



Novias, buchonas y empoderamiento distópico: el caso de Fernanda, en *Perra Brava*, y Anita, en *Pistoleros*

Girlfriends, Buchonas and Dystopian Empowerment: The Case of Fernanda in *Perra Brava*, and Anita in *Pistoleros*

Catalina Gallardo Arenas*

Recibido: 15/09/2021 | Aceptado: 14/10/2021

Resumen

Enmarcado en la discusión sobre la representación de la mujer en la narcoliteratura y guiado por los planteamientos de Sayak Valencia (2016) sobre coreografías de género en la narcocultura, este trabajo indaga en los roles de género asociados a la mujer en el narcotráfico y su despliegue en el marco de las narcoficciones. A partir de *Perra brava* (2010), de Orfa Alarcón, y *Pistoleros*, de Paula Castiglioni, el artículo analiza los personajes de Fernanda y Anita, y da cuenta de las coincidencias entre estas protagonistas con base en su rol de 'novias', condición híbrida a medio camino entre la *madresposa* y la *puta* (Lagarde, 1990). Así, la 'novia' se propone como categoría de personaje, modelo estructurado con base en cuatro características compartidas por las protagonistas: i) posesión de un pasado violento; ii) construcción de un perfil vulnerable; iii) exhibición de la mujer como decoración; y iv) vinculación con hombres violentos.

Palabras clave: *Perra brava*, *Pistoleros*, buchonas, narcoliteratura.

Abstract

Framed in the discussion on the representation of women in narco-literature and guided by Sayak Valencia's (2016) approaches on gender choreographies in narcoculture, this paper explores the gender roles associated with women in drug trafficking and their deployment within the framework of narco-fictions. Based on *Perra brava* (2010), by Orfa Alarcón, and *Pistoleros*, by Paula Castiglioni, the article analyzes the characters of Fernanda and Anita, and shows the coincidences between these protagonists based on their role as 'girlfriends', a hybrid condition halfway between the mother-wife and the whore (Lagarde, 1990). Thus, the 'girlfriend' is proposed as a character category, a model structured on the basis of four characteristics shared by the protagonists: i) possession of a violent past; ii) construction of a vulnerable profile; iii) exhibition of the woman as decoration; and iv) links with violent men.

Keywords: *Perra brava*, *Pistoleros*, buchonas, narco-literature.

* Chile. Pontificia Universidad Católica de Chile. Magíster en Edición de la Universidad Diego Portales. Alumna del Doctorado de Literatura en la Pontificia Universidad Católica de Chile. ctgallar@uc.cl

El asunto central sobre el que se asienta este trabajo busca responder a la inmensurable pregunta por la representación de la mujer en la narrativa de crimen latinoamericana. Sobre esto, la literatura que posee como asunto el narcotráfico y el crimen organizado¹ tiene mucho que aportar. Algunos ejemplos de la representación de la mujer en la narcocultura están dados por casos como el de Rosario en *Rosario tijeras* (1999), Catalina en *Sin tetas no hay paraíso* (2005), Samantha Valdés en la tetralogía de Elmer Mendoza sobre el Zurdo Mendieta, Celeste Ramírez en *Las mujeres matan mejor* (2013), y muchas otras. La constante entre aquellas es su posicionamiento, la mayoría de las veces dual, como víctimas y/o agentes de violencia mediante lo que Sayak Valencia (2016) denominaría prácticas de necroempoderamiento.² Debido a lo anterior, este texto se enmarca en la discusión sobre el rol de la mujer en la narcocultura, a partir de la interpretación de dos novelas que desarrollan dicha temática.

El objetivo de este trabajo es hacer un análisis de la representación narrativa de la mujer en el narcotráfico, centrado específicamente en el rol de las personajes (protagonistas) que interpretan, en las ficciones estudiadas, la condición de 'novias' del narco o sicario de alto rango. Observaré aquello en dos novelas que pueden ser clasificadas como narcoliteratura: *Perra brava* (2010) de Orfa Alarcón (México) y *Pistoleros* (2020) de Paula Castiglioni (Argentina). Ambas obras, aunque distanciadas en geografía y tiempo, no solo comparten el narcotráfico como motivo, sino también un modelo de representación en el caso de sus protagonistas: Fernanda y Anita. Para el análisis comparativo de estas ficciones, haré un desglose de las características que vinculan a estas personajes desde la óptica de Sayak Valencia (2016), quien revisa la figura de las mujeres en la narcocultura³ centrándose en tres categorías (*madresposas, putas y locas*) propuestas por Marcela Lagarde (1990) como *cautiverios*⁴ de la mujeres. Desde lo anterior, demostraré que el rol de 'novias' en Fernanda y Anita designa una condición híbrida, a medio camino entre la *madresposa* y la *puta*. Este rol podría corresponderse con lo que en México es conocido como *buchona*

¹ Narrativa que es rastreable, según la crítica especializada en el tema, desde la década del 90 en Latinoamérica, principalmente en México y Colombia. Sobre el fenómeno de este tipo de ficciones como género literario, la discusión se remonta, en el caso colombiano, a Héctor Abad Faciolince que en 1995 “reflexionaba sobre la estética mafiosa en Colombia tildándola como de ‘mal gusto’, producto de la ostentación excesiva del dinero” (Urgelles et al., 2021, p. 15). El debate en torno a la narcoliteratura ha sido centrado, según Urgelles, Vásquez y Santos (2021), en tres ejes: “centro-periferia del campo literario, calidad estética y su existencia como género” (p. 17).

² Sobre esto, Valencia (2016) apunta: “denomino necroempoderamiento a los procesos que transforman contextos o situaciones de vulnerabilidad y/o subalternidad en posibilidad de acción y auto poder, revirtiendo así las jerarquías de opresión, pero que los reconfigura desde prácticas distópicas para hacerse con el poder y obtener a través de este enriquecimiento ilícito y auto afirmación perversa” (p. 259)

³ La relación entre género y narcocultura ha sido abordada en buena parte del trabajo de la académica y teórica transfeminista Sayak Valencia, pero en este caso me referiré principalmente a los planteamientos desarrollados en su artículo “Género(s) y narcocultura” (2016).

