistas, de los

narradores, que han venido a conocer este fenómeno social tan singular. Tal es el caso del escritor estudiado.

El objetivo de este trabajo de tesis consiste en estudiar algunas categorías culturales del Norte de México que se muestran en la obra seleccionada del escritor español y cómo se reflejan. Arturo Pérez-Reverte utiliza las manifestaciones culturales norteamericanas para elaborar su novela. A la vez, el punto de vista de narrador está determinado por los géneros narrativos que usa para estructurar su narración: el folletín, el *bestseller* y el corrido. Tales géneros narrativos, por ende, determinan la visión de la cultura norteamericana y nos presentan una realidad distinta, estereotipada. Valoraré en lo posible estas diferencias o distorsiones culturales.

En el primer capítulo, ubicaré el período histórico en el cual el escritor español ha escrito su obra narrativa: la etapa democrática española posterior al franquismo. Partiré históricamente de los últimos años de la dictadura franquista, pasaré por el deceso del dictador, la transición, y la etapa democrática. Además, buscaré los rasgos esenciales de la novela española que se han manifestado en estos años de libertad. Delimitaré el tiempo, la generación y el tipo de narrativa en los cuales aparece y se desarrolla el escritor estudiado.

En el segundo capítulo, estudiaré las obras literarias del escritor español con el fin de conocer su trayectoria y entender sus propuestas narrativas. Describiré algunas características de cada una de ellas y buscaré relaciones textuales con la novela estudiada. Después, en el contexto de su obra, ubicaré qué lugar ocupa *La Reina del Sur*, y diré cómo fue concebida y cuáles fueron los objetivos del escritor al escribirla. La novela estudiada muestra claramente las características específicas que ya se muestran en las novelas anteriores del escritor.

En el tercer capítulo, analizaré cómo el folletín o novela popular ha influido sobremedida en la obra literaria del escritor español. Las características de la novela popular explican parte de la estética narrativa de Pérez-Reverte, y solamente conociendo las relaciones entre ellas, podemos explicar la visión que el autor español tiene de la literatura, del narcotráfico y del Norte mexicano.

En el cuarto capítulo, examinaré la estructura narrativa y lingüística de *La Reina del Sur* para buscar indicios que denoten que se trata del tipo de narrativa popular conocido como *bestseller*, es decir, con esas obras narrativas hechas para satisfacer el gusto de un determinado tipo de lector. Las obras de Arturo Pérez-Reverte tienen rasgos que permiten suponer que las elabora con recetas que se recomiendan para elaborar los *bestsellers*; por lo tanto, estudiaré cómo aparecen tales características en la narrativa del escritor estudiado.

En el quinto capítulo analizaré la cultura del Norte de México tal como se utiliza y se refleja para conformar la novela estudiada. Estudiaré algunas manifestaciones culturales norteñas como la etnografía, la canción popular, la lengua local y el corrido norteño. Y, con lo anterior, conoceré el punto de vista, la visión particular que el escritor español tiene del narcotráfico y de la cultura del Norte mexicano. Es importante conocer como el folletín, el *bestseller* y el corrido modifican la visión de la realidad norteña.

Éste es, pues, el propósito de mi trabajo de investigación.

NOTA

¹ Rodolfo Stavenhagen, "La cultura popular y la creación intelectual" en *La cultura popular*. México: Premia (La red de Jonás), 1987, p. 21-22.

Capítulo I.

LA NUEVA NOVELA ESPAÑOLA

Arturo Pérez-Reverte publicó su primera obra narrativa en 1986, y ha escrito el resto de sus obras literarias en el periodo democrático que fue posterior a la dictadura del general Francisco Franco. En este capítulo ubicaré el período histórico en el cual el autor español ha escrito sus relatos. Analizaré someramente la nueva novela española y delinearé sus principales características para estudiar, a partir de ellas, la novela *La Reina del Sur*.

1. 1 La novela en la transición (1975-1982)

El 20 de noviembre de 1975 murió el general Francisco Franco, y con él terminó la dictadura que comenzó en abril de 1939. El cambio hacia la democracia no se efectuó en los días siguientes, pues habían grupos oligárquicos que querían conservar sus privilegios, y grupos progresistas que tardaron varios años en concertar los nuevos fundamentos políticos, sociales, económicos de la nación española. Por lo tanto, después de la muerte de Franco se abrieron dos etapas conocidas por los estudiosos como *la transición a la democracia* (1975-1981) y *la época democrática* (que parte del año 1982 hacia adelante)¹. En los últimos años de la vida de Franco ya existía la certeza ciudadana de que el régimen dictatorial no iba a sobrevivir a su representante. Con una prensa menos censurada, con más libertad política y con relaciones más abiertas con el exterior, las conciencias de los ciudadanos fueron modificándose. Cada vez más

españoles pensaban que debía haber total libertad de prensa, de culto, y de asociación política. Las actividades políticas aumentaron, y varios partidos diseñaron de antemano el nuevo proyecto de nación y la estrategia para la llegada al poder. Los sucesos anteriores, afirma Paul Ilie, fueron la consecuencia de los cambios políticos y sociales realizados en los años sesenta, como por ejemplo: el nombramiento en el 1962 de algunos ministros del Opus Dei, las Leyes Orgánica y de Prensa de 1967, la emigración obrera, la llegada de exiliados que regresaron al país a finales de la década de los sesenta. Debido a esta etapa anterior, puede explicarse la etapa pre-democrática de 1970 a 1975:

...es posible aventurar la idea de un solo período indeterminable pero ya reconocible en 1967 y bien sólido aunque no completo en 1975, en el cual se ve un libre comercio de ideas, de revistas elitistas de investigación, se publican toda variedad de escritos marxistas, y a principios de los setenta se venden en librerías y quioscos materiales publicados en lenguas regionales. Esta situación, a la par de los cambios institucionales y socioeconómicos, efectuó modificaciones en las opiniones tanto de las masas como de las élites. La erosión del régimen autoritario en sus puntales psicológicos y axiológicos estaba completa ya en el año 75.²

Los protagonistas fundamentales de la transición democrática española, afirma Javier Tusell, fueron los elementos de centro, los del Gobierno, quienes dirigieron la operación, establecieron el calendario y tomaron las principales iniciativas democráticas. Sin embargo, el gobierno, por si solo, no hubiera podido tener éxito: la oposición siempre estuvo empujando al régimen para profundizar las reformas democráticas.³ Por su parte, Rodolfo Martín Villa dice que la mayor responsabilidad de la transición democrática la asumieron los más jóvenes del régimen anterior y los más viejos de la oposición⁴. Además, el Partido Comunista participó de manera sensata, pues evitó las posiciones intransigentes y las tácticas revolucionarias. El Partido Socialista Obrero Español (PSOE) empujó el proceso democrático, lo profundizó, y se

convirtió en una alternativa de gobierno, que, varios años después, ayudó a cimentar a la democracia española. El ejército no tuvo una actuación importante, a pesar de que terminaba una dictadura militar; más bien estuvo, salvo el fracasado golpe del 23 de febrero de 1981, fuera de los escenarios políticos, y mantuvo la unidad y fidelidad al sistema institucional. En cambio, el rey Juan Carlos I se convirtió en factor esencial del cambio democrático. Si para Francisco Franco, la Monarquía era el régimen deseado y Don Juan Carlos I su heredero, el rey estaba también vinculado a la trayectoria liberal de su padre, quien se oponía al franquismo. El rey Juan Carlos fue el garante del cambio hacia la democracia.

La llamada *transición democrática* tuvo dos etapas: la de la *euforia democrática* (1976-1978) y la *del desencanto* (1978-1982)⁵. En 1977, la euforia democrática tuvo dos sucesos culminantes: en abril, se legalizó el Partido Comunista Español (PCE), y, en junio, se celebraron las primeras elecciones generales en cuarenta y dos años. En diciembre del año siguiente, después de muchos consensos y disensos entre los actores políticos, se aprobó la Nueva Constitución Española. Sin embargo, el descontento popular continuó: unos grupos creían que vivían peor que durante el franquismo, y otros que vivían mejor. La falta de experiencia democrática de los grupos políticos y de las organizaciones sociales causó estas confusiones políticas. A pesar de todo, lentamente, la democracia fue ocupando su lugar en cada uno de los aspectos de la vida española.

La novela de la posguerra rompió con el realismo en la década de los sesenta y comenzó a explorar los caminos del experimentalismo; era, pues, una novela en transición. Sin embargo, el experimentalismo no pudo constituirse como una tendencia duradera, aunque los restos de éste se encontrarán en algunas novelas posteriores. En la

transición democrática se eliminaron algunos temas y formas narrativas, y comenzaron a cultivarse otro tipo de temas y estructuras. Se abren, pues, nuevos caminos que habían sido recorridos parcialmente. La transición democrática no tuvo el mismo efecto que la guerra civil, ya que ésta marcó de manera precisa, clara y contundente a la novela española; pero, con la transición, que empezó antes, no pueden establecerse hitos ni fronteras: “Por eso hay que hablar de la novela en la transición, y no de la transición, puesto que ésta no califica ningún quehacer novelesco, no lo determina, aunque si lo precisa”⁶.

También, en esta misma línea, Darío Villanueva considera que sería absurdo postular que la muerte de Franco cambió radicalmente a España y a su literatura, pues es unánime la opinión de los escritores, críticos e investigadores en el sentido de que la evolución literaria de los últimos años, se explica, no por el emblemático 1975, sino por los procesos artísticos internos gestados ya en los años sesenta.⁷ Por otro lado, Mar Langa Pizarro dice que pronto la esperanza de un resurgimiento narrativo, a partir de lo que había prohibido la censura, terminó en un desencanto:

...lo publicado hasta 1975 era “lo que había”. Se multiplicaron las ediciones de escritores clásicos a los que no había que pagar derechos de autor, y la primera víctima fue la ya moribunda novela experimental, cuyo eclipse se sitúa en torno a 1974. Frente a la dictadura estética de la que Vázquez Montalbán dio en llamar la “novela ensimismada”, la mayor parte de los escritores evolucionó hacia un nuevo clasicismo. Así lo hicieron Félix de Azúa, Vicente Molina Foix, Mariano Antolín, y otros autores de la generación del 68, que habían empezado con obras experimentales. Pero hemos de recordar que los orígenes de la “nueva forma de narrar” están en novelas como *Últimas tardes con Teresa* [de Juan Marsé] y *Señas de identidad* [de Juan Goytisolo].⁸

En fin, la muerte de Franco no trajo a la historia literaria española sucesos narrativos memorables como *La muerte de Pascual Duarte* en 1942 o *El tiempo de silencio* de

1962. No obstante, en la transición democrática, los escritores pudieron abandonar temáticas sociales o políticas para penetrar en los terrenos de lo lúdico, de la imaginación, de la libertad, y de la diversidad. Los escritores del *boom* latinoamericano eran los ejemplos de que los caminos de la imaginación y la experimentación no conducían a la deshumanización de la literatura:

Durante el franquismo, la literatura española (y la cultura en general), se polarizó demasiado hacia el compromiso político, el realismo, la crítica social. Se trataba, en gran medida, en una literatura “de la resistencia”. Pero con la muerte de Franco y la nueva situación democrática, muchos de los presupuestos ideológicos de esa literatura, perdieron sentido. Por una reacción pendular, se volvió a lo lúdico, a la imaginación, al esteticismo.⁹

En el período de la dictadura franquista, la literatura francesa fue la que más influyó en España, pero, con la transición democrática, llegaron libros de Estados Unidos, Alemania, Inglaterra, y muchas naciones más (lo cual permitió asimilar otros estilos, otras temáticas y otras técnicas de escritura). La nueva narrativa española eliminó el viejo conflicto entre los llamados escritores *puros* y los *realistas*, entre forma y fondo.

La novela experimental, aunque estaba disminuida, dio novelas como *Escuela de mandarines* (Miguel Espinosa, 1974), *Cerberos son las sombras* (Juan José Millás, 1974), *¡Oh juventud divino tesoro!* (Juan Antonio Fortes, 1975), *Intolerancia* (J. Daniel, 1983), *Más la ciudad sin ti...* (Javier Mina, 1986), y *Larva* (Julián Ríos, 1983). Esta última novela cuenta la orgía londinense de Don Juan y la Bella Durmiente del Bosque, en medio de una muchedumbre de enmascarados, y contada por el personaje Babelle. Julián Ríos explora el poder de la palabra, propone un nuevo lenguaje y termina por eliminar el relato. La influencia de esta novela en lengua española es semejante a la del *Ulysses* de James Joyce en lengua inglesa. Con gran inventiva,

humor, parodia, Julián Ríos extiende los límites de la escritura a lo largo de sus seiscientas páginas. Juan Goytisolo dice de esta novela:

...J[ulián] R[íos] proseguía su aventura de dinamitar el código usual del relato, hacerlo estallar en millares de fragmentos de una deslumbradora inventiva, poner su inmensa cultura al servicio de una operación milagrosa: transmutar las palabras muertas del diccionario en organismos vivos y rebosantes de energía, tejer entre ellas una trama de relaciones sugestivas e insólitas, fecundarlas mediante trasvases culturales e inconfesables tercerías, entrar con ellas a saco en otros campos semánticos hasta forjar un metalenguaje que sería a la postre metaliteratura. En tiempos míseros como los que corren, cuando el mimetismo atropellado y vacío de unos, y el conservadurismo y pretensiones comerciales de los más parecen bloquear todas las salidas, el rigor, paciencia y ambición creadores de un proyecto como el de J[ulián] R[íos] poseen un valor ejemplar, salutarífico.¹⁰

Cuando terminó el experimentalismo, se volvió a un tipo de novela más tradicional, en la cual se dio una mayor importancia a la historia, a la trama, al relato en sí mismo, aunque sin olvidar las nuevas técnicas ya asimiladas, como la del contrapunto y las acciones paralelas. En la transición democrática, la novela recibió influencias del video, del cine, de la televisión, las cuales le permitieron enriquecer los elementos visuales de la narrativa: el montaje, las secuencias, la intertextualidad, etcétera.

Entre las novelas de la transición que regresan a lo narrativo está *La saga/fuga de J. B.* de Gonzalo Torrente de Ballester. Los narradores de esta novela utilizan diversos monólogos, analepsis y voces narrativas. Torrente no olvida la época de la experimentación narrativa, pero el resultado final es una fábula en la que confluyen leyendas celtas e historias gallegas:

Con *La saga/fuga de J. B.* (1972) comienza, con toda probabilidad, la verdadera "transición novelística", si se me permite la frase; es decir, un proceso complejo, que trasciende los límites de una novela por influyente que ésta sea y la actividad certera de un solo escritor. [...] Se trataba, simplemente de recuperar la narratividad, proceso en el que también estaban inmersas por aquel entonces otras novelísticas europeas sobre las que no pesaban los condicionamientos históricos y políticos de la situación española.¹¹

En la etapa de la transición democrática, el realismo fue enriquecido por nuevas perspectivas, por el cuidado formal y el tratamiento psicológico. Los narradores se preocuparon por la trama, la intriga, la complicada elaboración. Ejemplos de esta etapa son las siguientes novelas: *La verdad sobre caso Savolta* (Eduardo Mendoza, 1975), *Visión del ahogado* (Juan José Millás, 1977), *Novela de Andrés Choz* (José María Merino, 1976). Además, apareció un escritor que hurgaba en el pasado como Álvaro Pombo, quien publicó *Relatos sobre la falta de sustancia* (1977) y *El parecido* (1979).

La verdad sobre el caso Savolta de Eduardo Mendoza es una novela que conjunta una trama complicada con un lenguaje elaborado. La historia que se cuenta fue real y sucedió en Barcelona. Debido a que en la transición democrática se eliminó la censura, este tipo de relatos pudo mostrar los mecanismos del poder y el control de la dictadura:

Escrita desde un aprovechamiento magistral de los registros literarios más populares, desde el folletín a la novela policiaca, pasando por la crónica de sucesos y la novela rosa, *La verdad sobre el caso Savolta* reunía tres características que habrá que tener en cuenta por su peso en la narración posterior: la trama como motor de la lectura, la ubicación en un tiempo y un espacio histórico reconocible, aunque no cercano, y la unidad dramática. De este modo, el choque con la narrativa inmediatamente anterior era total. La multiplicidad de registros literarios denotaba que Mendoza había asimilado las mejores lecciones de la literatura experimental, al tiempo que el tratamiento de los personajes y ambientes venía a decir que no le era ajena la mitologización de lo histórico ni le estorbaba el aprovechamiento de lo ideológico como material narrativo. La elección de una construcción policiaca más en la línea de lo criminal que en la novela negra (Vázquez Montalbán empezaba a reelaborar con *Tatuaje* esta línea en 1974) y la utilización de la técnica del suspense se equilibran con un hallazgo de un lenguaje de irónico realismo, una puesta en escena acaso detallista y una atención a los personajes como elementos motrices de la visión del mundo que acompañaba a la novela, lo que, de alguna forma, le evitaba caer en el género, aunque todos sus ecos estuvieran presentes. Con estos ingredientes Mendoza parecía indicar que el pacto con el público podía reinagurarse sobre la base de construir la narración sobre referentes ya homologados: lo policiaco, la historia como pasado y el entrenamiento como objetivo, si no suficiente, sí al menos necesario.¹²

Después de la muerte del general Francisco Franco, los ciudadanos buscaron información sobre su pasado y se volcaron hacia la crónica y el ensayo. Los periódicos se renovaron y los narradores participaron como articulistas de fondo. El florecimiento de la novela histórica mundial impulsó a la novela histórica española de la transición. Se publicaron muchos libros sobre la historia del período franquista. Entre las novelas publicadas en la transición democrática, algunas trataban sobre la política y la historia: *Autobiografía de Federico Sánchez* de Jorge Semprún, *De camisa vieja a chaqueta nueva* de Vizcaino Casas, *La muchacha de las bragas de oro* de Juan Marsé, entre otras.

Se dibujan, pues, cuatro variantes fundamentales en el cuadro de la última novela histórica en castellano: la reconstrucción y su contraria, la fabulación; la proyección trascendente del pasado sobre nosotros y el aprovechamiento de la distancia temporal de lo narrado como motivo para ejercicios de estilo (algo que, por cierto, no falta en *Extramuros* como tampoco en *Los jardines de Aranjuez*, novela publicada en 1986 por Eduardo Alonso, autor también, dos años antes, de una notable reconstrucción novelesca del encarcelamiento de Quevedo: *El insomnio de una noche de invierno*).¹³

Un rasgo muy importante de la novela histórica es aquel donde, sin descuidar la verdad sobre el pasado, nos acerca el sentido de lo contado a la realidad presente. Así sucede en el plano político con la primera novela de José Esteban, *El himno de Riego* (1984), o en *Las naves quemadas* (1982) de J. J. Armas Marcelo. También Lourdes Ortiz trasciende en *Urraca* (1982), la realidad medieval para meditar sobre temas actuales como el poder o la condición de la mujer. Bernardo V. Carande en *Don Manuel o la agricultura* (1976) nos acerca a la figura de un abogado de convicciones republicanas cuya vida transcurre durante la Restauración Española. Otra novela de este período es *El Retrato Oval* (1977) de Juan Gil-Albert, donde el escritor lleva a cabo una aproximación humanista a la historia; más aún, un acercamiento de la historia al ser interior del individuo.¹⁴

Durante este periodo se desarrolló también un género híbrido entre la literatura y el reportaje: la *non fiction novel*. Aparecieron obras como *Los invitados* (Alonso Grosso, 1978), y *El crimen de Cuenca* (Salvador Maldonado, 1979). Otros autores que publicaron en esta línea fueron Rosa Montero, Manuel Laguneche y Ricardo Cid Cañaverall.

Durante la época de la transición, la censura fue abatida y producción editorial se normalizó. Los catálogos de las editoriales fueron actualizados. El negocio de los cuentos y las novelas tuvo un auge notable. Los premios literarios, antes escasos, proliferaron; y, entre los más importantes estaban el Premio Nacional de Novela y Narrativa, el Premio Crítica, el Premio Nadal, el Premio Planeta... Sin embargo, la aparición de nuevos lectores provocó también la aparición de novelas cuyo único fin era el mero entretenimiento: los llamados libros *bestsellers*, y, junto con ellos, una serie de recetas para escribirlos. En este caso, el fin no era estético sino económico; proliferaron, pues, los autores que anteponían la ganancia monetaria al arte.

1. 2 La novela en la democracia (1982-...)

Después del gobierno de la Unión Centro Democrático (UCD) y el fracasado golpe de Estado de 1981, llegó al poder el Partido Socialista Obrero Español (PSOE). El nuevo gobierno intentó, en principio, resolver los problemas sociales, económicos y culturales más apremiantes: la elevada inflación, el desempleo y el aislamiento de España. El gobierno de Felipe González trabajó sobremanera para integrar España a Europa, y, en 1985, España se convirtió en miembro con plenos derechos de la Comunidad

Económica Europea (CEE). En 1986, después de un referéndum controvertido, España se mantuvo en la OTAN (Organización del Tratado del Atlántico Norte). Si en los siglos anteriores, España siempre buscó el encierro para defender su cultura, con la incorporación a la CEE, comenzó un proceso de europeización; esto propició la modernización española. En los años ochenta, debido a los cambios estructurales y a la coyuntura internacional, España gozó de bonanza económica. En los años noventa, el gobierno de Felipe González estuvo involucrado en varios casos de corrupción: el caso Guerra, el caso Naseiro, el caso Filesa... En 1992, España alcanzó reconocimiento mundial: organizaron la Exposición Universal en Sevilla, las Olimpiadas de Barcelona, y recibieron el nombramiento para Madrid como la Capital de la Cultura Mundial. En mayo de 1994 se detuvo al ex gobernador del Banco de España (Mariano Rubio) y al ex síndico de la Bolsa de Madrid (Manuel de la Concha). En un clima así, no fue difícil que en junio el Partido Popular (PP) ganara las elecciones al Parlamento Europeo. Y si el año 1994 terminó con Mario Conde en la prisión y la aprobación de un nuevo Código Penal, el año 1995 se destacó en febrero por la detención del ex director de la Guardia Civil (Luis Roldán), y en diciembre por la obtención de Javier Solana de la secretaria general de la OTAN. En marzo de 1996, José María Aznar y el Partido Popular llegaron al gobierno español y terminaron con los 14 años de dominio socialista.¹⁵

En los años ochenta los nuevos rasgos fueron la diversidad de estilos, temas y formas narrativas. En tal diversidad de manifestaciones literarias se han encontrado rasgos posmodernos. Umberto Eco afirma que una vez agotada la modernidad, la posmodernidad recurre a ella con ironía. Además de identificar lo posmoderno con la ironía, Eco lo relaciona con lo ameno. También circulan otras interpretaciones del

posmodernismo como la de los teóricos norteamericanos Leslie Fiedler y John Barth. Para éste el ideal de la novela posmoderna consiste en superar las contradicciones entre realismo e irrealismo, entre forma y contenido, entre literatura pura y literatura comprometida, entre narrativa de élites y narrativa de masas. Para él es importante romper las barreras entre arte y la amenidad. Eco asume con Barth que acaso desde los primeros años de los setenta y hasta hoy mismo, abrirse a un público amplio puede ser la mejor forma de ser vanguardista.¹⁶

Dos aspectos que diferencian a la novelística actual de la del principio del cambio es la índole del discurso y el modo de la expresión. El eje estructural ya no es el discurso franquista, y hay menos énfasis en la metaficción como expresión metafórica del mundo circundante. De hecho, el discurso de la novelística actual suele formar parte del movimiento occidental llamado posmodernismo, cuyas bases discursivas ya no son la Reconquista, la Inquisición, la Falange y el arte culto, sino el patriarcado, el silogismo y arte popular. Además, la autotextualidad va cediendo paso, cada vez más, a la intertextualidad; no es cuestión de narrar el proceso de llegar a ser texto literario, sino de manifestar cómo cada obra es producto de otros textos narrativos, e incluso no literarios.¹⁷

Los críticos más pesimistas, como Soldevila han señalado que en la década de los ochenta surgió en España la llamada “novela de la democracia”, “novela de la posmodernidad” o “novela ensimismada”, cuyo inicio es la aparición en 1981 de *Bélver Yin* de Jesús Ferrero (considerada como una novela tipo *bestseller*, es decir, hecha con recetas para agradar a los lectores). Cuando los españoles comenzaron a viajar, lo exótico se volvió cotidiano, el *bestseller* se convirtió en norma, de tal manera que las novelas mostraban el exotismo, la aventura y la carencia de compromiso ideológico. No faltaron los críticos literarios que pidieron a los autores un compromiso con sus obras, y acusaron a los narradores, sobre todo a los más jóvenes, de hacer literatura ligera, intrascendente, narcisista, subjetivista. Los narradores de estos años se han defendido

argumentando que ponen en duda la identidad personal, la misma realidad y las normas establecidas. Opiniones más optimistas, como la de Constantino Bértolo, sostiene que la novela de los años ochenta trató de combinar temas españoles con una estética de calidad, siguiendo una trayectoria que se iniciaba a partir de los años cuarenta, condicionada por la guerra civil y sus consecuencias. Su variedad supone para ellos pluralidad y diversificación de enfoques para superar y aportar algo más que la pura realidad.¹⁸ Mar Langa Pizarro nos da su opinión la respecto:

Pienso, como lo hace buena parte de la crítica, que el panorama narrativo actual es esperanzador, y que la calidad ha aumentado respecto a épocas anteriores. Pero es cierto que existen pocas obras maestras. Cuando *Ínsula* pidió, en 1985, a diez críticos y escritores los títulos de las tres obras más destacadas de la novela de la democracia, sólo cuatro se repetían, y sólo dos de ellas (*El siglo* y *Herrumbosas lanzas*) llegaban a ser citadas tres veces. Encuestas posteriores han dado resultados similares, y cuando los jóvenes buscan libros como referencias no suelen elegir los de sus coetáneos sino los de Sánchez Ferlosio, Atxaga, Gamoneda, Gabriel y Galán y Zúñiga.¹⁹

Al abandonar los presupuestos comunes y los problemas sociales, las novelas de la democracia suelen ofrecer personajes que buscan en sí mismos. En muchas ocasiones, se trata de personajes agónicos, dubitantes, con problemas de identidad, e incluso confundidos entre la vida y el sueño. Por ejemplo, encontramos muestras de esa angustia interior, de personajes desconcertados o derrotados, en las obras de Juan José Millás, José María Guebenzu y Belén Gopegui.²⁰

En 1985, se comenzó a llamar “nueva novela”, “narrativa joven”, “narrativa posmoderna”, a las obras de los jóvenes narradores, aunque se incluyeron también autores consagrados.²¹ Parece ser que el único elemento esencial de la nueva novela española sea la libertad temática y formal que había comenzado con la transición, la inexistencia de proyectos colectivos, la imposibilidad de clasificar. Esta ausencia de

rasgos definibles provoca desconcierto no sólo en la crítica, sino incluso de los propios escritores y lectores.

En los años ochenta, la aparición de escritores fue notable en la historia de la literatura española. Hacia la mitad de la década de los ochenta se publicaron un buen número de novelas de autores jóvenes. En 1985 aparecieron *La media distancia* (Alejandro Gándara), *El rapto del santo Grial* (Paloma Díaz-Mas), *La ternura del dragón* y *Alguien te observa en secreto* (Ignacio Martínez de Pisón), *El año de Gracia* (Cristina Fernández Cubas), *La dama del viento Sur* (Javier García Sánchez), *Impostura e Historia abreviada de la literatura portátil* (Enrique Vila-Matas) y *El pasaje de la luna* (Miguel Sánchez-Ostiz). En 1986, aparecieron novelas como *Beatus ille* (Antonio Muñoz Molina), *La noche del tramoyista* (Pedro Zarraluki) y *Las sombras rojas* (Francisco J. Satué).²²

Muchos de los jóvenes narradores como Antonio Colinas y Julio Llamazares, procedían de la poesía; otros, llegaron desde el periodismo, como Arturo Pérez-Reverte, y traían con ellos las técnicas del reportaje y la investigación histórica y periodística. Aparecieron también escritores con vocaciones tardías como Fernando Fernán Gómez, Jesús Pardo, o con una gran maduración como Luis Landero y Enrique Murillo. Intelectuales procedentes de otras áreas como José Ferrater Mora y Fernando Savater, y autores que llevaban muchos años sin publicar como Rafael Sánchez Ferlosio. También había que agregar novelistas que habían publicado sin éxito en la década de los setenta como Andrés Berlanga, Manuel Lope y José Antonio Gabriel y Galán:

Hemos de reconocer que el panorama no es malo; gracias a la vuelta a las formas del relato, se venden muchas novelas, y el nivel medio de lo publicado es, como mínimo aceptable. En un mercado que publica una novela cada dos días, hay valores innegables: entre los novelistas de las dos últimas generaciones, más de

una docena de narradores y han acreditado su buen hacer, como L. M. Díez, A. Pombo, J. M. Merino, L. Landero, J. Marías, B. Gopegui, J. M. Guelbenzu, y J. J. Millás.²³

También, en esa variedad de formas, estilos y gustos, han aparecido escritores que, estimulados por el mercado, han escrito relatos para el mero entretenimiento de los lectores; elaboran una narrativa tipo *bestseller* que busca satisfacer a un lector que lee para matar el tiempo, entretenerse, evadirse de la realidad. Algunas editoriales, por ganar dinero, han promovido este tipo de narradores. Arturo Pérez-Reverte ha sido considerado como un escritor de *bestsellers*, y aunque él trata de desmarcarse de este tipo de narrativa, no siempre lo consigue, como veremos en los siguientes capítulos.

1.3 Los novelistas eminentes

Andrés Amorós afirma que sería injusto y erróneo identificar como “franquista” a la literatura que se produjo durante el régimen de Franco. En ese período se dieron a conocer y se desarrollaron escritores tan importantes como Antonio Buero Vallejo, Alfonso Sastre, Camilo José Cela, Miguel Delibes, Gonzalo Torrente Ballester, Blas de Otero, José Hierro, Gabriel Celaya...²⁴ Albert Bensoussan, cuando estudia a la nueva novela española, no se olvida de los novelistas eminentes, y afirma que ellos embonan en la abundante producción actual. Las tres eminencias se llaman Camilo José Cela, Miguel Delibes y Gonzalo Torrente de Ballester.

Como vimos anteriormente, los escritores españoles, a la muerte de Franco, habían ya asimilado tanto las técnicas narrativas de la tradición como de la vanguardia. Los escritores eminentes continúan, pues, con sus búsquedas formales y temáticas, no se quedan atrás con respecto de las generaciones nuevas, y en algunos casos (como

Torrente proponen nuevos modelos narrativos).

Camilo José Cela escribe una de las obras más duras de la posguerra, *Mazurca para dos muertos* (1983), con un estilo fragmentario, enriquecido con *collages*; además, propone un retrato realista, evoca paisajes, costumbres arcaicas, leyendas celtas y todos los elementos que, en cierto modo, su compatriota Álvaro Cunqueiro había utilizado, sin olvidar ese aspecto esencial de la escritura de Cela: el léxico y el habla local. Luego, Cela escribe *Cristo versus Arizona* (1988), novela que, por el recurso a las cantinelas y por la acumulación de fantasmas, también se aproxima a *Oficio de tinieblas 5* (1973). De esta manera, Camilo José Cela sabe renovarse permaneciendo fiel a sí mismo, y se sigue expresando con una sorprendente procacidad.

