

## Narco-culturas transatlánticas

Espacios fronterizos y globalización en *La reina del sur*

Santiago Juan-Navarro  
Florida International University, EE.UU.

**Abstract:** *The article studies Arturo Pérez-Reverte's best-selling novel La reina del Sur (2002) as a paradigmatic example of the globalized trends in the promotion and distribution of narco-literature. From northwestern Mexico to southern Spain and Morocco, the novel's is a Trans-Atlantic and Trans-Continental story of a female drug trafficker who inserts herself into larger structures of power to eventually dominate over most of her male criminal competitors. My reading focuses on Pérez-Reverte's depiction of frontiers at multiple levels (geographical, cultural, ethnic, linguistic, literary, and sexual) within the context of two of the most pervasive examples of globalization: drug/human trafficking and migratory movements. At first sight, the novel seems to transgress these frontiers and to denounce the most abject aspects of globalization, but in the end La reina del Sur is simply a hollow tale that fails to denounce (and, in fact, embraces) neoliberal modes of circulation of capital and humans. The novel's adaptation (2011) in one of the most successful, albeit technically deficient, narco TV series, in which moral critique is blatantly absent, only attest to the limitations of narco-novels to adopt a critical stance in the debate on criminality and globalization.*

**Keywords:** narcoculture, gobalization, frontier, drug dealing, neoliberalism.

En los últimos años han proliferado las novelas y teleseries en torno al mundo del narcotráfico. Lo que empezó siendo un fenómeno local (restringido principalmente al Norte de México y a Colombia), ha terminado por convertirse en un acontecimiento de gran impacto tanto en el mercado editorial del mundo hispanohablante como en los conglomerados transnacionales del audiovisual iberoamericano. La diseminación masiva de estos productos, que empieza a desbordar ya el ámbito propiamente latinoamericano, tiene que entenderse dentro de los flujos transnacionales de la cultura en un mundo crecientemente globalizado. Algunos van más lejos e interpretan el fenómeno como una manifestación evidente de la lógica cultural del neoliberalismo, donde la dinámica de la oferta y la demanda impone los intercambios culturales al margen de consideraciones estéticas y morales.

Tanto por sus rasgos intrínsecos, como por los detalles en torno a su producción y recepción, *La reina del sur* – tanto la novela (2002) de Arturo Pérez-Reverte como la teleserie (2011) de Walter Doehner y Mauricio Cruz – han tenido una importancia que va más allá del éxito puntual de cualquier producto literario o mediático. Se trata de un fenómeno de divulgación masiva sin precedentes desde el punto de vista transatlántico e inter-americano. Por primera vez una obra escrita por un novelista español reconocido ha servido de base para una popular telenovela ambientada en tres continentes y de gran impacto no sólo en España, sino en toda Iberoamérica y en la comunidad latina de EE.UU. Este rasgo transnacional afecta a todos y cada uno de los componentes de la novela y la teleserie. Es algo que, como veremos, puede apreciarse en la producción, la forma, el contenido, y la distribución de ambos productos. Como me propongo demostrar en este trabajo, *La reina del sur* podría, de

hecho, interpretarse como paradigma y metáfora de la globalización cultural en el marco iberoamericano. Lo local se diluye aquí en lo global, la identidad se confunde con el estereotipo y la narco-geografía resultante es tan inestable e hiperreal como las locaciones escogidas para el rodaje de la teleserie. Es más, *La reina del sur* supone la “canonización” del género narco tanto en la narrativa como en el audiovisual más allá de Colombia y México, países pioneros en este subgénero, abriendo el camino a su aceptación dentro del mundo académico internacional y a su cohabitación con el universo de la alta cultura.

### **El auge de la narcocultura: entre la denuncia social y la apología de la violencia**

Geográficamente los dos focos de la narcocultura han sido los dos países donde el narcotráfico ha tenido un mayor impacto social y político: México y Colombia. En cada uno de ellos la producción y recepción ha variado en las últimas décadas, lo que unido al presente contexto de flujos globales y transnacionales ha dado lugar a transformaciones que hacen difícil fijar su estado “actual”. A esta dificultad para definir formas estables se suma la ambivalencia y ambigüedad con que la narcocultura ha sido estudiada desde los medios de comunicación y, aún más, desde el ámbito académico. Su historia es relativamente reciente y sus formas más notables se dan en el campo de la música, la narrativa y el audiovisual. Por supuesto, el fenómeno es mucho más amplio y abarca también otras manifestaciones culturales, como las artes plásticas, la arquitectura y numerosas expresiones de la cultura popular, pero a efectos de este ensayo, me detendré brevemente en aquellas directamente relacionadas con *La reina del Sur*.

Antes de que las narrativas y telenovelas sobre el narcotráfico se convirtieran en un fenómeno masivo, este tipo de subcultura se manifestó de forma local. Los narcocorridos fronterizos y el narcocine mexicano de bajo presupuesto fueron sus primeras manifestaciones. Partiendo del tema de la criminalidad en la frontera con los EE.UU., ambos fueron adquiriendo su forma moderna en las décadas de 1970 y 1980, como resultado de la aparición de los carteles mexicanos de la droga y el boom del consumo de estupefacientes en los EE.UU. Algunos consideran el sexenio de la administración de José López Portillo (1976-1982) como el momento que marca la irrupción de los narcos en la escena social y su rápida transformación en iconos culturales a través de la música y el cine (Vincenot, 2010: 35).

Los corridos de traficantes, herencia de los corridos revolucionarios, son una buena muestra de las recientes tendencias transnacionales dentro de la cultura popular. Surgen en el Norte de México, pero pronto arraigan también en los barrios chicanos de Los Ángeles, y se hacen muy populares en la frontera con EE.UU. Se trata de composiciones musicales cuyas letras giran en torno a la figura primero del contrabandista y luego del narco, dentro de una épica de la delincuencia enfrentada al poder del Estado.<sup>1</sup> Su difusión masiva e internacional se produjo a finales del

---

<sup>1</sup> Algunos críticos culturales matizan, o incluso llegan a cuestionar, el componente épico de los narcocorridos. Carlos Monsiváis, por ejemplo, afirma que “[e]n el narcocorrido no se insinúan siquiera los sentimientos de la epopeya ni juego literario que permita hablar de lírica. Ningún narco es capaz de hazañas y lo suyo es la disminución salvaje del valor de la vida humana, completada con la exhibición del mayor dispendio como última voluntad del condenado” (2004: 39). La postura de Monsiváis, una de las más influyentes en el estudio de la narcocultura, es ante todo moral, de ahí su dificultad para ver épica alguna en la exaltación del derroche y la violencia con que se caracterizan estos productos. También refleja la posición del intelectual letrado que ve con cierta aversión un fenómeno de interés más

siglo XX de la mano de grupos como Los Tigres del Norte y Los Tucanes de Tijuana, que transformaron la música folklórica norteaño ‘en un género que apela a sensibilidades locales’ (Cabañas, 2008: 521).<sup>2</sup> En parte, el narcocorrido se desterritorializa también como consecuencia de su naturaleza marginal, ya que se trata de un género perseguido y censurado a menudo por las instituciones gubernamentales. Según María Herrera-Sobeck los corridos crean un espacio alternativo en el imaginario social que permite a los sujetos rebelarse contra el orden establecido (1990: 70). En ellos se representa un universo marcado por la muerte, la corrupción, la traición y el soborno. Es este aspecto supuestamente transgresor del narcocorrido el que retomará Pérez-Reverte en la construcción de su protagonista, inspirada en Camelia la Tejana, personaje evocado en el narcocorrido *Contrabando y traición*, de Los Tigres del Norte, que a su vez inspiró una popular película durante los años 70 y, más recientemente, una teleserie (en producción) e incluso una ópera (2008).<sup>3</sup>

Por lo que se refiere al narcocine fronterizo, su manifestación más característica fue el “cabrito western”, surgido en los 1970 y que encontró a su público más fiel entre los emigrantes de origen mexicano radicados en los Estados Unidos. Como se desprende de su nombre, consistía en un cine de bajo presupuesto que se valía de las convenciones típicas del western estadounidense, pero sustituía a forajidos, malhechores, colonos, indios y vaqueros por contrabandistas, braceros, traficantes e inmigrantes ilegales, todos ellos motivos recurrentes en películas inspiradas a veces directamente en famosos corridos. La relación entre el cine fronterizo y los narcocorridos fue, pues, simbiótica. Filmes como *La banda del carro rojo* (1976) y *La mafia de la frontera* (1979) sirvieron de base a populares narcocorridos, mientras que otras películas del género, como *Tres veces mojado* (1989), tienen como referente inmediato a la música popular (en este caso la letra de una canción de los Tigres del Norte). Al igual que el corrido norteaño, el cine de estas características se desarrolló también gracias al acelerado desarrollo de una cultura fronteriza, mezcla de las realidades mexicana y norteamericana. De esta forma, música y cine populares se retroalimentaron durante dos décadas: las historias cantadas en canciones populares pronto se vieron representadas en la pantalla, mientras muchas películas inspiraban la producción musical de los grupos norteaños.

Al margen de su más que dudoso valor artístico (Carlos Monsiváis insiste en sus tramas e interpretaciones “ridículas”) o de la pobre calidad de la mayoría de sus producciones, el cine fronterizo fue un subgénero de gran importancia sociológica y cultural, que permitió, por primera vez en mucho tiempo, llevar a cabo una producción cinematográfica importante fuera de los límites del Distrito Federal. Sus películas reflejaban la cruda realidad de un importante sector de la población mexicana. *Contrabando y traición* (1976) de Arturo Martínez, *Pistoleros famosos* (1980) de José Loza Martínez, *Lola la trailera* (1983) de Raúl Fernández o *El traficante* (1983)

---

sociológico que estético. Esta es una postura que, como veremos, forma parte de un debate inconcluso sobre ética y estética en la representación de la violencia como bien de consumo.