⁴ *Los cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas* de Marcela Lagarde (1990) es un trabajo que busca contribuir a la construcción de una antropología de la mujer, haciendo un análisis específicamente de la cultura mexicana. Lagarde denomina como cautiverio “a la expresión político-cultural de la condición de la mujer” (p. 36), quienes “están cautivas de su condición genérica en el mundo patriarcal” (p. 36). A partir de esta noción, en su trabajo Lagarde desarrolla cinco tipos de cautiverio: madresposas, monjas, putas, presas y locas.

(y que ha sido analizado por Valencia desde la noción de empoderamiento distópico), sin embargo, la categoría de ‘novia’ no se agota ahí, pues corresponde a un modelo de personaje estructurado con base en cuatro características que, propondré, es compartido por las protagonistas.

Si bien se trata de estilos de escritura distintos entre sí —*Perra brava* construida bajo los códigos de un thriller psicológico y *Pistoleros* al estilo de una novela rosa, los relatos que propongo analizar y discutir en este trabajo pueden ser leídos bajo el calificativo de narcoliteratura, entendida esta como “un género literario que reúne un corpus de textos ficcionales que abordan la problemática del narcotráfico como industria: desde la producción hasta el consumo” (Urgelles et al., 2021, p. 17). Las dos novelas muestran la mayoría de las constantes que los investigadores Urgelles, Vásquez y Santos (2021) consideran recurrentes en la tipología de la narcoliteratura.⁵ Tanto en *Perra brava* como en *Pistoleros*, acudimos a argumentos que tematizan el asunto de la violencia producto del tráfico de drogas y el crimen organizado, se sitúan en espacios convertidos en *narcozonas* (Urgelles et al., 2021, p. 22) y, de modo esencial para este planteamiento, dan cuenta de las seis categorías de personajes descritos en la tipología de Urgelles, Vásquez y Santos (2021): victimarios, detectives o policías, círculo cercano que moviliza la acción, y víctimas. Entre aquellos, destacaré principalmente el carácter de la *buchona*, definida por los autores como “personajes secundarios recurrentes que se convierten en protagonistas. . . las ‘buchonas’: las amantes de los capos y sicarios que se benefician del dinero, propiedades y lujos de estos criminales” (p. 21).

A continuación, presentaré un breve estado de la crítica sobre las novelas analizadas y haré un repaso del argumento de estas mismas, enfocándome en el arco narrativo de las protagonistas, que sirven como objeto de análisis. Más adelante, como base crítica-teórica para este trabajo, haré un repaso sobre el rol de la mujer en la narcocultura, comentaré la relevancia y valor que adquiere su cuerpo, como capital simbólico (Mata, 2016), en los espacios en que opera el *capitalismo gore* (Valencia, 2010), y expondré las categorías de Lagarde (1990) tomadas por Valencia (2016) para pensar las estructuras de género a las que se asocia a la mujer en el narco. A partir de aquello, presentaré dos ejes de lectura para observar las coincidencias entre *Perra brava* y *Pistoleros*. Primero, el eje de lectura que vincula a las protagonistas con la categoría de la *madresposa* y que asocio a la coincidencia entre ambos personajes respecto a: i) compartir un pasado violento que las mantiene en posiciones de dependencia vital con un otro violento; y ii) representar un perfil vulnerable y caprichoso, asociado a la infantilidad. Como segundo eje de lectura, me centraré en la categoría de la *puta*, que analizaré en razón de tres aspectos que las personajes comparten: i) ser mujeres que presumen cuerpos hegemónicos (para los códigos de la narcocultura) y exhibibles como elementos decorativos; y ii) vincularse amorosamente con personajes masculinos que poseen un perfil sádico y violento que las redirige, constantemente, a la posición de mercancía.

⁵ En su artículo “La narcoliteratura sí existe: tipología de un género narrativo” (2021), los investigadores han detectado una tipología constante que aparece en gran parte del corpus ampliamente considerado como narcoliteratura, y que se basa en el tipo de narrador, personajes, espacio, tiempo, acciones y pacto de lectura recurrentes en estas obras.

***Perra brava* y *Pistoleros*: las novias**

Publicada en 2010, la novela de Alarcón ha sido objeto de diversos análisis previos a este; una diferencia diametral con *Pistoleros* que, además de ser la primera novela de Castiglioni, fue publicada recién en el año 2020. Sobre *Perra brava*, los trabajos que reflexionan en torno a la violencia, la representación de la mujer y el narcotráfico son variados (Guerrero, 2016; Ruiz, 2016; Carpio-Manickam, 2020). Al mismo tiempo, es interesante destacar que se trata de una obra que no ha sido exclusivamente interpretada como narcoliteratura, sino también como una novela psicológica (Achazidu, 2015), en el sentido de que la trama, en lugar de girar en torno al narcotráfico, se centra en la metamorfosis de la heroína, que “de víctima indefensa se convierte en victimaria despiadada” (Achazidu, 2015, p. 81). Sobre el vínculo de *Perra brava* con la representación de la violencia del narcotráfico al Norte de México, el trabajo de Vladimir Guerrero (2016) plantea que los motivos del horror y la hiperviolencia en esta novela son elementos fundamentales para el proceso narratológico y, similar a Achazidu, coincide en identificar en el relato una “transformación siniestra de la protagonista en una ‘perra brava’ y ‘cabrona’” (p. 31).