Miguel Delibes prosigue su búsqueda del hombre español ejemplar, heredero del campesino puro y bueno, y ofrece en *Los santos inocentes* (1981) una fábula que exalta la relación entre el hombre y la naturaleza, con un estilo entrecortado, musical y moderno. También publicará en 1987, *377 A. Madera de héroe*, un texto considerado autobiográfico, en el que vuelve a la guerra civil. Y en 1998, Delibes ha publicado su más importante novela histórica y simbólica: *El monje*. En 1993, este escritor ganó el Premio Cervantes de Literatura.

En cuanto a Gonzalo Torrente de Ballester, ya se ha mencionado anteriormente *La saga/fuga de J. B.*, novela esencial en las letras españolas actuales. Ha escrito, además, *La isla de los jacintos cortados* (1980), *Fragmentos del apocalipsis* (1977), *Las sombras recobradas* (1979), *Dafne y ensueño* (1983). En 1985, Torrente de Ballester recibió el Premio Cervantes.²⁵

En este período se reeditan también los libros de los exiliados de la guerra civil:

Rafael Sender, Francisco Ayala y Rosa Chacel. Ella publica *Ciencias naturales* en 1988, y con esta termina la trilogía que comenzó con *Barrio de maravillas* (1976), que desarrollaba el tema de la adolescencia en Madrid, asociada al paraíso perdido, y *Acrópolis* (1984), donde regresaba por última vez al tema del exilio. Otro de los exiliados importantes es Jorge Semprún (ya mencionado), quien es autor de *Autobiografía de Federico Sánchez* (Premio Planeta 1977). Esta obra recupera la historia del Partido Comunista, de las luchas de sus militantes, y es un testimonio sobre la resistencia contra el franquismo. Otros escritores importantes son Jesús Fernández Santos, quien publica *La que no tiene nombre* (1977), *Extramuros* (1978), *Cabrera* (1981), *Los jinetes del alba* (1984), y *Balada de amor y soledad* (1987). El siguiente es José María Gironella, quien publicó *Los hombres lloran solos* (1986), con la cual cierra una tetralogía que consta de *Los cipreses creen en Dios* (1953), *Un millón de muertos* (1961), *Ha estallado la paz* (1966).²⁶

1.4 La generación de medio siglo

Albert Bensoussan afirma que los escritores de esta generación llegan a su plena madurez cuando ha terminado el franquismo, y se expresan con una escritura que ya no está sometida a las condiciones históricas ni a compromisos sociales. La mayoría de estos escritores, en ningún momento, se dejan llevar por el mercado editorial y siguen en sus búsquedas formales o en sus exploraciones imaginativas.

Carlos Barral, maestro de la poesía y de la edición, publica sus memorias *Años de penitencia* (1975) y *Los años sin excusa* (1977). Barral hace un balance con la sociedad

franquista al mismo tiempo que nos entrega un valioso testimonio sobre las editoriales españolas durante los años negros:

Destacaremos también, en el advenimiento de la democracia, el retiro de Ana María Matute, entregada ahora a su ámbito predilecto, la infancia, y galardonada con el Premio Nacional de Literatura Infantil en 1984; la creación continua de Carmen Martín Gaité, que redacta una especie de balance de vida y escritura en *El cuarto de atrás* (1978); y el retorno al escenario literario de Rafael Sánchez Ferlosio; tras veinte años de silencio, se reúnen sus crónicas en libros *Las semanas del jardín* (1974), *La homilia del ratón* (1986), *Campo de Marte I. El ejército nacional* (1986), además de un texto narrativo, cuya factura recuerda a Benet, *El testimonio de Yarfoz* (1986); pero la gran obra de Sánchez Ferlosio ha quedado atrás.²⁷

Las figuras más importantes de la generación de medio siglo son cuatro: Luis Goytisolo y tres Juanes: Goytisolo, Benet y Marsé.

Juan Goytisolo consigue, en 1975, que su obra se publique en España; publica, además, *Makbara* (1980), *Crónicas sarracinas* (1981), *Paisajes después de la batalla* (1982), *Coto vedado* (1985), *En los reinos de Taifas* (1986), y *Las virtudes del pájaro solitario* (1988).

En cuanto a Juan Benet, a partir de 1975, consigue grandes éxitos: en 1980 aparece *El aire de un crimen* (con la cual triunfa en Francia), en 1983 publica *Herrumbrosas lanzas* (una de las mejores novelas de la nueva novela española). Bensoussan dice de esta novela:

Resucitando el tema de la guerra de España, nos lleva a Región –reducto republicano asediado– durante los primeros días del conflicto, pero pese a las apariencias, nada es menos de época ni menos histórico que este relato. La auténtica realidad del texto es fonética: la palabra del escritor pasa sobre la petrificación del suelo y el cataclismo como el fulgor del diamante negro. Todas las palabras son significantes, y en primer lugar los topónimos: de manera que la sierra de Región se apoya en la sierra de Matanza. Con una especie de puntillismo maniaco, Benet recompone un territorio mítico y cultural de España: Ortega, Pizarro y Arrabal se convierten en nombres de lugares. ¿No se le había acusado, durante los años negros, de camuflar la Historia y de proponer una literatura crítica? ¡Pues bien!, aquí tenemos la guerra civil descifrada. Con una especie de

desafío en la localización, diabólicamente, Benet crea su propia realidad –pero se trata de la única definición que da de la escritura: su capacidad demiúrgica-. Y vuelve a empezar la misma frase, pues para este escritor las palabras proceden y guían la mano del escritor.²⁸

Juan Benet ha publicado también en estos años: *El Ángel del señor abandona a Tobías* (1976), *En el estado* (1977), *Cuentos completos* (1977), *Saúl ante Samuel* (1980). Benet es un estilista y se caracteriza por un vocabulario rebuscado, rico e imaginativo; su sintaxis no es sencilla y recurre a la frase larga.

Ahora bien, en cuanto a Juan Marsé, éste prosigue su obra con *La muchacha de las bragas de oro* (1978), novela que obtuvo el Premio Planeta y le proporcionó una difusión masiva. En esta novela, Marsé muestra a la sociedad franquista por medio de la confesión de un antiguo falangista a su hermosa y joven sobrina, en un relato con sexo y política que constituye un retrato deslumbrante de la España actual. Y, después, en 1984, Juan Marsé publicó *Ronda de Guinardó*.

Por último, Luis Goytisolo publica *Los verdes de mayo hasta el mar* (1976), *La cólera de Aquiles* (1979) y *Teoría del conocimiento* (1981). Estas obras constituyen el intento más imponente, si no el más convincente, de una literatura experimental que no deja de cuestionarse, de interrogarse y de girar sobre sí misma, al mismo tiempo que propone un paisaje cultural y crítico de Barcelona. En *Estela de fuego que se aleja* (1984), Luis Goytisolo se basa en sus vivencias y expone una especie de autobiografía literaria, aunque sin anécdotas. El narrador se desdobra en este libro para dejar el sitio a un tercera persona que escribe y realiza una autocrítica de su propia escritura. Publica, además, *La paradoja del ave migratoria*, como una respuesta a su hermano Juan.²⁹

1. 5 Los rasgos literarios de la nueva novela española

Tanto los escritores jóvenes de la nueva novela española como los escritores anteriores, asimilan según sus propios gustos los recursos de la narrativa tradicional lo mismo que la narrativa experimental. Aunque por la gran variedad de formas y temas no es fácil sintetizar todos los rasgos de la nueva novela española esbozaré los siguientes:

- a) La libertad imaginativa que permite lo lúdico, lo fantástico, lo placentero;
- b) El regreso al relato, a la trama;
- c) El cosmopolitismo o exotismo;
- d) Cierta aligeramiento ideológico y literario que la emparenta con la literatura ligera, *light*, y,
- e) El posmodernismo. La ironía y la parodia sirven para cuestionar no sólo los presupuestos de la modernidad sino de todos los aspectos culturales del mundo.

NOTAS

- ¹ Mar Langa Pizarro, *Del franquismo a la posmodernidad: La nueva novela española (1975-1990). Análisis y diccionario de autores*. Alicante, España: Universidad de Alicante, 2000, p. 23-24; Javier Tusell, *La transición española a la democracia*. Madrid: Historia 16, 1991, p. 9-10.
- ² Paul Ilie, "La cultura posfranquista, 1975-1990: la continuidad dentro de la discontinuidad" en *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1995*, p. 22.
- ³ Javier Tusell, *op. cit.*, p. 21.
- ⁴ Referido por Javier Tusell, *op. cit.*, p. 21.
- ⁵ Mar Langa, *op. cit.*, p. 23.
- ⁶ Juan Ignacio Ferreras, "Tendencias de la novela en la transición española" en *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal, 1995, p. 42.
- ⁷ Darío Villanueva, "Los marcos de la literatura española (1975-1990): Esbozo de un sistema" en *Los nuevos nombres 1975-1990*. Barcelona: Crítica, 1992: 4.
- ⁸ Mar Langa, *op. cit.*, p. 24.
- ⁹ Andrés Amorós, "Introducción: Una década de literatura española" en *Letras Españolas 1976-1986*. Madrid: Castalia y Ministerio de Cultura, 1987, p. 10.
- ¹⁰ Juan Goytisolo, "La alquimia verbal de Julián Ríos" en *Los nuevos nombres 1975-1990*. Barcelona: Crítica, 1992, p. 368.
- ¹¹ Villanueva, *op. cit.*, p. 285
- ¹² *Idem.*, pp. 293-294.
- ¹³ *Idem.*, p. 36.
- ¹⁴ *Idem.*, p. 36.
- ¹⁵ Mar Langa, *op. cit.*, p. 33.
- ¹⁶ Citados por Villanueva, *op. cit.*, p. 286.
- ¹⁷ Robert C. Spires, "El discurso franquista al posmodernista" en *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal, 1995, p. 316.
- ¹⁸ *Revista de Occidente*, n. 98.
- ¹⁹ Mar Langa, *op. cit.*, p. 56.
- ²⁰ *Idem.*, pp. 56-57.
- ²¹ *Idem.*
- ²² *Idem.*, p. 59.
- ²³ *Idem.*, p. 66.
- ²⁴ Andrés Amorós, *op. cit.*, p. 10.
- ²⁵ Albert Bensoussan, "La literatura actual" en *Historia de la literatura española, tomo IV, El siglo XX*. obra dirigida por Jean Caravaggio. Edición española a cargo de Rosa Navarro Durán. Barcelona: Ariel, 1995, p. 408.
- ²⁶ *Idem.*, p. 316-317.
- ²⁷ *Idem.*, p. 318.
- ²⁸ *Idem.*, p. 320.
- ²⁹ *Idem.*, p. 320-322.

Capítulo 2.

LA OBRA LITERARIA DE ARTURO PÉREZ-REVERTE

En este capítulo analizaré la obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte con el fin de determinar sus características principales, y para ubicar el lugar y la importancia que ocupa en ella la novela estudiada: *La Reina del Sur*. También, relacionaré los rasgos básicos de la nueva novela española con las características esenciales de la obra narrativa del escritor estudiado.

2. 1 Arturo Pérez-Reverte: vida y obra

Arturo Pérez-Reverte comenzó a escribir en 1986, cuando el presidente Felipe González y el PSOE llevaban cuatro años en el gobierno español. En este tiempo, como vimos en el capítulo anterior, las tendencias literarias eran variadas, pero hay una característica de esta etapa que embona perfectamente con las tendencias narrativas del escritor estudiado: el interés por la trama. En la etapa democrática, posterior a la dictadura franquista, muchos escritores españoles regresaron a contar historias; para ellos sí importan el relato, la trama, la historia, y sobre todo, la empatía con el lector. Esto no quiere decir que evadan sus obligaciones con el lenguaje, sino que actúan de manera contraria a algunos autores experimentales para los que la historia tenía una importancia menor al lenguaje y a las innovaciones narrativas.

En las obras narrativas de Arturo Pérez-Reverte se perciben dos influencias básicas: el folletín y el *bestseller*. En estos géneros, considerados menores, las historias están colmadas de acciones, peripecias, tramas y subtramas complicadas, donde los lectores

quedan atrapados y sin escapatoria. Los relatos del escritor estudiado son complicados y poseen mecanismos cuyas piezas embonan con precisión. El autor se documenta minuciosamente, maneja sin ostentación datos muy precisos sobre espacios, tiempos, hábitos, oficios, y costumbres de sus personajes. Durante un año se documenta, y en el transcurso de otro redacta el texto narrativo. José Belmonte lo dice de manera adecuada:

¿Cómo entiende Arturo Pérez-Reverte que debe ser una novela? Su cabal conocimiento de autores como Alejandro Dumas le ha proporcionado una amplia ventaja sobre sus contemporáneos. Éstos, cansados de experimentalismos, hartos de contar la aburrida historia de sí mismos, al fin vuelven sus ojos, cuando nuestro autor ya está de regreso, a la gran novela europea del siglo XIX: Galdós, Stendhal, Flaubert, Hugo y Dumas. Para que una historia funcione, nos viene a decir Arturo Pérez-Reverte, hay que contarla con amenidad, con fluidez y buen pulso. Y, sobre todo, un escritor ha de saber entretener, aunque esto implique determinados sacrificios a los que hay que hacer frente. Para ello, los trabajos preparatorios de un relato son fundamentales. Arturo Pérez-Reverte, a la hora de confeccionar sus más extensos e intensas novelas –*El húsar*, *El maestro de esgrima*, *La tabla de Flandes* y *El club Dumas*– planifica su trabajo a lo largo de todo un año.¹

Un solo ejemplo, entre muchos otros, es el de la novela *El maestro de esgrima*. Sólo un experto en el conocimiento de la esgrima puede escribir, tal como lo hace el escritor español, de manera tan avanzada y natural. El personaje de la novela es un maestro diestro, excepcional, y también, es el autor de un libro célebre: *Tratado del arte de la esgrima*. Arturo Pérez-Reverte es sin duda un buen contador de historias, y quien comienza a leer alguno de sus libros muy pronto queda atrapado hasta el final en una de sus narraciones complicadas. Santos Sanz Villanueva dice al respecto:

Arturo Pérez-Reverte es un contador de historias, un fabulador nato. Hereda en la era de las autopistas de la información la magia de la palabra inventora de mundos que suponemos en los juglares antiguos y que pervive en los narradores del zoco árabe como vestigio de un tiempo preindustrial. Si el término no tuviera connotaciones peyorativas, diríamos que es un cuentista. En ello radica la raíz última de la literatura, tanto de las formas como de los contenidos de sus relatos, y me atrevería a afirmar que ahí se encuentra la causa remota de su decisión de ponerse a escribir novelas.²

Actualmente, Arturo Pérez-Reverte es el escritor que más libros vende en España; en Hispanoamérica y en el resto del mundo tiene también muchos seguidores que, en cuanto salen sus novedades, las agotan rápidamente. El escritor español se caracteriza por crear personajes bien contruidos, vivos, complejos, moviéndose en historias con tramas complicadas donde se buscan develar grandes misterios. Como dice Sanz Villanueva: “Pocos de nuestros novelistas de la hora presente están dotados de esa innegable facultad de convertir una anécdota en sugestiva materia novelesca y quizás nada más Eduardo Mendoza y Pérez-Reverte, de entre los recientes, la poseen en un grado máximo”³.

Sin embargo, la obra literaria de Pérez-Reverte denota los modelos de narrativa popular y del *bestseller*. El trabajo narrativo del escritor estudiado provoca varias preguntas que debemos contestar: ¿Su éxito de ventas demerita su trabajo narrativo? ¿Es un escritor de narrativa popular o es un buen escritor que sabe llegar a las masas? ¿Utiliza recetas narrativas del folletín o de la narrativa tipo *bestseller* o de las dos? ¿Sus obras tienen algún valor literario?... En el transcurso de los capítulos iremos contestando tales preguntas.

Arturo Pérez Reverte nació en Cartagena, España, en noviembre de 1951. Como su abuelo tenía una biblioteca, el niño Arturo vivió entre libros y pudo leer sin límites. Entre los nueve y los dieciocho años leyó autores que determinaron su destino literario: Dickens, Conan Doyle, Sabatini, Stendhal, Conrad, Twain, Stevenson, Mann, Galdós, Virgilio y Homero. Arturo confiesa haber leído seis veces *La montaña mágica*, ocho *La cartuja de Parma*, y considera a *Los tres mosqueteros* la mejor novela que jamás se haya escrito.⁴

El escritor español cursó la licenciatura de periodismo. Se metió en la actividad periodística, no por vocación, sino atraído por el deseo de vivir grandes aventuras. De 1973 a 1994 se dedicó al periodismo como reportero de prensa, radio y de televisión. Trabajó 12 años como reportero en el diario *Pueblo*, y nueve años como especialista en conflictos bélicos en los servicios de información de Televisión Española (TVE). Ha participado como reportero en la guerra de Chipre, algunas fases de la guerra de Líbano, la guerra de Eritrea, la campaña de 1975 en el Sahara, la guerra del Sahara, la guerra de las Malvinas, la guerra de El Salvador, la guerra de Nicaragua, la guerra de Chad, la crisis de Libia, las guerrillas del Sudán, la guerra de Mozambique, la guerra de Angola, el golpe de Estado en Túnez, la revolución de Rumania (1989-1990), la crisis y la guerra del Golfo Pérsico, la guerra de Croacia (1991), la guerra de Bosnia (1992-1994). Sin embargo, a pesar de su actividad periodística, Arturo Pérez-Reverte suspendía por temporadas su trabajo de reportero para escribir obras narrativas. Como afirma José Belmonte Serrano:

En todas sus obras asoman las guerras. También sus viajes. La soledad de los hoteles. La larga espera en un aeropuerto de cualquier parte. Todos sus personajes libran una batalla particular –la guerra perdida de la vida contra el mundo y los demás hombres. Tal enfrentamiento, por obstinado y continuo, produce esos galanes posmodernos de nuestro tiempo: los héroes cansados.⁵

En 1986, Pérez-Reverte publicó su primera novela: *El húsar*. La novela no tuvo éxito pero mostró a un escritor que buscaba desmitificar la guerra, el heroísmo y la temeridad. Abre con un epígrafe que proviene de Louis Ferdinand Céline y alude al tema de la novela: “Nunca me ha gustado el campo. Me pareció siempre algo triste, con sus interminables barrizales, sus casas vacías, y sus caminos que no llevan a ninguna parte. Pero si a esto le añades la guerra, entonces resulta insoportable”⁶. La novela cuenta

una historia simple, directa, y con un final desolador. El narrador nos muestra la candidez con la cual muchos soldados principiantes conciben la guerra, y cómo esta perspectiva va cambiando conforme encuentran el horror, la desolación y la muerte. La realidad sangrienta del campo de batalla no es la misma que les enseñaron en la academia militar. Esta primera novela no muestra aún al escritor de tramas e historias complicadas que más tarde caracterizaría a Pérez-Reverte. *El húsar* es la novela de un escritor principiante que ya denota un tema básico que será reiterado en su obra narrativa: la guerra y su desmitificación. Su trabajo como reportero en los frentes bélicos repercutiría en su visión de la guerra y sus horrores. En la revista *Quimera* de noviembre de 1986 apareció el siguiente comentario editorial sobre *El húsar*:

Una novela honesta y bien construida, que reconstruye con fidelidad los detalles y una hipotética batalla de la guerra francoespañola de 1808. La ambientación es rigurosamente histórica, la progresión narrativa desde los preámbulos de la batalla y la tensa espera del combate hasta el dramático desenlace de la carga de húsares está bien lograda, los personajes bien diseñados –aunque quizá demasiado planos– y el atractivo tema es abordado con cierta audacia. Arturo Pérez-Reverte sabe poner de relieve los mecanismos de la maquinaria militar y subrayar el contraste entre la lustrosa mitología bélica y la sucia y sangrienta realidad de la guerra. Podría, evidentemente, ahondar más en los mecanismos o contrastes, pero sería demasiado exigir a una primera novela honduras dignas de un Jünger o un Conrad, que seguramente tampoco pretendía esta novela, cuyos méritos no son pocos. No debería pasar inadvertida.⁷

En 1988, apareció publicada la novela *El maestro de esgrima*. Éste es un relato de aventuras, pero también policiaco, que sucede en el Madrid de 1868, en los últimos días del reinado de Isabel II. Es la historia de un arcaico y excepcional maestro de esgrima que se ve involucrado, sin desearlo, en un mundo de tahúres y asesinos. La narración tiene un lenguaje cuidado y una trama complicada. Rafael Torres en un artículo titulado “La irresistible elegancia de la sencillez” dice lo siguiente:

El maestro de esgrima contiene muchos elementos: acción, intriga, historia,

aventura, pero, sobre ningún otro, el retrato estremecedor de un alma solitaria y noble, la de Jaime Astarloa, un hombre de la misma edad que el Quijote (“frisaba los cincuenta”), que conserva su probidad moral y elegancia de espíritu merced a que se mantiene ajeno a los sucesos del mundo. O, dicho de otro modo, su mundo interior es mucho más rico y real que habitado por fantasmas derrotados, regido por máscaras sin alma.⁸

El maestro de esgrima es, creo yo, una de las mejores novelas del escritor español: por la consistencia del lenguaje, la complicada historia y lo trascendente del tema. *El maestro de esgrima* fue traducida a más de 12 idiomas y llevada al cine, en 1992, por Pedro Olea. La película ganó el Premio Goya para el mejor guión de novela adaptada, el Premio en el Festival de Cognac (Francia), y fue finalista en el Premio Óscar de 1992.

En 1990, Pérez-Reverte publicó *La tabla de Flandes*. Esta novela fue traducida a más de 15 idiomas y fue clasificada como una de las cinco mejores novelas extranjeras del año en Estados Unidos por el *New York Times Book Review*. Obtuvo el *Grand Prix* de la Literatura Policiaca y fue llevada al cine, en 1995, por Jim McBride.

Es frecuente que un libro nazca de una imagen. *La tabla de Flandes* nació en un coche-cama, a la luz de una pequeña lámpara de cabecera, entre las páginas de un libro de problemas de ajedrez. De pronto, lo vi. Una partida que se juega hacia atrás, una joven bella y silenciosa. Y un misterio. Un cuadro. Un cuadro flamenco, del siglo XV, en el que dos personajes juegan una partida. La partida de ajedrez. Un enigma desvelado quinientos años más tarde. *Quis necavit equitem*. Quién mató al caballero. El mundo de la pintura, el arte como enigma, la vida como juego.⁹

La novela cuenta la historia de una restauradora de arte que encuentra una inscripción oculta en el lienzo *La partida de ajedrez* del pintor flamenco del siglo XV, Pieter van Huys. El hallazgo de la mujer impulsa a varios estudiosos de arte a develar el enigma. Pero no se trata de un enigma cualquiera, puesto que constituye la clave de un secreto de un hecho singular que pudo haber cambiado la historia de Europa. Los movimientos del ajedrez marcarán lentamente el éxito y el fracaso de la búsqueda, envuelta en un

juego de tramas y equívocos en el que participarán, no sólo el arte de la pintura, sino también la música, la literatura, la historia y las matemáticas.

El ajedrez se presta al juego metafórico; se ha aprovechado como imagen de la guerra y de la conquista amorosa, simbolizando en sus piezas los diversos estamentos sociales; lo que estaría muy en consonancia con lo que sucede en la obra de Arturo Pérez-Reverte. El ajedrez ha sido utilizado en los relatos de Hardy, Lawrence, Martín Amis, Faulkner, Carpentier, Cela y García Márquez, entre otros muchos. Lo lúdico, lo combinatorio, está, como se ve, en el fondo de no pocas novelas actuales.¹⁰

En el cuadro flamenco, Roger de Arras juega al ajedrez con el duque de Ostemburgo. Cuando la restauradora de arte, Julia, recurre a un experto, éste tiene la certeza de que ellos se encuentran ante un acertijo. Y lo es. La partida del ajedrez nos muestra claramente la situación vital en que se encuentran los personajes de la partida. Entre los dos hombres existe una mujer en disputa, también presente en el cuadro. Y necesariamente uno de los dos rivales tiene que morir. La novela devela el misterio que encierra el cuadro *La partida de ajedrez* de Van Huys.

En 1993, apareció un relato que trata de un hecho histórico: *La sombra del águila*. Mientras trabajaba como reportero en el conflicto de Bosnia, Pérez-Reverte escribió este relato breve que fue publicado por entregas, como folletín, en el diario *El País* en agosto de 1993. La historia tragicómica es contada por un soldado anónimo con un lenguaje risible, y por momentos, irónico. Durante la batalla de Sodonovo, en la campaña de Rusia de 1812, un combate adverso para las tropas napoleónicas, el 326 batallón de infantería de 450 antiguos prisioneros españoles, enrolados a la fuerza en el ejército francés, intentó desertar, pasándose al lado de los rusos. El movimiento es interpretado erróneamente por los franceses, y Napoleón -el ilustre, el Enano, el *petit* Cabrón-, lo toma como un acto de heroísmo: ordena en su auxilio una carga de caballería que tendrá

victoriosas consecuencias. Como comenta Horacio Ortiz al respecto:

La sombra del águila se lee y entiende entonces en dos niveles distintos. Por un lado, una lectura histórica matizada magistralmente por el sarcasmo denonado del autor, cuya virtud no radica en el hecho mismo como en lo divertido de la presentación. Por el otro, esa lectura cuidadosa en la que emergen aquellos conceptos en los que la naturaleza del hombre está en juego.¹¹

Con un tono oscilante, entre serio y cómico, el autor desvela una descarnada y mordaz visión de la guerra y de la condición humana. El relato posee humor y situaciones carnavalescas que el escritor español, desafortunadamente, no utilizó más en sus siguientes narraciones; esos rasgos le son naturales pero no los explota como debiera. *La sombra del águila* es una de las mejores novelas del escritor español y se desmarca de la narrativa ligera, *light*, tipo *bestseller*.

Con la novela *El club Dumas*, Pérez-Reverte obtuvo el *Premio Rosenkrantz* de Dinamarca a la mejor novela extranjera del año 1994. Además, en 1999, esta obra fue llevada al cine por Román Polanski, con un guión de Anthony Shaffer. El crítico francés Jean Pierre Naugrette en un artículo denominado “Lo más serio del mundo”, aparecido en *La Revue de Deux Mondes*, dice de esta obra:

El club Dumas trata, en realidad, de una novela lúdica que no tiene otro objeto que la literatura en sí misma. El lector puede, por supuesto, negarse a jugar el juego, y no abrir ninguna de sus numerosas puertas ofrecidas perversamente por el autor (ojo, porque esas puertas a veces dan a una pared), pero eso no quiere decir que el juego no sea tremendamente serio. Porque nada más serio que el juego de Pérez-Reverte, del mismo modo que lo era su partida de ajedrez en *La tabla de Flandes*. Este juego se llama literatura, que desde Shakespeare y Cervantes, pasando por los grandes novelistas ingleses del XVIII, nunca produce una obra maestra más que cuando ella es consciente de sí misma y se hace literaria, y por lo tanto se hace juego.¹²

La novela trata de descifrar el misterio de un libro que contiene la invocación del demonio, y del que sólo quedan tres ejemplares en el mundo. La mayor parte de la

edición, junto con el editor, fue quemada por la Inquisición en 1667. Lucas Corso, gran comprador de libros antiguos por encargo, tiene el cometido de cotejar los tres libros, pues se rumora que dos de ellos son falsos. Pero además de la historia anterior, se entrecruza otra que trata sobre un capítulo apócrifo de *Los tres mosqueteros* y la existencia de un club mundial de admiradores de Alejandro Dumas. La novela de Pérez-Reverte es, sin duda, un homenaje a Alejandro Dumas (padre) y a su novela *Los tres mosqueteros*:

Ese curioso club que lleva el nombre del novelista francés viene a ser algo así como el sueño realizado de todo aquel que ha deseado convertir la literatura en su única religión. Quieren ser fieles no a lo que los hombres ven (“Ahora los niños y los jóvenes y toda la maldita gente son apátridas que ven la tele”), sino lo que los hombres sueñan. [...] Sesenta y siete miembros forman tal sociedad, tantos como capítulos tiene *Los tres mosqueteros*. Las reuniones son anuales, tienen lugar en Meung, [...] y en ellas los invitados, algunos de ellos sobradamente conocidos a través de la prensa, el cine y la televisión, conversan con el fondo de una música suave. En la mesa central les espera una cena fría: “botellas de vino de Anjou, salchichas y jamón de Amiens, ostras de La Rochela, cajas de puros de Montecristo”.¹³

En esta novela, como en otras del escritor, los textos ajenos pasan a formar parte esencial de la historia contada. El texto está elaborado con otros textos. La intertextualidad, rasgo posmoderno¹⁴, es una de las características esenciales de la obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte. En esta novela el escritor español no desaprovecha ninguna oportunidad para hablar de su pasión vital: la bibliofilia. *El club Dumas* está colmada de referencias a diversos autores y textos que el narrador admira extrañablemente. También, en parte, el narrador lleva a cabo una crítica literaria de *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas.

Territorio comanche (1994) es un libro de ficción, pero al mismo tiempo, es un testimonio desmitificador de la guerra que el escritor español vivió en Bosnia. Su

trabajo como reportero coadyuvó para la elaboración de este relato desolador. Este testimonio novelado nos cuenta las experiencias de dos españoles, Márquez y Barlés, corresponsales de guerra, en la frontera que separa dos espacios y tiempos: la región de los Balcanes. Juan Tebar en el artículo “Quiere ese puente”, que apareció en *El Mundo*, comenta lo siguiente:

“Una historia de guerra nunca es moral. No instruye, ni alienta la virtud, ni sugiere modelos de comportamiento, ni impide que los hombres hagan las cosas que siempre hicieron. Si una historia de guerra parece moral, no la creáis.” Es una cita de Tim O’Brian con la que el autor abre su libro. En la portada, los editores han elegido un grabado alegórico sobre la incertidumbre de la hora final, aquella en que la muerte da el carpetazo a tu vida de escritor, periodista, guerrero simplemente humano. Esta crónica, novela o como queramos llamarla, trata de eso.¹⁵

Con humor negro, el narrador nos cuenta los desastres, los asesinatos y las crueldades de los bandos contendientes, sin olvidar los recuerdos de las guerras anteriores (que ellos por supuesto han cubierto como corresponsales). Éste es uno de los relatos más maduros del autor: por lo ceñido del texto, por la eficacia del lenguaje y por su crítica feroz de la naturaleza humana. Otro texto que avala el trabajo narrativo del escritor español. En 1996, *Territorio comanche* fue llevada al cine por Gerardo Herrero, con un guión del propio Pérez-Reverte.

La piel del tambor (1995) es la siguiente novela publicada por el escritor español. En este relato, un pirata informático irrumpe clandestinamente en el ordenador personal del Papa. Mientras tanto, en Sevilla, una iglesia barroca es defendida por desconocidos para evitar su demolición. El Vaticano envía al sacerdote Lorenzo Quart, especializado en asuntos sucios, para que investigue las muertes que han ocurrido en el interior de la iglesia. Éstos son algunos de los elementos que conforman la complicada intriga donde aparecen el enigma, el humor y la historia a lo largo de un recorrido por una de las

ciudades más bellas del mundo: Sevilla. Esta novela obtuvo el Premio *Jean Monet* de literatura europea 1997.