<sup>2</sup> Luego veremos la estrecha relación que el primero (y más popular de ellos) tuvo con *La reina del Sur*, pero también la importancia que el propio género tuvo en la génesis de la novela de Pérez Reverte (A. García, 2002).

<sup>3</sup> En agosto de 2008 se estrenó en Bloomington (Indiana) la ópera experimental *Únicamente la verdad*, inspirada en el famoso narcocorrido de Los Tigres del Norte con libreto de Rubén Ortiz Torres y música de Gabriela Ortiz. Dos años después se presentó en el Teatro Julio Castillo de la capital mexicana y en marzo de 2013 en la Long Beach Opera de Los Ángeles. En Adrián Figueroa. 2010. “Y Camelia La Tejana se hizo ópera.” *Crónica*, 13 marzo de 2002, consultado el 9 de diciembre de 2018, <<http://www.cronica.com.mx/notas/2010/493971.html>>.

de José Luis Urquieta, demostraron la enorme capacidad de convocatoria de un cine que, pese a las precarias condiciones de su producción, distribución y exhibición, logró que el público llenara las salas en donde se exhibía o consumiera ávidamente los vídeos en los que muchas veces se comercializaban directamente estos productos.

El tercero de los géneros, la narconarrativa, ha tenido desigual fortuna en México y Colombia. En México las primeras manifestaciones literarias se dieron en Sinaloa a finales de los años 60. La publicación de *Diario de un narcotraficante*, de Pablo Serrano, en 1967, es considerada como la fecha inaugural de esta modalidad narrativa (Palaversich, 2009: 7), pero hay que esperar hasta fechas más recientes para poder hablar de un *boom* del género. Si bien el creciente éxito de ventas es innegable, el reconocimiento crítico no está en sincronía con el de los novelistas colombianos. A diferencia de la llamada sicaresca, o al menos las novelas de este género escritas por Fernando Vallejo y Jorge Franco (así como sus adaptaciones cinematográficas), que ha sido objeto de numerosos ensayos académicos, la crítica sobre las narconovelas mexicanas ha tendido a limitarse a los artículos periodísticos y las revistas de divulgación.<sup>4</sup> En gran medida habría que atribuir esta situación a cierto desprecio por parte del estamento intelectual mexicano frente a un género, que tiende a encasillarse dentro de la literatura *light* o de entretenimiento, cuando no es asociado al morbo propio de la crónica roja y otras manifestaciones de la subcultura sensacionalista. Sin embargo, autores como Yuri Herrera, Elmer Mendoza, Don Winslow y Leónidas Alfaro empiezan a cobrar cada vez mayor reconocimiento y sus narconovelas publicadas a finales del siglo XX y comienzos del XXI han sido bien recibidas por lectores y críticos. Tanto es así, que, al igual que en el caso de los narcocorridos, lo que empezó siendo un fenómeno local, ha pasado a acaparar la atención de los grandes conglomerados editoriales españoles como Tusquets, Alfaguara, Planeta o Mondadori, que se disputan ahora las novelas de estos y otros muchos autores similares.

En donde no tiene desafío alguno la industria cultural colombiana es en el campo de las narcotelenovelas. Es sintomático que cuando Telemundo acometió la adaptación televisiva de *La reina del Sur*, a pesar de contar con un amplio elenco de actores mexicanos, no usara sus estudios de México, sino de Colombia y recurriera, además, a los servicios de la compañía colombiana RTI Producciones. Y es que las narcotelenovelas tienen su origen y han alcanzado índices de popularidad espectaculares en Colombia (Barbero, 2012; Herrero-Olaizola, 2012). Se trata de un género híbrido que se alimenta de los cánones de la telenovela tradicional a los que suma otros procedentes del thriller criminal, las películas de *gangsters* y el cine de acción hollywoodiense. El gran atractivo que presentan para el público latinoamericano reside en la creación de un imaginario en el que cualquier ciudadano sumido en la pobreza puede conseguir poder y ascenso social a través del crimen y la violencia. Populares teleseries como *El cartel de los sapos* (2008), *Sin tetas no hay paraíso* (2008-2009), *Las muñecas de la mafia* (2009), *El Capo* (2009) o *Escobar: el patrón del mal* (2012), muestran un mundo en el que el patrón manda desde su mansión rodeado de excentricidades y bellas mujeres, en donde los representantes de la ley no son más que peones que el héroe puede corromper a su antojo; un universo patriarcal y rabiosamente machista en el que la mujer es un objeto sexual, adorno y mercancía desechable e intercambiable; un ámbito dominado por los valores del clan mafioso (la lealtad y la fraternidad entre sus miembros) y en donde reina el narcotráfico, la

<sup>4</sup> Los recientes trabajos de Diana Palaversich (2006, 2009) parecen estar empezando a cambiar esta tendencia. En Diana Palaversich. 2012. "Narcoliteratura (de qué más podríamos hablar?)". *Tierra Adentro*, 25 de septiembre de 2012, consultado el 9 de diciembre de 2018, <[http://www.conaculta.gob.mx/terra\\_adentro/?p=307](http://www.conaculta.gob.mx/terra_adentro/?p=307)>.

prostitución, el tráfico humano, el sicariato, la corrupción y el lavado de dinero. Lo narco aquí responde a los parámetros que Omar Rincón descubre en el género, que considera, de forma provocadora, como el subproducto cultural lógico de sociedades como la colombiana; sociedades ‘desposeídas que se asoman a la modernidad y solo han encontrado en el dinero la posibilidad de existir en el mundo’ (2013: 147). Lo narco, para Rincón, es así, una estética, ‘una forma de pensar’, ‘una ética del triunfo rápido’, ‘un gusto por el exceso’, ‘una cultura de la ostentación’, un *modus vivendi* ‘del todo vale para salir de pobre’, ‘una afirmación pública de que para qué se es rico si no es para lucirlo y exhibirlo’ (148). De forma similar, Alejandro Herrero-Oliazola resume la particular naturaleza de las narcotelenovelas colombianas, subrayando el valor del crimen en estas producciones como bien de consumo cultural y fuente de entretenimiento, al margen de consideraciones éticas:

*Dichos narcodramas ponen de relieve que el crimen y la pasión se han convertido en piezas clave para la producción cultural colombiana, curiosamente algo que subyace en la campaña gubernamental “Colombia es pasión”, que busca promover el turismo (si bien existe un riesgo, “que te quieras quedar”). Con apuestos actores y bellas actrices, “papacitos” y “mamacitas”, un culto a la silicona sin parangón, suntuosos decorados de interiores, una representación sexista que rozca el camp y bandas sonoras pegadizas, dichos seriales han cautivado audiencias locales y globales, tanto por su exitosa representación de la estética narco, como por su ejemplar despliegue del argot del mundo del hampa. (Herrero-Oliazola 2012: 113)*

El éxito de los narcodramas colombianos ha venido acompañado de una agria polémica, que todavía perdura y en la que algunos políticos y periodistas han manifestado su indignación frente a lo que consideran una apología indiscriminada de la violencia que perjudica la imagen del país en el exterior. Ya en 1997 se había aprobado una ley para prohibir a los canales de TV la retransmisión de programas de contenido violento. Esto hizo que las series que trataban el narcotráfico se mudaran a la TV de pago; pero, al comprobar que tenían un éxito sin precedentes, se decidió emitirlos de nuevo en señal abierta y exportarlos, además, a México y Venezuela. Si bien la polémica sigue, pocos se plantean la posibilidad de volver a prohibir unos productos que han resultado ser tan rentables incluso como objetos de exportación.

Si bien las narcotelenovelas colombianas han disfrutado de una gran popularidad tanto en el mercado nacional como en el internacional, en México y EE.UU., donde el narcotráfico sigue siendo un tema tabú, existe todavía cierto reparo a la hora de producir series de este tipo, y esto a pesar de tratarse de dos países con una larga historia de producción de telenovelas para el mercado latino. De ahí la importancia de *La reina del Sur*, una iniciativa que surge en los EE.UU., cuando en 2011 Telemundo decide adaptar el *bestseller* de Pérez-Reverte aprovechando la estela del éxito de los narcodramas colombianos y valiéndose de la colaboración de España, Colombia y, en menor medida, de México. Como comentaré más adelante, el rotundo éxito que la telenovela tuvo entre el público mexicano y chicano podría indicar un cambio de rumbo en el tradicional miedo a representar el narcotráfico en México y los EE.UU.

## La novela de Pérez-Reverte: una radiografía de la barbarie desde la ciudad letrada

EL MÍO IBA A SER, QUÉ REMEDIO, UN CORRIDO DE PAPEL IMPRESO Y MÁS DE  
QUINIENTAS PÁGINAS.  
CADA UNO HACE LO QUE PUEDE.  
*LA REINA DEL SUR*, 542

En la novela de Pérez-Reverte se entrecruzan dos hilos narrativos: el primero consiste en la narración cronológica en tercera persona de la historia de Teresa Mendoza, desde sus orígenes como novia de un narco sinaloense hasta su madurez como dueña de un imperio de la droga en la zona del estrecho de Gibraltar; el segundo, en primera persona, relata las pesquisas de un ex-reportero anónimo que sigue los pasos de Teresa por México, el Norte de África y el Sur de España con la intención de escribir una novela sobre su vida. El primero de los hilos narrativos, que ocupa la mayor parte del texto, se extiende a lo largo de doce años de la vida de la protagonista; el segundo cubre ocho meses de investigación del escritor ficticio (que cualquier lector informado identifica inmediatamente con Pérez-Reverte). Es este narrador, que interrumpe ocasionalmente la narración lineal de la historia, quien declara al final haber escrito un corrido de más de quinientas páginas.