Por su parte, y como he mencionado anteriormente, la novela de Castiglioni es un trabajo recientemente publicado, por lo cual, se trata de una obra que en la actualidad está viendo la aparición de sus primeras interpretaciones. Igualmente, refiero a una reseña de Raúl Serrato sobre *Pistoleros* (2021), en la que destaca el tono de humor negro del relato que, al igual que pasa con *Perra brava*, no podría ser catalogado únicamente como una novela de narcotráfico, sino también como una historia de amor. Asimismo, este autor resalta el guiño de la novela con los códigos de la literatura infantil y la cultura popular, vinculado a los deseos de Anita por ser tratada como una princesa: “es una mujer-niña que la novela nos presenta alternando los acontecimientos del mundo criminal con algunas alusiones de libros clásicos de la literatura infantil” (Serrato, 2021, p. 2). Al mismo tiempo, ese deseo —imposible en la vejada infancia de Anita— toma forma en el presente de la protagonista, donde vuelca todas sus aspiraciones en el objetivo de convertirse en una diva, algo en lo que Serrato observa la intención autorial de Castiglioni por retratar: “un prototipo de mujer fashionista con la intención de enlazar los nexos que algunas féminas del mundo de la moda han tenido con el narcotráfico” (Serrato, 2021, p. 3).

En relación con los argumentos de estas narrativas, *Perra brava* (2010), de Orfa Alarcón, es una novela que se enmarca en el contexto de narcotráfico en Monterrey. En ella se muestra la transformación de la protagonista y sujeto de la enunciación, Fernanda Salas, quien inicia su relato como la sometida novia de un sicario de alto rango, pero que, al avanzar el argumento, vive un quiebre y construye una personalidad violenta y criminal. En un inicio, la protagonista se presenta rendida al poder de Julio, a quien ama con obsesión y por, sobre todo, pese a las torturas psicológicas y físicas a las que él la somete. Julio es quien le otorga el capital económico que le permite diferenciarse del resto y vivir una vida llena de lujos, pero Fernanda no aspira solo a su dinero, sino también a su reconocimiento. Una noche en que la lleva a una fiesta, ella termina besándose con una importante narcotraficante, pues Julio la ha ignorado durante la noche. Ante eso, su novio/dueño no duda en reprimir el comportamiento y la golpea frente a todos los asistentes del evento. Luego de eso, Fernanda es abandonada durante dos semanas en la casa que comparte con su novio, quedándose sola y, además, sin capital económico “ahora no estaba Julio, ni Jeep, ni Atos, ni dinero, ni nada” (Alarcón, 2010, p. 53). Luego de ese

evento, el personaje de Fernanda comienza un proceso de transformación y, a pesar de reconciliarse con Julio, que vuelve extremadamente enamorado y sumiso, ella se convierte en alguien rabioso, intolerante y frío.

Diez años más tarde, *Pistoleros* (2020), de la escritora argentina Paula Castiglioni, es una novela que presenta como escenario de violencia la provincia de Buenos Aires, donde el narcotráfico y el crimen organizado son los gatillantes de un espectáculo de pobreza, miseria, sicariato, trata de blancas, e incluso, “narcopedofilia”. Si bien esta novela posee más de un arco narrativo, es posible pensar que el núcleo argumental se posa en Anita, pues la historia de su pasado, años antes del tiempo del relato, es lo que da inicio a la narración. Así, en primera instancia se presenta su adolescencia, cuando fue prostituida por Varela, y más adelante la vemos convertida en la novia de Jano Leder, un omnipotente, atractivo y letrado capo del narcotráfico argentino. Anita, que proviene de la selva misionera y llegó a capital tras ser “vendida” por su madre a un señor que supuestamente la inscribiría en un colegio de monjas, se convierte en una pseudo diva caprichosa a partir de su encuentro con Jano, y, semejante a Fernanda, disfruta de la estabilidad y lujos económicos que le entregan el ser la ‘novia’ de un narcotraficante. Ella también se presenta como un personaje dinámico que, al principio del relato, está dispuesta a aguantar la violencia misógina de Jano y la de múltiples otros hombres; sin embargo, al igual que en *Perra brava*, somos testigos de una especie de quiebre que la lleva a cuestionar su condición de objeto.

Es relevante observar en estas narrativas que las protagonistas y heroínas, Fernanda y Anita, están construidas como personajes mutables que sobrepasan, por decirlo de alguna manera, la categoría de *buchona* —entendidas como simples “amantes de los capos y sicarios” (Urgelles et al., 2021, p. 21), pues hacia el final logran desvincularse de sus ‘novios’ y ser ‘agentes’ de su propio destino. Por su parte, Fernanda, convertida en alguien violento y cruel, termina asesinando al hijo que Julio tenía con otra mujer, y este, que hacia el final del relato es más dócil y está totalmente enamorado de ella, se pega un tiro por no saber cómo escapar al dilema entre vengarse de su amada o ser considerado débil por su entorno. Anita también evoluciona en la historia y termina aborreciendo a su novio Jano, a quien finalmente logra ver como su victimario, por lo que lo traiciona y, durante su escape, lo asesina.

La mujer en la narcocultura

Según Sayak Valencia (2016),⁶ la narcocultura en el caso mexicano nace como una subcultura periférica, una forma de expresión cultural rural de autoría sinaloense en los años 40, y se convierte en un dispositivo cultural de gran capital en la década del 70, producto de la conversión del Estado-Nación, primero, en Mercado-Nación y, finalmente,

⁶ Autora de *Capitalismo gore* (2010), trabajo fundamental para los estudios vinculados al fenómeno del narcotráfico. La autora explica la noción de *capitalismo gore* como una “reinterpretación dada a la economía hegemónica y global en los espacios (geográficamente) fronterizos y/o precarizados económicamente. . . con capitalismo gore nos referimos al derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el tercer mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados con el crimen organizado, la división binaria del género y los usos predatorios de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento” (Valencia, 2016, p. 240).