La saga del capitán Alatríste consta de varios libros. *El capitán Alatríste* (1996), firmada por el escritor junto con su hija Carlota, es un homenaje a la literatura de espadachines, donde los personajes de la novela conviven con personajes históricos como el pintor Velázquez, el escritor Francisco de Quevedo y el político Conde-Duque de Olivares. La novela utiliza recursos folletinescos, una intriga complicada y narra la historia del capitán Alatríste, un soldado de los tercios de Flandes que ahora mata por dinero. En esta primera aventura aparecen los personajes que protagonizarán las páginas de esta saga: el capitán Alatríste e Íñigo Balboa (el muchachillo que narra la historia y acompaña al famoso capitán). A esta primera novela le siguen otros episodios que van armando poco a poco la saga, como *Limpieza de sangre* (1997), *El sol de Breda* (1998), *El oro del Rey* (2000), y, últimamente, *El caballero del jubón amarillo* (2004).

En la siguiente novela del escritor, *La carta esférica*, la trama gira en torno a la búsqueda de un barco del siglo XVIII hundido en el Mediterráneo y poseedor de un secreto. A la caza de este secreto se lanzará Tánger Soto, una empleada del Museo Naval de Madrid, junto con un marinero llamado Coy. A la búsqueda del barco misterioso irán también como antagonistas: Palermo, un ambicioso cazador de tesoros, y su ayudante Horacio, antiguo militar y torturador argentino. Coy es un hombre a la deriva que es incapaz de seguir un rumbo fijo. Tánger Soto reúne todas las características de los personajes femeninos de las novelas de Pérez-Reverte: fuerte, valiente, atractiva, peligrosa, compleja, y dominadora de hombres. Pero, en esta novela, la mujer es peligrosa por la necesidad de sobrevivir en un mundo netamente masculino.

El narrador penetra cada vez más en la intimidad de la mujer para presentarnos el aislamiento y la soledad de Tángier Soto. Esta soledad se traduce en ausencias del mundo real, como con Teresa Mendoza de *La Reina del Sur*. Tángier Soto tratará de proteger por todos los medios los sueños que sustentan su mundo interior. Por sus características físicas y psicológicas, Tángier Soto es el antecedente obvio de Teresa Mendoza, la Reina del Sur.

En 1995, la editorial Alfaguara recogió sus textos breves en el libro *Obra breve*. El libro consta de los siguientes relatos: *La sombra del águila*, *El húsar*, *La pasajera de San Carlos*, *Un asunto de honor*. El libro contiene también varios artículos que se agrupan con el nombre de *Sobre cuadros, libros y héroes*.

Como podemos observar anteriormente, Arturo Pérez-Reverte tiene ya una obra narrativa abundante. Su disciplina de trabajo es rigurosa y, así, todos los días, casi sin falta, el escritor español escribe sus relatos:

“Me levanto a las siete y media, me ducho, corro un poco por el campo, desayuno hojeando los periódicos y a las nueve, tenga o no ganas, me siento a darle a la tecla. Ya no paro hasta las tres de la tarde”, detalla, antes de añadir que después de comer, imprime en papel lo que ha escrito en ordenador por la mañana, lo lee, lo corrige con una estilográfica Montblanc e introduce los cambios. Todo en el extremo de bodega en cuya puerta, sobre el dintel, figura un cartel que dice: “Aux livres citoyens”. No espera la llegada de las musas o conjura la inspiración.¹⁶

En fin, en la obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte encontramos varios rasgos que caracterizan a la nueva novela española. En principio, el regreso a lo narrativo donde sí importa el relato, la trama, las peripecias, el suspenso. En sus novelas encontramos la libertad imaginativa que permite lo lúdico, lo placentero, y los sucesos inesperados. Al escritor le gusta mezclar géneros narrativos y utiliza textos de otros escritores para entremezclar en sus historias; estos rasgos intertextuales lo acercan a la literatura

posmoderna. También, como veremos en el capítulo 4, denota rasgos muy obvios del *bestseller*, que demeritan muchas de las obras narrativas del escritor español.

2. 2 *La Reina del Sur*

Desde que salió a la venta, tanto en España como en Hispanoamérica, la novela ha gustado mucho; por varios meses se mantuvo en la lista de las novelas más vendidas, confirmando la continua aceptación que el escritor tiene con sus lectores. En una entrevista concedida a Marta Salvador en *Mujer Actual*¹⁷, Arturo Pérez-Reverte le cuenta cómo se le ocurrió escribir *La Reina el Sur*. El escritor afirma que estaba un día en una cantina mexicana, y, mientras tomaba tequila, escuchó un corrido; le fascinó tanto la fuerza de esa historia contada en tres minutos, que la canción penetró como una semilla en su imaginación, y tiempo después nació la novela de *La Reina del Sur*. Seguramente, como mostraré más adelante, el corrido escuchado por el escritor, era la historia de Camelia “la Tejana” del corrido *Contrabando y traición* de los Tigres del Norte.

En la misma entrevista, Pérez-Reverte dice que, como él ha trabajado en diversas fronteras, le gustan los personajes fronterizos: porque están vivos, porque lo seducen, porque son impredecibles. No le gustan los agentes de Wall Street que han acumulado millones de dólares, pero sí le interesan los tipos con fardos de marihuana que cruzan el río Bravo para venderla, y luego comprarse un auto nuevo o para comprar una casa deslumbrante. El escritor reconoce que la novela *La Reina del Sur* no es real sino mera ficción, pero ha utilizado evidentemente la realidad del mundo del narcotráfico mexicano como punto de partida para la creación de su novela. Por lo tanto, el escritor

español realizó una investigación sobre esta realidad fronteriza:

... tenía que irme a las cantinas, que es donde están esos tios. Y ahí sí he recobrado mis viejas mañas de reportero, mis trucos, mis amigos, mis astucias, mi costumbre de meterle dinero a un guardia para que me deje hacer las cosas, en fin, todo esos trucos del oficio de reportero que he ejercido durante veintiún años. Pero claro, yo ya tengo la sabiduría o la lucidez que me da tener cincuenta tacos y una biografía a las espaldas. Además, soy escritor y todo cuanto miro lo hago pensando en falsearlo. Yo ya no busco la verdad, busco ahora la literatura, y todo aquello que no es literaturizable lo descarto. Por eso fue una experiencia interesante para mí, porque volví a los mismos escenarios que ya había pisado, pero con una actitud totalmente distinta: yo quería falsear una realidad y eso no tiene ningún compromiso moral, todo vale. Yo no denuncié ni juzgo ese mundo, sólo pretendo contar una historia, la de Teresa Mendoza.¹⁸

Pérez-Reverte agrega que existe una diferencia notoria entre *La Reina del Sur* y las anteriores novelas. Mientras que en las anteriores, él buscaba develar un enigma, en *La Reina del Sur* el misterio es el corazón de la mujer. Ésta es una diferencia sustancial. Para el escritor español, la mujer es un soldado en territorio enemigo: si el hombre se pierde, posee muchos mecanismos de consuelo; pero la mujer tiene una lucidez diferente al hombre: carece de la capacidad de autoengaño que sí tiene el hombre. Por muchas generaciones, la mujer ha estado callada y mirando, sólo mirando, y posee una capacidad de silencio que no tiene el hombre.

Esta mujer, a la que me había ido acercando poco a poco en mis novelas y que en la última casi la toqué [Tánger Soto], es la que ahora retrato. Nunca había entrado dentro de ella, ni había visto el mundo como ella lo ve: los hombres, el sexo, el dolor... Con esta novela decidí hacerlo y esto ha sido una experiencia nueva. En esta novela el enigma ha sido ella, y yo, durante nueve meses, he sido mujer, he sentido como se siente la mujer cuando el hombre está por encima de ella. Para mí la mujer es ese soldado perdido que no tiene retaguardia. Y esa es la historia de la novela, ese soldado perdido que se llama Teresa Mendoza. Todo lo demás es el complemento.¹⁹

El escritor español dice, además, que Teresa Mendoza es el resultado de todas las mujeres que ha conocido: madres, amantes, hijas, viudas, tías, sobrinas... Más las mujeres que ha encontrado en sus lecturas, pero a la vez no es ninguna de ellas.

En la misma novela, dentro del ámbito de la ficción, mezclando realidad y fantasía, el narrador –*alter ego* de Arturo Pérez-Reverte- relata cómo empezó a investigar y a escribir sobre Teresa Mendoza. Dice que el proyecto comenzó durante una comida en la ciudad de México, con el periodista René Delgado, del periódico *Reforma*. Mientras comían tacos en el restaurante *San Ángel Inn*, René Delgado le propuso escribir un reportaje sobre Teresa Mendoza, la Reina del Sur:

-Eres español, tienes buenos contactos allí. Escribe un gran reportaje sobre ella.

Negué mientras procuraba evitar que el contenido de un taco se me derramara por la barbilla.

-Ya no soy reportero. Ahora me lo invento todo y no bajo de cuatrocientas páginas.

-Pues hazlo a tu manera –insistió René-. Un pinche reportaje literario.

Liquidé el taco y discutimos los pros y contras. Dudé hasta el café y el Don Julián del número 1, justo cuando René acabó amenazándome con llamar a los mariachis. Pero el tiro le salió por la culata: el reportaje para *Reforma* terminó convirtiéndose en un proyecto literario privado...²⁰

Uno de los rasgos de la nueva novela española enunciados anteriormente es el exotismo. Este es el gusto o la tendencia por imitar, en la vida y en el arte, la simplicidad del primitivo o el uso de civilizaciones remotas²¹. Por lo general, los lectores de libros *bestseller* (hechos con recetas para gustar) prefieren las historias que suceden en lugares remotos; esto para evadirse de su realidad presente. En el caso de *La Reina del Sur* tal parece que el narcotráfico mexicano y español es el tema exótico que Pérez-Reverte utiliza para escribir la novela. Tal actitud lo emparenta con los escritores de *bestsellers*.

NOTAS

- ¹ José Belmonte Serrano "Introducción" en *Los héroes cansados. El demonio, el mundo, la carne*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995, p. 33.
- ² Santos Sanz Villanueva, "Prólogo" a *Los héroes cansados. El demonio. El mundo. La carne*. Madrid: Espasa Calpe, 1995, p. 15.
- ³ *Idem.*
- ⁴ José Belmonte Serrano, *op. cit.*, p. 27.
- ⁵ *Idem.*, p. 25.
- ⁶ Pérez-Reverte, *Obra breve*. Madrid: Alfaguara, 2002, p. 17.
- ⁷ Aparece también en Arturo Pérez-Reverte, *Los héroes cansados*, p. 287.
- ⁸ *Idem.*, p. 288.
- ⁹ *Idem.*, p. 285.
- ¹⁰ José Belmonte Serrano, *op. cit.*, p. 40.
- ¹¹ Arturo Pérez-Reverte, *Los héroes cansados*, p. 292.
- ¹² *Idem.*, p. 299.
- ¹³ José Belmonte Serrano, *op. cit.*, p. 30.
- ¹⁴ Lauro Zavala, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y escritura*. Toluca, México: Universidad del Estado de México, 1998: 129-132.
- ¹⁵ Aparecido además en Arturo Pérez-Reverte, *Los héroes cansados*, p. 293.
- ¹⁶ www.el-mundo.es/larevista/num/08/textos/perez1.html
- ¹⁷ Martha Salvador, "Entrevista a Arturo Pérez-Reverte" en *Mujer Actual*.
<http://www.mujeractual.com/entrevistas/perez-reverte.html>
- ¹⁸ *Idem.*
- ¹⁹ *Idem.*
- ²⁰ Arturo Pérez-Reverte, *La Reina del Sur*. México: Alfaguara, 2003, p. 26-27.
- ²¹ *Diccionario práctico de la lengua*. Barcelona: Grijalbo, 1988, p. 417.

Capítulo 3. LA REINA DEL SUR Y EL FOLLETÍN

Desde los ocho años de edad, Arturo Pérez-Reverte ha sido aficionado a los folletines, y es un gran admirador de uno de los escritores más notables de la novela popular: Alejandro Dumas (padre). La novela del escritor español, *El club Dumas*, es un homenaje al folletín y al autor de *Los tres mosqueteros*. Pero, además, en el resto de la obra narrativa del escritor español podemos encontrar relaciones, alusiones e influjos de la novela popular; sobre todo en referencias continuas a ella, en cómo divide y nombra los capítulos de sus libros, la preeminencia de las acciones sobre las descripciones, las intrigas permanentes, el suspenso para manejar la atención de los lectores, las frecuentes peripecias, la elaboración de los personajes, la lengua popular con la cual se cuenta la historia y en la que se expresan los personajes, etcétera.

3.1 Teoría del folletín

Folletín es un término que corresponde al francés *feuilleton* (*feuille*: hoja, cuadernillo de hojas), con el cual se designaba en el siglo XIX a una forma de edición seriada de novelas, artículos, ensayos, etcétera, en la prensa periódica y que, por su amplitud, habían de ser publicados de manera fragmentada en días sucesivos. Las primeras muestras de esta forma de publicación se desarrollaron en Francia a comienzos del siglo XIX, y estaban dedicadas especialmente a la crítica teatral y literaria. En la década de los treinta del mismo siglo, esta fórmula se aplicó a la edición de relatos novelescos, dando origen al *roman-feuilleton* o “novela de folletín”.¹ La narrativa folletinesca presenta dos formas de edición y distribución. La primera es la que se conoce como novela de folletín, que, como sección fija, aparecía generalmente en algunos periódicos;

la segunda, es denominada novela por entregas, que respondía a la distribución por fragmentos o unidades de extensión variable de una obra acabada o en vías de creación, con arreglo a una periodicidad semanal, mensual o bimensual.

En el siglo XIX, la cultura narrativa obtiene caracteres más definidos debido a la aparición de nuevos lectores. Las personas, antes marginadas, comenzaron a interesarse en la lectura, y a la vez, fueron tomadas en cuenta por los editores de periódicos. Como consecuencia de los avances tecnológicos y de las transformaciones sociales y económicas, provocadas por el ascenso de la burguesía, la nueva masa de lectores encuentra en el folletín su expresión más propia y genuina. Como afirma Jorge B. Ribera: "Emma Bovary, con su hambre de ficción, es un arquetipo y un símbolo de la época"².

La publicación de novelas en los periódicos, antes reservados al ensayo político y literario, es una apertura hacia un tipo de público que se incorpora al consumo masivo y cuya tradición narrativa es predominantemente oral. Pero, además, la novela popular tuvo un enorme poder de penetración y difusión. Los folletines ingleses y franceses son conocidos casi inmediatamente en toda Europa y pasan rápidamente a América, donde tienen la misma recepción. La inclusión de folletines en los periódicos y revistas servía también para asegurar la fidelidad de los suscriptores que se aficionaban a este tipo de historias. En su libro *El folletín y la novela popular*, Jorge B. Rivera muestra la orden que Monsieur Delamarre, director de *La Patrie*, le dio al escritor Ponson du Terrail:

MONSIEUR DELARRAME.- La política está en calma, el Tribunal de Assises en vacaciones: no tenemos ni tan siquiera una guerra ni un proceso criminal de interés, y no obstante, se acerca el mes de octubre, época de renovación de suscriptores. Hacedme una de esas grandes máquinas que se ponen a caballo por dos o tres trimestres y que recreando a la mujer y a los hijos retienen al suscriptor constante"³.

Y el mismo Ponson du Terrail confiesa que no tiene un plan bien definido para hacer

la novela folletinesca que le han encargado:

Inventé, confeccioné en el acto un prólogo que pasaba en las estepas de Rusia después de la campaña del primer emperador, creé tipos más o menos originales, combiné situaciones, me armé de todo mi arsenal ordinario, la antigua morada bretona, el soldado heroico, la mujer perseguida, la escala de cuerda y el veneno que aletarga y no mata. Puse a contribución a Eugène Sue tomando de él algún tipo, a Dumas, imitando algo de su Monte-Cristo, y aún creo que mi excelente amigo Paul Feval me prestó aquel niño a quienes roban tan frecuentemente su patrimonio, recobrándolo siempre gracias a los esfuerzos de los tres hombres decididos.⁴

La confesión de Ponson du Terrail permite deducir que, la elaboración de la mayoría de las novelas populares, más que una creación artística, es una actividad artesanal que consiste en tomar de aquí y de allá para armar una historia cuyas virtudes estuvieran en la intriga, en el suspenso, en las peripecias, en las acciones permanentes, y en los espacios exóticos. Todo con el fin de manipular al lector y atarlo a la lectura del folletín. Por todo lo anterior, diremos que se conoce como folletín o novela popular al tipo de narración que, dentro de la cultura burguesa, está más próxima a la producción masiva, de consumo, que a la novela artística.

Umberto Eco se atreve a plantear la diferencia sustancial entre una novela popular y una novela problemática. Afirma que en la novela popular se libraré siempre una lucha entre el bien y el mal, que siempre se resolverá, a pesar de todo, a favor del bien, según la moral, la ideología, los valores imperantes:

La novela problemática propone, en cambio, unos finales ambiguos precisamente porque tanto la felicidad de Rastignac como la desesperación de Emma Bovary ponen puntual y ferozmente en cuestión el concepto adquirido de “Bien” (y de “Mal”). En una palabra, la novela popular tiende a la paz, mientras que la novela problemática deja al lector en guerra consigo mismo. Ahí está la diferencia; todo lo demás puede ser –y a menudo es– común.⁵

La narrativa popular, afirma Vittorio Brunori, provoca desde el principio una ruptura en la literatura por el uso y abuso de los temas y las historias de mayor éxito, lo que

provoca una gran cristalización en los gustos de las masas que abrevan sin fin en la misma fuente, agotada desde tiempo atrás.⁶ Además, agrega el crítico italiano, detrás de estas historias reiteradas opera la ideología de la clase dominante, que, por medio del folletín, impone sus ideales a las masas populares. La ideología del folletín, por lo general, alienta el respeto al orden y a las estructuras inamovibles de los sistemas social, económico y cultural dominantes:

...la ideología surgida del folletín, lejos de ser progresista o abiertamente revolucionaria como tantos pretenden, permanece la mayoría de las veces vinculada a los cálculos interesados de las clases dominantes, siendo difundida entre la masa a través de calurosas exhortaciones a la resignación y a la fe en un hipotético y cuando menos futuro mejor.⁷

Por lo tanto, el folletín, aparentemente popular, no proviene de la cultura del pueblo, sino que proviene de la clase dominante para aturdir los sueños y las esperanzas de las masas populares. Y, como afirma Umberto Eco, “la novela por entregas sustituye –y favorece al mismo tiempo- el ejercicio de la fantasía en el hombre del pueblo. Es verdaderamente como soñar con los ojos abiertos... largas quimeras sobre la idea de venganza, sobre la idea de castigo de los culpables de los males padecidos”⁸.

En cuanto al héroe de la narrativa popular no es normal ni vulnerable, sino un superhombre, un ser arquetípico siempre condenado al éxito de sus empresas, un personaje plano que defiende a los pobres y necesitados, de modo que al final siempre termina coronado por la victoria. Umberto Eco dice que el héroe carismático del folletín posee un poder del que el lector carece, y agrega:

El superhombre del folletín se da cuenta que el rico abusa del pobre, y de que el fundamento del poder es el fraude; pero no es un profeta de la lucha social, como Marx, y, por tanto, no repara las injusticias subvirtiendo el orden de la sociedad. Sencillamente pone su justicia por encima de la general, destruye a los malvados, recompensa a los buenos, y restablece la armonía perdida.⁹

Por lo tanto, podemos decir que la novela popular no es revolucionaria sino consoladora; consuela a los lectores con una justicia parcial, ficticia, conveniente para la clase dominante. No obstante muestra los problemas del pueblo, y si éstos no tenían una solución aceptable en la ficción, perfilaba ya los análisis realistas de los mismos. La novela popular cumplió funciones muy específicas que, en algunos casos, trascendieron, como afirma Arturo Pérez-Reverte:

Quando Eugenio Sue escribió *Los misterios de París* para diversión de una clase burguesa, ávida lectora de folletines, no imaginaba que su obra terminaría siendo acogida como una denuncia de la triste condición de los oprimidos, y que muchos de quienes lucharon en las barricadas de 1848 lo harían por haber leído aquellas páginas. Otro tanto puede decirse de *Los Miserables* de Victor Hugo, o de *El conde de Montecristo* de Alejandro Dumas. Todas son novelas que admiten, ya en su origen, dos lecturas paralelas: la de quien se sumergía en sus páginas por el puro placer del planteamiento, nudo y desenlace, y la de quien encontraba en ellas otros elementos, otras notas y claves ocultas que daban profundidad y valor social a lo que en apariencia, y a veces incluso en la misma intención del autor, sólo era un elemental divertimento de masas.¹⁰

Eugene Sue, sin duda alguna, tuvo alguna responsabilidad en la revolución de febrero de 1848 en Francia. Esto es, pues, lo paradójico de un género diseñado para el entretenimiento que, sin embargo, permitía, en algunos casos, crear una conciencia social en los lectores humildes.

3.2 Arturo Pérez-Reverte y el folletín

En su ensayo “Cuatro héroes cansados”, Pérez-Reverte reconoce sin ambages su gusto por la literatura, y, sobre todo, por la narrativa popular. Desde muy niño, en la biblioteca de su abuelo, el escritor descubrió algunos libros que le cambiaron la vida: *La cartuja de Parma*, *La montaña mágica* y el ciclo completo de las andanzas de D’Artagnan y sus amigos (que incluye *Los tres mosqueteros*, *Veinte años después* y *El vizconde de*

Brigelome). Los libros de Alejandro Dumas (padre) llegaron a ser el descubrimiento prodigioso y la gran pasión del niño de nueve años. Después de leer a este escritor, Pérez-Reverte exploró la narrativa de otros escritores populares como Eugène Sue, Ponson du Terrail, E. W. Hornung, entre otros:

Hay goces especiales, en literatura. Sobre todo en cierta clase de literatura de la antes llamada popular, cuando vamos a ella con la maliciosa disposición del público que una vez fue ingenuo pero que ya no lo es. En ese caso, cada lugar común, cada repetición del estereotipo, cada vuelta de tuerca o retorno de lo conocido, del golpe de efecto clásico o del recurso a determinados elementos antaño eficaces, supone un golpe de placer mayor aun que la originalidad, que el desviarse de sus patrones cuya solvencia quedó probada por el aplauso de las masas.¹¹

La crítica literaria ha advertido la influencia del folletín en la obra narrativa del escritor estudiado. El crítico español Santos Sanz Villanueva comenta que Pérez-Reverte tiene devoción por la narrativa de folletín, y no sólo eso, tal parece que desde muy joven, es un experto conocedor de los mecanismos de este género narrativo; aplica cabalmente en sus relatos los recursos del folletín, lo cual demuestra que los ha asimilado bastante bien, puesto que no producen efectos de pastiche:

Sobre los recursos del folletín, a los que los grandes novelistas del siglo pasado no hicieron ascos, se construye la llamada novela popular, con la que las novelas de Pérez-Reverte mantienen algún grado de parentesco. No por casualidad, sino por esa mentada admiración sentimental del escritor. A causa de esta adhesión asume el peligro de practicar unos modelos literarios tan lícitos como cualquier otro, pero carentes de un prestigio incondicional. Así, le vemos en una peculiar situación, la de quien tiene que llevar a cabo una encendida defensa de su propio arte porque conserva algún rincón de mala conciencia o de alerta suspicaz que le avisa que sus libros pueden ser tenidos por obras de amena y vaga literatura, como antes se decía.¹²

Otro crítico literario español, José Belmonte Serrano, encuentra también relaciones entre las obras de Pérez-Reverte y la novela de folletín, y afirma que el escritor español logró resucitar la novela folletinesca, la de mejor manufactura, la del siglo XIX, que tanto influyó en escritores como Pérez Galdós o en Pío Baroja: "De este modo *El Club*

Dumas puede entenderse como un folletín de capa y espada del siglo XIX, aunque sagazmente estilizado y aplicado a nuestra compleja austeridad”¹³.

Cuando se publicó *La sombra del águila* apareció un artículo de Horacio Ortiz en el periódico *El Nacional*, donde comenta también los rasgos folletinescos de la narrativa de Arturo Pérez-Reverte:

Este singular escritor, cuyo método se ha caracterizado por desempolvar la usanza del folletín, que a diferencia de los antiguos posee el ordenador para desarrollar sus tramas en el intermedio que la guerra en turno le permite, escribiendo y publicando su literatura por entregas, no tiene otro interés al escribir que dispararse de su realidad momentánea ofreciendo aventuras del pasado recreadas extraordinariamente, con un humor cargado de un dolor extremo.¹⁴

Además de los comentarios anteriores, a lo largo de su obra narrativa, Arturo Pérez-Reverte va diseminando comentarios sobre el folletín. Curiosamente, la mayoría de sus comentarios literarios giran también alrededor de este género narrativo. Detrás de los diseños de las acciones, de las historias, de los personajes, del escritor español, están los rasgos esenciales de la novela popular. En *El maestro de esgrima*, mientras Adela de Otero cuenta una historia de amor desafortunada y triste, dice lo siguiente: “Como puede ver, la primera parte de mi narración tiene aires de folletín. Un folletín bastante vulgar”¹⁵. En la misma novela aparece una conversación entre Jaime Astarloa y sus amigos del Café del Progreso donde también hace alusión a la novela popular:

Jaime Astarloa cruzó las piernas. Aquellas cábalas de calendario habían llegado a aburrirle lo increíble. En tono furtivo, Carreño seguía aportando datos sobre la conspiración en curso:

-Dicen que el conde de Reus ha sido visto en Lisboa, disfrazado de lacayo. Y que la escuadra del Mediterráneo sólo espera su llegada para dar el grito.

-¿Qué grito? -preguntó el cándido Marcelino Romero.

-¿Qué grito va a ser, hombre? El de libertad.

Sonó la risita incrédula de don Lucas:

-Lo suyo es un folletín de Dumas, don Antonio. Por entregas.¹⁶

En *La piel del tambor*, la historia de los amorosos Carlota Bruner y Manuel Xaloc

es una historia de amor que se asemeja a las que aparecen en el folletín:

-Manuel Xaloc fue un marinero sevillano que emigró a América en la última década del siglo pasado. Anduvo pirateando por las Antillas antes de desaparecer en el mar, durante la guerra hispanonorteamericana de 1898.

Aquí rezo por ti cada día, releyó mentalmente Quart. *Y espero tu regreso.*

-¿Cuál fue su relación con Carlota Brunner?

-Ella enloqueció por él. O por su ausencia.

-¿Qué me dice.

-Lo que oye –seguía intrigada por el interés de Quart-. ¿O cree que eso sólo pasaba en las novelas?... Ésta fue una de esas historias de folletín romántico, cuya originalidad es la ausencia de final feliz...¹⁷

Pero es en la novela *El club Dumas* donde Pérez-Reverte defiende abiertamente al folletín. El primer capítulo titulado “El vino de Anjou” es el nombre también de uno de los capítulos de la novela *Los tres mosqueteros* de Alejandro Dumas. Y en el mismo capítulo de *El club Dumas* aparece un epígrafe que pertenece a uno de los grandes folletinistas franceses, Eugène Sue, y dice: “El lector debe prepararse para asistir a las más siniestras escenas”¹⁸. Lucas Corso, el personaje principal de la novela, va a ver a Boris Balkan para que autentifique el texto de un capítulo de *Los tres mosqueteros*. Balkan, traductor y crítico literario, es un estudioso de la novela popular del siglo XIX. Corso le dice a Balkan:

-Usted es un experto –repuso, algo seco-. Y además de ser el crítico literario más influyente de este país, lo sabe todo sobre la novela popular del siglo XIX.
[...]

-¿Conoce mis libros? -aventuré.

-Algunos. *Lupin*, *Raffles*, *Rocambole*, *Holmes*, por ejemplo. O los estudios sobre Valle-Inclán, Baroja y Galdós. También *Dumas: la huella de un gigante*. Y su ensayo sobre *El conde de Montecristo*.¹⁹

En la conversación de los dos hombres de letras se van enunciando algunas de las características esenciales del folletín. Boris Balkan habla de la identificación que se debe lograr entre el héroe y el lector, los efectos de las historias sobre los lectores y el vicio que el folletín provoca:

En el folletín canónico, la clave del éxito es muy simple: el héroe, la heroína,

tienen virtudes o rasgos que obligan al lector a identificarse con él... Si eso ocurre hoy en las telenovelas, imagínese el efecto en aquella época sin radio ni televisión sobre la burguesía ávida de sorpresas y entretenimiento, poco exigente en cuanto a calidad formal o buen gusto. Así le correspondió al genio de Dumas, y con sabia alquimia fabricó un producto de laboratorio: unas gotas de esto, un poco de aquello, y su talento. Resultado: una droga que creaba adictos...²⁰

Boris Balkan reconoce que el folletín produjo también muchas obras deleznable. No obstante, por encima de eso, Alejandro Dumas (padre) despuntó de manera notable entre todos los escritores de este género narrativo. Este escritor francés es uno de esos escasos escritores de folletín que se convirtió en un clásico de la literatura universal. En la cita siguiente se advierte la gran admiración que el narrador de la novela tiene por esta novela de Dumas:

En literatura, el tiempo es un naufragio en el que Dios reconoce a los suyos, lo desafío a que cite héroes de ficción que sobreviven con la salud de D'Artagnan y sus compañeros, salvo quizás el Sherlock Holmes de Conan Doyle... El ciclo de *Los Tres Mosqueteros* constituyen una novela de capa y espada indudablemente folletinesca; encontrará allí todos los pecados propios de su clase: Pero es un folletín ilustre, más allá de las habilidades del género. Una historia de amistad y aventuras que permanece fresca a pesar del cambio de gustos y del estúpido descrédito en que ha caído la acción.²¹

No son pocas las referencias de este libro a la novela de folletín. Por espacio, en este trabajo, no es posible incluirlas todas. Solamente incluiré otra más que resume certeramente los fines de la novela de folletín. Al final de *El club Dumas*, en un gran diálogo que continúa esclareciendo los efectos de la novela popular, Corso y Balkan conversan sobre las repercusiones que el folletín ha tenido en los lectores:

-Usted sabe que una novela, o película nacida para el simple consumo, puede convertirse en una obra exquisita: desde el *Pickwick* a *Casablanca* y *Goldfinger*... Relatos llenos de arquetipos a los que el público acude para gozar, consciente o inconscientemente, con la estrategia de las repeticiones argumentales y sus pequeñas variaciones; con la *dispositio* más que con la *elocutio*... De ahí que el folletín, incluso el serial televisivo más tópico, puede ser objeto de culto tanto para un público ingenuo como para uno exigente. Hay quien busca la emoción en Sherlock Holmes arriesgando su vida, y otros que buscan la pipa, la lupa y ese *elemental querido Watson* que, fíjese, Conan Doyle nunca escribió. El truco de los

esquemas, sus variaciones y repeticiones, es tan viejo que incluso Aristóteles se refiere a él en su *Poética*.²²

En *La Reina del Sur*, cuya historia se desarrolla parcialmente en el Norte de México, podemos encontrar fragmentos en los cuales la cultura norteña aparece tal como es en la realidad, y otros donde aparece deformada debido a los estereotipos que el gobierno y la cultura masiva han impuesto al narcotráfico norteño, y a las convenciones de los géneros narrativos con los cuales ha sido escrita la novela: el folletín, el *bestseller* y el corrido. En la siguiente parte, con el fin de acercarme a la cultura norteña, analizaré los rasgos folletinescos tal como se muestran en la novela estudiada. Y, en apartados posteriores, se analizarán los estereotipos y las convenciones que el *bestseller*, la cultura masiva y el corrido le han impuesto a la obra de Pérez-Reverte.