La proyección del propio autor en la figura del narrador anónimo es, como digo, evidente. Las declaraciones de Pérez-Reverte a lo largo de las numerosas entrevistas que arrojaron el lanzamiento de *La reina del Sur* coinciden con los comentarios metaficticiales inscritos en la novela a través de la trama autoconsciente que revela su proceso de gestación. Al igual que el narrador hace al final, el autor se ha referido a su obra como ‘un corrido de más de 500 páginas’ y ha explicado cómo fue precisamente el más famoso narcocorrido (*Camelia la Tejana*, de Los Tigres del Norte), el que desencadenó su proyecto literario:

*El día que oí el corrido de Camelia la Tejana sentí la necesidad de escribir yo mismo la letra de una de aquellas canciones. Pero no tengo ni idea de música, ni sé resumir en pocas palabras historias perfectas como las que esa raza cuenta. Carezco del talento de los Tigres del Norte o los Tucanes de Tijuana, o de Chalino Sánchez, que era compositor, vocalista y gatillero de las mafias, y lo abrasaron a tiros, todo exquisitamente canónico, al salir de una cantina, en Sinaloa, por el narco o por una hembra. O por las dos cosas. Así que, tras darle muchas vueltas al asunto, decidí escribir un corrido de quinientas páginas y mezclar en él dos mundos, dos fronteras, dos tráficos. (Pérez-Reverte, 2002)<sup>5</sup>*

La novela retoma elementos temáticos y formales del corrido. Por un lado, crea un personaje que, como Camelia la Tejana, es una narcotraficante que asesina a su cómplice y amante. Por otro, la narración pretende emular la estructura y ritmo de un corrido. Cada capítulo tiene el título de una canción popular que introduce prolépticamente uno de sus motivos centrales y evoca los tipos y estereotipos característicos de este tipo de composiciones. Como sugieren Maihold y Sauter, ‘le sirven al autor como epígrafe del argumento’ (2012: 81), dando lugar así a una

<sup>5</sup> El relato de los orígenes de la novela se repite invariablemente en múltiples entrevistas. En todas ellas se ofrece la misma explicación (la novela se inspira en el personaje del narcocorrido de los Tigres del Norte) dentro del mismo escenario (el novelista escucha *Camila la Tejana* en la gramola de una cantina de México mientras toma tequilas con un amigo). La forma en que describe la situación concentra en pocas palabras y de una forma directa la visión estereotípica que la novela comunica de México; un México bárbaro en el que hasta la violencia adquiere proporciones épicas y fascinantes (Linares, 2002).

estructura de cajas chinas en la que la historia de Teresa Mendoza (el relato central) aparece enmarcada por segmentos en los que el narrador inscrito reproduce en el presente diegético fragmentos de sus entrevistas con los personajes, comenta la acción y ofrece otros detalles del proceso de su investigación. Ambos hilos narrativos, a su vez, se inscriben en capítulos que ostentan el título de baladas populares de aliento épico y e historias trágicas.

En cierto sentido, Pérez-Reverte perpetúa la imbricación genérica que, como se vio en el apartado anterior, ha caracterizado desde su origen a los narcocorridos. En este caso, tenemos una novela inspirada en una canción de Los Tigres del Norte, quienes, a su vez, compusieron un narcocorrido inspirado en la historia de Pérez-Reverte.<sup>6</sup> El lanzamiento simultáneo del libro de este y el CD de aquellos contribuyó, sin duda, a amplificar el éxito de ventas de ambos, ya se beneficiaban de dos públicos muy distintos: el mexicano (principalmente norteno) y chicano del grupo musical y el europeo (principalmente español) y cosmopolita del novelista. En la promoción que siguió (y se reanudó diez años después a raíz del estreno de la telenovela) puede observarse un reiterado intercambio transatlántico destinado a abrir nuevos mercados en la diseminación de este tipo de productos culturales; productos que en los últimos años desafían crecientemente las fronteras entre la alta cultura y la cultura popular y de masas.

*La reina del Sur* supone un punto y aparte en la carrera literaria del escritor español. Se trata de una novela que podríamos describir como escrita “desde afuera”, algo que el autor intenta superar mediante varios recursos narrativos. Para empezar, era la primera vez que Pérez-Reverte escribía una novela desde el punto de vista de una mujer. Si bien el grueso del texto lo constituye el relato en tercera persona del fulgurante ascenso de Teresa Mendoza en el mundo del narcotráfico, la historia está contada desde la perspectiva de la protagonista. Como señala José María Pozuelo Yvancos, ‘la voz narrativa, sin ser en primera persona, se amolda sin embargo a las reflexiones, expectativas y vivencias del personaje’ (2003: 364). La trama metaficticia, por su parte, corre a cargo de un antiguo periodista y consiste en la reconstrucción de una investigación sobre una realidad que le es igualmente ajena: el violento mundo de los narcotraficantes mexicanos. Es cierto que como reportero Pérez-Reverte pudo cubrir noticias relacionadas con el narcotráfico. Tampoco podemos olvidar que en la preparación de esta novela el autor dedicó una cantidad de tiempo y energía sin precedentes para familiarizarse con el mundo representado.<sup>7</sup> Pero es precisamente esa obsesiva tendencia del autor a subrayar los extraordinarios esfuerzos por llegar a conocer plenamente la materia de su obra, lo que revela una marcada ansiedad sobre su (in)capacidad para capturar fielmente (o al menos de forma verosímil) un mundo que no solo no es el suyo, sino que es, además, el de una cultura sometida a siglos de colonización y muy susceptible, por tanto, de las representaciones procedentes de la antigua metrópoli. Y es que, como ha ocurrido, con las novelas de tantos otros europeos que han escrito sobre México (Aldous Huxley, D. H. Lawrence, Malcolm Lowry, Antonin Artaud, André Breton, Graham Greene, Max Frisch, Italo Calvino, Ramón del Valle-Inclán), *La reina del Sur* termina

<sup>6</sup> Hermann Herlinghaus se equivoca cuando afirma: ‘*La reina del Sur* is a corrido performed by Los Tigres that was later turned into a central plot by Arturo Pérez-Reverte (Spain), when he wrote a novel of the same name, *The queen of the South* (2002)’ (2001b: 44). Fue la novela la que dio lugar al corrido del mismo nombre, si bien es cierto que, como he venido señalando, fue otro corrido de Los Tigres, el que sirvió de inspiración a la novela. La confusión, es, sin embargo, sintomática de la señalada retroalimentación entre las diferentes manifestaciones genéricas de la narcocultura.

<sup>7</sup> En una gran parte de las entrevistas y notas de prensa sobre la novela, se insiste una y otra vez en el largo proceso investigativo previo a la escritura de la novela.

por decir más sobre la propia identidad del autor que sobre la del país retratado en la novela. Como bien señala Antonio Gómez, ‘estos textos no constituyen aproximaciones desinteresadas, sino piezas literarias en las que se negocia y se retoca la propia identidad en el espacio simbólico de una tierra, de un continente, de unas costumbres y de un país distantes’ (2006: 43). A esto habría que añadir que se trata de representaciones marcadas por el contexto histórico y cultural en el que se inscribe el sujeto enunciator (la España del boom económico y la inmigración latinoamericana y magrebi). De hecho, en el próximo apartado veremos cómo, solo diez años después de la publicación de *La reina del Sur* y, en medio de su transformación en teleserie, el autor se distanció de la visión romantizada del narcotráfico y la violencia que se desprende del texto literario. Pérez-Reverte alegaba un cambio en la dinámica del narcotráfico mexicano, sin querer entender que el cambio en realidad se había producido en su propia visión del fenómeno, como resultado, en gran medida, de las transformaciones experimentadas por la sociedad española y del debate abierto sobre ética y violencia tras la publicación de su novela y el boom transnacional de la narcocultura.

Uno de los aspectos más llamativos en *La reina del Sur* es el motivo del viaje transatlántico, viaje que se lleva a cabo en ambos sentidos y en el que se implican los dos personajes centrales de la obra: el narrador anónimo (un periodista español que viaja a México para escribir una novela biográfica) y Teresa Mendoza (el objeto de estudio de la novela que viaja de Sinaloa al Sur de España, para finalmente regresar a México). A partir de ahí se crea una compleja red de intercambios coloniales y poscoloniales en los que se cuestionan fronteras geográficas, genéricas, geopolíticas, lingüísticas y culturales. El gran problema dentro de este intercambio entre las dos orillas es que el sujeto de enunciación es siempre el mismo: el autor, anclado en una de ellas y cuya visión recorre todas las páginas del libro. Como si fuera consciente de este hecho, el narrador de la trama metaficticia – el pseudo-Reverte, como lo llama Rodríguez López-Vázquez (2003: 381) – se presenta como un observador imparcial de los hechos, da a entender que toda la información que trasmite al lector se basa en una rigurosa documentación, resultado de una investigación exhaustiva, y, mediante un doloroso acto de ventriloquia, llega incluso a adoptar cuando es necesario los registros lingüísticos de la otredad representada. No es casual pues que, como el propio Pérez-Reverte, sea un ex-reportero y que, en la tradición del periodismo de investigación, muestre un especial interés en representar objetivamente la realidad que encuentra en tierras extrañas. En muchos sentidos el papel que asume para sí desde el comienzo coincide con el de dos figuras de raigambre histórica en los intercambios transatlánticos entre Europa y las Américas: el antropólogo que viaja al Nuevo Mundo con la intención de catalogarlo de acuerdo con los esquemas del racionalismo europeo y la del teórico cultural postmoderno que reduce su encuentro con el Otro a una celebración acrítica de la hibridez y el multiculturalismo.