en Narco-Nación.⁷ Valencia explica que los valores asociados a la narcocultura en México, nacen en las primeras décadas del siglo XX en el ambiente rural del triángulo dorado de la droga (Sinaloa, Chihuahua y Durango) y adquieren forma definitiva con la implantación del neoliberalismo. Por lo mismo, la narcocultura, más que una forma de arte, resulta “una forma de vida asociada a los códigos producidos por el narcotráfico” (Valencia, 2016, p. 242) y su aparición “obedece a un proceso complejo de desestructuración económica y social que llevó a la elaboración de ciertas estrategias de supervivencia económica, las cuales se adscribían a las redes del narcotráfico como una respuesta racional a un entorno socioeconómico totalmente anómalo” (Valencia, 2016, p. 245)

En relación con el papel que juega la mujer en la narcocultura, Valencia observa que estas se encuentran presentes encarnando figuras estereotípicas y paradójicas entre sí (como la buchona y la sicaria), las cuales “metabolizan las lógicas del discurso patriarcal sobre el género y lo vinculan con las demandas económicas propias de las sociedades capitalísticas” (Valencia, 2016, p. 239) y funcionan como marcos estandarizados para el género femenino.

El cuerpo de la mujer en la narcocultura

En la genealogía que presenta Valencia sobre la narcocultura, esta rastrea que la participación activa de las mujeres en el narcotráfico, y en el hampa mexicana en general, ha sido visibilizada de manera intermitente y excepcional, pues el comportamiento de la mujer como agente de violencia “no se asocia a los valores y características patriarcales ligadas al género femenino que lo emparentan con la docilidad, la fragilidad, la dulzura” (Valencia, 2016, p. 241). De modo contrario, el universo del narcotráfico muestra como una constante a la mujer protagonizando roles pasivos en los que su cuerpo, la transformación, destrucción y mercantilización del mismo, adquieren lugares primordiales. Esto se explica en el contexto del *capitalismo gore* y los espacios necropolíticos⁸, en los que el cuerpo es la principal mercancía: tanto su cuidado y conservación, como su desacralización y destrucción (Valencia, 2010, p. 141).

⁷ Valencia (2016) presenta como contexto histórico para esa conversión la década del 70, pues ahí rastrea el inicio de la era posfordista de la economía primermundista que, después, daría paso a la implantación del “neoliberalismo exacerbado y su desestructuración del estado benefactor. . . Es en esta época cuando la reconfiguración de la economía a escala mundial empieza a ser evidente, pasando de un Estado-Nación a un Mercado-Nación y, posteriormente en nuestro país [México], a una Narco-Nación” (p. 242).

⁸ Refiero la noción desarrollada en el ensayo *Necropolítica* (2011), del autor camerunés Aquille Mbembe, instalado dentro de la corriente de teorización poscolonial de mediados del siglo XX. La noción de *necropolítica* que desarrolla Mbembe se asienta como una lógica de poder, entendiéndola en los términos de Foucault, es decir, una técnica de control o tecnología de gobierno que se utiliza para la mantención del poder. Para comprender el concepto de *necropolítica*, el autor acude a la noción foucaultiana de *biopoder*, debido a que ambas se definen con relación a su ejercicio de soberanía. Así, la *biopolítica* resulta un antecedente para Mbembe en tanto se caracteriza por ser un régimen que ejerce su soberanía como el ejercicio de dejar vivir. Como tecnología política diferenciada de la anterior, la *necropolítica* expresa su soberanía mediante el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir. Así, las zonas en las que el narcotráfico ha implementado su flagelo pueden ser consideradas espacios necropolíticos, en tanto estamos frente a un territorio en el que la soberanía se expresa por medio de la “instrumentalización generalizada de la existencia humana y la destrucción material de los cuerpos y poblaciones humanas juzgadas como desechables o superfluos” (Mbembe, 2011, p. 13).

En relación con el vínculo entre el cuerpo de la mujer y el narcotráfico, Itzelin Mata (2016),⁹ presenta un análisis sobre la dominación masculina y la violencia simbólica a la que se encuentran expuestas las mujeres en estos espacios. Así, la autora nos plantea que, dentro del contexto del “narcoliberalismo”, la escala social en la que se posicionan las mujeres dependerá siempre de su capital corporal: “un cuerpo mejor moldeado será mejor valorado para los narcotraficantes de alto nivel, mientras que el cuerpo de una mujer vinculada al narco en un contexto de pobreza y marginación estará más expuesto a la violencia física directa, es decir, será más vulnerable”. (Mata, 2016, p. 97)

De tal modo, la belleza de la mujer, según los cánones estéticos de la narcocultura, busca ser exhibida por el hombre, quien a través de esta dominación expresa su poder. En esa dinámica, la mujer adquiere la calidad de objeto, pero acumula, al mismo tiempo, capital social y económico “y, por ende, mayor capital simbólico [que] significa más posibilidades de sobrevivencia” (Mata, 2016, p. 97). Así, Mata concluye que, en el contexto del narcotráfico, el cuerpo de la mujer resulta el principal espacio sobre el que se hace ejercicio del poder, ya sea por medio de la violencia directa (amenaza, muerte o destrucción), o mediante la violencia simbólica, haciéndola objeto de la ostentación de un otro (107).

Las estructuras de género en la narcocultura

Puntualmente, sobre la relación entre género y narcocultura, Valencia (2016) plantea que, producto de las nuevas dinámicas que ha implementado el narcotráfico —la reconfiguración económica, política, social y cultural que este constituye en los espacios donde se asienta— es posible observar una mutación en las coreografías sociales del género¹⁰, es decir, la aparición de nuevos envoltorios en la construcción binaria del género, diseñados por las instituciones disciplinarias (p. 245). Así, y pese a los aparentes avances que se han visto en materia de género, la autora plantea que hemos asistido a la aparición de nuevos moldes, creados para el mantenimiento de los modelos binarios y al servicio de las sociedades neoliberales del presente, que promueven una pseudo libertad de género y sexual mediante un “reforzamiento hipersofisticado de la mística de la masculinidad y la mística de la feminidad” (p. 246) pero que representan, en realidad, la “liberalización de dichos modelos [masculino y femenino] para convertirlos en nichos de mercado ultra rentables” (p. 246).