3.3 El folletín en *La Reina del Sur*

Si *El club Dumas* se relaciona intertextualmente con *Los tres mosqueteros*, *La Reina del Sur* se relaciona de la misma manera con *El conde de Montecristo*. Esta novela, también de Alejandro Dumas (padre), es otro de los libros de folletín que es muy querido por Pérez-Reverte. En su ensayo titulado “¡Fatalidad!”, el escritor español cuenta que, después de veinte años de haber leído por primera vez *El conde de Montecristo*, volvió a leerla nuevamente:

Hacia mucho tiempo que deseaba regresar al castillo de If. Así que, veinte años después, desempolvé el viejo tomo de la editorial Porrúa –841 páginas, texto a dos columnas, como debe ser un folletín canónico- y me puse a ello. Reencontré a Edmundo Dantés y al abate Faria como a dos viejos amigos, y poco a poco la vieja fascinación retornó a la vuelta de cada página. Todo seguía allí, intacto; la traición, el tesoro, la venganza. Inmensa ficción y, al mismo tiempo, real; de carne y hueso como la vida misma.²³

Pérez-Reverte considera que en esta novela el lector descubre, aparte del placer de la

lectura, las peripecias apasionantes de Edmundo Dantés con sus amigos y enemigos, la sociedad que lo rodea, los personajes que se relacionan con él. Además, desde 1844, la sociedad moderna ha sido fiel a sí misma: muy poco ha cambiado desde entonces en lo tocante a la vileza, la hipocresía, el arribismo, la corrupción en las instituciones y el poder omnímodo del dinero:

El conde de Montecristo es una novela llena de recursos del oficio, de diálogos y descripciones forzosamente largos –Dumas cobraba a tanto la línea–, de estilo tosco y descuidado, adjetivos superfluos, divagaciones y desvergonzadas metáforas profesionales. Además, a menudo roza el cuento de hadas: la fuga de Dantés en el saco del muerto, los bandidos que leen a Plutarco, los disfraces, el tesoro, las sospechosas veleidades del azar que tanto ayudan a Dantés en su venganza. El lector se adentra en ello con la conciencia de que todo es un artificio lleno de trucos y trampas, y sin embargo, a su pesar, termina prendido en la trampa, pasando las páginas febrilmente, deseando incluso, víctima agradecida del mismo artificio, encontrar en el libro precisamente todos los lugares comunes, todos esos estereotipos melodramáticos que su sentido crítico rechaza, pero que su instinto de lector, la admiración por el talento de Dumas, por la extraordinaria estructura narrativa que se despliega ante sus ojos, termina haciéndole, incluso, desear.²⁴

Cuando Teresa Mendoza –la heroína de la novela de Pérez-Reverte–, está encerrada en una cárcel española, lo que le ayuda a sobrevivir, es su relación dialéctica con el prisionero de la novela de Dumas: Edmundo Dantés: “*Y al mismo tiempo, Dantés se sintió lanzado al vacío, cruzando el aire como un pájaro herido, cayendo siempre con un terror que le helaba el corazón...* Teresa Mendoza leyó de nuevo aquellas líneas y quedó suspensa un instante, el libro abierto sobre las rodillas, mirando el patio de la prisión”²⁵. El siguiente diálogo entre el escritor-reportero-narrador con el personaje principal de la novela estudiada, nos puede mostrar la situación que guarda Teresa Mendoza con Edmundo Dantés: “–¿Qué tal Edmundo Dantés?/ –Edmundo Dantés soy yo, respondió Teresa casi en serio” (p. 203).

El modelo estructural básico de la novela popular, según Jorge B. Rivera, es simple y su principal característica temática es la presentación insistente de un conflicto de

reivindicación: El malvado usurpa los derechos de la víctima, se adueña de su fortuna, ocupa su lugar, y la obliga a llevar una vida miserable. El héroe es solicitado o se propone para reivindicar los derechos de víctima, y así inicia su lucha contra el malvado. Luego de las sucesivas luchas y enfrentamientos, el héroe consigue su propósito: hace triunfar la virtud sobre el vicio, reivindicación cumplida y la apoteosis del bien. El modelo propuesto por el estudioso se resume así:

1. *Historia de la reivindicación.*- Se trata, por lo general, de una historia minuciosa en las que un inocente es injustamente condenado y despojado de sus derechos y de su libertad. En el transcurso de la historia, el inocente recuperará lo perdido. Los ejemplos más obvios los encontramos en las historias de Flor de María en *Los misterios de París* de Eugenio Sue, y de Edmundo Dantés en *El conde de Montecristo* de Alejandro Dumas.
2. *El héroe es requerido o se propone para luchar contra el malo.*- Wanda solicita la ayuda de Rocambole, o, en el otro caso, Sherlock Holmes participa en la reivindicación de la víctima.
3. *El héroe lucha contra el malvado hasta que finalmente lo vence.*- Esta sucesión de partidas y enfrentamientos constituye lo esencial de la trama, cuyo esquema fijo y recurrente es: a) El héroe persigue al malvado pero cae en su poder o es burlado; b) El héroe prisionero se libera por su propios medios o por la participación de sus ayudantes; c) el héroe consigue burlar al malvado, quien a su vez, cae en su poder.²⁶

En el caso concreto de *La Reina del Sur* se pueden ilustrar estos mecanismos folletinescos con ciertas variantes estructurales. La historia de Teresa Mendoza es una historia de reivindicación: Teresa Mendoza es una simple muchacha que se hace amante del traficante de drogas Raymundo Dávila; cuando a éste lo matan, por las reglas implícitas del narcotráfico, ella también está condenada a morir. Por lo tanto, para no ser asesinada, Teresa tiene que huir permanentemente. De esta manera, ella es despojada de su libertad y condenada al destierro. Así se cumple la primera parte del esquema folletinesco.

Si en el folletín el héroe reivindica a la víctima, Teresa Mendoza, con el paso del tiempo, se convierte ella misma en la heroína que se va a reivindicar a sí misma.

Cuando ella llega a ser la jefa del tráfico de drogas del Sur de España, decide vengarse del verdugo de su amante. Casi al final de la narración, la heroína (que es paradójicamente una antiheroína), hunde en la cárcel al verdugo, a don Epifanio Vargas, y huye nuevamente. Así, en *La Reina del Sur*, se cumple el esquema de reivindicación de la novela popular: la mujer víctima es desterrada por las acciones del malvado, pero la desvalida se convierte en heroína, y repara en parte el mal que le hicieron.

El héroe (o heroína) de la novela popular, dice Jorge B. Rivera, como corresponde a su ascendencia romántica, es casi un solitario, puesto que es segregado del mundo por su nacimiento, por una maldición, por una pasión imposible o por una condena que debe llevar hasta sus últimas consecuencias. Esta condición escindida pone al héroe o a la heroína en conflicto con un sector de la sociedad o con el resto de ella. Además, las batallas reparadoras emprendidas por los héroes de la novela popular no tienen límites morales o su moral es ambigua. Los héroes contienen y configuran rasgos típicos que son sobrehumanos, excepcionales. El héroe puede ser justiciero y criminal.²⁷

El semiólogo Umberto Eco coincide con lo dicho por Rivera, y afirma que el héroe de la narrativa popular es un superhombre:

... que como bien notara Gramsci, antes que en las páginas de Nietzsche –o de sus falsificaciones ideológicas nazis– aparece en las páginas de la novela popular, populista y democrática, como portador de una solución autoritaria –paternalista, garantizada y fundada en sí misma– de las contradicciones de la sociedad, por encima de las cabezas de sus miembros pasivos.²⁸

Teresa Mendoza, la Reina del Sur, tiene la consistencia de estos héroes poderosos, es una supermujer; no sólo llega a ser la jefa de jefes del contrabando de drogas en el Sur de España, sino que logra vencer al decano de los narcotraficantes mexicanos: a don Epifanio Vargas. No obstante, la vida de la heroína no ha sido fácil. Desde niña ha tenido que hacerse fuerte para sobrevivir: su padre la abandonó y su madre, que era

alcohólica y prostituta, la golpeaba. A los quince años Teresa fue violada por varios muchachos. Después, Teresa es metida en el mundo del narcotráfico. Su amante, el Güero Dávila, resultó ser un traficante de drogas, y sin deberla ni temerla, ella se ve inmersa en ese mundo criminal. Cuando matan al Güero, ella se ve condenada a huir de manera permanente. Por lo tanto, en el transcurso de la narración, Teresa vive huyendo para que no la maten. La huida constituye una reacción ante la amenaza que no termina nunca, vaya a donde vaya, esté donde esté, pase lo que pase. El mundo del narcotráfico, que es donde se mueve la heroína de la novela, se basa fundamentalmente en sistemas amenazadores. La violencia es latente y se desencadena fácilmente. Los ajustes de cuentas suceden todos los días y por cualquier motivo. Tanto los que rompen las reglas, como los que se ajustan a ellas, tarde o temprano, terminan muertos. En este mundo criminal sólo sobreviven los más inteligentes y violentos. Por lo tanto, para sobrevivir, Teresa tiene que ser fuerte, poderosa, implacable.

La heroína huye a España, y allá, cuando su amante le pregunta que cómo es su tierra, ella le responde desde el punto de vista o perspectiva de la amenaza: “No hay mucho que contar -respondió-... Allí la gente se chinga entre ella por el narco o por unos pesos, o la chingan porque dicen que es comunista, o llega un huracán y se los chinga a todos bien parejos” (p. 115). En tierras andaluzas, Teresa Mendoza se relaciona también con los narcotraficantes europeos y obtiene cada vez más poder, pero se da cuenta que ese mundo se rige con reglas propias que ella no puede cambiar, es una realidad impredecible, azarosa, donde la confianza es mínima y la sospecha máxima. Por esto mismo, la mujer tiene que vivir segregada, cercada por una soledad terrible:

En los últimos tiempos, Teresa comprendía que el mundo giraba según las reglas propias e impenetrables; reglas hechas de albuces —en el sentido bromista que en México daban a esa palabra- y azares que incluían apariciones y desapariciones, presencias y ausencias, vidas y muertes. Y lo más que ella podía hacer era asumir

esas reglas como tuyas, flotar sintiéndose parte de una descomunal broma cósmica mientras era arrastrada por la corriente, braceando para seguir a flote, en vez de agotarse pretendiendo remontarla o entenderla. De ese modo había llegado a la convicción de que era inútil desesperarse o luchar por nada que no fuese el momento concreto, el acto de inspiración y espiración, los sesenta y cinco latidos por minuto –el ritmo de su corazón siempre había sido lento y regular- que la mantenían viva. Era absurdo gastar energías en disparos contra las sombras, escupiendo al cielo, incomodando a un Dios ocupado en tareas más importantes (p. 125-126).

La heroína de la novela llega a una certeza terrible: para sobrevivir en ese mundo amenazante, lo mejor es no tener sueños, ni esperanzas, ni deseos de sobrevivir. Teresa Mendoza, lo mismo que Edmundo Dantés, el personaje principal de *El conde de Montecristo*, se siente presa de una condena terrible. Sin embargo, Dantés tenía la esperanza de volver a la vida anterior, pero Teresa presiente que ella no tiene opción a eso, y que lo mejor es no tener esperanzas. Nada. Ni siquiera fe en Dios:

Podría suceder, concluyó, que la ambición, los proyectos, los sueños, incluso el valor y la fe –hasta la fe en Dios, decidió con un estremecimiento-, en vez de dar fuerzas, te las quitaran. Porque la esperanza, incluso el mero deseo de sobrevivir, la volvían a uno vulnerable, atada al posible dolor y a la derrota. Tal vez de ahí resultaba la diferencia entre unos seres humanos y otros, y ése era entonces su caso. Quizá Edmundo Dantés estaba equivocado, y la única solución era no confiar, y no esperar (p. 263).

Por desgracia, Teresa no encuentra un mundo confiable, salvo en los escasos momentos en que vivió bajo las protecciones de Raymundo Dávila y de Santiago Finisterra. Pero las vidas delictivas de estos hombres, le hacían a ella presentir que tarde o temprano, la paz acabaría: “Aquel día, comienzo de tan largo viaje de ida y vuelta, el mundo razonable que creía construido a la sombra del Güero Dávila cayó a su alrededor –pudo oír el estruendo de los pedazos desmoronándose-, y de pronto se vio perdida y en peligro” (p. 20-21). Y, como Teresa no encuentra un mundo estable, confiable, no se siente en casa, el mundo no es su amigo y siempre tiene que estarse protegiendo de la

amenaza de los demás:

Por lo general procuraba no pensar demasiado, ni en Santiago ni en nadie ni en nada; había descubierto demasiadas incertidumbres y horrores al acecho de cada pensamiento que fuese más allá de lo inmediato, o lo práctico. A veces, sobre todo cuando estaba acostada, sin conciliar el sueño, recordaba sobre todo sin poder evitarlo. Pero si no venía acompañada de reflexiones, esa mirada atrás ya no le causaba satisfacción ni dolor; sólo una sensación de movimiento hacia ninguna parte, lenta como un barco que derivase mientras dejaba atrás personas, objetos, momentos (p. 238).

El mundo en el que se mueve la Reina del Sur es, pues, el mundo de la amenaza permanente. Esto determina su punto de vista pesimista, nihilista, con respecto a la vida. El mundo es violento y, a cada instante, ella tiene que luchar para conservar la vida. El mundo no es la casa donde se pueda vivir plácidamente, sino un campo de batalla sin fin. Por esto mismo, Teresa tiene que suspender los pensamientos, las ilusiones, los sueños, pues ella sabe que si los conserva, no podrá vivir tranquilamente en ese lugar tan lejano de su tierra querida. Incluso la fe en Dios es una esperanza que ella misma debe desechar para poder sobrevivir en ese mundo depredador.

Por lo tanto, Teresa Mendoza, como el héroe o heroína de la novela popular y como corresponde a su ascendencia romántica, es una solitaria segregada del mundo por su nacimiento, por las circunstancias, y cumple una condena que debe llevar hasta sus últimas consecuencias. Esta condición escindida la pone en conflicto con un sector de la sociedad. Teresa vive sola en su mansión, sin amigos y sin familiares. Ella siempre está cuidándose de que no la vayan a matar. Por lo mismo, la creación de este personaje cumple cabalmente los esquemas de la novela popular; además, se asemeja a la concepción que Arturo Pérez-Reverte tiene de la vida:

... no hay autobiografía en mis novelas porque no hay personajes puros. A cada uno le cedés una herencia, una parte de ti mismo, todo ellos tienen algo de mí: puntos de vista, tics, caracteres que se toman también de los que te rodean. Lo que hay mío realmente es ese tipo de lucidez escéptica, resabiada. A veces amarga, pero no por eso pesimista, sino que asume los hechos de esos héroes cansados que

saben de mis novelas y las protagonizan. Quizá les haya dado de mí esa especie de escepticismo retorcido y cansado. Mis personajes son como soldados cansados, como héroes fatigados. Quizá ahí sí reconozca alguna cosa mía. Creo que el mundo ya no es un lugar de héroes solidarios sino de héroes solitarios; las grandes causas y las grandes banderas de batalla han terminado. El héroe de hoy es el hombre que libra su guerra personal, es un hombre que escoge su campo de batalla, es un mercenario que escoge su bandera y su patria.²⁹

El héroe de la novela popular, dice Jorge B. Ribera, es un malvado o un justo, no las dos cosas. Pero todo héroe de la narrativa artística o del folletín tiene de alguna manera una doble cara como los seres reales. El héroe de folletín busca y encuentra los modos de exponer su realidad, de convertirse en personaje integral. En la novela popular, los rasgos contradictorios y negativos del héroe debemos buscarlos en sus vicarios o en sus enemigos. Este proceso de transferencias y de inversiones llevan al límite la orientación maniquea y simplifican el conflicto. En síntesis, en la novela popular el bien y el mal derivan el uno de otro y no cesan de alimentarse reciprocamente.³⁰

Teresa Mendoza, la heroína, la perseguida, la víctima, llega a ser una delincuente, una antiheroína: la jefa de jefes del narcotráfico del Sur de España. Desde las primeras líneas, el narrador la hace la víctima de las circunstancias, la buena de la historia, y cuando ella se convierte en un personaje negativo, en la Reina del Sur, el lector se ha identificado tanto con la víctima que la sigue apoyando hasta el final. Los asesinatos que ella ordena friamente son justificados, puesto que ella es perseguida y tiene que sobrevivir en un mundo violento; además, ella no mata directamente a los enemigos sino un pistolero lleva a cabo la obra sucia, mala; así, de esta manera, el narrador permite que el lector sigue simpatizando con la heroína de la novela. Sin embargo, al final de la novela, nos queda la duda: ¿Por qué apoyamos a la Reina del Sur si es una delincuente?

En la novela de folletín, el héroe o heroína, para llevar a acabo sus acciones

reivindicativas, puede o tiene que utilizar máscaras o disfraces. Esto le permite moverse en distintos planos, ambientes y espacios, y, además, le multiplica las facultades heroicas. En el caso de la Reina del Sur, para sobrevivir ante las amenazas de muerte, recurre a varios trabajos y apariencias. Lo más interesante en esta heroína consiste en que, en este proceso transformador, no sólo participan sus distintas personalidades exteriores, sino que también su ser interior se disgrega en varias personalidades sin llegar a la esquizofrenia.

En el narcotráfico, la *Situación* es el momento en que la persona sabe que la van a matar y tiene que huir para que no lo hagan. Cuando Teresa Mendoza se encuentra con la *Situación*: “Sintió un miedo intenso, familiar, porque había reconocido La Situación. El mundo estalló en pedazos” (p. 197). Cuando le pasa esto, sucede un fenómeno psicológico muy singular: la personalidad de Teresa se escinde momentáneamente: “Pero cuando miró de nuevo ante sí, vio que la otra Teresa Mendoza estaba sentada enfrente, observándola. O tal vez era ella misma la que estaba allí, silenciosa, mirando a la mujer asustada que se inclinaba hacia delante en su banco junto a don Epifanio, con una inútil pistola en el regazo” (p. 68).

Curiosamente, Teresa (la muchacha tranquila y buena) es rebasada por la otra Teresa (más osada y violenta). Tal parece que la Reina del Sur era una semilla que, en el transcurso de los años, lentamente, va germinando, y a la vez, se va apoderando de la personalidad anterior. La muchacha cándida, enfrentada a una situación límite, se desdobra para sobrevivir, pero como la amenaza de muerte es permanente, la mujer osada y valerosa va tomando su lugar en el cuerpo de la muchacha. La vida tiene, pues, los mecanismos para conservarse. Y de esta manera, en este mundo amenazante, Teresa Mendoza conserva su cordura:

Pero eso resultaba interesante, casi educativo, entrar y salir de aquel modo de sí misma; poder mirarse desde el interior lo mismo que desde afuera. Ahora Teresa sabía que todo, el miedo, la incertidumbre, la pasión, el placer, los recuerdos, su propio rostro que parecía mayor que unos meses atrás, podían contemplarse desde ese punto de vista. Con una lucidez matemática que no le correspondía a ella, sino a la otra mujer que latía en ella. Y esa aptitud para tan singular desdoblamiento, descubierta, o más bien intuita, la tarde misma –distaba apenas un año– que sonó el teléfono en Culiacán, era la que le permitía observarse fríamente... (p. 133-134)

Pero lo más singular fue que, sus múltiples personalidades poseen rasgos particulares, que cambian con las circunstancias de su vida: “Hubo más Teresas que afloraron por aquel tiempo: mujeres desconocidas que habían estado allí siempre, sin que ella lo sospechara, y otras nuevas que se incorporaban a los espejos y a los amaneceres grises y a los silencios, y que descubrí con interés, y a veces con sorpresa” (p. 293). Después, en una serie de imágenes muy singulares, el narrador nos muestra cómo la antigua Teresa muere para que la otra tome su lugar. Un día, Teresa, harta de tanta soledad y encierro, decide meterse al mar para morir. Sin dudarlo, la mujer se aleja de la playa y se hunde inefablemente... De pronto, Teresa sale del agua y no sabe cuáles son las razones de su regreso. Tal acción es un bautismo para el personaje:

Regresó. Volvió sorprendida de hacerlo, mientras le daba vueltas a la cabeza intentando averiguar por qué no había seguido nadando hasta el corazón de la noche. Creyó adivinarlo cuando pisaba de nuevo el fondo de arena, medio aliviada y medio aturdida al sentir la tierra firme, y salió del agua estremeciéndose por el frío sobre su piel mojada. La otra mujer se había ido. Ya no estaba junto a la ropa tirada en la playa. Sin duda, pensó Teresa, ha decidido adelantarse, y me espera allí adonde voy (p. 484).

A partir de esta experiencia, Teresa percibe que la mujer anterior quedó rebasada por la nueva mujer, por la Reina del Sur. El personaje cambia, y va desde la muchacha tranquila hasta la jefa de jefas del narcotráfico del Sur de España; esto la convierte en un personaje singular, complejo:

La última vez que estuvo allí había otra mujer mirándola desde las sombras.

Ahora la buscaba sin hallarla. A menos, resolvió, que yo sea la otra mujer, o la tenga dentro, y la morra de ojos asustados, la chavita que huía con una bolsa y una Doble Águila en las manos, se haya convertido en uno de esos espectros que vagan a mi espalda, mirándome con ojos acusadores, o tristes, o indiferentes. Quizá la vida sea eso, y una respire, camine, se mueva sólo para un día mirar atrás y verse allí. Para reconocerse en las sucesivas muertes propias y ajenas a las que te condena cada uno de tus pasos (p. 515).

Como una señal inequívoca de su gran poder, continúa Jorge B. Rivera, el héroe de la novela popular se mueve alternativamente en dos planos: los bajos fondos y el gran mundo (que son los dos puntos de la escala en máxima tensión del conflicto). En estos movimientos, el héroe puede cambiar su lenguaje y apariencia. Esta dualidad suprime por momentos las diferencias de clase, en un momento que, por el contrario, son muy acentuadas. Entre los dos extremos, no existen límites claros y precisos entre uno y otro campo; ambos son mundos cerrados y sofocantes, regidos por leyes y códigos restrictivos, moral de grupo, etcétera.³¹

En *La Reina del Sur* podemos observar cómo la heroína se mueve en los bajos mundos o en las altas esferas. Durante su estancia en la cárcel española, Teresa conoce a una de sus grandes amigas: la aristócrata Patricia O'Farell. Esta mujer, que proviene de una de las mejores familias españolas, es el lazo que le permite a Teresa moverse en la parte alta de la sociedad española. Si durante la primera parte de su estancia en España, Teresa se había movido en el bajo mundo español, en la segunda parte, con la presencia de la amiga aristócrata, la mexicana penetra en ese mundo selecto de los encumbrados económica y políticamente. Aunque Teresa no compagina muy bien con la clase alta, por razones de sus actividades ilícitas, tiene que convivir con millonarios, políticos y mafiosos importantes. La intuición femenina, tan desarrollada, le permiten a la Reina del Sur, moverse sobriamente por los dos planos sociales: el mundo bajo y el mundo alto.

El dualismo de la novela popular, dice Jorge B. Ribera, se muestra también sobre los grupos opuestos: el héroe reivindicador con sus vicarios (buenos), frente al malvado usurpador con sus secuaces (malos). Estos grupos opuestos se verifican invariablemente y funcionan en casi todos los casos de la misma manera: 1) jugadas sucesivas y alternativas que ponen en funciones a cada uno de los integrantes de cada grupo (como en *Los misterios de París*); 2) jugadas aisladas en que el héroe debe enfrentarse con un adversario doble o triple (como Montecristo/ Danglars-Antonio-Villefort). Otra variante de interés, la constituye el carácter transitorio de algunos vicarios que, en determinado momento de la historia, pasan de uno a otro grupo, revelando el carácter reversible de los mismos.³²

En el mundo del narcotráfico, tal como aparece en la novela estudiada, las relaciones o alianzas entre protagonistas y antagonistas están muy bien delimitadas: la buena es Teresa Mendoza contra los malos: Epifanio Vargas, César *Batman* Güemes y sus secuaces. Las relaciones entre los narcotraficantes están basadas en la confianza o en la sospecha: confianza mínima para el secuaz, y sospecha total para el enemigo. No obstante, puede darse el caso en que se oscile entre el confiar y el desconfiar, entre la confianza y la sospecha. Sin embargo, en el mundo del narcotráfico, la amenaza es casi permanente, tanto para el aliado como para el enemigo.

En un mundo amenazante, el confiar en los demás, puede precipitar al confiado hacia trampas mortales. Es el caso del decano de los narcotraficantes, Epifanio Vargas, el antagonista de la novela, quien viola una norma del poder que dice que cuando un narcotraficante defrauda la confianza se le debe eliminar, junto con sus amigos y familiares más cercanos. Don Epifanio manda matar al Güero Dávila porque lo traicionó, pero deja viva a la amante de éste, la protagonista de la novela, Teresa

Mendoza. Cuando la mujer se vuelve poderosa y regresa a México, ella decide hundirlo en la cárcel. Don Epifanio le recuerda que él la salvó, y ella le responde que sí, que está bien, que gracias, pero que él mandó matar a su amante y a sus amigos más cercanos, y por eso mismo, debe pagar. Epifanio Vargas es uno de los hombres más poderosos entre los narcotraficantes; es cruel e implacable: un verdadero antagonista; y, es uno de esos pocos hombres que ha podido retirarse de una actividad en la cual el retiro es casi imposible. Pero él cometió el error de compadecerse de la protagonista, y por esto mismo, es vencido. En el mundo de la amenaza, la confianza está muy restringida.

Otro caso más que puede ayudarnos a entender este juego peligroso entre protagonistas y antagonistas, entre el confiar y desconfiar, es posible observarlo en la relación de Teo Aljarafé y Teresa Mendoza. El hombre lava el dinero sucio que generan las actividades ilícitas de Teresa. Teo y Teresa, gracias a los encuentros frecuentes de negocios, se vuelven amantes, aunque él esté casado. El hombre es un aliado de la protagonista de la historia. La relación se prolonga por muchos años y parece seguir los cauces ordinarios. Teresa confía en Teo, pero un día, él defrauda la confianza en él depositada: de aliado pasa a enemigo. La policía española descubre que las cuentas personales de Teo andaban muy torcidas, y le ofrece exonerarlo de los cargos a cambio de que entregue a Teresa Mendoza. Teo Aljarafé, a pesar de los lazos que lo unen con Teresa, acepta las condiciones de la policía española; y, con los informes del soplón, los cargamentos de droga de Teresa son interceptados. Sin embargo, muy pronto, Teresa descubre quién es el traidor y, aunque ella espera un hijo de Teo, manda matar a su amante. Ella sabe que en el mundo de la sospecha y la amenaza permanentes, no debe confiar en nadie, ni en el padre de su hijo.

En la novela estudiada existe otro tipo de relación en la cual se transita de la

desconfianza a la confianza: un aliado del enemigo pasa a ser aliado del protagonista. Es el único caso en el que la confianza primera acarrea una confianza segunda. Después de la muerte del Güero Dávila, dos pistoleros van a matar a Teresa Mendoza: el Gato Fierros y el Pote Gálvez. El Gato Fierros decide violar a Teresa antes de matarla, pero el Pote Gálvez intenta evitar la violación; le dice a su compañero que ella es la mujer de un amigo y que se le debe respetar en su muerte. El Gato Fierros dice que no le importa eso, y viola a Teresa, a pesar de la oposición del Pote Gálvez. No obstante, la mujer nunca olvida la ayuda infructuosa del Pote Gálvez. Cuando Teresa se convierte en la Reina del Sur, el mismo Epifanio Vargas la manda matar; y por economía narrativa, los mismos pistoleros que trataron de matarla al principio, van después a tratar de matarla a España. Los sistemas de seguridad de la mujer y de sus secuaces, detectan fácilmente a los intrusos, y son apresados. Teresa, que no olvida la ayuda del Pote Gálvez, le salva la vida, mientras que manda matar al Gato Fierros. Muy agradecido, el Pote Gálvez se convierte en el aliado o guardaespaldas de Teresa, y la protege hasta el final, de tal manera que se sacrifica por ella. En esta novela del narcotráfico son mínimos los ejemplos en el que la confianza se otorga y no se traiciona, sino que se reafirma.

Como el folletín requiere una lectura fragmentaria, por un período largo de tiempo, afirma Rivera, los personajes deben ser presentados rápidamente. Por esto mismo, los caracteres se reducen a las oposiciones más evidentes, de tal manera que puedan ser claramente aprehendidos. En este sentido, las oposiciones maniqueas son muy eficaces. En la novela popular no se concibe el tipo de héroe que desarrolla sus contradicciones y sutilezas psicológicas desde adentro, como sucede con la novela artística.³³

En *La Reina del Sur* existen semejanzas y diferencias con el folletín. Si bien, el narrador de la novela utiliza oposiciones evidentes, los personajes principales de la

novela no son simples o planos, sino redondos o complejos. Teresa es la buena de la novela pero es capaz de llegar a hacer cosas malas como traficar con drogas, y Epifanio Vargas es el malvado que, por compasión, deja viva a la heroína. Pote Gálvez es un gatillero con ciertos principios morales como la lealtad absoluta. Oleg Yasikov, el mafioso ruso, es bueno y malo a la vez: es el maestro en el manejo del poder de Teresa Mendoza. En *La Reina del Sur* son muy pocos los personajes planos o simples.

En la novela, el conflicto se genera desde la primera frase. La primera línea dice: "Sonó el teléfono y supo que la iban a matar" (p. 11). La sola llamada telefónica a su celular le dice a Teresa que mataron a su amante y que la van a matar a ella; por lo tanto, debe huir. La huida permanente permitirá mantener la tensión constante que atrapa la atención del lector desde las primeras líneas hasta las finales. De la misma manera, la descripción de la heroína es presentada desde las primeras líneas. Después de recibir la llamada fatal, Teresa, que en ese momento se estaba bañando, es descrita someramente por el narrador: "Se vio en el gran espejo del armario: desnuda, mojada, el pelo oscuro pegado a la cara, y entre sus mechas los ojos negros muy abiertos, desorbitados de horror. Corre y no pares, habían dicho el Güero y la voz que repetía las palabras del Güero. Entonces empezó a correr (p. 13)". Pocas páginas más adelante, mientras huye, la heroína es descrita minuciosamente:

...una mujer morena, delgada, de abundante cabello negro y ojos grandes. La joven debía tener veintipocos años: vestía pantalones muy ceñidos y fea chamara tejana con cuello de borrego, y miraba a la cámara con mueca indecisa, a medio camino hacia una sonrisa o quizá de vuelta de ella. Observé que, pese al maquillaje vulgar, excesivo, las pupilas oscuras tenían una mirada inocente, o vulnerable; y eso acentuaba la juventud del rostro ovalado, los ojos ligeramente rematados en puntas de almendra, la boca muy precisa, las antiguas y rebajadas gotas de sangre de indígena manifestándose en la nariz, el tono mate de la piel, la arrogancia del mentón erguido. Esa joven no era hermosa pero era singular, pensé. Poseía una belleza incompleta o lejana, como si ésta hubiera ido diluyéndose durante generaciones hasta dejar sólo rastros aislados de un antiguo esplendor. Y aquella fragilidad quizá serena o confiada. De no estar familiarizado con el personaje, esa fragilidad me habría enternecido. Supongo (p. 19).