Las estrategias narrativas en la novela tienden a legitimar la representación de una realidad ajena al autor de acuerdo con este doble papel. Para ello recurre, emulando uno de los tropos más recurrentes de la historiografía tradicional y el periodismo de investigación: el modelo detectivesco. El pasado (en este caso la meteórica carrera de Teresa Mendoza) se presenta como un enigma que debe desvelarse mediante la búsqueda de testimonios, confidencias y documentos, y el cotejo inexorable de fuentes fidedignas. Aunque el personaje central es en última instancia ficticio, el narrador intradieгético recurre a toda una serie de subterfugios destinados a certificar la veracidad de su relato: noticias de la prensa española y mexicana, entrevistas con amigos y allegados de la protagonista, viajes a México para entrevistar a testigos, etc. En algunos de los casos llega incluso a incorporar

personajes reales, como es el caso del escritor sinaloense Élmer Mendoza o el director de cultura de Culiacán, Luis Bernal (45), a quienes dedica su libro (7) y quienes, a su vez, participaron en la ‘accidentada’ presentación de la novela en la capital del Estado de Sinaloa.<sup>8</sup>

Como si se tratara de un antropólogo viajero, el narrador hace generalizaciones sobre normas de comportamiento en tierras extrañas. Una de las más recurrentes consiste en la comparación de la aséptica violencia en la Europa globalizada de comienzos del siglo XXI y el México primitivo, cuya violencia más cruda y salvaje fascinan tanto al narrador como al propio autor. Sobre Culiacán afirma el primero que ‘en aquella ciudad, donde a menudo lo ilegal es convención social y forma de vida – es herencia de familia, dice un corrido famoso, trabajar contra la ley’ (28); y en al menos dos ocasiones subraya el carácter esencial de la violencia en aquellas tierras: ‘[...] una tierra donde morir con violencia era morir de muerte natural’ (35), ‘en el mundo del que ella procedía, que te mataran era una forma de irse tan natural como otra cualquiera’ (107). En Europa, en cambio, la violencia es regulada y contenida. No circula con libertad ni es aceptada socialmente, sino que está circunscrita al ámbito de la criminalidad. Incluso en el espacio fronterizo de las aguas del Estrecho de Gibraltar, que a veces el narrador evoca con cierto aliento épico, no alcanza la calidad y proporciones del “México bárbaro”: ‘El de estas aguas era un mundo duro, de raza pesada, pero menos hostil que el mejicano. Menos violencia, menos muertes. La gente no se bajaba a plomazos por una copa de más, ni cargaba cuernos de chivo como en Sinaloa’ (136). La forma más directa (e hiperbólica) con que Pérez-Reverte se ha expresado en entrevistas revela sin ambages la seducción que ejerce en él el mal y la violencia supuestamente esenciales y telúricos de México:

*En nuestro llamado “primer mundo”, nuestro mundo de ahora, es un mundo en el que los malos son malos muy aburridos. Es más, ahora cualquier rata de cloaca puede ser mala. Basta con apretar botones, con firmar cheques, con manejar Internet; no arriesgan nada. Cualquier cobarde puede ser malo. Sin embargo, en sitios fronterizos tales como Méjico o como el sur de España el malo todavía necesita valor, coraje, jugársela para serlo. Y si gana, gana. Y si pierde, pierde. Y si pierde, paga. Y es ése el código, el juego que para mí es la última gran épica de nuestra época.<sup>9</sup>*

Hay por lo tanto, según el novelista, una cualidad estética en el espectáculo de la violencia desmedida y arbitraria de la otra orilla, algo que la hace particularmente atractiva para el creador literario y que la convierte en el marco nada menos que de ‘la última gran épica de nuestra época’. Es sorprendente que una forma tan ingenua de interpretar la realidad como una simple novela de aventuras no haya encontrado apenas respuesta entre los críticos.<sup>10</sup> Lo cierto es que el novelista no sólo perpetúa la dicotomía civilización/barbarie en su visión estereotipada de las relaciones entre España y México, sino que los desplazamientos transatlánticos que presenta en su novela subrayan aún más si cabe dicha visión. Teresa Mendoza es descrita

<sup>8</sup> César Güemes. 2002. “Amagan a Pérez-Reverte; ‘con mi patria no te metas’, le dice un desconocido.” *La Jornada*, 8 de septiembre de 2002, consultado el 9 de diciembre de 2018, <<http://www.jornada.unam.mx/2002/09/08/03an1cul.php?origen=cultura.html>>.

<sup>9</sup> Félix Linares. 2002. *El Correo digital*, 13 de junio de 2002, consultado el 9 de diciembre de 2018, <<http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/reverte1.html>>.

<sup>10</sup> De hecho, la consagración académica de Pérez-Reverte se produce poco después de la publicación de *La reina del Sur* en 2002, alcanzando su apogeo con su ingreso en la Real Academia Española un año después, su nombramiento como *doctor honoris causa* por la Universidad Politécnica de Cartagena en 2004 y la aparición de varios volúmenes colectivos sobre su obra en la estela del éxito editorial de su novela.

inicialmente como una nueva manifestación del “buen salvaje”, un ser primitivo e iletrado, cuya identidad ni siquiera ha empezado a gestarse. El final del primer capítulo, en el que Teresa escapa de una muerte segura subraya esta visión animalizada del personaje:

*Sintió un violento deseo de orinar, y se puso hacerlo tal como y estaba, agachada e inmóvil en la oscuridad, temblando igual que si tuviera fiebre. Los faros de un automóvil la iluminaron un instante, aferraba una bolsa en la mano y la pistola en la otra. (Pérez-Reverte, 2012: 44)*

Es solo tras su marcha de México, su viaje a Europa y el encuentro con una criminalidad culta y cosmopolita, que encarna su amiga Pati O’Farrell, cuando conseguirá “cultivarse” y ascender socialmente. Su acceso a la cultura letrada, y en concreto su identificación con unos gustos literarios que evocan los del propio Pérez-Reverte, permitirán al personaje adquirir una identidad propia, llegando incluso a redimirse.<sup>11</sup> El maniqueísmo que se esconde tras la dicotomía civilización/barbarie invade todos los ámbitos de la novela, pero muy especialmente el recorrido de la heroína y su ingreso en el espacio de la ciudad letrada. Antonio Gómez resume así el proceso de transculturación del personaje en base a estos desplazamientos:

*[...] de la periferia al centro, de la violencia caótica a la violencia racionalizada, del primitivismo a la civilización, del agrafismo a la literatura, de la pobreza a la abundancia, del instinto a la cultura, y de la subalternidad al ejercicio de un determinado poder. (Gómez, 2006: 48)*

La novela aspira, ante todo, a erigirse en una apología de la interculturalidad y el mestizaje en un mundo fronterizo y globalizado. Este mestizaje se revela, como hemos podido ver, en términos de forma y contenido. Las declaraciones del autor en este sentido inciden en la transgresión de fronteras genéricas y en la exaltación del mestizaje cultural dentro de una estética de la impureza que desconoce los límites entre la alta cultura y la cultura popular:

*No hay duda de que en este momento el mundo está globalizado. Las fronteras se han diluido. Ya no hay géneros puros, ya no hay cine puro, ya no hay literatura pura, ya no hay arte puro. Hay una autoalimentación de unos medios de expresión artística de otros. Por lo tanto, en mi memoria como escritor no tengo siempre muy claro lo que viene del cine, lo que viene de la televisión, lo que viene de la literatura, lo que viene del arte. En mis novelas, por ejemplo, yo utilizo elementos o técnicas cinematográficas que sirven mis herramientas literarias que vienen de mis lecturas. Es evidente que ahora ningún género es limpio ni independiente. Incluso el lector, ha visto mucho cine, ha visto mucha televisión, y no puede evitar proyectar su propia memoria muy diversa sobre lo que lee. Yo soy lector y para mí ha sido tan importante Agatha Christie como Faulkner, tan importante Dostoyevski como Tolstoy o Dumas. Igual que en mi memoria como lector todo eso está mezclado, en mi vida como escritor todo eso está mezclado también. Ya no hay ninguna historia pura, igual que no hay ningún lector inocente. Todo está mezclado. Yo soy consciente de que esto es un fenómeno de la época en la que vivo. Es evidente que a la hora de manejar mis proyectos literarios lo combino todo. Las historias, igual que las técnicas, flotan y se mezclan. Para hacer una novela actual para un lector actual tiene que ser así.*

<sup>11</sup> En este sentido es significativo el intercambio de opiniones sobre la novela entre Pérez Reverte y el periodista Félix Linares. Al tratar el cambio radical que experimenta el protagonista, el entrevistador subraya el carácter redentor que ejerce la cultura literaria en el personaje: ‘Si la salvas en el sentido que la elevas de su primigenia situación de analfabetismo a lo que para ti es tan importante, que es el acceso a la cultura a través de la literatura’ (Linares, 2002; el énfasis es mío).

*El mundo ahora es mestizo. España ahora es mestiza. La literatura ahora es mestiza. Ahora somos todos partidarios de todo. (Durham, 2003: 235)*

Esta *mélange* de autores que menciona Pérez-Reverte en la entrevista se corresponde meticulosamente con los gustos que su protagonista va adoptando a lo largo de la novela. Tras su encuentro en la cárcel, O'Farrell introduce a Teresa en el mundo de la lectura, una lectura que se revela como compulsiva ('lo leyó todo' [Pérez-Reverte, 2012: 328]) y en la que, al igual que en las preferencias literarias de Pérez-Reverte, se entrecruzan la literatura popular con los grandes 'clásicos' de la literatura universal ('se convirtió en lectora voraz, y al final lo mismo la encontrabas con una novela de Agatha Christie que con un libro de viajes o de divulgación científica' [215]); gustos que llegan a abarcar también manifestaciones de la cultura de masas ('además, leía los diarios y procuraba ver los informativos de la televisión. Eso, y las telenovelas que ponían por la tarde' [328]). La acumulación heterogénea de todas estas obras y productos culturales llega a poner en riesgo a menudo la verosimilitud del relato. Es creíble que un personaje como Teresa Mendoza, que inicialmente no conoce otra cultura que la de las telenovelas y los narcocorridos, se aficiona a las obras de Alejandro Dumas, o incluso a las novelas policíacas de Paco Ignacio Taibo II, pero de ahí a convertirla en lectora de Lope de Vega, Bernal Díaz del Castillo, Ricardo Garibay, Octavio Paz, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, Dostoievski, Stendhal, Thomas Mann o Mijaíl Bulgákov, es casi risible. La propia interpretación sui géneris que el escritor tiene del fenómeno de la globalización ('ahora somos todos partidarios de todo') no hace sino subrayar la superficialidad de su visión del mundo.