Dentro de aquel panorama, las posibilidades de acción de la mujer en la narcocultura, y más relevante en lo relativo a este trabajo: en la narcoliteratura, se encuentran estandarizados en marcos de actuación que, según Valencia, pueden responder

⁹ En el trabajo “Género, cuerpo y violencia. La lucha contra el estereotipo de la mujer narco en México” (2016), Itzelin Mata presenta, mediante la entrevista a cuatro mujeres situadas en el contexto de extrema violencia del narcotráfico, el contraste que existe entre los estereotipos asociados a la mujer narco y los otros aspectos que componen las vidas de algunas de ellas.

¹⁰ El término *coreografías sociales del género* es propuesto por Sayak Valencia (2016) y definido como una economía política del movimiento en que “los modos de subjetivación y los espacios de singularización (atravesados por el momento histórico y el contexto), se articulan de manera performativa en la repetición estandarizada del género, el consumo y los efectos” (p. 248).

a las estructuras de género propuestas por Lagarde (1990) como cautiverios de la mujer: *madresposa*, *puta* o *loca*. En las novelas aquí analizadas propondré, a partir de los postulados de ambas investigadoras, que el rol de ‘novias’ personificado por las protagonistas de los relatos, designa una condición híbrida entre la categoría de *madresposa* y la de *puta*, que se corresponde con la figura de la *buchona* y que puede ser leída como:

un proyecto de continuidad de varias figuras de la feminidad, contradictorias entre sí, como la *madresposa* y su mundo cerrado en la función de agradar a otros. Además, incorpora la estética de las actrices porno (la *puta*) en sus lógicas de exhibición del cuerpo para placer de otros a cambio de una remuneración económica. . . Es decir, la producción de un cuerpo objeto que generará plusvalor económico y simbólico en el mercado del género en el que también se inscribe la narcoliteratura (Valencia, 2016, p.254-255).

La *buchona*, como modelo de coreografía social del género, es un nuevo envoltorio que, al imbricar el orden de las *madresposas* y las *putas* (Valencia, 2016, p. 255), reactualiza la estructura del *cautiverio* pensado por Lagarde, que refiere a la condición genérica de las mujeres en el mundo patriarcal, que las mantiene cautivas y subordinadas al poder de *los otros*, mediante el cumplimiento y la adscripción a vidas estereotipadas y sin alternativas (Lagarde, 1990, p. 37).¹¹

Fernanda y Anita: *madresposas*

En relación con la categoría de *madresposa*, Lagarde (1990) le otorga un lugar primordial como forma de cautiverio, pues este se asienta como paradigma positivo de la feminidad, es decir, se trata de un estereotipo bien valorado en la sociedad y al que se espera que las mujeres adscriban. Lagarde define la categoría de *madresposa* como “un cautiverio construido en torno a dos definiciones esenciales, positivas, de mujeres: su sexualidad procreadora, y su relación de dependencia vital de los otros por medio de la maternidad, la filialidad y la conyugalidad” (p. 39). Lo anterior es esencial para el análisis de las obras aquí tratadas, pues tanto Fernanda como Anita comparten una estructura de personaje similar, que las condiciona como mujeres que se definen en la dependencia hacia otro al cual le son leales, tal como las cautivas bajo el rótulo de *madresposas*. *Pasado violento que las sujeta a posiciones de dependencia vital con un otro violento y protector*

La dependencia hacia el otro es esencial en la personalidad de ambas personajes, pues se trata de un elemento fundante en la construcción de sus historias: tanto Fernanda como Anita fueron víctimas de pasados violentos en los que quedaron vulnerables, por

¹¹“El cautiverio caracteriza a las mujeres por su subordinación al poder, su dependencia vital, el gobierno y la ocupación de sus vidas por las instituciones y los particulares (los otros), y por la obligación de cumplir con el deber ser femenino de su grupo de adscripción, concretado en vidas estereotipadas, sin alternativas. Todo esto es vivido por las mujeres desde la subalternidad a que las somete el dominio de sus vidas ejercido sobre ellas por la sociedad y la cultura clasistas y patriarcales, y por sus sujetos sociales” (Lagarde, 1990, p. 37).

lo que sus respectivos novios, Julio y Jano, representan figuras heroicas que ofrecen su protección. En el caso de *Perra brava*, la protagonista carga con el recuerdo de un padre alcohólico, violento, celópata y feminicida que, en una borrachera, asesina a su madre. A partir de ese momento, Fernanda dice desarrollar la necesidad de contar con un hombre que la acompañe y pueda representar una protección en caso de que su padre vuelva a aparecer: “de papá yo no sabía nada, ni si se había ido al gabacho, si estaba en la cárcel o si había muerto. . . a partir de los dieciséis no hubo una semana de mi vida que yo no tuviera un hombre, o varios, hasta que conocí a Julio y dejé de andar con muchos porque con él bastaba para cuidarnos” (Alarcón, 2010, p. 63).

Con la llegada de Julio a su vida, Fernanda ve resuelta esa necesidad de un otro que la defienda y, desde el momento en que lo conoce se sabe totalmente dependiente: “Me gustaba, lo amaba como uno ama todo lo que le ha faltado, lo que cree que jamás va a conseguir. Dependía total y absolutamente de él para que me dijera qué hacer con mi vida” (p. 98). Sin embargo, entiende también que esta protección implica otros costos, como ser, en algunos momentos, el cuerpo que recibe su violencia. En un momento del relato, Fernanda se inculpa por Julio y este, como respuesta a su acto de lealtad, envía a asesinar y desfigurar al oficial que la detuvo inicialmente: “un rasguño mío valía la vida de cualquiera, por eso quería que le pagaran, porque yo era de su propiedad” (p. 87). Pese a que se siente protegida por su novio, sabe también que, en caso de dejarlo, lo lamentará: “nada malo me pasaría mientras yo estuviera con él, y todo lo malo sucedería cuando lo dejara” (p. 88).