Los autores de novelas de folletín, puntualiza Rivera, fundan también su éxito en la habilidad para crear suspenso. Esto permite fragmentar la historia en un número convencional de entregas y de mantener al mismo tiempo el interés de los lectores. Estos ciclos de acciones suspendidas tienen una gran importancia desde el punto de vista estructural: fundamentalmente porque el suspenso ayuda a mantener la curiosidad del lector, de manipularlo mediante la amenaza de una secuencia incumplida, y de conducirlo por ese camino hacia el desarrollo, el clímax y el desenlace de la historia.³⁴

El suspenso es un efecto de sentido producido en el lector que consiste en un estado de incertidumbre, anticipación o curiosidad en relación con el desenlace de la narración.

El suspenso es una estrategia para mantener la atención del lector:

...el suspenso es el elemento retórico crucial que define el poder de seducción de toda narración clásica.

Con el fin de mostrar cómo este elemento permite definir no sólo al cine sino también al cuento clásico, señaladas por la teoría contemporánea: el cuento clásico se organiza textualmente alrededor del sentido epifánico de la anécdota, es decir, alrededor de la revelación súbita a la que acceden el lector y el protagonista en el momento climático del relato. Esta revelación, a su vez, puede encontrarse en un final sorpresivo, pero coherente con el resto del relato, y que lleve al lector a tener la sensación de que este final era inevitable desde las la perspectiva de las opciones posibles.

Estos tres elementos –*la revelación epifánica, el final sorpresivo y la inevitabilidad en retrospectiva*– están determinados por las reglas del suspenso narrativo.³⁵

Lo mismo que en la novela popular, en *La Reina del Sur*, el suspenso desempeña una función muy eficaz. Desde las primeras líneas sabemos que a Teresa Mendoza la pueden matar y debe huir constantemente. Y, como lectores, acompañamos a la heroína en su huida y en sus actividades ilícitas. Las preguntas sobre la heroína están presentes durante la lectura: ¿La van a matar? ¿La van a atrapar en algunas de sus actividades ilícitas? ¿Se va a salvar al final? ¿Qué pasó con Teresa después de que terminó el relato? El suspenso se mantiene continuamente y, como lectores, apuramos la lectura

para contestarnos las preguntas anteriores. Cada una de las preguntas se va contestando a lo largo de la narración, pero quedan también muchas otras sin contestar: ¿Qué pasó con la Reina del Sur después de que terminó la narración? ¿La van a matar después? ¿Se salvará? ¿Qué tendrá: niño o niña? ¿La novela tendrá una segunda parte?

Como en la novela de folletín, el narrador de la novela estudiada alterna las escenas de acción y de descripción. Después de presentarnos el conflicto, y de echar a andar las acciones, y cuando el narrador ya interesó al lector en las acciones de la historia, las suspende, y ahora sí, se pone a describir a los personajes o a los espacios. El lector interesado para saber qué sigue en las acciones, lee apresuradamente las descripciones. De esta manera sabia, el narrador dosifica las acciones y las descripciones. En las novelas decimonónicas, los narradores comenzaban por las descripciones y los relatos comenzaban a moverse con suma lentitud (Balzac, Stendhal, Tolstoi). En el caso de algunos narradores modernos, influidos por el cine y la televisión, muchos procuran empezar las acciones desde las primeras líneas con tal de atrapar al lector en las primeras páginas. Éste es el caso del escritor estudiado. La huida de Teresa genera tensión constante y mantiene el suspenso permanentemente. Incluso cuando la novela se termina, el lector se sigue preguntando lo qué pasó después.

En el caso de *La Reina del Sur*, como las acciones predominan, las elipsis son frecuentes; esto le permite al narrador evitar las caídas de la tensión narrativa. Los cuadros presentados se seleccionan para mantener el conflicto permanente. Además, tanto para mostrar a los personajes como para repasar las acciones, la reiteración es frecuente. A lo largo de la novela, el autor no deja de repasar los rasgos de la heroína, de sus secuaces y de sus enemigos. Lo mismo sucede con las acciones. Aunque pasen rápidamente, a lo largo de la narración son recordadas para enfatizar ciertos aspectos

que anteriormente no se habían tocado. La relación entre el Güero Dávila y Teresa Mendoza, es repasada por el narrador con el fin de que a la heroína le permita entenderla y que al lector le permita conocer más detalles sobre la misma. Si al comienzo de la novela, sólo conocemos algunos rasgos y acciones del Güero Dávila, al final, el narrador nos lo muestra con toda su complejidad. El Güero no sólo es un traidor, sino que también era una agente encubierto de la agencia contra las drogas norteamericana (DEA). Ese hombre no sólo amaba a Teresa sino también la odiaba: la metió en un mundo en el cual la mujer quedó atrapada. Las reiteraciones frecuentes nos permiten ir conociendo lentamente cada una de las facetas de los personajes.

Como pudimos observar a lo largo de este capítulo, el folletín mantiene una estrecha relación con la obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte. *La Reina del Sur* es el ejemplo que nos ha permitido atisbar cómo la novela popular ha influido en el escritor español para crear sus historias, para mover sus acciones, para crear sus personajes, para mantener el suspenso, para conducir a su héroe o heroína en su trayecto: desde que se convierte en una víctima hasta que obtiene la reivindicación. Los recursos narrativos o trucos del folletín son utilizados abiertamente por el escritor para escribir sus relatos.

No debemos olvidar también que el folletín maneja estructuras narrativas estereotipadas. La vida, la sociedad, el mundo de la novela es visto a través del cariz folletinesco o de la visión particular del narrador influida por la narrativa popular. La visión del narrador de la novela estudiada es muy singular: no sólo está influido por el folletín, sino también por el corrido (lo cual veremos más adelante). No debemos olvidar esto cuando analicemos la cultura del Norte de México, puesto que el escritor con tales influencias, y dado su origen extranjero, puede poseer en parte una visión estereotipada de ella.

NOTAS

- ¹ Demetrio Estébanez Calderón, *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial (biblioteca de consulta), 2000, p. 423.
- ² Jorge B. Rivera, *El folletín y la novela popular*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968, p. 7.
- ³ *Idem.*, p. 15.
- ⁴ *Idem.*, p. 16.
- ⁵ Umberto Eco, *El superhombre de masas*. Barcelona: Lumen, 1998, p. 19.
- ⁶ Vittorio Brunori, *Sueños y mitos de la literatura de masas. Análisis crítico de la novela popular*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, p. 34.
- ⁷ *Idem.*, p. 112.
- ⁸ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 11.
- ⁹ *Idem.*, p. 108.
- ¹⁰ Arturo Pérez-Reverte, *Obra breve*. Madrid: Alfaguara, 2000, p. 362.
- ¹¹ *Idem.*, p. 349-350.
- ¹² Santos Sanz Villanueva, "Prólogo" en *Los héroes convocados. El demonio, el mundo, La carne*. Madrid: Espasa Calpe, 1995, p. 17-18.
- ¹³ José Belmonte Serrano, "Introducción" a *Los héroes convocados. El demonio, el mundo, la carne*. Madrid: Espasa Calpe, 1995, p. 45.
- ¹⁴ Aparecido también en Arturo Pérez-Reverte, *Los héroes convocados*, p. 290-291.
- ¹⁵ Arturo Pérez-Reverte, *El maestro de esgrima*. Madrid: Punto de lectura, 2001, p. 355.
- ¹⁶ *Idem.*, p. 215.
- ¹⁷ Arturo Pérez-Reverte, *La piel del tambor*. Barcelona: Debolsillo, 2001, p. 169.
- ¹⁸ Arturo Pérez-Reverte, *El club Dumas*. Madrid: Punto de lectura, 2002, p. 15.
- ¹⁹ *Idem.*, p. 20.
- ²⁰ *Idem.*, p. 25.
- ²¹ *Idem.*, p. 26.
- ²² *Idem.*, p. 506-507.
- ²³ Arturo Pérez-Reverte, "¡Fatalidad!" en *Obra breve*, p. 361.
- ²⁴ *Idem.*, p. 363-364.
- ²⁵ Arturo Pérez-Reverte, *La Reina del Sur*. México: Alfaguara, 2003, p. 199. A partir de esta cita las páginas de la novela estudiada aparecerán a lo largo del trabajo con el número de página.
- ²⁶ Jorge B. Rivera, *op. cit.*, p. 21-22.
- ²⁷ *Idem.*, p. 28-29.
- ²⁸ Umberto Eco, *op. cit.*, p. 88.
- ²⁹ Miguel Ángel Quemain, "Nueva novela-folletín de un escritor enviado: no soy un apóstol ni guerrero" en www.icorso.com/cola7.html.
- ³⁰ Jorge B. Rivera, *op. cit.*, p. 139-140.
- ³¹ *Idem.*, p. 34-35.
- ³² *Idem.*, p. 35-36.
- ³³ *Idem.*, p. 37-38.
- ³⁴ *Idem.*, p. 39-42.
- ³⁵ Lauro Zavala, "El suspenso narrativo. Del cuento policiaco al cine contemporáneo" en *La Jornada Semanal*, # 235, 12 de diciembre de 1993, p. 18-22.

Capítulo 4.

LA REINA DEL SUR Y EL BESTSELLER

Como ya dije anteriormente, Arturo Pérez-Reverte es el escritor español que vende más libros en España y en muchos países de Hispanoamérica. Sus relatos poseen algunos rasgos comunes con el folletín decimonónico (como ya se vio en el capítulo anterior), pero se asemejan también con ese modelo de narrativa actual llamado *bestseller*; este tipo de libro, hecho con recetas para gustar a determinados lectores, posee ciertos ingredientes que permiten que el lector se involucre rápidamente en la lectura, que permanezca atado a la lectura, y lo lea hasta el final. En este capítulo analizaré los rasgos del *bestseller* que aparecen en la novela *La Reina del Sur*.

4.1 El *bestseller*

El *bestseller* es el libro que aparece en las listas de los más vendidos, y puede ser de dos tipos: un libro de una gran calidad literaria que se vende mucho, o puede ser uno de esos libros que son creados con recetas para satisfacer el gusto, el ocio y el punto de vista de determinados lectores. Sin embargo, el término *bestseller* se aplica actualmente al segundo tipo de libro: aquel que es creado con ciertas recetas para satisfacer a determinados lectores; también se le conoce algunas veces como narrativa *ligera* (*light*), libros *chatarra* o relato *desechable*. En este trabajo utilizaré el término *bestseller* para caracterizar al segundo tipo de libro que está elaborado con recetas para entretenimiento de los lectores.

El *bestseller* contiene ingredientes que pueden aislarse con el fin de analizarlos

detenidamente. Luis López Molina considera que para analizar este tipo de libro se debe hacer por medio de tres cualidades básicas y cuatro características específicas. Las tres cualidades básicas son: tipográficas, estilísticas y semánticas:

- 1) *Tipográficas*.- Estas cualidades se refieren a los componentes físicos del libro con los cuales se elabora y que le permiten que sea vendido como una mercancía: la impresión, el color del papel, los caracteres, los márgenes, el diseño de la portada, la envoltura, etcétera.
- 2) *Estilísticas*.- Estas cualidades se refieren no sólo al tratamiento del lenguaje sino también a la estructura, la composición, la organización del relato, el ensamblado de sus partes, etcétera.
- 3) *Semánticas*.- Las cualidades semánticas se refieren al significado total de la obra que se generan por las relaciones entre los niveles de la lengua, los elementos propios del modelo de libro; y, también, los elementos del saber y la experiencia de cada lector, los cuales son evocados durante la lectura.¹

Y, según López Molina, las cuatro características específicas, que no son las únicas, pero sí las más conocidas, son las siguientes:

- 1) *La amenidad*.- Esta característica se refiere al relato bien conducido que va provocando emociones y satisfaciendo la curiosidad del público, hasta desembocar en un desenlace inequívoco, y, por lo general, feliz. Otros valores posibles como los estéticos, los intelectuales o los morales no se excluyen necesariamente, pero sí se subordinan a la amenidad. O, lo que es lo mismo, se le da preferencia a la historia con respecto a la forma de contarla.

- 2) *La oportunidad*.- El escritor debe sintonizarse con los temas actuales, inadvertidos por otros escritores, y debe tratarlos de tal manera que coincidan con las ideas y los sentimientos de la mayoría de los lectores.
- 3) *Eclecticismo técnico*.- El relato no debe narrarse ni de manera tradicional ni de manera experimental. Las razones son obvias. Si se narra de manera tradicional, los lectores menos conservadores, quienes se han abierto en menor medida a las nuevas formas de narrar, se sentirán infravalorados. En caso contrario, si la historia es narrada de manera experimental, el lector dejará la lectura por considerarla muy complicada.
- 4) *Eclecticismo ideológico*.- El punto de vista del narrador del *bestseller* no debe ser ni conservador, ni progresista, tampoco reaccionario o revolucionario. La ideología debe ser “neutra”, pues así la mayoría de los lectores se encontrarán bien con ella y muy pocos se sentirán excluidos. Los puntos de vista extremos restan en vez de sumar lectores.²

Debo decir que las cualidades y las características del *bestseller* anteriormente expuestas fueron utilizados por Luis López Molina para analizar la novela de Arturo Pérez-Reverte: *La piel del tambor*.³

Albert Zuckerman⁴, en su libro *Cómo se escribe un bestseller*, delinea una serie de consejos o recetas para escribir un libro que sea “muy vendido”. A partir del análisis de novelas que fueron grandes éxitos como *El padrino* de Mario Puzo, *Lo que el viento se llevó* de Margaret Mitchell, *El hombre de San Petesburgo* de Ken Follet, y otras más, Zuckerman elabora un libro de consejos, de recetas, de lineamientos, sobre cómo debe ser diseñado y escrito un *bestseller*; desde cómo desarrollar distintas líneas

argumentales, hasta cómo elegir y construir personajes, seleccionar escenarios, mantener la intriga y el ritmo involucrado. Los consejos más básicos que Zuckerman proporciona son los siguientes:

- 1) *La apuesta elevada o el gran riesgo.*- Una gran novela debe contener un gran riesgo o una apuesta elevada para un personaje, una familia o para un país. En esta historia debe estar en peligro por lo menos la vida de uno de los grandes personajes; el individuo que se encuentra en peligro representa algo más que él mismo: una comunidad, una ciudad, o un país entero.
- 2) *Los personajes más grandes que la vida.*- En este tipo de novela deben aparecer personajes más grandes que los que encontramos en la vida. Tanto en la ficción como en la vida, los personajes son definidos por lo que hacen, y los personajes de las grandes novelas hacen cosas extraordinarias. Esto lo hereda el *bestseller* del folletín decimonónico (donde los héroes son superhombres, como se vio anteriormente).
- 3) *La cuestión dramática.*- La cuestión dramática se refiere a la estructura o columna vertebral de la historia: el planeamiento, el nudo y el desenlace. La historia debe tener una progresión lógica que parte de un principio, sigue una progresión lógica que hace evolucionar a la historia, la enreda, la lleva a un máximo de complicación y luego, por su misma dinámica, desencadena un desenlace.
- 4) *Concepto elevado o premisa básica.*- El concepto elevado es en esencia una premisa radical que sintetiza el conflicto mayor: “¿Puede un joven abogado escapar de una empresa aparentemente respetable de abogados que “blanquea” el

dinero de la mafia, cuyos secuaces matan a cualquier abogado que hable siquiera de la posibilidad de abandonar la empresa?" Así, en una sola frase, está la cuestión dramática y el concepto elevado de *La tapadera* de John Grisham. Los grandes libros necesitan construirse sobre situaciones muy dramáticas, con argumentos que incluyan acciones sorprendentes, y que generen confrontaciones continuas entre los personajes.

- 5) *Puntos de vista múltiples.*- La gran novela de este tipo implica emocionalmente al lector con más de un personaje; es decir, contiene múltiples puntos de vista. La historia no debe ser narrada por un autor omnisciente o por un solo personaje de la novela en primera persona, sino que más bien debe ser contada por medio de los sentimientos, los pensamientos y las sensibilidades de los personajes principales. No es la voz del novelista la que describe impersonalmente los escenarios y otros detalles físicos. En vez de eso, se nos induce a percibir y experimentar un mundo creado por medio de los sentidos de los propios personajes; sus sentimientos y emociones proporcionan a veces, por sí solos, la luz sesgada, pero habitualmente verosímil, a través de la cual vemos tanto a ese personaje como a otros con los cuales se relaciona.
- 6) *Los distintos escenarios.*- Los lectores disfrutan al escapar hacia las mentes, los corazones y las vicisitudes de los personajes de ficción, pero también les agrada sentirse atraídos hacia ambientes nuevos, con los cuales no están familiarizados y que incluso les pueden resultar raros, nuevos, exóticos.⁵

4.2 El *bestseller* y *La Reina del Sur*

A partir de los conceptos de Luis López Molina y de Albert Zuckerman analizaré la novela estudiada para conocer las características que la asemejan con el *bestseller*. Como el folletín decimonónico es el antecedente del *bestseller*, muchas de las recetas utilizadas para la elaboración de los libros “más vendidos” fueron usadas en la novela popular del siglo XIX; por tanto, en cuanto sea posible, dentro del análisis de *La Reina del Sur*, relacionaré el modelo *bestseller* con el paradigma *folletinesco*. Los dos modelos parten de trucos o artificios narrativos para construir sus obras y para atrapar al lector en la historia contada.

Arturo Pérez-Reverte reconoce en una entrevista concedida a Miguel Ángel Quemain que él sí utiliza trucos para escribir sus novelas:

-Hablas de trucos, de ilusionismo literario, en vez de recursos de retórica.

-Claro. Todos los escritores profesionales utilizan trucos, pero los hay con complejos, y no lo dicen. Utilizo unos personajes, una trama, trucos narrativos, instrumentos nobles del oficio. El truco debe ser noble, aunque los hay innobles, bajos, baratos, para esa literatura que está hecha para leer y tirar. Cuando digo trucos me refiero a esos recursos nobles que nos permiten contar historias de la forma más eficaz y bella. Los aplico y lo confieso, ¿por qué no? Hay quien se avergüenza de ello. Me parece muy bien, pero yo trabajo, soy un artesano de libros. No soy ningún genio que se sienta a hacer la obra de arte, ni a esperar a que Dios baje y me coja la mano para escribir una novela. Cada novela tiene detrás días y meses de trabajo. Muchos lectores me comentan que mis libros se leen con mucha facilidad, pero esa facilidad me cuesta sudores y sangre; pero bueno, de eso se trata. El hombre de final de este siglo ya no va a crear nada nuevo, la única vía que existe es la recreación.⁶

Es curioso que el mismo Pérez-Reverte se caracterice como “un artesano de libros” y no como un artista literario: “No soy ningún genio que se sienta a hacer la obra de arte”. Plantea, además, un tema que no debemos soslayar: niega que se pueda crear algo

nuevo y afirma que, en los tiempos actuales, sólo es posible la recreación o reproducción de modelos antiguos. Pérez-Reverte se equivoca, puesto que lo que caracteriza precisamente al artista es la creación y no la reproducción mecánica de modelos gastados. Si a lo que se refiere es a la intertextualidad, puede tener razón en parte. También, el escritor español se ufana de usar “trucos, instrumentos nobles del oficio” y los separa de los “trucos innobles, bajos, baratos, para esa literatura que está hecha para leer y tirar”. No obstante, como veremos más adelante, Pérez-Reverte usa todos los trucos bajos, baratos, de la narrativa ligera, del *bestseller*.

En principio, para conocer si *La Reina del Sur* posee rasgos del *bestseller*, utilizaré el esquema propuesto por Luis López Molina de las tres cualidades básicas: los *rasgos tipográficos*, las *cualidades estilísticas* y las *cualidades semánticas*:

Rasgos tipográficos.- En la novela *La Reina del Sur* la impresión fue hecha con caracteres grandes, claros, agradables para la vista. El papel es mate, ahuesado. Las líneas tienen 60 caracteres y se compone de 34 líneas por hoja; los espacios entre ellas son sencillos. Los márgenes son amplios. Cada hoja es tan legible que se lee amablemente. La portada anterior es llamativa y se realizó a partir de una descripción que aparece en la novela:

Pero había otra foto cuya existencia yo ignoraba; y antes de que saliera de aquella casa, dos horas más tarde, Teresa Mendoza decidió mostrármela inesperadamente: una foto muy ajada y recompuesta por detrás con cinta adhesiva, que acabó poniendo sobre la mesa, entre el cenicero repleto de ceniza y la botella de tequila de la que ella sola había vaciado dos tercios, y la Sig Sauer con tres cargadores que estaban allí...⁷

En la portada aparece una imagen fotográfica que intenta atrapar el tema de la novela: el narcotráfico. En ella aparece una mesa donde encontramos una caja de cigarrillos *Camel*,

tequila *Reposado*, una pistola tipo escuadra, algunos dólares, dos líneas de cocaína, un popote para inhalar la droga y una fotografía rota donde aparece la Reina del Sur. En la contraportada, aparece la ficha delictiva de Teresa Mendoza, la cual está inclinada, y es muy llamativa, pertenece a la Dirección General de la Policía de España, y tiene dos fotografías de la heroína, una de frente, la otra de perfil, y en ambas aparece la mujer con los ojos cubiertos. Encontramos su nombre completo: Teresa Mendoza Chávez. También aparecen las características físicas y la historia criminal de la mujer. En la solapa anterior aparece la foto del escritor, muy sonriente, jovial, genera confianza y simpatía. Aparece en ocho líneas una breve biografía y un corto currículum del narrador. La presentación del libro es, pues, bastante brillante, resalta entre los demás libros, y ayuda para que se genere la compra del libro; tiene, pues, la presentación de un libro que está destinado a las grandes ventas. Debo puntualizar que, en la actualidad, libros literarios o no son igualmente presentados por la Editorial Alfaguara.

Cualidades estilísticas.- El lenguaje es claro, ágil, cotidiano. El léxico no es complicado, aunque sí variado; un lector normal lo entendería sin la ayuda de un diccionario. Por momentos, el narrador descuida las frases; no obstante, fluyen con rapidez. Las descripciones están supeditadas a la narración, lo cual privilegia lo dinámico sobre lo estático en el relato, y permite que el lector permanezca atento y no descuide la lectura. Los diálogos se realizan entre parejas de personajes y acentúan siempre el efecto dramático; difícilmente se usan para no decir nada o para matar el tiempo; además, poseen gran vigor, son concisos y tienen groserías o malas palabras. El libro tiene 542 páginas y se divide en 17 capítulos de aproximadamente 30 páginas. Cada capítulo se puede leer de una sentada, en el trayecto al trabajo, después de las

actividades laborales o durante el viaje corto. Cada capítulo tiene un nombre que resume en parte lo que trata el capítulo y es como si se leyera una historia separada. Cada capítulo tiene varios bloques narrativos que cuentan cada una de las distintas historias entrelazadas; esto permite leer historias más pequeñas que pueden consumirse en lapsos más breves. El libro permite, pues, tanto las lecturas breves como las lecturas prolongadas.

Cualidades semánticas.- El narrador utiliza distintos géneros literarios para crear la novela, pero predomina el género negro. Este, junto con el género rosa, es uno de los favoritos de la novela popular. La novela posee atmósferas de traición, corrupción y muerte. Tiene intriga y acción. Las aventuras de la heroína son continuas, se suceden unas a otras. Utiliza, además, escenas intercaladas para mantener el ritmo de la narración: una escena de acción y otra descriptiva, alternadamente. Las escenas contienen mucha violencia física y verbal, escenas sangrientas, violaciones, etcétera. Usa el corrido y la canción popular para musicalizar las acciones y para indicarnos los derroteros de los personajes. El lenguaje no busca el acabado artístico, sino la expresión efectiva para que funcionen las acciones y descripciones de la novela.

Como ya vimos anteriormente, las tres cualidades básicas del modelo *bestseller* se ajustan con precisión a la novela de estudiada.

Enseguida, analizaré la novela estudiada de acuerdo con las cuatro características de propuestas por Luis López Molina: la *amenidad*, la *oportunidad*, el *eclecticismo técnico*, el *eclecticismo ideológico*.

En cuanto a la *amenidad*, la novela estudiada sí es un relato bien contado que toma al lector y lo conduce desde el principio hasta el final. Arturo Pérez-Reverte escribe

novelas largas, de 500 páginas aproximadamente, las divide en capítulos que se pueden leer fácilmente, y, a la vez, tales capítulos, se dividen en otras partes menores para lecturas más breves. Esto, sumado a las tramas complicadas pero colmadas de peripecias, permite al lector que su lectura sea amena.

En cuanto al sentido de la oportunidad, el tema de la novela estudiada está vigente: el narcotráfico y sus relaciones con el poder. Arturo Pérez-Reverte no sólo utiliza un tema actual como el narcotráfico mexicano, sino que lo relaciona con el narcotráfico español y europeo, para multiplicar los puntos de vista sobre el mismo tema. Este asunto ilegal ha generado en los últimos años cientos de películas, novelas, corridos, de buena y mala calidad.

En cuanto al *eclecticismo técnico*, el escritor español se aleja del relato tradicional el cual se contaba con un narrador omnisciente. Utiliza mejor varios narradores que focalizan a los personajes esenciales y nos proporcionan sus puntos de vista. Debo decir también que los narradores de Pérez-Reverte nunca utilizan las técnicas experimentales, ya que así evita que el lector deje de leer el libro. Las narraciones están bien armadas con tal de facilitar la lectura.

Si hablamos del *eclecticismo ideológico*, la novela estudiada no se aleja de este principio del *bestseller*. Este, heredero del folletín, es, por lo general, reaccionario, conservador. El narrador de *La Reina del Sur* no critica el mundo de las drogas, sino muestra solamente los mecanismos del poder del narcotráfico, los cuales son tan destructivos que el individuo no tiene la menor importancia. El movimiento de la maquinaria criminal arrasa todo lo que encuentra a su paso. Los personajes de la novela son víctimas del mismo mecanismo devastador que ellos mismos mueven y que, a la

vez, ellos cuidan de que no deje de moverse, aunque un día los triture también irremediablemente. Pero el narrador de la novela no se cuestiona esto, sino que lo usa para crear tensión dramática y acciones continuas.

Ahora analizaré la novela desde el punto de vista de los preceptos narrativos que, según Albert Zuckerman, debe poseer un *bestseller*: *los grandes riesgos, las apuestas elevadas, los personajes más grandes que la vida, la cuestión dramática, el concepto elevado, los puntos de vista múltiples, los distintos escenarios.*

Los grandes retos o las apuestas elevadas.- Teresa Mendoza, la heroína de la novela y quien está condenada a morir por los narcotraficantes, tiene un enorme reto: sobrevivir en un mundo donde muy pocos sobreviven. El poder que ella va acumulando lentamente le ayudará a mantenerse viva; pero también le permitirá llamar la atención, lo cual le traerá nuevos enemigos. Por lo tanto, cada día tiene que ser más implacable con los contrarios. La supervivencia de la mujer depende de la contundencia de su defensa. No obstante, Teresa no busca el poder para llegar a ser la jefa de jefes, sino sólo quiere sobrevivir en este mundo amenazante.

Los personajes más grandes que la vida.- Teresa Mendoza es una mujer que, sin preparación ni dinero, llega a ser la jefa de jefes en el tráfico de drogas en el Sur de España. Es una mujer muy inteligente y osada, y si es necesario, muy violenta. No sólo logra salvar todas las dificultades de su trabajo de contrabandista de drogas en España, sino que, cuando regresa a México, logra meter a la cárcel a Epifanio Vargas (el decano de los narcotraficantes y el hombre más astuto en el tráfico de drogas sinaloense). Además, Teresa logra, lo que casi nadie obtiene, salir viva, con mucho dinero y con un hijo en las entrañas. Su victoria es casi completa. En un mundo de machos, Teresa es

extraordinaria, pues obtiene lo que nadie ha logrado: meterse en el tráfico de drogas, ganar millones de dólares y vivir para contarlo. Ella es una supermujer.

La cuestión dramática.- Este asunto se relaciona con algunos recursos que la dramaturgia comparte con otros géneros literarios como son los pasos en que se presenta una historia para que el conflicto aumente paulatinamente: el planteamiento, el nudo y el desenlace. *La Reina del sur* sigue fielmente este patrón. Posee un planteamiento correcto: porque matan a su amante, Teresa debe huir para que no la asesinen. El desarrollo es la huida de la heroína y todas sus complicaciones. Y el desenlace es más abierto: Teresa logra su venganza, pero debe seguir huyendo para sobrevivir.

El concepto elevado o la premisa básica.- En la novela estudiada, la premisa básica podía resumirse así: ¿Qué pasaría si te vieras inmerso, sin desearlo, en el mundo de las drogas de donde nadie sale vivo, y si para sobrevivir tuvieras que acumular poder hasta llegar a ser el jefe de jefes? Esta pregunta resume todo el conflicto dramático que vive la heroína de la novela. Teresa Mendoza, para salvarse, tiene que crecer, desarrollar su personalidad y obtener el máximo poder que puede tener una persona en esa actividad.

Puntos de vista múltiples.- La novela estudiada también posee múltiples puntos de vista. El primero de ellos es el narrador reportero que embona todas las piezas del rompecabezas de la vida de Teresa Mendoza. Además, están las narraciones de todos aquellos individuos que son entrevistados por el narrador reportero y que van mostrando cada uno de los aspectos y hechos de Teresa Mendoza y de los personajes que gravitan alrededor de ella.

Los escenarios.- El narrador maneja muy bien los escenarios en todas sus novelas; sobre todo en *La Reina del Sur*. Para empezar, en la primera parte de la historia, el narrador escoge las tierras sinaloenses: con sus cantinas, residencias, capillas, calles polvosas, y departamentos de atmósfera sofocante. Después, cuando Teresa Mendoza está en tierras españolas, podemos conocer los paisajes mediterráneos: con sus playas, sus cantinas, sus embarcaderos, con sus soles turbios, con esa variedad de razas que confluyen en esas tierras andaluzas.

Con todo lo estudiado anteriormente, podemos concluir que Arturo Pérez-Reverte escribió *La Reina del Sur* sin transgredir ninguna de las recetas básicas con las que se elaboran los *bestsellers*. Si leemos los primeros relatos del escritor, como *El húsar* y *La sombra del águila*, nos damos cuenta que no fueron elaborados con las recetas anteriores y no tuvieron mucho éxito. En cambio, la producción narrativa posterior cumple cabalmente con las recetas del *bestseller*. Por supuesto, tales recetas narrativas no garantizan el éxito editorial, pero lo procuran, lo cual no debemos soslayar.