Gran parte de los estudios críticos sobre *La reina del sur* se ha centrado en el carácter híbrido y mestizo – lo que José Belmonte Serrano ha llamado con tino 'la coctelera Reverte' (2002: 50) – de una novela en la que se superponen géneros y subgéneros, el discurso de la novela y el del reportaje periodístico, la música norteaña y la rumba gitana, y un habla que mezcla rasgos españoles y mexicanos, e incluso variantes dialectales dentro de cada país.<sup>12</sup> Todo haría pensar en una macronarrativa intercultural que intentara reflejar la complejidad y matices propios de una cultura globalizada. Pero lo cierto es que tanto los personajes mexicanos como los españoles son planos y esquemáticos, carecen de profundidad psicológica y nos dicen más sobre la España de aquel momento (la del boom económico como resultado de su integración en la dinámica del capitalismo transnacional) que sobre las realidades mexicana o magrebí. Así, no es de extrañar que Diana Paleversich se haya referido a *La reina del sur* como 'versión romantizada y folklórica del narcotráfico' y que Gómez López-Quñones afirmara que '*La reina del sur* (2002) no es, en realidad, una novela sobre México, sino sobre los estereotipos de México en la ciudad letrada española' (2006: 43). Ambos inciden en la inautenticidad de la novela, una impresión que permanece al final de su lectura, a pesar de (o quizá debido a) los denodados intentos de su autor por legitimar su visión de México y del narcotráfico.

Cuando en 2008 asistía a la Feria del Libro de Guadalajara, Pérez-Reverte fue invitado a participar en el panel 'Los Tigres del Norte, una épica de la frontera: música, pueblo y cultura', junto a los integrantes del grupo musical y al escritor Élmer Mendoza. De forma un tanto exagerada, como es habitual en sus declaraciones públicas, y adoptando una mirada muy similar a la del narrador anónimo de su novela, el escritor español exaltó el legado del grupo como una de las más

<sup>12</sup> Véanse, por ejemplo, los estudios de Belmonte Serrano (2002), García-Alvite (2006), Guerrero Ruíz (2003), Ocón Garrido (2003 y 2005), Rodríguez López-Vázquez (2003) y Walsh (2009).

genuinas expresiones de la cultura mexicana: ‘un país como México’, llegó a afirmar, ‘se entiende más por lo que han hecho Los Tigres del Norte que por el papel de los intelectuales o los escritores. Ellos son la cultura mexicana, eso del folclor es secundario’. Por eso, remató, ‘es fundamental que en México se haga lo que ya se está haciendo en muchas universidades de Estados Unidos: hacer de la agrupación tema de estudio académico’.<sup>13</sup> La reacción de la *intelligentsia* mexicana no se hizo esperar. Al día siguiente, desde las páginas de *Letras Libres*, Guillermo Sheridan arremetía contra el escritor español en un artículo (“La clave son los Tigres”) que empezaba así: ‘El turno para el peninsular que pasa por México profiriendo simplezas corresponde esta vez a un escritor llamado Arturo Pérez-Reverte (entendiendo que muy famoso)’.<sup>14</sup> Sheridan atacaba tanto el talante populista de las declaraciones de Pérez-Reverte como lo que consideraba la arrogancia de su tono:

*La idea de lo popular que tiene el señor Pérez-Reverte lo ha arrinconado en la convicción de que cierto enigma, que para él se llama ‘México’, ha sido descifrado por los señores Tigres del Norte. Lo ha dicho desde la autoridad que da quien tan bien entiende a ‘México’ que juzga quién más lo entiende, siempre y cuando lo entienda de la misma manera, pero nunca mejor que él.*<sup>15</sup>

Al margen del “exceso” con que se caracterizan tanto las desafortunadas declaraciones de Pérez-Reverte como la vitriólica respuesta de Sheridan, la polémica es sintomática de la difícil comunicación entre el *establishment* intelectual de las dos orillas y cuestiona de forma demoledora el éxito del diálogo intercultural que muchos críticos (sin duda, demasiados) han querido ver en *La reina del Sur*.

### **La teleserie: narcogeografías imaginarias en la era de la globalización**

La producción y recepción de la adaptación televisiva de *La reina del Sur* son paradigmáticas de los flujos transnacionales de la cultura en un mundo globalizado. Si bien la principal compañía detrás del producto fue la cadena norteamericana Telemundo, la serie contó con la participación de capital y equipos procedentes de Colombia (RTI) y España (Antena 3). Con un presupuesto de diez millones de dólares, fue la telenovela más cara que había producido Telemundo hasta ese momento y también la que alcanzó mayor difusión internacional.<sup>16</sup> La filmación comenzó oficialmente en Colombia a finales de junio de 2010 y se extendió a lo largo de cinco meses entre Bogotá y Cartagena de Indias. Las grabaciones en Colombia finalizaron a finales de noviembre de 2010. Posteriormente el equipo viajó a España, concretamente a Melilla, en el norte de África. Allí las grabaciones se prolongaron durante un mes y, tras una pausa por las festividades navideñas, el

<sup>13</sup> Édgar Velasco. 2008. “Tigres del Norte, la clave de México: Pérez-Reverte.” *Milenio*, 4 de diciembre de 2008.

<sup>14</sup> Guillermo Sheridan. 2008. “La clave son los Tigres.” *Letras Libres*, 5 de diciembre de 2008, consultado el 9 de diciembre de 2018, <<http://www.lettraslibres.com/mexico-espana/la-clave-son-los-tigres>>.

<sup>15</sup> *Ibid.*

<sup>16</sup> Marisa Guthrie. 2011. “How the telenovela is beating the networks.” *The Hollywood Reporter*, 1 de abril de 2011, consultado el 9 de diciembre de 2018, <<http://www.hollywoodreporter.com/news/how-telenovela-is-beating-networks-173938>>; Philiana Ng. 2011. “Telemundo’s *La reina del sur* telenovela has strong launch.” *The Hollywood Reporter*, 1 de marzo de 2011, consultado el 9 de diciembre de 2018, <<https://www.hollywoodreporter.com/news/telemundos-la-reina-del-sur-162988>>.

equipo se trasladó a México en enero de 2011, donde, tras poco más de una semana, terminó el rodaje de la serie.

Dirigida por Walter Doehner y con Kate Castillo en el papel de Teresa Mendoza, la telenovela contó con dos versiones: una extendida (la original) de 63 episodios diarios de 40 minutos, que en la mayor parte de los casos se emitieron en horario *prime* de lunes a viernes (siguiendo el sistema de exhibición habitual en Latinoamérica) y otra más reducida, de doce episodios semanales de 70 minutos, para el mercado español (que se acomodaba, a su vez, al patrón de exhibición típico en la Península). Patricio Wills, presidente de Telemundo, fue el productor ejecutivo. Al haber realizado ya otras producciones junto a RTI Colombia y Caracol Televisión (como la popular *Pasión de Gavilanes* en 2004), Telemundo tenía ya una larga experiencia rodando en Colombia, uno de los países líderes en el medio. Esto llevó a la productora norteamericana a grabar la mayor parte de la serie allí, a pesar de que la historia no se centra en Colombia, sino en México y España. Las grabaciones se llevaron a cabo entre Cartagena y Bogotá, con algunas escenas en Girardot, donde se recrearon los episodios melillenses. Cartagena fue el escenario central de la etapa de Teresa Mendoza en España, utilizando plazas y centros comerciales, así como el puerto marítimo de esta ciudad para dar vida a las escenas de narcotráfico de Santiago Fisterra. Algunos de estos mismos escenarios fueron usados simultáneamente en la grabación de *El clon*, otra serie de Telemundo. La mayoría de los integrantes del equipo de producción y algunos de los actores secundarios fueron, asimismo, colombianos, cedidos por Caracol TV y RTI Colombia, lo que obligó a recurrir al doblaje de muchos actores. Aunque algunas de las escenas de producción se rodaron en sus escenarios naturales de México, Estados Unidos y España, estas fueron, en su gran mayoría, secundarias.

La versión televisiva de *La reina* se caracterizó así por una puesta en escena dominada por una estética del simulacro en donde las geografías y los personajes se recrearon dentro de parámetros imaginarios (casi “hiperreales”) en los que se entrecruzaban lo local y lo global. Si la imagen que la novela de Pérez-Reverte daba de otras culturas (especialmente de México) pudo parecer inauténtica a algunos críticos, en el caso de la telenovela su autenticidad es algo que apenas se llegó a plantear. Al fin y al cabo, el único objetivo de la serie de Telemundo (como de cualquier telenovela) era ampliar mercados mediante una oferta atractiva de entretenimiento para públicos diversos y dentro de un contexto mediático aún más transnacional y complejo que en el caso de la novela de Pérez-Reverte. Esta, sin embargo, fue invocada a menudo desde el lanzamiento mismo de la teleserie como coartada cultural que pretendía imprimírle un cierto empaque. Se comunicaba así la imagen de que el guión de la serie no se improvisaba sobre la marcha en función de las fluctuaciones del *rating* (algo no del todo inusual en el medio), sino que seguía en líneas generales la narrativa de un autor “de prestigio”. Si existía una preocupación por la autenticidad, esta se debía casi exclusivamente a la necesidad de que audiencias diversas (tanto la española como la latina pudieran identificarse con el mundo representado). En este sentido la serie de Telemundo suponía un desafío, ya que, en muchos sentidos, se desviaba de la norma por el carácter global de su producción y distribución.