La construcción de la protagonista en *Pistoleros* es bastante similar a la de Fernanda en *Perra brava*, pues Anita fue víctima de un pasado violento, producto de que su madre, aconsejada por su padrastro, la vendió a los diez años a un hombre de capital, quien la prostituyó hasta los quince: “Si te eligen, te llevan a un cuarto y te desgarran. No importa que te duela. No importa que sangres. No importa que te la metan por donde no querés. En el reino del Paja Testa solo los machos tienen voluntad” (Castiglioni, 2020, p. 18).

Posterior a ese infierno, del cual escapa por medio de una intervención policial, Anita se propone cambiar su vida, trabaja en una peluquería y la mayoría de lo que gana lo gasta en prendas costosas que le den status. Así conoce a Jano, quien al principio parece ser un buen chico, que gana su dinero como empresario en la fábrica de calzado de su familia, pero pronto Anita descubre que, en realidad, es un importante capo del narcotráfico argentino. La personalidad de Jano se revela cuando ella ya se encuentra bajo su poder y, al igual que con el novio de Fernanda, este representa la protección de un mundo ante el cual antes se encontraba vulnerable. Sin embargo, Jano tiene un lado sádico y violento, del que Anita es consciente: “Nadie te va a hacer nada que yo no quiera” (p. 34). Pese a saber que se encuentra en una posición subalterna, la protagonista posee un lazo de dependencia vital con su novio/captor: “necesita que su cuerpo le recuerde que es más que un espíritu con instinto suicida. Hasta conocerlo se sentía sucia, horrible, descartable” (p. 58).

Perfil vulnerable y caprichoso, asociado al recuerdo infantil

La vulnerabilidad de ambos personajes, al momento de encontrar la protección en un otro violento, se expresa en construir un perfil caprichoso e infantilizado, al mismo tiempo que se les concibe como las *señoras* del capo o el sicario. Así, tanto Fernanda como

Anita encuentran en el hiperconsumo de bienes materiales, principalmente estéticos, una forma de constituirse como sujetos. Fernanda va a los faciales y al shopping junto a su amigo Dante, gasta el dinero de Julio y es consciente de su condición de privilegio, que la hace resaltar entre las otras: “yo sí tengo estilo, yo sí tengo lana, yo sí tengo un nombre: me llamo Fernanda Salas” (Alarcón, 2010, p. 32). Más exacerbado aún, en *Pistoleros* Anita, que sueña con ser una diva y ve truncado ese deseo de exposición por el anonimato que implica ser la novia de un capo, gasta su dinero en ropa o artículos para redecorar su hogar: “Ahora su gran pasatiempo es reventarle la tarjeta a Jano. Bueno, es una forma de decir. La guita nunca se acaba. A veces pierde la imaginación y se angustia porque ya no sabe en qué gastar” (Castiglioni, 2020, p. 46).

Pese a concebirse a sí mismas como mujeres superiores, por ser novias de sujetos de alto rango en la escala del narcotráfico, las dos protagonistas comparten el revivir con horror su infancia traumática cuando algo gatilla el recuerdo de sus pasados violentos. Fernanda idealiza cómo Julio, incluso ante las pesadillas de su infancia, representa una protección frente a la figura del padre femicida: “cuando tengo pesadillas Julio manda a algún wey a que vaya a rondar a la casa y ver que todo está bien” (Alarcón, 2010, p. 62). Anita, recordando las violaciones y golpes a los que estaba expuesta durante los cinco años en el prostíbulo, prefiere los contados maltratos de Jano cuando este se sale de madres: “No debe ser una desagradecida. Antes la cagaban a palos y no tenía nada a cambio. Ahora, las palizas son la excepción y casi todos sus días son de princesa” (Castiglioni, 2020, p. 65).

Sobre la constitución de la categoría de la *madresposa* en la narcocultura, Sayak Valencia (2016) indica que esta se vincula con los ideales biopolíticos del género femenino y masculino, ya que, en base a la posición de la mujer como ser pasivo, vulnerable y reproductor, se “refuerzan, de manera evidente, las dicotomías de género donde la masculinidad fuerte, guerrera, proveedora, heroica, del macho campirano y del hombre de «armas tomar» . . . está por encima de esta mística de la feminidad” (p. 253). Asimismo, la dependencia vital que se observa en la construcción de los personajes de Fernanda y Anita en los relatos es esencial para que sus novios/victimarios se conciban también como sujetos masculinos y dominantes en el espacio de la narcocultura.

Fernanda y Anita: putas

Respecto a la categoría de *puta*, Lagarde plantea que corresponde al cautiverio que se asienta en el erotismo femenino, y aquellas que se adscriben a este orden constituyen, como un reflejo negativo de la *madresposa*, a las ‘mujeres del mal’ que se especializan en entregar placer a otros y representan todo aquello que se opone a la virginidad, bondad, fidelidad y monogamia: “las prostitutas son la especialización social reconocida por todos: su cuerpo encarna el erotismo y su ser-de-otros se expresa en la disponibilidad (históricamente lograda) de establecer el vínculo vital al ser usadas eróticamente por hombres diversos, que no establecen vínculos permanentes con ellas” (Lagarde, 1990, p. 40).

Sobre esta categoría, Valencia (2016) plantea que es la más fuertemente vinculada con la imagen de la *buchona* en la narcocultura, quienes son una parte fundamental en “la diada masculino-femenino de las coreografías de género aplicadas a la narcocultura” (p. 255), pues, bajo la transformación de su cuerpo para el vínculo con el buchón, construyen una mercancía de sí mismas.