Ahora bien, por todo lo anterior, ¿podríamos decir que Arturo Pérez-Reverte es no un literato, sino un escritor ligero, *light*? Yo creo que Pérez-Reverte no es un artista literario a la manera de Cela, Delibes o Benet, pero si es un artesano de la novela popular al estilo de Dumas, Sue o Stephen King. Un argumento válido más para considerarlo así es que no es un artista de la lengua. La lengua de sus relatos no busca las potencialidades poéticas de las palabras, sino solamente la funcionalidad de las mismas. Pérez-Reverte procura utilizar una lengua eficiente que mueva sus historias y que no entorpezcan las acciones del relato. Las historias del escritor español son, pues, más brillantes que sus propuestas lingüísticas. Arturo Pérez-Reverte no es como

Eduardo Mendoza, quien es un gran creador de historias y, a la vez, un artista del lenguaje.

Terminaré con una cita contundente de Carlos Fuentes que aparece en su libro

Geografía de la novela:

“Las novelas tienen que ser divertidas” dictamina la moda. Y Guelbenzu se pregunta: “¿No será al revés? ¿No será que es el lector el tiene que aprender a divertirse?”

En el centro de esta querrela están, pues, el lector y dos maneras de invitarlo a que participe de la obra literaria. Una es la del *bestseller* que parte del supuesto de un lector identificable, cuyos gustos, juicios y prejuicios son conocidos de antemano por el autor, quien confecciona, según esta receta, un platillo comercial. El lector no lee: consume, se divierte quizás, pero la obra pasa por sus intestinos y sale por lo que Juan Goytisolo llama “el despenadero del recto” (P. 72).

En fin, *La Reina del Sur* es una novela elaborada con una serie de recetas de la novela popular decimonónica y del *bestseller*. El autor busca producir un evidente gozo, gusto y entretenimiento en el lector. *La Reina del Sur* de Arturo Pérez-Reverte es un *bestseller*. No obstante, así como el escritor español utiliza las estructuras narrativas del folletín y de su derivado el *bestseller* para elaborar su novela, usa también el corrido para lo mismo. En el próximo capítulo estudiaré como el narrador utiliza el corrido para estructurar su historia, pero antes analizaré como usa la cultura del Norte de México para vestir de colores locales la novela.

NOTAS

- ¹ Luis López Molina, "Análisis de *La piel del tambor* desde las teorías y prácticas del bestseller" en *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías y prácticas del best-seller*. Madrid: Verbum, 1996, p. 97.
- ² *Idem.*, p. 100-101.
- ³ *Idem.*, p. 97-101.
- ⁴ Albert Zuckerman es presidente de Writers House, una firma de representación de escritores, entre los que aparecen algunos de los más leídos en la actualidad. Como autor, ha publicado dos novelas, ha escrito los guiones de tres series de televisión y ha obtenido en 1964, el premio Stanley para obras dramáticas. Está casado con la novelista Eileen Goudge.
- ⁵ Albert Zuckerman, *Cómo se escribe un bestseller. Las técnicas del éxito literario*. Barcelona: Grijalbo, 1996, p. 97-101.
- ⁶ Miguel Ángel Quemain, "La nueva novela-folletín de un escritor envidiado: no soy apóstol ni guerrero: Arturo Pérez-Reverte" en www.icorso.com/cola7.html.
- ⁷ Arturo Pérez-Reverte, *La Reina del Sur*. México: Alfaguara, 2003, p. 18.

Capítulo 5.

LA CULTURA DEL NORTE DE MÉXICO EN *LA REINA DEL SUR*

“Disparo luego existo” (p. 521).

Arturo Pérez-Reverte no solo utiliza la novela popular para escribir la novela estudiada, sino también usa para lo mismo al corrido mexicano. El escritor español, admirado por la capacidad narrativa del corrido, decidió, a partir de éste, escribir una novela cuya estructura estuviera determinada por este género popular. Para elaborar la novela-corrido, el autor llevó a cabo una investigación para conocer la cultura del Norte de México por medio de diversas expresiones culturales mexicanas como la lengua, la historia, la etnografía, la canción popular, etcétera. Así, la cultura nortea le permitió al escritor crear en parte el ambiente, el espacio y el tiempo de su novela-folletín-*bestseller*-corrido. En este capítulo analizaré cómo se manifiesta la cultura del Norte de México en esta novela, y como influye el corrido para estructurar esta historia del narcotráfico.

El término *cultura* –derivado del latín *cultus*: “cultivado”¹ –, ha sido utilizado de diversas maneras. Una de sus acepciones más comunes se refiere al conjunto de conocimientos o aptitudes intelectuales que posee un individuo, obtenido por la educación y la experiencia. Así, de acuerdo con este punto de vista, las personas *cultas* son las que tienen cultura, contrarias a las personas *incultas* que no la poseen. De la misma manera, se dice también que existen grupos sociales, pueblos o naciones, que poseen más cultura que otros. Contra la limitada visión anterior, la antropología maneja un concepto más amplio: el *relativismo* cultural. Según este enfoque, la cultura es el

conjunto de actividades, de productos materiales y espirituales que diferencian a una sociedad de otra, el cual no determina la superioridad o inferioridad de cualquier manifestación cultural, sino que acepta, en principio, que todo elemento cultural es el resultado de una dinámica social específica, que responde a las necesidades colectivas. La cultura, desde esta perspectiva, es la respuesta de un grupo social al reto que plantea la satisfacción de las necesidades básicas que tiene cada sociedad humana. En este enfoque moderno, Rodolfo Stavenhagen, distingue tres elementos:

- a) La cultura como proceso colectivo de creación y recreación;
- b) La cultura como herencia acumulada de generaciones anteriores;
- c) La cultura como conjunto de elementos dinámicos que pueden ser transferidos de un grupo a otro, y en su caso, aceptados, rechazados o reinterpretados por grupos sociales diversos.²

Los estudios científicos han delimitado diversos tipos de culturas: global, nacional, local, masiva, popular, elitista, etcétera. Actualmente, las distintas culturas se encuentran interrelacionadas y no es fácil delimitar con precisión las características de cada una de ellas. Sobre esto, Rodolfo Stavenhagen afirma lo siguiente:

Podemos hablar, pues, de una gran cadena que incluiría los siguientes elementos: cultura universal-cultura regional-cultura nacional-cultura étnica, en la cual los distintos elementos se encuentran entrelazados en la dinámica del desarrollo contemporáneo y cuyos límites no son fáciles de establecer. No cabe duda, por lo demás, que cada uno de los elementos de la cadena influye en los otros. Así prácticamente no existen hoy en día culturas étnicas minoritarias que no hayan absorbido distintos elementos de las culturas nacional, regional o universal. Por otra parte, todas ellas contienen a su vez rasgos o elementos tomados de las demás. Por ello es necesario subrayar que estos conceptos de cultura han de considerarse, no como factores estáticos e inmutables, sino más bien como procesos dinámicos en constante interacción.³

La cultura nacional surge a partir de la creación de los estados nacionales. La lucha por la unidad política alcanza también a la unidad cultural. La cultura, sobre todo la

lengua, se reafirma como el elemento fundamental en la definición de la nación. La política cultural, en estos casos, tiene el objetivo de promover y fortalecer la unidad nacional. Sin embargo, las naciones no son homogéneas, ya que existen estados multiculturales, como México, que contienen minorías nacionales, étnicas y culturales. Además, las culturas nacionales están interrelacionadas con las más diversas culturas mundiales.

Los medios masivos de comunicación, manejados por los grupos dominantes, han fomentado una cultura de acuerdo con sus intereses; difunden valores culturales por todo el mundo, y, de esta manera, llevan a cabo un proceso de *uniformización* humana. Así, se propagan gustos, modas, puntos de vista, costumbres, hábitos, modelos de comportamiento, ideologías, etcétera. Tal parece que, en el transcurso de los años, la cultura masiva ha llegado casi a sustituir al resto de las culturas. Así, la cultura dominante se ha transformado rápidamente en cultura de masas; sus productos culturales llegan a todas las clases sociales y, en gran parte, son comunes a muchos países. Los medios de comunicación masiva, pues, han ayudado a difundir una cultura global. Margulis agrega:

La cultura de masas homogeniza, borra diferencias, genera hábitos, modas y opiniones comunes. Es consumida por todos los grupos sociales y es sobre todo eso: una cultura para el consumo. La cultura de masas viene de arriba hacia abajo: puede ser preparada por artífices profesionales, hábiles manipuladores, con los ingredientes que convengan. Responde a las necesidades del sistema.⁴

La cultura popular, al contrario de la cultura de masas, fabrica sus productos a partir de la interacción directa entre los individuos y es una respuesta a sus necesidades. La creación de cultura popular supone la actividad de un grupo, que colocado frente a las carencias comunes, las enfrenta de manera solidaria, generando productos nuevos, útiles y reconocibles. Mario Margulis dice que la cultura popular es cultura de los de abajo,

fabricada por ellos mismos. Sus consumidores son los mismos individuos: crean y utilizan su cultura. No es una cultura para ser vendida sino para ser usada. La cultura de masas, al reducir la interacción y propiciar una actitud pasiva, atenta contra la creación de la cultura popular. La cultura masiva, tecnológica, dependiente, fabricada por grupos especializados, intenta ahogar a la cultura popular en su lugar de origen.⁵

5.1 La cultura norteña

En el Norte de México, por ser un espacio de transición, diversas culturas se manifiestan y se determinan unas con otras. El sincretismo cultural se manifiesta en cada una de las actividades norteñas. La frontera, esa zona de indeterminación, muestra rasgos culturales difusos que, a la vez, son parte de su identidad. La multiculturalidad es un fenómeno social propio de la frontera norte de México. No obstante, si queremos analizar las manifestaciones locales de la cultura norteña debemos partir de los elementos de cada cultura participante: así, el análisis de los elementos culturales norteños, tal como aparecen en la novela estudiada, podrán ser examinados detenidamente. Además, para profundizar en el asunto, podemos utilizar otros elementos más genéricos que participan de las manifestaciones de la cultura local como son el lenguaje, la canción popular, la etnografía, etcétera.

5. 1. 1. La cultura de la violencia.- En los últimos decenios, el tráfico de drogas se volvió una actividad productiva y algunos habitantes marginales (o no) del Norte de México decidieron dedicarse a ella. Dicha actividad ilegal ayuda a algunos a desterrar la pobreza, y aunque la riqueza dure unos pocos años, puede llevar a los más ambiciosos y

violentos a la cumbre del poder y del éxito. Como afirma Luis Astorga:

Los “narcos”, integrados de múltiples formas a sus comunidades de origen y de adopción aparecieron casi milagrosamente como arquetipos por excelencia de la desviación social. Tan integrados estaban, que en sus comunidades de origen el estigma, relacionado por algunos con el tráfico de drogas, ya se había transformado en emblema. Ser “narco” se convirtió simplemente en otra forma de vida, en una actividad donde todavía es posible lograr ascender en la escala económica y en la social, sin tener que pasar necesariamente por los circuitos tradicionales de las actividades legales, por la escuela o la política, aunque tampoco fuera de ellas completamente.⁶

Pero, al mismo tiempo, esta actividad, que respondía a necesidades de supervivencia de algunos grupos, engendró una cultura de la violencia que se expresa por medio de los corridos, las revistas, los periódicos, la literatura, el cine, la televisión, etcétera. La novela *La Reina del Sur* es una muestra de cómo esta cultura del narcotráfico ha repercutido en México y más allá de sus fronteras.

Luis Astorga afirma que muchas personas piensan que la cultura y la violencia no tienen relaciones, pero sí las tienen; incluso, la violencia es un elemento inseparable de aquella, de tal manera que se ha llegado a hablar de “cultura de la violencia”, aunque la expresión confunde el todo con las partes, y ninguna cultura puede sobrevivir con base en la violencia interna permanente:

A través de la historia se observa que la violencia es uno de los componentes inseparables de toda cultura. Y aún más, como bien lo señaló Weber, el Estado Moderno se caracteriza por detentar el monopolio de la violencia legítima, apoyado en el ejército, las corporaciones policíacas y el derecho. Así, la violencia será caracterizada como buena o mala, justa o injusta, civilizada o salvaje, según la posición de los agentes sociales, es decir dentro o fuera de la legalidad y de sus mecanismos de control.⁷

La cultura de la violencia, generada por el narcotráfico, tal como se vive en muchas ciudades del Norte de México, nos hace advertir que, en algunas ciudades norteamericanas, la ilegalidad prevalece sobre la justicia. En muchas ciudades norteamericanas matar es también una forma de vivir; o, más bien, de sobrevivir. El epígrafe de este capítulo denota la

violencia que surge por el tráfico de drogas: “Disparo luego existo” (p. 521). Cuando el narrador de la novela se refiere a la ciudad de Culiacán, Sinaloa, aparece el mismo punto de vista amenazador: “Ya dije que anduve por Culiacán, Sinaloa, al comienzo de mi investigación, antes de conocer personalmente a Teresa Mendoza. Allí, donde hace tiempo que el narcotráfico dejó de ser clandestino para convertirse en hecho social objetivo...” (p. 45). También, los personajes de la novela analizada están inmersos en esta realidad criminal y, de una u otra forma, no se pueden sustraer a ella:

Al Güero no le gustaban las armas y nunca cargaba encima escuadra ni revólver – me vale madres, decía, cuando te buscan te encuentran-, pero guardaba aquélla como precaución para emergencias. Pa’ qué te digo que no, si sí. Tampoco a Teresa le gustaban, pero como casi todo hombre, mujer o niño sinaloense sabía manejarlas (p. 32).

Parece ser que, el mundo de las drogas posee un ambiente oscuro, impenetrable, misterioso, de novela negra, que provoca la imaginación de muchos escritores y artistas mundiales. Son cientos las películas mexicanas y extranjeras que se han acercado a este tema para recrear su atmósfera, su violencia, su criminalidad, su discurrir azaroso. Arturo Pérez-Reverte, con gran sentido de la oportunidad (o del oportunismo), toma el tema, tanto en México como en España, lo transforma con el folletín y el corrido, y crea la novela de *La Reina del Sur*. El tema garantiza en parte el éxito del libro.

5. 1. 2. Referencias culturales.- En la obra narrativa de Arturo Pérez-Reverte, la intertextualidad es un rasgo estilístico que participa en sus historias; sus textos casi siempre aluden a otros textos. La intertextualidad, ese rasgo posmoderno, ayuda a crear nuevas dimensiones de significación en los textos y las narraciones del autor español. Los elementos intertextuales, como manifestaciones culturales, pueden aislarse y, por

supuesto, estudiarse detenidamente.

En la novela *La Reina del Sur*, algunas alusiones o citas de la cultura se refieren a los libros que la heroína, Teresa Mendoza, acostumbra leer:

Leía, de cualquier manera, mezclándolo todo. La aburría un poquito una [novela] muy famosa que todo el mundo recomendaba: *Cien años de soledad* –le gustaba más *Pedro Páramo*–, y disfrutó lo mismo con las policíacas de Agatha Christie y Sherlock Holmes que con otras bien duras de hincarles el diente, como por ejemplo *Crimen y castigo*, *Rojo y negro* o *Los Buddenbrook*, que era la historia de una joven fresita y su familia en Alemania hacia lo menos un siglo, o así. También había leído un libro antiguo sobre la guerra de Troya y los viajes del guerrero Eneas, donde encontró una frase que la impresionó mucho: *La única salvación de los vencidos es no esperar salvación alguna.* (p. 417)

En la novela estudiada aparecen también libros de la cultura mexicana que Teresa Mendoza lee y que son de autores mexicanos y españoles. Mientras la heroína vive en España, y para no perder el vínculo con la cultura mexicana, visita librerías donde encuentra libros de, y sobre México. De esta manera, ella se siente parte de una cultura nacional, parte de la nación mexicana, parte de su “México lindo y querido”:

Había encontrado en aquella librería malagueña varios autores de su tierra: un libro de cuentos de Ricardo Garibay, una *Historia de la Conquista de la Nueva España* escrita por un tal Bernal Díaz del Castillo que había estado con Cortés y la Malinche, y un volumen de las obras completas de Octavio Paz –nunca había oído hablar antes de ese señor Paz, pero tenía los visos de ser importante allá– que se titulaba *El peregrino en su patria.* (p. 328)

La heroína de la novela admira mucho la novela *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. El libro del escritor jalisciense fue para ella un desafío desde el principio hasta el final. Después de leerlo y estudiarlo detenidamente, a ella le satisfacía pasar sus páginas y comprender su contenido. La novela de Rulfo le permite a Teresa Mendoza descubrir con fascinación que, de alguna manera, todos los libros hablaban de ella:

Despertó esa misma noche, estremecida en la oscuridad, porque acababa de averiguar al fin, en sueños, lo que pasaba en la novelita mejicana de Juan Rulfo que ella nunca conseguía comprender del todo por más que la agarraba: *Vine a*

Comala porque me dijeron que acá vivía mi padre. Hijole. Los personajes de aquella historia estaban todos muertos, y no lo sabían. (p. 244)

Entre los medios masivos de comunicación que sustentan a la cultura global está el cine de Hollywood. Este medio ha sido un difusor de modas, estilos, costumbres, prototipos, que tanto ha influido en el resto del mundo. La influencia del cine hollywoodense ha sido tan mayúscula que ha determinado las vidas de millones de individuos alrededor del planeta. En la novela estudiada, el cine participa no sólo en la vida de ciertos personajes de la historia sino que también le sirve al narrador para crear a sus personajes. Difícilmente se puede escribir una novela sobre el narcotráfico sin dejar aparte las referencias fílmicas que aparecen en las películas norteamericanas sobre el mismo tema. En la novela estudiada aparece una conversación entre el narrador de la novela y César *Batman* Güemes (uno de los capos del narcotraficante sinaloense). Éste le cuenta al reportero que no lee pero le encantan las películas norteamericanas:

Hablamos de Al Pacino –*El precio del poder*, que en México se llamó *Caracortada*, era su película favorita-, de Robert de Niro –*Uno de los nuestros*, *Casino*- y de cómo los directores y guionistas de Hollywood, esos hijos de la chingada, nunca sacaban a un narco gabacho y güero, sino que todos se apellidaban Sánchez y habían nacido al sur del río Bravo. (p. 48)

Como podemos observar en la cita anterior, el cine hollywoodense difunde prototipos como el del narcotraficante que ni los mismos narcos de ficción aceptan. El personaje de la novela comenta que, a pesar de que le gusta el cine norteamericano, no le gusta el prototipo del narcotraficante que éste difunde. César *Batman* Güemes tiene razón: los malos de las películas de Hollywood son siempre colombianos, mexicanos, rusos o asiáticos; y los buenos, por supuesto, son ellos, los norteamericanos. La visión cultural hollywoodense del tráfico de drogas es sesgada, distorsionada, estereotipada. La “mitologización” del narcotraficante por parte del cine estadounidense, diría Luis

Astorga, no permiten observar la verdadera realidad del problema de las drogas.⁸

5. 1. 3. El culto a Jesús Malverde.- Entre las expresiones populares más auténticas que el narcotráfico ha generado es el culto religioso a Jesús Malverde. Si la cultura popular surge de las necesidades de los individuos y de las comunidades, el culto a Jesús Malverde nace de la necesidad de creer en alguien, y a la vez, de ser protegido por una entidad benefactora. Como Dios está asociado con la autoridad y el poder legal, los narcotraficantes, que viven al margen de la ley, de la autoridad y de Dios, crean un santo marginal que proviene del folclore local, un héroe de los pobres, un *Robin Hood* sinaloense. Por supuesto, Pérez-Reverte no pierde la oportunidad de usar este culto religioso y toma a este santo de la cultura popular norteña para salpimentar su novela.

El estudioso del corrido, José María Valenzuela, dice que Jesús Juárez Mazo, conocido como Jesús Malverde, vivió en Sinaloa en los tiempos revueltos donde abundaban las gavillas y las bandas de salteadores. Malverde fue un bandido que robaba a los ricos para darle a los pobres. Por la traición de un compadre, Malverde fue ejecutado el 3 de mayo de 1909, cuando contaba apenas con 39 años. La Iglesia y el gobernador Francisco Cañedo condenaron al bandido y determinaron que su cuerpo no se inhumara, sino que permaneciera insepulto como un escarmiento para los demás rebeldes. Sin embargo, las personas del pueblo que pasaban por el lugar, ponían piedras, rezaban por el descanso de su alma y, de paso, le pedían favores. El bandolero “ecologista”, “mal verde”, que se cubría con hierbas y plantas, se convirtió en el santo de los narcotraficantes.⁹

En la ciudad de Culiacán existe una capilla para Malverde, donde sus acólitos le

llevan ofrendas, le rezan y le piden que los proteja siempre en el trabajo peligroso del tráfico de drogas: “Santa Virgencita. Santo Patrón. La pequeña capilla de Malverde estaba en sombras. Sólo un farolito relucía sobre el pórtico, abierto a cualquier hora del día o de la noche, y por las ventanas se filtraba la luz rojiza de algunas velas encendidas en el altar” (p. 57). Sin exagerar, el narrador de la novela agrega, pues, que Jesús Malverde es más popular que Dios, Jesucristo o la Virgen de Guadalupe:

La capilla estaba llena de placas y ex votos agradeciendo los milagros: pelo de plebito por un parto feliz, camarones en alcohol por una buena pesca, fotos, estampas. Pero sobre todo el santo Malverde era patrón de los narcos sinaloenses, que acudían para encomendarse y dar gracias, con donativos y placas grabadas o escritas a mano después de cada retorno feliz y cada negocio provechoso. (p. 60)

Los tipos más duros, los criminales más despiadados, los narcotraficantes más temidos, llevan la foto del santo Malverde en sus cinturones, escapularios, gorras de beisbol y automóviles. Algunos gatilleros pegaban la foto en las cachas de la pistola o en la culata de los cuernos de chivo. El mismo Güero Dávila, tan incrédulo e irreverente, llevaba una foto en el tablero de su avioneta, con la oración y su error ortográfico:

Dios vendiga mi camino y permita mi regreso”. Teresa compró la foto al santero de la capilla de Malverde, pero el Güero era escéptico y le dijo: “Supersticiones idiotas, prietita. Chale. No me gusta que mi mujer haga el ridículo. Pero el día que ella le llevó la foto con la oración, no dijo nada, ni se burló siquiera, y la puso en el tablero del Cessna. (p. 60-61)

El narrador de *La Reina del Sur* utiliza el espacio de la capilla del santo local para las dos entrevistas de Teresa Mendoza y Epifanio Vargas, separadas por doce años de diferencia. La atmósfera del lugar les permite a las dos personas acordar o discordar entre ellos; son los dos personajes de la novela que llegaron a ser grandes capos del

tráfico de drogas de México y España. Solamente el espacio sagrado del santo Malverde puede albergar a estos dos personajes que están condenados a la leyenda y al *corrido*. Así, Pérez-Reverte utiliza esta expresión religiosa para ambientar su novela-corrído.

5. 1. 4. Las costumbres.- La frontera del Norte de México es un espacio de transición donde se difuminan los rasgos de las diversas culturas interactuantes. Si bien, tanto el gobierno mexicano como el estadounidense buscan preservar las culturas nacionales, en la frontera ninguna medida al respecto parece efectiva. La frontera norte es, desde hace muchas décadas, un espacio muy influenciado por la cultura norteamericana. Si ésta posee un gran poder de penetración y avasallamiento en todo el mundo, en la frontera norte de México la influencia es mucho más clara.

Arturo Pérez-Reverte, por supuesto, no ignora lo anterior y aprovecha estas costumbres locales para ambientar su novela. El escritor sabe que los narcotraficantes mexicanos tienen costumbres muy parecidas a los *rangers* de Texas. El narrador-reportero de la novela tiene dos amigos que lo orientaron en cultura norteaña: Julio Bernal (director de cultura del Municipio de Culiacán), y Élmer Mendoza (el escritor sinaloense). En una visita que todos ellos llevan a cabo al centro nocturno *Don Quijote*, el reportero conoce al narcotraficante César *Batman* Güemes. Tanto este hombre como sus secuaces, son los prototipos de los narcotraficantes norteaños: usan chaquetas de cuero, botas de víbora, cintos gruesos, sombreros de palma, gorras de beisbol y joyas de oro. Tal tipo de indumentaria, así como los vehículos de transporte que usan (*Ram Chargers*), son casi los mismos de la cultura sureña estadounidense. También, esos narcotraficantes usan bigotes, beben cervezas y whisky *Buchanan's* y *Remy Martin*; visitan centros nocturnos de primera y tratan de pasar por gente normal, lo cual les

resulta imposible. Todo mundo sabe quiénes son, pues, frecuentemente, aparecen en los periódicos locales, en las revistas y, por supuesto, en los corridos locales:

Élmer Mendoza se inclinó sobre la mesa y señaló a un tipo corpulento, moreno, con lentes, que debía rodeado por un grupo numeroso, de esos que se dejan las chaquetas y cazadoras puestas como si tuvieran frío en todas partes: botas de serpiente o avestruz, cintos piteados de a mil dólares, sombreros de palma, gorras de béisbol con el escudo de los Tomateros de Culiacán y mucho oro grueso al cuello y en las muñecas. Los habíamos visto bajarse de dos Ram Charger y entrar como en su casa, sin que el vigilante de la puerta, que saludó obsequioso, les exigiera el trámite habitual de dejarse cachar como el resto de los clientes. (p. 46)

Los narcotraficantes, en Culiacán, acostumbran vivir en ciertas partes de la ciudad: la colonia Chapultepec y las colinas de San Miguel. El narrador de la novela es invitado a visitar una casa de un narco *junior*. Allí, en una parrillada de carne, el narrador se entera de que los narcos *juniors*, de la segunda generación, son menos ostentosos que los papás (que nacieron pobres). Además, los narcos *juniors* estudian en universidades norteamericanas, en profesiones que les ayudan al “lavado de dinero” y al “lavado social”. Si con el “lavado de dinero” se legitiman fortunas de origen ilícito, con el “lavado social” se legitiman los nombres de los traficantes de drogas. Como refiere Luis Astorga:

La aparición de padres e hijos, a quienes se atribuyen relaciones con el tráfico de drogas, en las páginas de sociales de los periódicos, los matrimonios oficiados por altas autoridades eclesiásticas de Culiacán, a la apertura y el anuncio a través de todos los medios de negocios legítimos, en fin de todas aquellas estrategias de presentación pública de sí mismo y de las actividades que se quieren resaltar, forman parte de ese proceso de “lavado social”, que al igual que el “lavado de dinero” es una de las mediaciones para la transformación del estigma en emblema.¹⁰

Los narcos *juniors* viven en casas discretas, nada ostentosas, y los lujos los reservan para los amigos y los familiares. El personaje señalado vive, pues, en una casa discreta con su mujer y sus dos hijos, conduce un sobrio *Audi* europeo, y pasa tres meses al año

en un sencillo apartamento de Miami, con un *Golf* en el garaje. De este modo, los narcotraficantes pueden vivir más, pues evitan la envidia de los demás, ya que ésta mata pronto:

El sobrino de la amiga de Julio, hijo de un narco histórico de San José de los Hornos, de los que en su juventud anduvieron a balazos con policías y bandas rivales –ahora cumplía una cómoda condena en la prisión de Puente Grande, Jalisco-, tenía veintiocho años y se llamaba Ernesto Samuelson. A cinco de sus primos y a un hermano mayor los habían matado a tiros otros narcos, o los federales, o los soldados, y él aprendió pronto la lección: estudios de derecho en Estados Unidos, negocios en el extranjero y nunca en el suelo nacional, dinero blanqueado en una respetable compañía mexicana de tráilers y en criaderos panameños de camarón. (p. 47)

Los sicarios de los narcotraficantes son elaborados por el narrador de la novela con diversos modelos culturales. El Gato Fierros y el Potemkin Gálvez son dos matones que persiguen a la heroína de la novela en diversos lugares. Las costumbres de estos hombres, propias de la frontera mexicana, delatan también distintas culturas entremezcladas:

Los dos vestían chamarras, camisa Versace de seda, pantalones de mezclilla y botas de iguana casi idénticas, como si se equiparan en la misma tienda. Eran sicarios de César *Batman* Güemes, y habían frecuentado mucho al Güero Dávila: compañeros de trabajo, escoltas de cargamentos aerotransportados a la sierra, y también de copas y fiestas de las que empezaban en el Don Quijote a media tarde, con dinero fresco que olía a lo que olía, y seguían a las tantas, en los téibol-dance de la ciudad, el Lord Black y el Oasis, con mujeres bailando desnudas a cien pesos los cinco minutos, doscientos treinta si la cosa transcurría en los reservados, antes de amanecer con whisky Buchanan's y música nortea, templando la cruda a puros pericazos, mientras los Huracanes, los Pumas, los Broncos o cualquier otro grupo, pagados con billetes de a cien dólares, los acompañaban cantando corridos –*Narices de a gramo, El puñado de polvo, La muerte de un federal*- sobre hombres muertos o sobre hombres que iban a morir. (p. 36)

Después de leer el párrafo anterior, a uno no le queda duda que esos personajes están descritos minuciosamente. El escritor español no sugiere sino desborda su conocimiento de las marcas de todos los productos que aparecen en su narración; lo

mismo hace cuando se trata de describir pueblos, calles, mercados, centros nocturnos, etcétera, puesto que no se conforma con sugerir el espacio sino que lo señala casi siempre con su nombre. Arturo Pérez-Reverte utiliza mucho las marcas de las mercancías y los nombres originales de los lugares para proporcionar verosimilitud y cierto exotismo a sus relatos.

5. 1. 5. La lengua.- El lenguaje, dice Helena Beristáin, es un sistema de signos y símbolos arbitrarios mediante los cuales se comunican los miembros de un grupo social; es, también, un medio para comunicar ideas, emociones y deseos por medio de un sistema de símbolos producidos deliberadamente. El lenguaje humano, como medio de comunicación, es uno en sí mismo.¹¹

Las lenguas, al contrario, continúa Beristáin, son tantas como sociedades culturales existan. La lengua es una actividad social entre los seres y un producto social del lenguaje; el individuo no puede por sí mismo crearla ni modificarla, pues es esencialmente una convención colectiva donde, para comunicarse, es preciso someterse a sus normas. La lengua es el lugar de las articulaciones de los signos: un sistema que combina una serie de significantes con una serie de significados, de tal manera que esas articulaciones conviertan la facultad del lenguaje en pensamiento hablado (el cual sirve como medio de comunicación entre el individuo y la sociedad). La lengua, pues, conforma las relaciones humanas, las define y las identifica, pues es su función social.¹²

Si la lengua es parte esencial del lenguaje, dice Roland Barthes, el habla es el uso individual del mismo, a pesar de no ser exclusivo: “No hay lengua sin habla y no hay habla fuera de la lengua; en este intercambio es donde se sitúa la verdadera *praxis* lingüística”¹³. Mediante el habla, el sujeto se dirige a otros pero también a sí mismo.

La lengua y el habla se unen para llevar a cabo la comunicación. Así, pues, el lenguaje es un sistema que se rige por reglas propias y se desarrolla mediante el uso: por el ejercicio de la lengua y el habla

Como un escritor de novela popular, Arturo Pérez-Reverte, recurre a la lengua popular para escribir *La Reina del Sur*. Como parte de la novela sucede en el Norte de México, el escritor investigó el habla local y se arriesgó a escribir una parte de *La Reina del Sur* con el léxico, los modismos, la sintaxis, los giros idiomáticos de la gente norteña. Para esto contó con la ayuda lexicológica del escritor sinaloense Élmer Mendoza. En una entrevista concedida por el escritor español a Martha Salvador, conversaron al respecto:

-Los mejicanismos debieron ser un problema, ¿cómo fue el trabajo con el lenguaje?