Como sugiere Jade L. Miller (2010), las telenovelas son productos principalmente domésticos que se exportan sólo después de haber triunfado en el mercado local. A diferencia de la mayoría de las telenovelas, *La Reina del Sur* se produjo fuera del círculo de las grandes factorías del género como Televisa (México), Venevisión (Venezuela), Rede Globo (Brasil), RCN y Caracol TV (Colombia). La economía política de todas estas productoras se caracteriza por el dominio local, el control vertical y las alianzas horizontales. El control que estas

compañías mantienen sobre los medios de producción, distribución y exhibición les asegura una audiencia doméstica a sus productos, mientras que las alianzas horizontales facilitan su diseminación en el mercado internacional (Miller, 2010: 201). *La reina del Sur* fue creada de un modo similar, ya que la compañía matriz de Telemundo, NBC Universal, es propiedad de Comcast, uno de los cinco conglomerados mediáticos mayores de EE.UU. Comcast es, a su vez, propietaria de dos redes de telecomunicación, numerosos canales y es, además, el mayor operador de cable de EE.UU. Pero en contraste con la dinámica típica de otras telenovelas, el lanzamiento global de *La reina del Sur* no se produjo solo después de haber probado su éxito dentro de un mercado nacional. Una de las telenovelas más famosas de todos los tiempos, la colombiana *Yo soy Betty, la fea* (1999), nos puede servir de contraste para entender la novedad que introdujo la serie de Telemundo. Producida por RCN, *Betty, la fea* se estrenó en Colombia en octubre de 1999 y tuvo un éxito fulminante, batiendo todos los records de *rating* del país. Su versión original fue emitida a continuación en toda Latinoamérica con elevados niveles de audiencia. Varios años después, una vez consolidado su éxito a nivel continental, la cadena norteamericana ABC comenzó a emitir un *remake* (*Ugly Betty*, 2006-2010) con la intención de capitalizar el mercado latino en los EE.UU. En 2010 era ya la telenovela más vista de la historia, tras ser emitida en más de 100 países, ser doblada a quince idiomas y contar con 22 adaptaciones en todo el mundo. *La reina del Sur*, por el contrario, no tuvo un lanzamiento inicial “de prueba” en un país latinoamericano (antes de su diseminación global), sino que fue un proyecto transnacional no solo en su producción, sino incluso desde la fase inicial de su exhibición.

El lanzamiento simultáneo de *La reina* en EE.UU. y España (y poco después en México) fue pues algo sin precedentes en la historia del género y refleja el carácter transatlántico del texto en el que se inspira. Los esfuerzos de Telemundo se volcaron en lograr un cierto grado de verosimilitud en la puesta en escena, de modo que públicos muy diversos se sintieran identificados con la realidad representada. Esto obligó a ciertos ajustes, pero, en términos generales se respetó una sincronización sin precedentes en la distribución de este tipo de productos. En EE.UU. el primer capítulo, que se emitió el 28 de febrero de 2011, consiguió un total de dos millones y medio de espectadores, convirtiéndose así en el estreno de Telemundo más visto de su historia.<sup>17</sup> Llegó incluso a desplazar en el *rating* a los programas de las cadenas ABC y CBS dedicadas al público angloparlante (Orozco/Vassallo, 2012: 28). En España se estrenó el lunes 14 de marzo de 2011 a las 22.00 con una audiencia de más de tres millones, la segunda opción más vista de la noche tras TVE (el canal público que no emite publicidad) y la primera opción entre las cadenas privadas. En México se estrenó poco después, el lunes 4 de abril de 2011 a las 22:30 h con un 13.4 puntos de *rating* y, aunque no se transmitió en ninguno de los canales mexicanos de más audiencia, también tuvo un gran impacto. Lideró su horario y se situó por encima de varias novelas de Televisa y TV Azteca. Se convirtió, así, en una de pocas telenovelas extranjeras con más audiencia en México, especialmente en la capital, con *ratings* de hasta 25 puntos.<sup>18</sup> Por lo que se refiere a Colombia, la serie, emitida por Caracol TV, tuvo un éxito considerable a pesar de alcanzar solo un tercer lugar

<sup>17</sup> Gonzalo Aguirregomezcorra. 2011. “La telenovela ‘La reina del Sur’ triunfa en EEUU.” *El Mundo*, 4 de marzo de 2011, consultado el 8 de diciembre de 2018, <[http://www.elmundo.es/america/2011/03/03/estados\\_unidos/1299189810.html](http://www.elmundo.es/america/2011/03/03/estados_unidos/1299189810.html)>.

<sup>18</sup> Jorge Mendoza. 2012. “Rating mata polémica.” *El Universal*, 3 de diciembre de 2012, consultado el 8 de diciembre de 2018, <<http://www.eluniversal.com.mx/notas/887245.html>>; ‘La Reina del Sur logra máximo en México.’ *Masquetelenovelas*, 20 de mayo de 2011, consultado el 9 de diciembre de 2018, <<http://masquetelenovelas.blogspot.com/2011/05/la-reina-del-sur-logra-maximo-en-mexico.html>>.

(debido a la fuerte competencia con las telenovelas colombianas). Junto con *El clon* (2010), otra serie de Telemundo, ha sido la única telenovela extranjera en emitirse en horario *prime* en la historia de la TV colombiana.

*La reina del Sur* completó la exhibición de su último episodio (63) simultáneamente en Telemundo y en Antena 3 el 30 de mayo de 2011. El episodio final fue la emisión de máxima audiencia en los diecinueve años de historia de la productora norteamericana (con más de cuatro millones de telespectadores), superando a los canales de lengua inglesa de la televisión estadounidense en el sector demográfico adulto (de dieciocho a 49 años).<sup>19</sup> El éxito del programa llevó a Telemundo al lanzamiento de su primera campaña para la nominación de la serie para los premios Emmy de TV.<sup>20</sup> El último episodio se presentó tras un especial que marcó el debut de la conocida presentadora cubano-americana Cristina Saralegui (habitual colaboradora de la rival Univisión) en Telemundo el 31 de mayo de 2011.

La diseminación global de *La reina del Sur* supuso, asimismo, un hito en la penetración de las telenovelas latinas de origen estadounidense en el mercado internacional. La teleserie triunfó en toda Latinoamérica (Orozco/Vassallo, 2012: 75). Fue líder de audiencia en Chile (Mega), El Salvador (Canal 2), Guatemala (Canal 7), Panamá (TVN), Nicaragua (Telecentro) y Perú (ATV) y tuvo una excelente acogida en Ecuador (Ecuavisa), Costa Rica (Teletica) y Paraguay (SNT). En el caso de Venezuela tuvo algunos tropiezos, dada la compleja legislación del país sobre la exhibición de contenidos relacionados con el narcotráfico (un tema tabú en las cadenas venezolanas). Al principio fue adquirida por Televen, pero no llegó a emitirse por este canal por miedo a posibles sanciones; de modo que fue revendida al canal por cable Venevisión Plus, aunque también se pudo ver a través de Telemundo Internacional a partir del 18 de febrero en horario nocturno. La serie fue exhibida, a su vez, en las televisiones de Serbia, Chipre, Albania, Hungría, Eslovenia, Croacia y Rumanía, entre otros muchos países.

Las diferencias entre la teleserie y la novela eran predecibles. En su mayor parte, vinieron dadas por la divergencia entre los medios y el público al que iban dirigidas. Como era de esperar, en la serie desaparece el narrador diegético y toda la trama metaficticia, limitándose el argumento a un recuento lineal del ascenso de Teresa Mendoza desde sus tiempos como cambiadora de divisas en las calles de Culiacán, a su éxito como narcotraficante en el sur de España. La trama lineal aparece ocasionalmente salpicada de *flashbacks* y digresiones narrativas, pero, por lo general, se mantiene una sucesión estrictamente cronológica de los acontecimientos, se subraya el componente melodramático de la historia (inevitable en cualquier telenovela) y aumenta el esquematismo de los personajes. Menos predecibles, pero más interesantes, son los cambios en el contenido. Algunos de ellos, según Pérez-Reverte, fueron resultado de sus propias recomendaciones. En una rueda de prensa ofrecida en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara en noviembre de 2010, el escritor hablaba de las transformaciones en el panorama del narcotráfico

<sup>19</sup> Philiana Ng. 2011. "Telemundo's *La reina del Sur* Tops Broadcast in Ratings." *The Hollywood Reporter*, 10 de marzo de 2011, <<http://www.hollywoodreporter.com/news/telemundos-la-reina-del-sur-166610>>; Bill Gorman. 2011. "*La reina del Sur* Draws Best Audience Ever For Telemundo Entertainment Program." *TV by the Numbers*, 31 de mayo de 2011, consultado el 10 de diciembre de 2018, <<http://tvbythenumbers.zap2it.com/2011/05/31/>>.