La categoría de *puta* de Lagarde, y su reactualización en el rol de la *buchona* desde la perspectiva de Valencia, es fundamental para el análisis que aquí planteo de los personajes de Fernanda y Anita. Si bien estas, como ‘novias’ y ‘señoras’ de sujetos situados en lo alto del escalafón del narcotráfico, pueden vincularse con la categoría de la *madresposa* (por su dependencia vital y lealtad al ‘novio’), también encarnan algunos de los paradigmas que responden al rol de la *puta* o *buchona*.

Mujeres de cuerpos hegemónicos (en los códigos de la narcocultura) y exhibibles como decoración

En este punto, se hace relevante indicar la diferencia de voces desde las que se presenta la imagen de cada una de las protagonistas, pues mientras Fernanda está edificada desde la voz figural de la personaje, que reflexiona sobre su propia condición, Anita está construida por la voz de un otro, un narrador omnisciente que cuenta sus devenires, y los del resto de los personajes, desde una voz irónica y ácida. Así, en el caso de *Perra brava* el asunto de la mujer representada como elemento decorativo es textual y la narradora adscribe directamente a su categoría de *objeto* en la dinámica con Julio: “Mi hombre quería presumirme a la noche y yo quise que mi hombre me exhibiera. Yo sería su objeto más valioso” (Alarcón, 2010, p. 41). Fernanda es hermosa y sabe que en el mundo de Julio ella debe representar un rol ornamental, e incluso vestirse como él se lo ordene: “yo me sentía festiva y hermosa, pero a él no le había parecido suficiente, sacó un vestido plateado, ajustado y corto que yo reservaba para alguna ocasión especial” (p. 42). Sin embargo, la narradora, que muta completamente durante el relato, desde el inicio siente una molestia ante la idea de pertenecer al “grupo de mujeres-adorno” (p. 47).

En el caso de Anita, la referencia a su belleza, del irónico narrador omnisciente, está más exacerbada que en *Perra brava*, pues se la describe durante todo el relato como una chica hermosa y superficial, de rasgos finos y exóticos, con un aire guaraní; su cuerpo es curvilíneo y voluptuoso, responde a los cánones estéticos de la narcocultura, al mismo tiempo que se diferencia del resto en sus afanes de diva: “Todos dicen que sos dueña de una belleza exótica. Tus rasgos finos de muñequita rusa. Tus ojos negros, levemente rasgados, que heredaste de algún pariente guaraní. Y esa bendita genética: podés bajarte kilos de helado y seguís con tu físico de pin-up” (Castiglioni, 2020, p. 29)

En las violentas dinámicas sexuales con Jano, el narrador posiciona al personaje de Anita textualmente en la categoría de *objeto*: “Vuelve la niña indefensa. Vuelve la mujer cosa” (p. 61), lo cual aparece como el precio a pagar por obtener los beneficios que le trae el ser la ‘novia’ del capo.

Vínculo amoroso con un hombre violento y de perfil sádico que las redirige constantemente a su condición de mercancía

Como he mencionado anteriormente, las protagonistas de los dos relatos abordados viven un quiebre argumental, a partir del cual buscan reconfigurar su posición en la dinámica relacional o escapar de ella. Sin embargo, en ambas novelas, los personajes que adquieren el rol de ‘novio’ —Julio y Jano— representan, al menos en un inicio, a hombres

violentos y sádicos. En *Perra brava*, una observación relevante es que, con relación al personaje de Julio, es posible encontrar una evolución que lo distancia, a ratos, de la categoría de victimario que ostentaba al comienzo. Así, en una de las primeras escenas de la novela, el relato muestra a Julio revestido del estereotipo de macho dominante que, en su condición de sicario, llega a casa después de haber cometido un asesinato y somete a Fernanda para mantener relaciones sexuales: “me penetraba como enfurecido, como él, como demostrando quién era. Y el dolor le ganaba lugar al placer y yo sólo quería que me dejara respirar, que terminara antes de que me rompiera algún hueso” (Alarcón, 2010, p. 12). Luego de esa escena, Fernanda va al baño a lavarse y encuentra su cuerpo cubierto de sangre. Ella, que le tiene fobia a la sangre, entra en una crisis nerviosa, a lo que Julio responde: “Para que te lo sepas, traes encima la sangre de un cabrón con muchos huevos, y con todo y todo se lo cargó la chingada, porque la vida se gana a putazos. Así que no me vuelves a salir con que no puedes freír un bistec porque te da asco. A mí no me sales con esas pendejaditas” (p. 13). Del mismo modo, a lo largo de la primera parte de la novela, Fernanda es constantemente resituada por Julio a la condición de mercancía, pues ser su ‘novia’ no le posibilita agencia sobre su propio cuerpo.

En el caso de *Pistoleros*, el personaje de Jano se mantiene siempre bajo el mismo perfil sádico y despiadado, que se expresa en diversas ocasiones haciendo víctima a Anita de su violencia sexual, lo que la reposiciona una y otra vez en la categoría de la *puta*. En la primera parte del relato, luego de que su novio llega después de haber desaparecido un par de días, Anita lo presiona porque sabe que probablemente ha estado con otras mujeres. Sin embargo, él no tiene paciencia y, directamente, la castiga para ponerla en su lugar: “Jano la arrastra hasta el dormitorio y la tira boca abajo sobre la cama. Intenta defenderse, pero todos sus movimientos son en vano” (Castiglioni, 2020, p. 60). Después de obtener lo que quiere: saciar su apetito sexual mediante el sometimiento de Anita, Jano le acaricia el cabello, como una muestra de complicidad ante la dinámica: “Ella permanece quieta ante la muestra de cariño. No puede incorporarse, le duele hasta respirar” (p. 62). Mucho más adelante en el relato, enojado porque Anita ha estado revisando sus cosas, Jano decide otorgarle a su contador el derecho de violarla para darle un castigo, así su mercancía es constantemente disciplinada: “No es la señora de la Barbie. Es su juguete. Él puede usarla, prestarla o romperla. Total, es un objeto. Y los objetos son reemplazables” (p. 234).