-Cada novela es un mundo y tiene que ser contada con el lenguaje que requiere. En este caso Teresa Mendoza es mejicana, sinaloense, poco culta y, además, la he seguido 12 años, al final de los cuales es bastante más culta. Tenía que encontrar, por tanto, un lenguaje que fuera creíble en Méjico y en España, por lo que ha sido un trabajo muy duro, y más, teniendo que contar la novela a un ritmo de "corrido". Por eso, aunque mis novelas no se las doy a nadie para que las lea, esta vez sí que necesitaba que me la leyera porque podía haber cometido muchos errores con el lenguaje, con los mejicanismos.

-Caías, además, en el riesgo de la caricatura...

-Sí, en este caso es una novela peligrosísima, podía equivocarme en el lenguaje y en todo lo relacionado con la mujer. Es una novela con la que me he jugado, en definitiva, a unos lectores que tenía seguros.¹⁴

En el Norte mexicano encontramos cierto sincretismo lingüístico: el español, las jergas locales y el inglés se entremezclan indiscriminadamente. Arturo Pérez-Reverte construyó el tejido de su relato con las palabras, las frases, las jergas y la sintaxis de la lengua norteña. El resultado no fue perfecto, pero tampoco del todo errado. El siguiente ejemplo muestra claramente el color de la lengua sinaloense tal como aparece en la novela estudiada:

Don Epifanio no se tomó a mal, e incluso le prestó una lana para la nueva Cessna, después de que la otra quedara arruinada tras un aterrizaje violento en una pista de la sierra, con trescientos kilos de doña Blanca dentro, bien empacados con masking-tape, y dos aviones federales revoloteando afuera, las carreteras verdeando de guachos y los Errequinse echando bala entre sirenazos y megafonía, un desmadre como para no acabárselo. (p. 33)

En el párrafo anterior, no sólo encontramos anglicismos como “masking-tape”, sino marcas norteamericanas como “Cessna”, “Errequinse”; también aparecen jergas del narcotráfico y frases norteñas como “doña Blanca” para hablar de la cocaína; “las carreteras verdeando de guachos” para decir que en las carreteras había muchos soldados; “echando bala entre sirenazos”, “un desmadre para no acabárselo”, “dos aviones revoloteando afuera”. De esta manera, el narrador nos proporciona el color del habla norteña. En *La Reina del Sur*, la historia y la lengua se complementan.

A lo largo de la novela de Pérez-Reverte, las frases con modismos del habla local van apareciendo frecuentemente: “Fijate nomás si salió picuda, dijo pensativo. Que hasta nos mienta la maúser” (p. 37). El narrador no escatima palabras y frases referentes al narcotráfico: “...o se calzaba también a la morra aquella para andar iguales, o, si era de los que preferían batear por la zurda, entonces que se quitara de en medio, cabrón, allí mismo se fajaban a plomazos como gallos de palenque (p. 39)”. Incluso, el narrador recurre a las groserías para contar su historia:

Ahí empezaron a torcerse las cosas. Raimundo Dávila Parra no era un tipo discreto. Vivir largo no le acomodaba, de manera que prefería fregárselo bien aprisa. Todo le valía verga, como dicen los de la sierra; y entre otras cosas lo perdió la boca, que al cabo pierde hasta los tiburones. Se apendejaba gacho, alardeando de lo hecho y de lo por hacer. Mejor, solía decir, cinco años como rey que cincuenta como buey. (p. 53)

Con gente desconocida, Teresa Mendoza habla correctamente, tanto que los demás la perciben así: “Se veía de buen carácter; y aunque no tuviera estudios, el acento le hacía parecer educada, con ese vocabulario abundante que tienen los

hispanoamericanos, tan llenos de ustedes y de por favores que los hacen parecer a todos académicos de la lengua” (p. 84). Pero, en privado, la mexicana se desbocaba, y su lenguaje está mezclado de palabras, frases y modismos norteños. De pronto, en una conversación en el Sur de España, el habla arrebatada de Teresa Mendoza brota abruptamente:

Cargar todo es suicidarnos; de modo que no seas pendeja y no me hagas serlo a mí. Ya sé que te madrearon a tiros y todo el bolero; pero yo no vine a tu tierra por turismo, pinche güera. No me hagas contarte la historia que nunca te conté del todo. Una historia que no se parece un carajo a la tuya, que hasta los plumazos debieron dártelos con Carolina Herrera. Así que no mames. Esa clase de transas, cuando una tiene prisa lo rápido es caminar despacio. (p. 276)

En *La Reina del Sur* abundan las palabras norteñas y, a pesar de que el narrador de la novela acierta con mucha frecuencia, yerra en otras ocasiones. Existen palabras como “chilo”, o prefijos como “reque...”, que no son utilizadas correctamente. Aunque también debo aclarar que, si bien en la capital del país se usa el término *chido* en vez de *chilo*, el término *chilo* lo utiliza Élmer Mendoza en su novela *El asesino solitario*, y este escritor fue quien corrigió la lengua sinaloense de la novela estudiada:

Todo bien chilo. (p. 98)

Se veía bien chilo. (p. 108)

De ésa el Güero se había escapado por los pelos... (p. 33)

Tenía que estar, decidió, requetechingadamente cerca. (p. 195)

La conversación es otro medio para conocer los matices especiales del habla local. Los personajes utilizan frases locales como: “A mí me bajan gratis”, “Pero usted se ha vuelto un bocado grande”, “por menos de un madral”, “Ésa es la neta”, “se me hace mero mero”, “requete bien padre”:

-¿Cuánto crees que valemos, Pinto? [...]

-A mí me bajan gratis, patrona... Pero usted se ha vuelto un bocado grande.

Nadie andaría en esta quema por menos de un madral.

-¿Serán los mismos escoltas o vendrán de fuera? [...]

-Me late que de afuera –dijo-. Los narcos y los policías son iguales pero no siempre, aunque a veces sí... ¿Me comprende?

-Más o menos.

-Ésa es la neta. Y de los guachos, el coronel se me hace mero mero. Buena onda... De los que truenan sus chicharrones.

-Ahí veremos, ¿no?

-Pos fijese que estaría requetebien padre, mi doña. Verlo de una vez, y pelarnos. (p. 509).

Más adelante aparece otro diálogo entre los mismos personajes y las frases mexicanas continúan apareciendo: “No mames”, “Me vale verga”, “Alcázame el pinche cuerno”:

-Necesito el cuerno –dice Teresa. [...]

-Ya no puedo disparar, patrona –dice al fin-. No tengo pulso... Pero puedo intentar acercásele.

-No mames. Te quiebran si te asomas el hocico.

-Me vale verga. Cuando se acaba, nomás se acaba y es la de ahí. [...]

-Pote. [...]

-Mande.

-Alcázame el pinche cuerno. [...] (p. 534)

Dije yo anteriormente que el escritor Élmer Mendoza le había ayudado a Pérez-Reverte con el habla local de Sinaloa. También debo decir que el escritor español copió muchas de los términos o las frases que Élmer Mendoza utiliza en su novela *El asesino solitario*. Daré las referencias de las similitudes entre las dos novelas para que se observe cómo lo hizo:

El asesino solitario: “Los sinaloenses somos así, correosos, atrabancados de madre” (p. 20).

La Reina del Sur: “-Yo soy sinaloense. Un poquito lastimada en mi orgullo, últimamente. Pero atrabancada de a madre” (p. 115)

El asesino solitario: “Hay que ser puercos pero no trompudos” (p. 2).

La Reina del Sur: “Como decían en Sinaloa, puercos, pero no trompudos” (p. 420).

El asesino solitario: “No sé si tú seas de Guerrero carnal, chale, además es una raza con tan mala suerte que cuando no se matan entre ellos por lo que sea, los

matan los comunistas, y cuando no ha pasado ninguna de las dos cosas viene una lluvia gandalla y acaba con todo”. (p. 32)

La Reina del Sur: “No hay mucho que contar –respondió–... Allí la gente se chinga entre ella por el narco o por unos pesos, o la chingan porque dicen que es comunista, o llega un huracán y se los chinga a todos muy parejos” (p. 115).

El asesino solitario: “Ni que no supieras cómo masca la iguana” (p. 169).

La Reina del Sur: “Ojos de saber de qué lado masca la iguana” (p. 147).

El asesino solitario: “... pásame el gallo cabrón” (p. 224).

La Reina del Sur: “Allí estaba la agenda del gallo cabrón...” (p. 34)

Así, de esta manera, usando los términos y las frases de la lengua local, el narrador nos proporciona el tono del relato y nos instala en la atmósfera del mundo del narcotráfico y del Norte de México. Para Pérez-Reverte fue muy difícil conocer las palabras, frases, refranes de la gente del Norte de México, y aunque en pocos casos no acertó, en términos generales, la lengua local usada por el autor es apropiada.

5.1.6. La canción popular.- Un elemento de la cultura popular mexicana que aparece en la novela estudiada es la canción popular. Desde el comienzo de la novela aparecen los rastros intertextuales de la canción popular mexicana. Las primeras señales de lo afirmado anteriormente, es la asignación de los nombres de los capítulos de la novela: el narrador utiliza frases y versos de las canciones conocidas:

Me caí de la nube en que andaba.
Vámonos donde nadie nos juzgue.
Cuando pasen los años.
En dos o trescientos metros/ levanto las avionetas
Estoy en el rincón de una cantina.
La mitad de la copa dejé servida... (p. 9)

Cuando Teresa Mendoza huye de México y se oculta en un pueblo sureño de España, la música mexicana será para ella el consuelo para paliar la nostalgia que la abruma lejos de su tierra. En ese lugar remoto, las canciones serán el vínculo esencial con su tierra querida. Cuando ella está sola, envuelta en la nostalgia, se consuela

principalmente con las canciones de Vicente Fernández, Chavela Vargas, Luis Miguel, Paquita la del Barrio, y sobre todo, José Alfredo Jiménez.

El narrador establece cuidadosamente relaciones entre las canciones populares y las acciones de Teresa Mendoza. Tanto los corridos, como las baladas o las canciones rancheras, servirán para musicalizar las acciones de la heroína. Allá, en tierras andaluzas, Teresa escucha la canción que parece haber sido creada para ella: “Los dos reales cantaban *Los caminos de la vida*” (p. 90):

Los caminos de la vida:
no son como yo pensaba,
no son como imaginaba,
no son como yo creía.

Y cuando termina esta canción viene otra que le sacude el alma: “Callaron los Dos Reales y los relevó José Alfredo cantando *Cuando los años pasen*” (p. 91). La canción le desata las penas y la nostalgia: “Entonces Teresa se apartó despacio de la puerta, y salió a la calle, y en el camino de vuelta a casa estuvo llorando mucho rato sin poder parar. Lloraba y lloraba, incapaz de aguantar las lágrimas, sin saber por qué. Quizá por el Güero y por ella misma. Por cuando pasaran los años” (p. 91). La canción de José Alfredo es la que vinculará siempre a Teresa y a su amante muerto.

Teresa se hace amante de un narcotraficante europeo, Santiago Finisterra, y con la ayuda de éste, conoce el negocio del tráfico de drogas español. Mientras los dos trataban de introducir droga en Europa, él muere y ella es apresada. En la cárcel, junto con sus amigas consignadas, Teresa escucha con frecuencia la música mexicana:

Y cuando en el casete Paquita empezó lo de tres veces te engañé, y llegó al estribillo, todas corearon, ya muy tomadas, esa de la primera por coraje, la segunda por capricho, la tercera por placer –tres veces te engañé, hijoputa, matizaba a grito pelado Pepa Trueno, sin duda en honor de su difunto-. [...] Y con Vicente Fernández cantando muy a lo charro y por enésima vez mujeres divinas, y con Chavela tomadísima advirtiéndome no me amenaces, no me amenaces, se fueron

pasando a morro la botella e hicieron culebritas blancas sobre las tapas de un libro que se llamaba *El Gatopardo*... (p. 219)

Pero la verdadera pasión musical de Teresa Mendoza es José Alfredo Jiménez. El narrador de la novela le dedica, a manera de homenaje, el capítulo décimo, llamado "Estoy en el rincón de una cantina". Arturo Pérez-Reverte aprovecha la música de José Alfredo para recrear ese ambiente de cantina en el que se mueven los personajes. La heroína de la novela tiene *Las 100 Clásicas de José Alfredo* y las escucha frecuentemente.:

Estoy en el rincón de una cantina. Oyendo una canción que yo pedí. El Güero le había contado que José Alfredo Jiménez murió borracho, componiendo sus últimas canciones en cantinas, anotadas las letras por amigos porque ya no era capaz ni de escribir. Tu recuerdo y yo, se llamaba aquella. Y tenía el aire de ser de las últimas. [...]

Ahora José Alfredo decía por qué viniste a mí buscando compasión, si sabes que en la vida le estoy poniendo letra a mi última canción. [...]

Y allí seguía, con la botella casi mediada, acompañando las palabras de la canción con las suyas propias. Oyendo una canción que yo pedí. Me están sirviendo ahorita mi tequila. Ya va mi pensamiento rumbo a ti. [...]

Miró hacia arriba, al techo oscuro, y no vio nada. Me están sirviendo ya la del estribo, decía en ese momento José Alfredo, y lo decía también ella. No, pues. Ahorita solamente ya les pido que toquen otra vez *La Que Se Fue*. (p. 317-320)

En una conversación entre el reportero español Óscar Lobato y la mexicana Teresa Mendoza se alude nuevamente a las canciones de José Alfredo Jiménez:

-Así que mexicana.

-Órale.

-Pues has venido bien lejos.

-Cosas de la vida.

La sonrisa del reportero estaba manchada de espuma de cerveza.

-Eso suena a canción de José Alfredo.

-¿Conoces a José Alfredo?

-Un poco.

Y Lobato se puso a canturrear *Llegó borracho el borracho* mientras invitaba a otra ronda. Lo mismo para mis amigos y para mí, dijo. Incluidos los caballeros de aquella mesa y sus señoras.

...*Pidiendo cinco tequilas,*

*Y le dijo el cantinero:
Se acabaron las bebidas.*

Teresa roleó un par de estrofas con él, y se rieron al final. (p. 147)

Además, el narrador de la novela utiliza los personajes estereotipados de las canciones de Willy Colón y Rubén Blades para crear a su personaje el Gato Fierros. Este fenómeno es un doble reflejo: por una parte, los individuos de la vida real le sirven a Blades o a Colón para recrear los personajes de sus canciones: Pedro Navajas y Juanito Alimaña; y, por otro lado, estos personajes creados por Colón y Blades, le permiten a Pérez-Reverte elaborar a uno de los matones de su novela. El Gato Fierros es descrito así por el narrador:

La sonrisa del Gato Fierros relucía como la hoja de un cuchillo mojado, porque era una sonrisa húmeda y peligrosa, propia de sicario de película gringa. De esas donde los narcos siempre son morenos, latinos y malvados en plan Pedro Navaja y Juanito Alimaña. El Gato Fierros era moreno, latino y malvado como si acabara de salir de una canción de Rubén Blades o Willy Colón; y sólo no estaba claro si cultivaba con deliberación el estereotipo, o si Rubén Blades, Willy Colón y las películas gringas solían inspirarse en gente como él. (p. 34-35)

Como hemos podido observar en todas las referencias anteriores de la cultura del Norte de México, éstas sirven para crear el escenario de la novela. Arturo Pérez-Reverte utiliza tales referencias como alusiones o citas que permitieron situar la novela en la parte histórica en la que él desea ubicarla. El norte mexicano es un lugar exótico donde se desarrolla parte de esta historia relacionada con el tráfico de fármacos mexicano. La cultura nortea aparece, pues, como un telón de fondo de la novela-corrido.

Otro aspecto de la cultura del Norte de México que se advierte en la novela estudiada es el corrido. Por ser un tema tan importante para este estudio, y por ocupar un espacio mayor, lo separaré para estudiarlo.

5.2 El corrido

Arturo Pérez-Reverte escribió la novela *La Reina del Sur* a partir de un corrido. Un día, mientras tomaba tequila en una cantina mexicana, el escritor escuchó un corrido que lo asombró sobremanera; le pareció notable que, en tres minutos, se pudiera relatar una historia completa. El autor no lo dice, pero tal parece que, según el texto de su novela, el corrido que escuchó era *Contrabando y traición*¹⁵ (compuesto por Estanislao Rivera y Ángel González, y que cantado por *Los Tigres del Norte*, tuvo mucho éxito en los años setenta). El corrido relata como los amantes, Emilio Varela y Camelia la Tejana, pasan una carga de droga de México a los Estados Unidos, y cuya relación pasional termina muy mal:

Salieron de San Isidro
procedentes de Tijuana
traían las llantas del carro
repletas de yerba mala
eran Emilio Varela
y Camelia la Tejana.

A pasar por San Clemente
los paró la migración
les pidió sus documentos
les dijo ¿de dónde son?
ella era de San Antonio,
una hembra de corazón.

Una hembra si quiere a un hombre
por él puede dar la vida
pero hay que tener cuidado
si esa hembra se siente herida
la traición y el contrabando
son cosas compartidas.

En principio, el corrido sitúa la parte de la historia de contrabando y prepara el escenario donde se va a desencadenar la tragedia. Después, el narrador se muestra sentencioso con respecto al trato o maltrato que se puede hacer a la mujer y lo que

puede pasar si se le traiciona. Los dos últimos versos le dan forma a una sentencia que es un principio esencial de la actividad del narcotráfico: “la traición y el contrabando son cosas incompatibles”. La lealtad es, según el corrido, un valor absoluto en el mundo del tráfico de fármacos:

A Los Ángeles llegaron
a Hollywood se pasaron
en un callejón oscuro
las cuatro llantas cambiaron
ahí entregaron la yerba,
ahí también les pagaron.

La operación de contrabando es un éxito, pero, tal como se había insinuado anteriormente, los problemas de los protagonistas desencadenarán el desenlace del corrido. En este caso, el problema no está relacionado con las drogas, sino con la relación amorosa de la pareja de delincuentes. Emilio tiene otros planes en los cuales no entra Camelia:

Emilio dice a Camelia
hoy te das por despedida
con la parte que te toca
tú puedes rehacer tu vida
yo me voy pa' San Francisco
con la dueña de mi vida.

Sonaron siete balazos
Camelia a Emilio mataba
la policía solo halló
una pistola tirada
del dinero y de Camelia
nunca más se supo nada.

Para Camelia, esto es una traición y, por eso mismo, mata a su amante. Sin embargo, resulta paradójico que, en una actividad de machos, como lo es el de los narcotraficantes, el protagonista del corrido más famoso sobre drogas, sea una mujer, y que su historia requiera de varios corridos para ser contada. Camelia la Tejana se

convierte en el personaje prototipo femenino de tal actividad.

El corrido es un género narrativo y musical que relata sucesos políticos, sociales, históricos, militares, criminales, amorosos, sentimentales, pasionales, etcétera; se interpreta con guitarra y bajo sexto, pero también con acordeón, armónica, violín, batería y clarinete; la métrica, como dice Aurelio González:

...a pesar de la gran apertura formal del género, éste básicamente se expresa en cuartetos octosilábicos (en las que se mantiene la unidad sintáctica del doble octosilabo), aunque conforme el estilo se hace más popular que tradicional aumenta el uso de otros metros, como el heptasilabo, el doble hexasilabo (metro de la bola suriana) y el decasilabo¹⁶.

Los estudiosos han reconocido que el *corrido* es un género esencial en la cultura popular mexicana. Los nuevos estudios sobre la *oralidad*, como instrumento de conocimiento histórico, han contribuido al análisis de este género popular. La memoria colectiva ha servido como instrumento científico en el campo de las ciencias sociales, pues es una fuente valiosa para la comprensión y el análisis de los grupos sociales regionales. Aurelio González dice lo siguiente:

El corrido mexicano es una manifestación, creativa y vital, de la cultura de tradición oral que podemos insertar, como texto épico-lírico que es, en la gran tradición de la balada internacional. Es claro que su antecedente es el romance, expresión privilegiada de la poesía narrativa en todo el mundo cultural hispánico. Si en el corrido encontramos, por un lado, la presencia del romancero tradicional, con su estilo tan depurado y acorde con una estética colectiva y con los mecanismos de la transmisión oral, por otro tenemos la presencia del romancero “vulgar” o “de ciego”, del cual “la vertiente artificiosa del corrido hereda el estilo afectado y vulgar [...] y la tradicional continuó su amplia temática tremendista y recreó de diversas maneras el arquetipo del bandolero y del valentón” (Altamirano, 1990: 64).¹⁷

Magdalena Altamirano resume muy claramente la relación entre el romance y el corrido y afirma que la influencia generativa del romance sobre el corrido se refiere fundamentalmente a tres aspectos: contenido, función y forma. En los dos primeros – que comprenden la narratividad, el estilo épico-lírico, la tendencia novelesca y el

carácter noticioso, el corrido se muestra continuador de las líneas generales marcadas por el romance; sin embargo, formalmente, el género mexicano no sólo modifica el modelo romancista y se caracteriza por una forma mixta intermedia entre el romance y la canción lírica, sino que impone sus propios esquemas a los romances arraigados en México.¹⁸ Finalmente, Altamirano, la estudiosa del corrido, resume lo anterior así:

El corrido actual es, por las razones aludidas, un género poético-narrativo que transita desde su origen entre la poesía narrativa y la lírica, entre la literatura tradicional y la popular, entre la creación oral o escrita y la transmisión por diversas vías: oral, escrita, oral-escrita u oral mediatizada. Por ello, las características y las posibilidades de apertura que lo distinguen se explican mediante la heterogeneidad de elementos y circunstancias que lo conforman.¹⁹

Sin embargo, el corrido no es, por lo general, instrumento de denuncia, sino de conservación de ciertos hechos delictivos o pasionales alrededor del narcotráfico. Como dice Luis Astorga:

Los corridos son una especie de retraducción oral de lo visible (autos, armas, vestimenta, porte, gestos, etc.) y una autocontención de lo enunciable. No hablan, por ejemplo, abiertamente y con nombres de funcionarios que sean traficantes ni a la inversa; sólo hay tímidas referencias elípticas y eufemísticas en algunos de ellos; aunque a veces hablan de algún político o militar real o mítico ya fallecido que jugaba en ambos bandos. Lo que relatan ya ha sido publicado en la prensa y difundido por la radio y la televisión, o bien forma parte de mitos colectivos o de una tradición de construcción de mitos.²⁰

A pesar de lo anterior, el corrido es un medio eficaz para atisbar una realidad que nadie se atreve a contar por temor de perder la vida. Como afirma Luis Astorga: “Ante la imposibilidad evidente de hacer encuestas sociológicas representativas de los narcotraficantes, los corridos son una vía indirecta para explorar su código ético y su mitología”²¹. Y agrega que tal realidad peligrosa no puede ser descrita directamente, sino “en imágenes mediatizadas –arquetipos contruidos socialmente-, y entre éstas [imágenes] hay una que todavía es accesible y, a diferencia de las demás, se encuentra

más cercana al mundo de los traficantes: los corridos que se anuncian como de ‘mafia’ o ‘contrabando’²².

El corrido de los traficantes de drogas o *narcocorrido* es, pues, aquel cuyo tema primordial es el tráfico de drogas y todas las actividades derivadas de éste. Los temas más frecuentes en el corrido de los narcos son la lealtad, el poder, la amenaza, el valor, la venganza, la violencia, la traición, etcétera. El narcocorrido parece ser el único instrumento histórico y literario para conocer el mundo cerrado del narcotráfico; ésta es la razón por la cual este género popular puede participar para crear una mitología propia, que por momentos podría desfigurar la realidad cultural del narcotráfico. Como bien lo resume Luis Astorga: “La distancia entre los narcotraficantes reales y su mundo y la producción simbólica que habla de ellos es muy grande, que no parece haber otra forma, actual y factible, de referirse al tema sino de manera mitológica, cuyas antípodas estarían representadas por la codificación jurídica y los corridos de traficantes”²³.

Como ya dije anteriormente, Arturo Pérez-Reverte utiliza al corrido mexicano para estructurar la historia de *La Reina del Sur*: lo usa para crear a sus personajes, delinear sus acciones y determinar sus destinos. En los narcocorridos aparecen mujeres y hombres poderosos, delincuentes que han dejado huella en el narcotráfico. La importancia de los personajes depende, no sólo de su gran poder en la jerarquía de las organizaciones, sino de los corridos que se escriben sobre su vida. En el narcotráfico, si alguien no aparece en los corridos, es probable que no sea importante. Aquí funciona la máxima que dice: “Dime cuántos corridos tienes y te diré quien eres”. Mientras dialogan en un centro nocturno, el escritor Élmer Mendoza y el narrador de la novela estudiada, aparece el capo del narcotráfico, César *Batman* Güemes:

-Es César *Batman* Güemes –dijo Élmer Mendoza en voz baja-. Un narco famoso.

-¿Tiene corridos?

-Unos cuántos –mi amigo se reía, a medio trago-... El mató al Güero Dávila.

[...]

-¿Cómo lo sabes?

-No, pues. Lo sabe todo Culiacán. (p. 46-47)

Raymundo Güero Dávila es un narcotraficante de la novela estudiada que busca la leyenda y la consagración por medio del corrido. El hombre sabe que sus acciones, probablemente, serán, tarde o temprano, contadas por un corrido, y, de esta manera, alcanzará la leyenda tan anhelada: “Para qué fajarte a la más linda vieja, decía, si no puedes contárselo a la raza. Y si vienen chuecos, que luego te pongan en narcocorridos los Tigres o los Tucanes de Tijuana, y las canten en las cantinas y en los radios de los autos. Chale. Pura leyenda, compas” (p. 46-47). El Güero Dávila medirá sus acciones y se conducirá hacia el peligro, hacia el heroísmo (o antiheroísmo), todo con el fin de llegar a tener un corrido. El Güero era un piloto de aviones muy osado, experto, temerario que bien valía un corrido; sin embargo, la leyenda también depende de la suerte:

La raza culiche lo llamaba, con justicia, el rey de la pista corta. Hasta Chalino Sánchez, que también fue amigo suyo, había prometido hacerle un corrido con ese título: *El rey de la pista corta*. Pero a Chalino le dieron picarrón antes de tiempo

–Sinaloa era lo más insalubre, según en qué ambientes-, y el Güero se quedó sin canción. De cualquier modo, con corrido o sin él, nunca le faltó trabajo. (p. 50-51)

Desgraciadamente, el Güero Dávila muere sin corrido y sin leyenda, como cualquier otro delincuente. César *Batman* Güemes cuenta cómo murió el Güero, y no se olvida de precisar la hora exacta, como lo hacen los corridos: “El cuatro, siguió contando el *Batman* Güemes, se lo tendieron en la misma pista de aterrizaje, a las seis de la tarde –la precisión de la hora habría ido muy bien para ese corrido que el Güero deseaba y que el

difunto Chalino Sánchez nunca compuso-, cerca de un lugar de la sierra conocido como el Espinazo del Diablo” (p. 54). En la cita anterior, el narcotraficante César Güemes afirma que precisa la hora de la muerte del Güero porque eso le habría servido a Chalino Sánchez para hacerle al Güero un corrido que nunca hizo.

Chalino Sánchez (1961-1992) fue un compositor sinaloense que hacía corridos por encargo para exaltar la vida de los hombres que se lo pidieran. De esta manera, los solicitantes, por medio del corrido, logran cierta inmortalidad. Lucila Lobato, en su ensayo “Chalino Sánchez: corridos de personaje”, dice que, el compositor sinaloense, de un hombre mortal, común y corriente, hacía un personaje de ficción, un héroe, un inmortal. No hacía falta que el hombre que encargara el corrido fuera un hombre famoso, sino que sólo bastaba que pagara a Chalino Sánchez para volverse inmortal:

Los corridos de personaje por encargo de Chalino Sánchez se caracterizan porque hablan de un hombre que, por lo general, aún vive, mencionan siempre su nombre y, con frecuencia, su apodo; dicen su lugar de origen y dónde radica; se refieren a su ocupación y cuentan algunos hechos; en pocos casos hablan de su físico y se dedican a describir sus rasgos de carácter humano, entre los que destacan su valor y simpatía.²⁴

Al contrario del Güero Dávila, que dentro de la ficción está condenado al olvido, Teresa Mendoza, la heroína de la novela, está destinada a la leyenda y al corrido. La creación de Teresa Mendoza nació, como ya se dijo anteriormente, a partir de Camelia la Tejana, del corrido *Contrabando y traición*. Teresa siente o presiente que el destino de Camelia es muy similar al suyo, como si el corrido fuese el guión que determinara su vida. Mientras Teresa se baña, recibe una llamada telefónica en un celular que funciona para una sola llamada: la que le dirá que mataron a su amante; sin contestarla, ella sabe lo que pasó a su hombre y debe huir inmediatamente. El narrador entreteje la historia de Teresa Mendoza con la de Camelia la Tejana de la siguiente manera:

En el estereo del dormitorio, los Tigres del Norte cantaban historias de Camelia la Tejana. La traición y el contrabando, decían, son cosas incompañadas. Siempre temió que tales canciones fueran presagios, y de pronto eran realidad oscura y amenaza. El Güero se había burlado de eso, pero aquel sonido le daba la razón a ella y se la quitaba al Güero. Le quitaba la razón y varias cosas más. (p. 11)

El corrido va marcando, pues, los pasos de las acciones de la mujer y le reafirman cada uno de los presagios: “El teléfono estaba sobre la colcha, pequeño, negro y siniestro. Lo mira sin tocarlo. Bip-bip. Su zumbido iba mezclándose con las palabras de la canción, como si fuese parte de ella. Porque los contrabandistas, seguían diciendo los Tigres, esos no perdonan nada” (p. 11). El narrador de la novela comenta que siempre creyó que los narcocorridos eran sólo canciones; pero ahora sabe, después de conocer parte de la historia de Teresa Mendoza, que no es como él lo creía: los corridos marcan, determinan las vidas de las personas que los escuchan.

El mismo narrador, *alter ego* de Arturo Pérez-Reverte, reconoce también que comenzó haciendo un reportaje sobre Teresa Mendoza, pero se dio cuenta que la historia de la mujer era tan rica, tan extraña, tan sorprendente, como para escribir algo mayor: una novela, por ejemplo. No obstante, el narrador está decepcionado: la leyenda de la mujer es superior a la mujer misma. Entre la leyenda y la realidad hay un abismo insondable. La leyenda, no sólo muestra una realidad, sino que también la desfigura, la “mitologiza”: “Decir que estaba decepcionado sería inexacto. La realidad suele quedar por debajo de las leyendas; pero, en mi oficio, la palabra decepción siempre es relativa: realidad y leyenda son simple material de trabajo” (p. 15). Mientras el escritor mira a Teresa, tan bajita, tan frágil, tan sencilla, no la encuentra del tamaño de la leyenda, no cree a la que llaman la Reina del Sur:

Por eso aquella mañana de lluvia, en Culiacán, yo sabía que la mujer que estaba

enfrente de mí, ya nunca sería la verdadera Teresa Mendoza, sino otra que la suplantaba, en parte creada por mí: aquella cuya historia había reconstruido tras rescatarla pieza a pieza, incompleta y contradictoria, de entre quienes la conocieron, odiaron o quisieron. (p. 16)

Mientras Teresa Mendoza huye, toma conciencia de que debe salvar la vida: no sólo por la vida misma, sino para no terminar como un personaje secundario de un corrido. Ella presiente que si sale con vida, podrá llegar a ser la heroína de un corrido, y así, se propagaría su leyenda: “Tenía que llegar a la casa, la segura, antes de que los coyotes la encontraran y ella misma terminase siendo personaje secundario, y forzado, de esos narcocorridos que el Güero soñaba con que hicieran los Tigres o los Tucanes” (p. 24). Por fortuna, la heroína de la novela, como Camelia la Tejana, está condenada a la leyenda: una heroína a la altura del “arte” del corrido.