<sup>20</sup> Tim Keneally. 2011. "Telemundo Launches Its First Emmy Campaign; Will Tout *La reina del Sur*." *The Wrap*, 25 de mayo de 2011, consultado el 10 de diciembre de 2018, <<http://www.thewrap.com/tv/article/telemundo-launches-first-emmy-campaign-la-reina-del-sur-27705>>.

mexicano y de cómo estas habían cambiado su visión del fenómeno y debían, además, plasmarse en el guión de la telenovela: ‘Sugerí a los guionistas que introdujeran unos nuevos personajes, narcos más jóvenes, de otra generación, que carecen de códigos, y son gente más desalmada.’<sup>21</sup> Las declaraciones del autor apuntan a lo que él considera una degradación creciente de las condiciones de vida en el Norte de México como consecuencia del narcotráfico que, años después de escribir su novela, condena ahora de forma más explícita. Si en su obra y en todo el entramado mediático que acompañó su lanzamiento, el autor se abstenía de hacer juicios morales, ocho años después se percibe un tono claramente moralizante en sus declaraciones. Para el autor, en México ‘se ha pasado de un mundo marginal con puntas épicas casi románticas’ a una violencia como la ‘colombiana en los malos tiempos de Escobar’ (las décadas de 1980 y 1990).<sup>22</sup> En su personal balance de estos cambios, Pérez-Reverte se distancia, por tanto, de la visión romantizada del narcotráfico que había presentado en *La reina del Sur*, una visión afín al espíritu épico de los narcocorridos que le habían servido de inspiración, para subrayar un proceso de deterioro que hace imposible seguir valorando positivamente esa cultura. Lo interesante es que para ello sigue recurriendo a los mismos mecanismos de legitimación que había usado antes en su novela. Al igual que la del narrador diegético de la novela, su visión del fenómeno está avalada por lo que presenta como su conocimiento directo de ese mundo que sigue interpretando desde su condición de testigo de los hechos: ‘Yo todavía conocí a los viejos narcos que tenían reglas; las viejas mafias tenían un código, yo llegué al final, conocí a ese mundo que siendo como era delincuente, decía “los niños no se tocan, las mujeres no se tocan”’.<sup>23</sup> En esta y otras entrevistas del mismo periodo Pérez-Reverte señalaba que la guerra que ahora sostienen los criminales en el país es ‘triste, es sombría, turbia’. ‘Cuando hice *La Reina*, yo no sabía si hacerla en Colombia o México, elegí México porque el narco mexicano tenía unas ciertas maneras, tenía una cierta épica folclórica cultural incluso, que lo hacían, si no simpático, sí interesante’.<sup>24</sup>

Si bien, las palabras del escritor español se producen en el marco de la presentación de la que entonces era su última novela (*El asedio*), han de entenderse como parte de una intensa campaña mediática por parte de Alfaguara para relanzar la novela aprovechando el éxito internacional de la teleserie. De hecho, la mayor parte de las notas de prensa y entrevistas del autor durante 2010 y 2011 tuvieron que ver más con su *bestseller* de 2002 que con su producción literaria de aquellos años. *La reina del Sur* se siguió reeditando, ahora con más intensidad que nunca. Una de las ediciones que tuvo mayor circulación fue la que Alfaguara lanzó desde su sede en Doral (Miami) para el público latino norteamericano. Como suele ser habitual en estos casos, la cubierta del libro mostraba a Kate del Castillo en el cartel anunciador de la película, una imagen glamourosa que contrastaba fuertemente con la cubierta neorrealista (una fotografía en blanco y negro de tintes prostibularios) que tuvo la

<sup>21</sup> “Pérez-Reverte actualiza su obra.” *La Prensa*, 30 de noviembre de 2010, consultado el 17 de diciembre de 2018, <[https://www.prensa.com/cultura/Perez-Reverte-actualiza-obra\\_0\\_2989201100.html](https://www.prensa.com/cultura/Perez-Reverte-actualiza-obra_0_2989201100.html)>.

<sup>22</sup> AFP. 2010. “Pérez Reverte equipara violencia de México con Colombia en años de Escobar.” *EcoDiario.es*, 28 de noviembre de 2010, consultado el 10 de diciembre de 2018, <<https://ecodiario.economista.es/global/noticias/2639014/11/10/Perez-Reverte-equipara-violencia-de-Mexico-con-Colombia-en-anos-de-Escobar.html>>.

<sup>23</sup> Carlos Puig. 2010. “Narco en México, ya sin reglas: Pérez-Reverte.” *El Universal*, 29 de noviembre de 2010, consultado el 10 de diciembre de 2018, <<http://reporte8veracruz.blogspot.com/2010/11/narco-en-mexico-ya-sin-reglas-perez.html>>.

<sup>24</sup> *Ibid.*

edición de Alfaguara/Punto de lectura en España. La novela, de hecho, alcanzó en esas fechas el número uno en la lista de libros en español más vendidos en EE.UU.<sup>25</sup>

Pero, volviendo a la telenovela, la representación de una violencia más cruda no tiene como resultado inducir a una posición moral en el espectador (como cabría esperar de las “sugerencias” de Pérez-Reverte); más bien ocurre todo lo contrario. Se trata de una violencia más espectacular, más mediática y, por lo tanto, más atractiva para el gran público, que subraya de forma efectiva el componente de acción, un elemento característico de las narconovelas y que las distancia de las telenovelas tradicionales. La serie retoma, además, la presencia del narcocorrido como elemento conductor de la trama. Si, como vimos, en la novela cada segmento narrativo aparecía enmarcado por el título de una de estas canciones, en la teleserie cada episodio se abre con el narcocorrido del mismo título que Los Tigres del Norte compusieron en 2002. Como la grabación de Los Tigres estaba basada en el personaje de Pérez-Reverte y no en un narco real, la canción sintonizaba con los primeros narcocorridos (baladas sobre personajes e historias ficticias). En la teleserie *La reina del Sur* fue interpretada por Los Cuates de Sinaloa, un grupo especializado en narcocorridos y originario de la tierra de Teresa Mendoza que, como es bien sabido, es uno de los principales centros del narcotráfico mexicano. Esta versión del narcocorrido es la que se escucha de fondo al comienzo de cada episodio de la telenovela. La secuencia inicial de los créditos incluye imágenes de Los Cuates intercaladas entre video clips de la telenovela misma. Tanto la letra de la canción como los videoclips revelan algunos detalles de la narrativa de Teresa. De hecho, la secuencia funciona como el video musical de un narcocorrido, al mezclar los planos de acción con los de la banda interpretando la canción. La superposición de imágenes espectaculares propias del cine de acción crea un nuevo significado que se prolonga con el impacto emocional de la telenovela y el conocimiento que una parte de la audiencia (especialmente mexicana) pueda tener de la cultura característica de los narcocorridos norteros. Las imágenes dan rostro a los nombres mencionados en la canción y la canción le otorga especificidad cultural a las imágenes. Lo que es más, la introducción del personaje de Teresa a través de una forma musical característicamente mexicana contribuye a reforzar la marca nacional del producto. La presencia del narcocorrido al comienzo de cada episodio subraya así una mexicanidad que, de otro modo, podría haber quedado diluida en una trama que, en realidad, se centra en los pasos de la protagonista en España. Esto debió contribuir, sin duda, a asegurar la empatía y el interés del público mexicano/latino que siguió atentamente la serie desde EE.UU. y México. La canción actúa, a su vez, como “paratexto” que participa del tipo de conversación intertextual propio de los narcocorridos. Por último, la grabación de la canción representa, en un sentido cultural, la aceptación mediática de un subgénero maldito. Recordemos que en 2010 el Partido Acción Nacional, que entonces gobernaba México, llegó a prohibir la interpretación pública de narcocorridos (Marche, 2010) por considerar que se trataba de un género que celebraba abiertamente al narco y su comportamiento violento.

El marco fuertemente mexicano de la serie contrasta con el escenario y acentos predominantemente españoles. En la telenovela, rusos, marroquíes, colombianos y personajes de diferentes regiones hablan con sus propios e inconfundibles acentos. Los acentos y coloquialismos frecuentemente chocan y dan lugar a malentendidos humorísticos en la narrativa. Pero el hecho de que estos fuertes marcadores de

<sup>25</sup> Alfaguara. 2011. “*La reina del Sur*, número 1 en ventas en Estados Unidos.” *Perezreverte.com*, 13 de marzo de 2011, consultado el 10 de diciembre de 2018, <<http://www.perezreverte.com/articulo/noticias-entrevistas/587/la-reina-del-sur-numero-1-en-ventas-en-estados-unidos/>>.

diferencia permanezcan en la telenovela es algo que rompe con la tradición de la industria a erradicar los coloquialismos de cara al mercado internacional. Miller (2010: 202) señala como para que las telenovelas puedan tener éxito en el mercado internacional deben diluir esos elementos locales que habían contribuido inicialmente a su popularidad. Conectando los localismos a la lengua, Albert Moran (2009: 84) cita el caso de la telenovela *Yo soy Betty, la fea*, cuyo español colombiano era aceptable para muchos mercados latinoamericanos, con la excepción de México (Miller, 2010: 202). Mientras que las diferenciaciones lingüísticas son un impedimento para algunos textos internacionales, *La reina del Sur* las explota para subrayar el racismo y la xenofobia que surge como resultado del cruce (especialmente el ilegal) de fronteras. Teresa es una inmigrante ilegal mexicana, pero no del tipo característico en el imaginario estadounidense. Aquí es un personaje que se encuentra a sí misma en suelo europeo y debe enfrentarse a lo que significa ser mexicana en Europa y hacerlo, además, dentro del ámbito de la criminalidad.