Consideraciones finales

Como mencioné anteriormente, en su planteamiento sobre el género y la narcocultura, Sayak Valencia (2016) plantea que en la categoría de la *buchona* hay una imbricación entre el orden de las *madresposas* y el de las *putas*, pues estas son consideradas, por los otros, como mujeres de alquiler (*putas*) que pueden ser compradas (*madresposas*). En ese sentido, estas “no encarnan una tipología pura y diferenciada, sino que realizan una metabolización de ambos órdenes y articulan una identidad «estratégica» más propia del capitalismo gore y sus lógicas neoliberales de flexibilización e hibridación en todos los órdenes” (p. 255). La figura de la *buchona*, entonces, podría pensarse como la encarnación de sujetos agentes de su propia mercancía, pues convierten su cuerpo en el objeto de deseo de otros que pagan por mostrarlas como decoración, al mismo tiempo que las utilizan para su placer sexual. Sin embargo, Valencia plantea que aquel agenciamiento resulta

conservador, pues “no se da a nivel discursivo, sino que se cobijan bajo la protección de un buchón que la toma como pertenencia. . . él las «alquila» para llevarlas como parte de sus pertenencias; las utiliza para fanfarronear, demostrar «hombría» y para cumplir sus fantasías eróticas” (p. 256). Si bien esto ocurre con los personajes de Fernanda y Anita, que encarnan el rol de ‘novias’ de altos mandos en el mundo del narcotráfico y usufructúan de los bienes del buchón, en los desenlaces de estas protagonistas podría encontrarse un deliberado intento autorial por establecer una crítica al rol que la mujer cumple en las dinámicas del narco, razón por la que, quizá, ambas autoras acuden, afanosamente, a hipertextualizar la condición de la mujer como *objeto* en la narcocultura.

En el análisis recién presentado, quise hacer un paralelo entre las narcoficciones *Perra brava* (2010) y *Pistoleros* (2020) a partir de la observación de coincidencias en las dos protagonistas de los relatos: Fernanda y Anita. En esta lectura, guiada principalmente por los planteamientos de Valencia sobre los roles de género en la narcocultura, he querido, además de sumar al análisis de la representación literaria de la mujer en el narcotráfico, proponer el rol de ‘novias’ como un modelo de personaje recurrente en la narcoliteratura. Así, he estructurado tal propuesta en base a cuatro constantes compartidas en los argumentos de las protagonistas analizadas: i) cargar con un pasado violento que las sujeta a posiciones de dependencia vital con un otro violento y protector; ii) tener un perfil vulnerable y caprichoso, asociado a la infantilidad; iii) ser mujeres de cuerpos hegemónicos (en los códigos de la narcocultura) y exhibibles como decoración; y iv) establecer un vínculo amoroso con un hombre violento y de perfil sádico que las redirige constantemente a su condición de mercancía. Estas constantes las he vinculado con las categorías de la *madresposa* y la *puta*, desarrolladas por Lagarde y vinculadas al narco por Valencia, para concluir que, si bien Fernanda y Anita pueden adscribirse a los marcos de acción del estereotipo de la *buchona*, al mismo tiempo su representación literaria supera tal categoría.

Bibliografía

- Alarcón, O. (2010). *Perra brava*. Planeta.
- Alchazidu, A. (2015). El imaginario de la violencia entre el miedo y la fascinación. Consideraciones en torno a *Perra brava* de Orfa Alarcón. *Colindancias: Revista de la Red de Hispanistas de Europa Central*, (6), 81-100.
- Castiglioni, P. (2020). *Pistoleros*. Editorial de la Universidad Autónoma del Estado de México.
- Carpio-Manickam, M. (2020). Reconstrucción Del Sujeto Femenino Mediante La Desmitificación Del Narcotraficante En *Perra Brava* de Orfa Alarcón. *Revista de Estudios de Género y Sexualidades*, 46(1-2), 107-28.
- Guerrero, V. (2016). El horror hiperviolento en la novela mexicana: *Perra Brava* de Orfa Alarcón y todos conocemos Naranja mecánica. *Tenso Diagonal*, (2), 25-37.

- Lagarde, M. (1990). *Los cautiverios de las mujeres. Madresposas, monjas, putas, presas y locas*. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Mata, I. (2016). Género, cuerpo y violencia. La lucha contra el estereotipo de la mujer narco en México. En J.C. Ramírez-Pimienta y M.S. Tabuenca Córdoba (Ed.). *Camelia la texana y otras mujeres de la narcocultura* (pp. 89-110). Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Mbembe, A. (2011). *Necropolítica*. Melusina.
- Ruiz Méndez, J. S. (2016). Subjetividades femeninas y narcocultura en *Perra brava* de Orfa Alarcón y *Las mujeres matan mejor* de Omar Nieto. En J.C. Ramírez-Pimienta y M.S. Tabuenca Córdoba (Ed.). *Camelia la texana y otras mujeres de la narcocultura* (pp. 111-37). Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Urgelles, I; Vásquez, A y Santos, D. (2021). La narcoliteratura sí existe: tipología de un género narrativo. En D. Santos; A. Vásquez e I. Urgelles (Eds.). *Narcotransmisiones. Neoliberalismo e hiperconsumo en la era del #narcopop* (pp. 15-37) Colegio de Chihuahua.
- Serrato, R. (2021). Reseña: Castiglioni, P. (2020). *Pistoleros*. Universidad Autónoma del Estado de México. *Cuadernos del CILHA*, (34), 1-4.
- Valencia, S. (2016). Género(s) y narcocultura. En J.C. Ramírez-Pimienta y M.S. Tabuenca Córdoba (Ed.). *Camelia la texana y otras mujeres de la narcocultura* (pp. 239-262). Universidad Autónoma de Sinaloa.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. Melusina.