Mientras Teresa corre por las calles de Culiacán, la mujer sigue escuchando, como si surgieran de su conciencia, los corridos que tocan por todos lados:

Desde la tienda de música grupera situada tras la joyería de la esquina le llegaron la melodía y las palabras de *Pacas de a kilo*: cantaban los Dinámicos, o quizá los Tigres. Desde aquella distancia no podía apreciarlo, pero conocía la canción. Chale. La conocía demasiado bien, pues era la favorita del Güero; y el hijo de su madre solía cantarla cuando se afeitaba, con la ventana abierta para escandalizar a los vecinos, o decírsela a ella bajito, al oído, cuando le divertía ponerla furiosa. (p. 14)

Cuando los sicarios encuentran a Teresa, deciden ultimarla sin prisas, como si no quisieran hacerlo. Los matones son descritos también como en los corridos, y, a la vez, son aspirantes a ser parte de los mismos. Estos personajes viven una vida disipada y matan el tiempo visitando antros, bebiendo whisky, aspirando cocaína y escuchando corridos: “...mientras los Huracanes, los Pumas, los Broncos o cualquier grupo, pagados con billetes de a cien dólares, los acompañaban cantando corridos –*Narices de a gramo, El puñado de polvo, La muerte de un federal*- sobre hombres muertos o

hombres que iban a morir” (p. 36).

Para salvar la vida, Teresa huye a España. Allí, en un pueblo andaluz, la mujer se vincula con traficantes de drogas, y gracias a su talento, a su liderazgo, llega a ser la jefa de una red de narcotraficantes que controla la droga en el Sur de la península ibérica. Con el paso de los años, como Camelia la Tejana, Teresa llega a tener los méritos suficientes para que se hagan corridos sobre ella. El Pote Gálvez, su guardaespaldas, sabe que su jefa, si viviera en el Norte de México, seguramente ya tendría un corrido; y, por añadidura, también aparecería él:

En realidad, decidió mientras le quitaba el precinto al Herradura Reposado, todos los hombres aspiraban a eso. Como el Güero Dávila. Como el mismo Pote. Como a su manera Santiago Fisterra. Figurar en la letra de un corrido real o imaginario, música, vino, mujeres, vida y muerte, aunque fuese al precio del propio cuero. Y nunca se sabe, pensó de pronto, mirando la puerta por la que había asomado el gatillero. Nunca se sabe, Pinto. A fin de cuentas, el corrido siempre te lo escriben otros. (p. 480)

La leyenda de Teresa Mendoza se extendió por todos los rumbos: “y se hizo poderosa. Una leyenda, dicen. La Reina del Sur. Los periodistas la apodaron así... Para nosotros siempre fue la mejicana” (p. 325). Así, de esa manera, la mujer, que su amante consideraba sin voluntad y condenada a seguir a un hombre toda su vida, se convierte en lo que su mismo amante y ella nunca imaginaron: en una leyenda, pues, que es digna de un corrido.

Cuando Teresa ya es la jefa de jefes, se hace amante de un hombre de negocios que le ayuda a lavar el dinero de las drogas. Sin embargo, este hombre, que tenía problemas con la justicia, a cambio de su inmunidad legal, traiciona a la mujer y pretende entregarla a la policía. Pero, muy pronto, Teresa se entera de la traición de su amante, y, como Camelia la Tejana, lo mata. Como dice el corrido *Contrabando y traición*: “la traición y el contrabando/ son cosas incompatibles”. La vida de Camelia la Tejana

seguirá determinado las acciones de la heroína de la novela de Pérez-Reverte.

Cuando Teresa Mendoza regresa a México para hundir en la cárcel a don Epifanio Vargas, el asesino de su amante, no es recibida pacíficamente. Don Epifanio, aliado con policías corruptos, tratarán de matarla, pero la mujer logra salvarse milagrosamente. Y, como Teresa sabe que en su tierra no está a salvo, después de declarar ante la justicia en contra de Vargas, huye del país, y como Camelia la Tejana: “De Teresa nunca más se supo nada” (p. 542).

El narrador del relato reconoce sin inhibiciones que, al escribir la novela *La Reina del Sur*, quiso hacer un corrido de 500 páginas: “Pero tenía la certeza, que en un sitio cerca de allí, alguien estaría componiendo ya la canción que pronto iba a rodar por Sinaloa y todo México, cantada por los Tigres o los Tucanes, o algún otro grupo de leyenda. [...] La historia de la Reina del Sur. El corrido de Teresa Mendoza” (p. 542). Y, sí, efectivamente, la novela de *La Reina del Sur*, provoca que Teodoro Bello haga la historia de esta mujer ficticia: el corrido de la Reina del Sur²⁵. Como podemos observar, el corrido no sólo crea a partir de la realidad, sino también a partir de la ficción: la misma que fue inspirada por los corridos: los espejos se miran entre sí:

Voy a cantar un corrido,
escuchen muy bien, mis compas,
para la Reina del Sur,
traficante muy famosa,
nacida allá en Sinaloa
la tía Teresa Mendoza.

El Güero le dijo a Tere
te dejo mi celular;
cuando lo escuches, prietita,
no trates de contestar.
Es porque ya me torcieron
Y tú tendrás que escapar.

Como está elaborado a partir de la novela de Arturo Pérez-Reverte, el corrido de la

Reina del Sur cuenta exactamente la historia de Teresa Mendoza. El corrido cuenta, en principio, el origen de la mujer, el apodo con el que es conocida y la actividad a la que se dedica. Después relata la relación de la mujer con el Güero Dávila y su problema con del decano de los narcotraficantes, don Epifanio Vargas:

El Güero Dávila era
piloto muy arriesgado,
al Cártel de Ciudad Juárez
le hizo muchos mandados,
en una avioneta *Cessna*
en la sierra lo mataron.

Dijo Epifanio Vargas:
Teresa, vas a escapar,
tengo un amigo en España,
allá te puede esperar,
me debe muchos favores
y tendrá que ayudar.

Cuando llegó a Melilla,
luego le cambió la suerte,
con don Santiago Fistera
juntaron bastante gente:
comprando y vendiendo droga
para los dos continentes.

Manolo Céspedes dijo:
Teresa es muy arriesgada,
África y también Italia;
hasta los rusos le compran,
es una tía muy pesada.

Las virtudes de Teresa, como jefa de jefes, son muchas: aprendió muy pronto, se volvió implacable y obtuvo mucho poder. Siendo una mujer humilde aprendió a vestir, a caminar, a convivir con los poderosos. Como Camelia la Tejana, Teresa Mendoza desapareció sin dejar rastro. Como personaje principal de la novela, la mujer, a partir del corrido, pasa a la inmortalidad:

Supo aprender el acento
que se usa por todo España;
demostró su jerarquía
como la más noble dama;
a muchos los sorprendió,
Teresa la mexicana.

A veces de piel vestía,
de su tierra se acordaba,
con bota de cocodrilo
y avestruz la chamarra;
usaba cinto piteado,
tequila cuando brindaba.

Era la Reina del Sur
allá en su tierra natal
Teresa la mexicana
del otro lado del mar:
Una mujer valiente
que no la van a olvidar.

Un día desapareció
Teresa la mexicana.
Dicen que está en la prisión,
otros que vive en Italia,
en California o Miami
de la Unión Americana.

Si buscamos otras relaciones entre el corrido y la novela estudiada, vamos a encontrar más referencias importantes. El narrador cuenta que, en los tiempos del Güero Dávila, llega a Culiacán un jefe de la policía para combatir el narcotráfico. Pero sucedió lo de siempre: el agente, muy pronto, fue asesinado. Y, después de su muerte, no pasó mucho tiempo para que le hicieran un corrido: como si sólo le hubiera bastado morir para que le compusieran uno. Este hecho singular señala que el corrido sirve también para anunciar las noticias cercanas, siempre y cuando sus protagonistas sean, para bien o para mal, personajes notables, o incidan en la vida de los pueblos: “Ratatatá. En las tiendas ya se vendían cedés con canciones con el tema. *Setenta plomos de a siete*, era el título de la más famosa. Mataron al jefe Ordóñez –precisaba la letra- a las seis de la

mañana. Que fueron muchos balazos pa' una hora tan temprana. Puro Sinaloa" (p. 30). La musicalidad del relato delata que, en ese pedazo del relato, la narración se entreteje con versos de corrido:

Mataron al jefe Ordóñez
[-precisaba la letra-]
a las seis de la mañana.
Que fueron muchos balazos
pa' una hora tan temprana.

El narrador comenta, además, que las noticias sobre el narcotráfico permiten deducir que los hechos criminales pueden superar a la imaginación. La violencia, la tortura, el asesinato son parte de las actividades cotidianas de ese mundo sangriento:

Cantantes populares como el As de la Sierra se fotografiaban en los afiches discográficos con una avioneta detrás y una escuadra calibre 45 en la mano, y a Chalino Sánchez, idolo local de la canción, que fue gatillero de las mafias antes que compositor e intérprete, lo habían abrasado a tiros por una mujer o vayan a saber por qué. Si de algo no necesitan los corridos, era de la imaginación (p. 30).

Pote Gómez, el guardaespaldas de Teresa Mendoza, es un coleccionista de corridos. Tanto en España como en México, el sicario provee a su patrona de corridos. A Pote le gustaban los más duros y violentos: "más que nada, decía muy serio, para torcer la nostalgia. Que uno es de donde mero es, y ni modo" (p. 478). Su colección incluía a toda la raza norteña:

...ese Chalino –palabras mayores, doña- hasta Exterminador, los Invasores de Nuevo León, el As de la sierra, el Moreño, los Broncos, los Huracanes y demás grupos pesados de Sinaloa y de allí para arriba; los que habían convertido la nota roja de los diarios en materia musical, canciones que hablaban de tráfico y de muertos y de agarrarse a plomazos, de cargas de la fina, avionetas Cessna y trocas del año, federales, guachos, y traficantes y funerales. (p. 478).

A Teresa los corridos le gustan mucho, igual que a Pote Gómez, y, a veces, los dos, la patrona y el *guarura*, los escuchan juntos mientras toman tequila. En el estéreo sonaba ahora el *Corrido de Lamberto Quintero*, que junto con el *Corrido del Caballo*

Blanco de José Alfredo Jiménez, era uno de los favoritos de Pote Gálvez:

Pedro e Inés y su pinche camioneta gris, El Borrego, El Centenario en la Ram, el corrido de Gerardo, La avioneta Cessna, Veinte mujeres de negro. Saben que soy sinaloense –ahí rolearon juntos oyéndolo, bajito-, pa' que se meten conmigo. Y cuando para rematar José Alfredo cantaba el corrido del Caballo Blanco –la favorita del guarura, que inclinaba un poquito la cabeza y asentía al escuchar-, ella dijo estamos requelejos, Pinto; y el otro respondió ésa es la neta, patrona, pero más vale demasiado lejos que demasiado cerca. Luego observó su plato, pensativo, y al fin alzó la vista. (p. 415)

En fin, Arturo Pérez-Reverte ha retomado el corrido para recrear las historias contenidas en ellos y estructurar una novela cuyo tema es el narcotráfico. Teresa Mendoza, lo mismo que Camelia, es una mujer que, en un mundo de machos, logra superarlos. Si el corrido *Contrabando y traición* nos permite conocer las acciones vitales de Camelia, *La Reina del Sur* nos ayuda a conocer la interioridad de una mujer semejante: Teresa Mendoza. Corrido y novela se complementan para mostrar en parte la cultura que el tráfico de drogas ha creado en el Norte de México.

Es posible que el retomar a los personajes del corrido provoque que las acciones de la novela sean predecibles; no obstante, el hecho de hacerlo permite ambientar la historia, no sólo en una realidad literaria, sino en el contexto del Norte de México. Para conocer el mundo del narcotráfico se requerirían memorias o historias de los mismos narcotraficantes o trabajos de los historiadores, pero como no existen, tenemos que tomar las visiones “mitologizadas” de los corridos, las películas, las revistas, las series de televisión, o de las novelas como *La Reina del Sur*.

NOTAS

- ¹ Joan Corominas, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1961, p. 180.
- ² Rodolfo Stavenhagen, "La cultura popular y la creación intelectual" en *La cultura popular*. México: Premia (La red de Jonás), 1987, p. 22.
- ³ *Ibidem*, p. 24.
- ⁴ *Ibidem*, p. 43-44.
- ⁵ *Ibidem*, p. 44-45.
- ⁶ Luis Astorga, "Traficantes de drogas, políticos y policías en el siglo XX mexicano" en *Vicios públicos, virtudes privadas: la corrupción en México*. México: CIESAS y Miguel Ángel Porrúa, 2000, p. 145-146.
- ⁷ *Ibidem*, p. 135.
- ⁸ *Ibidem*, p. 12.
- ⁹ José Manuel Valenzuela, *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. México: Raya en el agua/Plaza y Janés, 2002, p. 149-150.
- ¹⁰ Luis Astorga, *op. cit.*, p. 79.]
- ¹¹ Helena Beristáin, *Diccionario de Retórica y Poética*. México: Porrúa, 2000, p. 127-128.
- ¹² *Ibidem*.
- ¹³ Roland Barthes, *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1972, p. 30.
- ¹⁴ Martha Salvador, "Entrevista a Arturo Pérez-Reverte" en *Mujer Actual*.
<http://www.mujer/actual.com/entrevistas/perezreverte.html>.
- ¹⁵ Luis Astorga, *op. cit.*, p. 127-128.
- ¹⁶ Aurcilio González, "El caballo y la pistola: motivos en el corrido" en *Revista de Literaturas Populares*. México: UNAM, 2001, p. 95.
- ¹⁷ *Ibidem*, p. 94.
- ¹⁸ Magdalena Altamirano Pineda, *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades de apertura*, Tesis de licenciatura en Lengua y Literaturas hispánicas. México: UNAM, 1990, P. 54.
- ¹⁹ *Ibidem*, p. 14-17.
- ²⁰ Luis Astorga, *Mitología del narcotraficante en México*, p. 37.
- ²¹ *Ibidem*, p. 144.
- ²² *Ibidem*, p. 13.
- ²³ *Ibidem*, p. 12.
- ²⁴ Lucila Lobato Osorio, "Chalino Sánchez: corridos de personaje" en *Revista de literaturas populares*. México: UNAM, año III, número 1, enero-junio de 2003, p. 56-57.
- ²⁵ Teodoro Bello, "La Reina del Sur" en *Álbum de Guitarra Fácil # 347. Los Tigres del Norte y Los Tucanes de Tijuana*. México: Editorial Libra, 2003, p. 12- 13.

CONCLUSIONES

Arturo Pérez-Reverte ha publicado sus obras narrativas en los tiempos de la democracia española, posteriores al término de la dictadura franquista, en los cuales España ha salido lentamente del atraso social y económico, del aislamiento cultural para acercarse a Europa, al mundo y a la modernidad. En estos tiempos, ha surgido una generación de escritores que, insertos nuevamente en la tradición literaria mundial, han explorado todos los caminos libres del pensamiento, de la imaginación, y del arte. La nueva novela española ha dejado atrás los temas sociales y políticos, y ha explorado los nuevos territorios de la imaginación, del placer y del juego; ha asimilado el experimentalismo y a regresado al gusto por contar historias; además, utiliza algunos recursos de la literatura *posmoderna*, como la parodia, la intertextualidad, la mezcla de géneros y la fragmentación textual.

En este contexto social, político y literario, Arturo Pérez-Reverte ha escrito sus obras narrativas. Sus novelas y relatos denotan la libertad imaginativa y el placer de contar historias. La narrativa del escritor español está claramente emparentada con el folletín y el *bestseller*. Con el folletín comparte el lenguaje, el suspenso, las aventuras, las historias de reivindicación; y, no comparte con él, el melodrama, los personajes planos, las historias interminables y los narradores omniscientes. Con el *bestseller*, Pérez-Reverte tiene una relación mucho más estrecha, puesto que sólo comparte afinidades: la creación de grandes personajes, el eclecticismo semántico, la elaboración de fuertes conflictos, el diseño de escenarios diversos, el eclecticismo ideológico, los rasgos tipográficos, los puntos de vista múltiples, y el lenguaje eficiente y sencillo. Por tanto, si bien el autor español usa los recursos del *bestseller* y la novela popular para atraer al lector, no se queda en ellos, sino que busca superarlos mediante el uso de temas

trascendentes, la creación de personajes complejos, y los recursos de la literatura posmoderna. Sin embargo, aunque el escritor procura desmarcarse de la narrativa popular y del *bestseller*, no lo consigue; sus narraciones, salvo pocas excepciones, permanecen en los límites impuestos por dichos géneros.

De la misma manera que Arturo Pérez-Reverte utiliza el folletín y el *bestseller* para elaborar sus historias, lo mismo hace con el corrido mexicano para crear la novela estudiada. El corrido, en parte, le provee la historia que va a contar: Camelia la Tejana es Teresa Mendoza, y la vida de Camelia determina la existencia de la Reina del Sur. El escritor español aprovecha todos los recursos narrativos que le puedan ayudar a atraer y mantener la atención de sus lectores. La historia basada en el narcotráfico mexicano le proporciona a la novela su toque de exotismo, que tanto le gusta a los lectores de narrativa popular, y que le ayuda a vender más libros al autor.

Si las obras artísticas de la literatura están sustentadas en el lenguaje y en la creación de un mundo independiente de la realidad, válido en sí mismo, este no es el caso de la novela estudiada: su lenguaje es funcional pero no tiene la elaboración artística requerida, y el mundo creado por el narrador no es original, pues está construido con los tópicos gastados del folletín, del *bestseller*, del corrido, y de la cultura del narcotráfico. La novela analizada, ya se demostró, está construida con una serie de recetas o trucos narrativos; fue elaborada para gustar a la mayoría de los lectores, para entretenerlos, para hacerlos creer que son buenos lectores. *La Reina del Sur* no logra despegar de la narrativa popular, del *bestseller*, para alcanzar el arte literario.

El arte, por lo general, no busca copiar la realidad, sino ofrecer, por medio de una propuesta estética, un reflejo particular, una recreación de la vida, una visión que muestre ciertos aspectos del ser humano, del mundo, o una serie de imágenes de la

misma realidad tamizada por la imaginación del artista. Toda visión cultural que proviene de la literatura está de alguna manera alejada de la realidad. Por lo tanto, la visión que Arturo Pérez-Reverte tiene del narcotráfico del Norte de México es estereotipada. En *La Reina del Sur* a la cultura del Norte de México le pasa lo mismo que al personaje de Teresa: tanto Teresa como la realidad norteña son deformadas por el tratamiento narrativo. La leyenda de Teresa transforma a la mujer y es muy difícil encontrar al ser normal en el personaje legendario. Por eso mismo, cuando el narrador principal de la historia conoce a Teresa, se da cuenta que la mujer que tiene frente a él no corresponde al ser humano que la imagen estereotipada de la leyenda ha hecho de ella. Lo mismo sucede con la cultura norteña, vista desde el enfoque del narrador español, aparece cambiada, estereotipada, debido a que la visión del escritor está determinada por el corrido, las películas, los periódicos, las revistas, etcétera.

Luis Astorga ha dicho y reiterado que no existen los estudiosos dentro del narcotráfico que nos puedan proporcionar los datos fidedignos sobre esa actividad, y que las imágenes que proporciona la cultura del narcotráfico son sólo imágenes “mitologizadas”, que distorsionan la visión de la realidad y no nos permiten verla. Por tanto, cuando Arturo Pérez-Reverte escribió *La Reina del Sur*, trabajó con esas imágenes “mitologizadas” del narcotráfico que le proveyeron los corridos, las películas mexicanas y norteamericanas, los periódicos, las crónicas locales, las leyendas, etcétera, tamizadas por los géneros narrativos utilizados como el folletín y el *bestseller*.

Éste es un trabajo de investigación literaria, y no ha pretendido mostrar la verdadera realidad norteña, sino sólo ha querido mostrar la visión que Arturo Pérez-Reverte tiene del Norte mexicano: una visión estereotipada debido a la cultura de masas y a la cultura literaria. No obstante, es importante señalar esta visión deformada, “mitologizada”,

porque estos mismos reflejos culturales, no sólo nos permiten otear en un mundo de imágenes prefabricadas por la cultura, en un juego de espejos interminables, sino que a la vez, esos mismos reflejos modifican las costumbres y las personalidades de los habitantes del Norte mexicano. De una u otra manera, los habitantes del Norte de México tienden a imitar esos modelos culturales, deformados o no. Estos mismos reflejos deformados se han ido asimilando a la realidad y han pasado a formar parte de la cultura norteña.

Esta es, pues, la experiencia obtenida por el análisis de la novela de Arturo Pérez-Reverte: *La Reina del Sur*.

BIBLIOGRAFÍA GENERAL

- AA. VV., *Del franquismo a la posmodernidad: Cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal., 1995, 350 p.
- Altamirano, Carlos, director. *Términos críticos de la sociología de la cultura*. Buenos Aires: Paidós, 2002, 892 p.
- Altamirano, Magdalena, *El corrido mexicano actual: confluencia de elementos y posibilidades*. Tesis inédita. México: UNAM, 1990.
- Amarós, Andrés, et. al., "Introducción: Una década de literatura española" en *Letras Españolas 1976-1986*. Madrid: Castalia y Ministerio de Cultura, 1987, pp. 9-18.
- Astorga Almanza, Luis Alejandro, *Mitología del narcotráfico en México*. México: Plaza y Valdés, 1995, 150 p.
- _____, "Traficantes de drogas, políticos y policías en el siglo XX mexicano en *Vicios públicos, virtudes privadas: la corrupción en México*. México: CIESAS y Miguel Ángel Porrúa, 2000, pp. 145-166.
- Barthes, Roland, *La aventura semiológica*. Barcelona: Paidós, 1992, 82 p.
- Belmonte Serrano, José, "Introducción" a *Los héroes cansados*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995, pp. 25-47.
- Bensoussan, Albert, "La literatura actual" en *Historia de la literatura española, tomo IV, El siglo XX*. Obra dirigida por Jean Canavaggio. Edición española a cargo de Rosa Navarro Durán. Barcelona. Ariel, 1995, 408 p.
- Brunori, Vittorio, *Sueños y mitos de la literatura de masas. Análisis crítico de la novela popular*. Barcelona: Gustavo Gili, 1980, 265 p.

- Colombres, Adolfo (comp.), *La cultura popular*. México: Premiá (La red de Jonás), 1987, p. 111-136.
- Corominas, Joan, *Breve diccionario etimológico de la lengua castellana*. Madrid: Gredos, 1961, 610 p.
- Cultura y tradición en el noroeste de México*. Prólogo de Jorge Aceves Lozano. México: CONAFE, 1993, 247 p.
- Custodio, Álvaro, *El corrido popular mexicano (su historia, sus temas, sus intérpretes)*. Madrid: Jucar, 1975, 208 p. (Colección *Los juglares*)
- Díaz Roig, Mercedes. "Romance y corrido" 25, *Estudios de folklore*. México: UNAM, 1971, pp. 177-193.
- Díaz Roig, Mercedes y Aurelio González, *Romancero tradicional de México*. México: UNAM, 1986, 145 p.
- Diccionario de la Real Academia Española*. Madrid: Real Academia Española, 1994.
- Diccionario práctico de la lengua española*. Barcelona: Grijalbo, 1988, 1071 p.
- Eco, Umberto, *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen y Tusquets, 1999, 376 p.
- _____, *El superhombre de masas*. Barcelona: Lumen, 2000.
- Estébanez Calderón, Demetrio, *Breve diccionario de términos literarios*. Madrid: Alianza Editorial (Biblioteca de Consulta), 2000, 623 p.
- Fernández Menéndez, Jorge, *El otro poder. Las redes del narcotráfico, la política y la violencia en México*. México: Aguilar, 2001, p. 365. (Nuevo Siglo)
- Ferreras, Juan Ignacio, "Tendencias de la novela en la transición española" en *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1990*. Madrid: Akal, 1995, p. 42.

- González, Aurelio, "El caballo y la pistola: motivos del corrido" en *Revista de Literaturas Populares*. México: UNAM, 2001, pp. 94-114.
- Goytisolo, Juan, "La alquimia verbal de Julián Ríos" en *Los nuevos nombres 1975-1990*. Barcelona: Crítica, 1992, pp. 368-370.
- Ilie, Paul, "La cultura posfranquista, 1975-1990: la continuidad dentro de la discontinuidad" en *Del franquismo a la posmodernidad. Cultura española 1975-1999*. Madrid: Akal, 1995, p. 22.
- Langa Pizarro, M. Mar, *Del franquismo a la posmodernidad: La novela española (1975-1999). Análisis y diccionario de autores*. Alicante, España: Universidad de Alicante, 2000, 235 p.
- Lobato, Osorio, Lucila, "Chalino Sánchez" en *Revista de las literaturas populares*. México: UNAM, Año III, Número 1, Enero-Junio de 2003.
- Lomnitz, Claudio, "Introducción" a *Vicios públicos, virtudes privadas: la corrupción en México*. México: CIESS/Miguel Ángel Porrúa, 2000, 291 p.
- López de Abiada, José Manuel y José Peñate Rivero, editores, *Éxito de ventas y calidad literaria. Incursiones en las teorías prácticas del bestseller*. Madrid: Verbum, 1996, p. 218 p.
- Margulis, Mario, "La cultura popular" en *La cultura popular*. México: Premia, 1987, pp. 41-66.
- Martín Nogales, José Luis, "Larra en los Balcanes" en *Patente de corso (1993-1998)*. Madrid: Alfaguara, 1998, pp. 13-29.
- Mendoza, Élmer, *Un asesino solitario*. México: Tusquets, 2001, 228 p.
- Mendoza, Vicente T., *Lírica narrativa de México (el corrido)*. México: UNAM/

IIF (Estudios de folklore 2), 1964, 419 p.

Míguez Vilas, Catalina, *Valle-Inclán y la novela popular: La cara de Dios (Proceso de escritura y estrategias genérico-narrativas)*. Santiago de Compostela, España: Universidad de Santiago de Compostela, 1998, 159 p.

Navajas, Gonzalo, *Más allá de la posmodernidad. Estética de la nueva novela y cine españoles*. Barcelona: EUB, 1996, 191 p.

Perea, José Luis, "Memoria y corrido" en *Fronteras*, número 8, año 3, volumen 3, marzo de 1998, pp. 13-19.

Pérez-Reverte, Arturo, *Cachito (Un asunto de honor)*. Madrid: Alfaguara, 1996.

_____, *El caballero del jubón verde*. México: Alfaguara, 2004.

_____, *El capitán Alatriste*. México: Alfaguara, 1997, 237 p.

_____, *La carta esférica*. Madrid: Alfaguara, 2000, 590 p.

_____, *El club Dumas*. Madrid: Punto de partida, 2002, 559 p.

_____, *Los héroes cansados*, prólogo de Santos Sanz Villanueva y edición de José Belmonte Serrano. Madrid: Espasa-Calpe, 1995, p. 301.

_____, *Limpieza de sangre*. Madrid: Alfaguara, 1997.

_____, *El maestro de esgrima*. Madrid: Punto de partida, 2001, 399 p.

_____, *Obra breve*. México: Alfaguara, 2002, 384 p.

_____, *El oro del rey*. México: Alfaguara, 2000, 267 p.

_____, *Patente de corso*. Madrid: Alfaguara, 1998.

_____, *Territorio comanche*. Madrid: Ollero, 1994, 115 p.

_____, *La piel del tambor*. Barcelona: Debolsillo, 2001, 526 p.

_____, *La Reina del Sur*. México: Alfaguara, 2003, 542 p.

_____, *El sol de Breda*. México: Alfaguara, 1999, 254 p.

_____, *La sombra del águila*. México: Alfaguara, 1994.

_____, *La tabla de Flandes*. México: Alfaguara, 1990, 416 p.

_____, <http://www.capitanalatraste.alfaguara.com/>

_____, <http://www.icorso.com>

Pino, José María del, *Montajes y fragmentos: una aproximación a la novela española de vanguardia*. Atlanta, Ga.: Rodepi, 1995.

Rivera, Jorge B., *El folletín y la novela popular*. Buenos Aires: Centro Editor de América Latina, 1968, 62 p.

Rodríguez Lozano, Miguel G., *El norte: una experiencia contemporánea en la narrativa mexicana*. Monterrey, México: CONACULTA y CONARTE, 2002, 149 p.

Salvador, Martha, "Entrevista a Arturo Pérez-Reverte" en *Mujer Actual*.

<http://www.mujeractual.com/entrevista/perezreverte.html>

Salvador Plans, Antonio, *Baroja y la novela de folletín*. Cáceres, España: Universidad de Extremadura, 1983, 246 p.

Sanz Villanueva, Santos, "Prólogo: Vidas prestadas" a *Los Héroes cansados*. Madrid: Espasa-Calpe, 1995, pp. 13-22.

Saussure, Ferdinand, *Curso de lingüística general*, México: Paidós: 1972.

Spires, Robert C., "El discurso franquista al posmodernista" en *Del franquismo a la posmodernidad*. Cultura española 1975-1990. Madrid: Akal, 1995.

Stavenhagen, Rodolfo, "La cultura popular y la creación intelectual" en *La cultura popular*. México: Premia (La red de Jonás), 1987, pp. 21-39.

- Sue, Eugenio, *Los misterios de París*. México: Porrúa, Sepan Cuantos... # 525, 1987,
576 p.
- Tusell, Francisco Javier, *La transición española a la democracia*. Madrid: Historia 16,
1991, 203 p.
- Valenzuela, José Manuel, *Jefe de jefes. Corridos y narcocultura en México*. México:
Raya en el Agua/ Plaza Janés, 2002, 346 p.
- Villanueva, Darío, *Letras españolas 1976-1986*. Madrid: Castalia/Ministerio de Cultura,
1987, pp. 19-64.
- _____, "Los marcos de la literatura española (1975-1990): Esbozo de un
sistema" en *Los nuevos nombres 1975-1990*. Barcelona: Madrid, 1992,
p. 4).
- Yndurain, Francisco, *Galdós entre la novela y el folletín*. Madrid: Taurus, 1979, 82 p.
- Zavala, Lauro, *La precisión de la incertidumbre: posmodernidad, vida cotidiana y
escritura*. México: Universidad Autónoma del Estado de México, 1998,
157 p.
- Zuckerman, Albert, *Cómo escribir un bestseller. Las técnicas del éxito literario*.
Prólogo de Ken Follet. Madrid: Grijalbo, 1996, 244 p.