Una discusión de la teleserie no estaría completa si no habláramos, si quiera brevemente, de la reacción de Pérez-Reverte ante el resultado final. De las numerosas notas de prensa y entrevistas que se sucedieron al terminar la serie se deduce que la venta o cesión de los derechos de autor implicó un “pacto de silencio” entre los productores y el autor mientras durara la exhibición de la telenovela. Esto explicaría la avalancha de declaraciones coléricas que el autor hizo públicas a través de su cuenta de *Twitter* instantes después de la exhibición del último episodio. Sus comentarios más despectivos iban dirigidos a la versión “compacta” de Antena 3, que como dije, reducía los 63 episodios originales de 40 minutos a solo 13 de poco más de una hora. ‘Ha sido un disparate infumable’ declaró tajantemente. ‘Lo digo ahora que ya ha finalizado y no perjudico a nadie [...] y me costó cumplir la promesa. Pero mantuve mi palabra’.<sup>26</sup> ‘Si llego a saber la versión casposa que iban a proyectar aquí, no habría consentido que se visionase en España’, aseguraba el autor en uno de sus tuits, en los que además enumeraba los puntos que le habían enervado: ‘Contar errores y detalles que en América dan igual, pero que en España chirrían y enfurecen. Ignorancias, tergiversaciones, acentos...’ Pérez-Reverte descalificó la versión ‘reducida de corta y pega’ de Antena 3, de 13 capítulos, pero salvó la americana, de 63 episodios: ‘Incluso viéndola con ojos críticos engancha [...]. Es un culebrón largo, canónico, con las limitaciones, defectos, virtudes y eficacias de un género allí clásico’. También salvó de la quema al reparto. Pero lo cierto es que Antena 3, como he venido señalando, había acometido con *La reina del Sur* un proyecto ‘inusual’ en la televisión española: llevar al horario estelar español el género del culebrón diseñado para el consumo latino. Y lo hizo adaptando la teleserie original al formato característico de las teleseries españolas (emisión de un episodio por semana) y al gusto del público peninsular (poco habituado a las teleseries de larga duración y con una clara preferencia por el componente de intriga y acción sobre el melodrama). Si la actitud de Pérez-Reverte ante la serie de Antena 3 es vitriólica, su reacción ante la versión de Telemundo es cauta, e incluso elogiosa, dando a entender que está más próxima a la autenticidad cultural que el autor cree

<sup>26</sup> Los comentarios del autor se prologaron con una serie de tuits en esa misma línea. Con un tono castizo y pintoresco continuó refiriéndose a la telenovela como ‘*caspaserie* presunta y falsamente española, cutre y llena de errores intolerable’. F.M.B. 2011. “Ha sido una bazofia como el sombrero de un picador: Arturo Pérez Reverte ataca sin piedad la versión española de *La reina del Sur*.” *ABC*, 2 de junio de 2011, consultado el 10 de diciembre de 2018, <<http://www.abc.es/20110602/tvradio/abcp-sido-bazofia-como-sombrero-20110602.html>>; Isabel Gallo. 2011. “Pérez-Reverte reniega de *La reina del Sur*.” *El País*, 2 de junio de 2011, consultado el 10 de diciembre de 2018, <[http://elpais.com/diario/2011/06/02/radiotv/1306965606\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2011/06/02/radiotv/1306965606_850215.html)>.

ver proyectada en su propia obra. Poco importa que, en realidad, se trate básicamente de la misma serie, solo que con un montaje diferente y que la mayoría de los cortes de la versión compacta hagan mucho más efectiva (más digerible, desde luego) para el público europeo una telenovela de casi 60 horas de duración en donde había desaparecido por completo el aliento poético que podía entreverse en algunas páginas de la novela. Las tergiversaciones y los acentos, que menciona el autor, son patentes tanto en una como en otra versión y no queda claro por qué ‘contar errores y detalles’ dé igual en América, pero chirríen y enfurezcan en España, salvo, claro está, que uno establezca jerarquías tendenciosas entre dos tipos de público: uno iletrado y complaciente, otro culto y exigente. En cualquier caso, considerando que se trata al fin y al cabo de una telenovela, muy bien podría asumirse que todos estos cambios y omisiones terminen por “dar igual” a uno y otro lado del Atlántico. Obviamente las declaraciones de Pérez-Reverte son el resultado de evaluar un medio masivo y popular (con sus propios códigos, estética y perspectivas de mercado) desde la óptica del género de la novela tradicional y desde el espacio de la ciudad letrada.

Pero me gustaría concluir este apartado retomando algunas de las reflexiones del apartado anterior en donde hablaba de los creadores del *urtext* de la novela de Pérez-Reverte: Los Tigres del Norte. Ya pudimos comprobar cómo, en sus controvertidas declaraciones en la Feria del libro de Guadalajara, el novelista español veía en la banda norteña la explicación de ese enigma llamado México y en las composiciones musicales del grupo, la encarnación misma de la cultura mexicana. Si tuviéramos que tomar semejante boutade al pie de la letra, no sería desatinado pensar que la adaptación de la novela de Pérez-Reverte, no tanto el culebrón de Telemundo, como la versión compacta, y según el novelista ‘casposa’ e ‘infumable’ de Antena 3, estaría más próxima al espíritu del grupo musical (¿y por extensión a la supuesta esencia cultural mexicana?) que la propina novela en la que se basa. Uno no tiene más que revisar los materiales y eventos de promoción del disco que Los Tigres lanzaron al mercado al mismo tiempo que la novela para comprobar esto. El disco lleva por título el mismo de su tema principal, que es (¿cómo no?) el mismo de la novela: *La reina del Sur*. Con una economía que supera con mucho la de la versión “de corta y pega” de Antena 3, en poco más de cuatro minutos la canción resume la trama de una novela de más de 500 páginas. Si la visión que sobre México y España presenta la teleserie puede parecerle al autor maniquea y estereotípica, aún más lo fueron los materiales y eventos de promoción del disco de Los Tigres que Fonovisa lanzó simultáneamente a la publicación del libro en 2002. Pamplona, en plenos Sanfermines, fue la ciudad donde se grabó el disco y el lugar donde comenzó su gira española, a la búsqueda de un mercado que hasta entonces rara vez había oído hablar de lo que era un narcocorrido. También fue la capital navarra el escenario del videoclip de promoción, un videoclip cuya estética merecería sobradamente muchos de los adjetivos que la ira de Pérez-Reverte reservó para la telenovela.<sup>27</sup> En escenarios naturales de Pamplona, dominados por su plaza de toros, las calles donde cada año se celebran los famosos encierros y los edificios tardomedievales y prerrenacentistas, que evocan el periodo del “Descubrimiento”, se pasean con su aspecto anacrónico los miembros de la banda, mientras cuentan la historia de Teresa Mendoza. Como suele ser habitual en la mayor parte de los video clips musicales las imágenes del grupo interpretando la canción se superponen a otras en los que se dramatizan esquemáticamente algunos elementos de la historia. Curiosamente la actriz escogida aquí es de rasgos españoles, como españoles son también los que sirven de comparsa al videoclip intentando bailar a un ritmo que

<sup>27</sup> Los Tigres del Norte. 2002. “La Reina del Sur.” *YouTube*, consultado el 10 de diciembre de 2018, <<http://youtu.be/Ng-eYklcmEM>>.

no parecen acabar de entender. En cierto sentido, el videoclip ejemplifica de forma caricaturesca el fallido intento de diálogo transatlántico que propone la novela con cierta convicción, pero que la teleserie (en sus dos versiones) terminará por echar a perder.<sup>28</sup>

### ***La reina del Sur* la lógica cultural del neoliberalismo**

Tanto la novela de Pérez-Reverte, como el narcocorrido de Los Tigres del Norte y la serie de Telemundo deben entenderse de acuerdo con los mecanismos propios de cada uno de los medios en los que se inscriben y dentro del contexto socioeconómico y político de la globalización. El fenómeno mismo del narcotráfico es una de las manifestaciones más extremas de los procesos de globalización en el mundo contemporáneo, ya que, como indica Germán Palacio Castañeda, la economía de las drogas ilegales ha sido completamente transnacionalizada tanto en su consumo transporte y distribución, como en la circulación de los beneficios que genera y circula por los circuitos financieros mundiales (1998: 83). Manuel Castells subraya, asimismo, el carácter crecientemente transnacional de la narcocriminalidad y su influencia en el mundo de la cultura. Para el sociólogo español, ‘las redes criminales probablemente llevan la delantera a las compañías multinacionales en su capacidad decisiva de combinar la identidad cultural y la empresa global’ (2001: 242).

Las expresiones culturales que han surgido en las últimas décadas en torno a este fenómeno siguen siendo objeto de debate entre aquellos que ven la narcocultura como un espacio de negociación de identidades para los grupos subalternos (Benavides, Cabañas, Herrera-Sobeck), y aquellos otros que ven en ella la manifestación más patente (y aberrante) de la lógica cultural del neoliberalismo (Monsiváis). *La reina del Sur* (en sus diferentes manifestaciones discursivas) nos ayuda a entender mejor este fenómeno. Sus diferentes expresiones mediáticas suponen un parteaguas en la normalización y diseminación transnacional del fenómeno. La obra de Pérez-Reverte es la narconovela que ha tenido hasta la fecha una mayor diseminación internacional (la única que ha adquirido el estatus de *bestseller* mundial). Por lo que se refiere a la telenovela, a pesar de todas sus limitaciones y carencias, se trata de una de las más ‘globales’ de la historia (el primer narcodrama que alcanza una distribución transcontinental).

Las diferentes reacciones que suscitó *La reina del Sur* reflejan las dos tendencias antes mencionadas frente al fenómeno de la narcocultura. Así, se ha querido ver, por ejemplo, en la novela un elemento transgresivo o emancipador por su apología de la interculturalidad, su denuncia del racismo y la xenofobia, su cuestionamiento de los roles de género y orientación sexual, y el carácter mestizo de su misma naturaleza lingüística. También sobre los narcocorridos, como los creados por su agrupación más conocida (Los Tigres del Norte), se ha extendido una visión crecientemente idealizada de este subgénero como discurso alternativo que da voz a los desposeídos. Para Miguel Cabañas, por ejemplo, ‘el narcocorrido reivindica la

---

<sup>28</sup> De forma parecida el especial emitido como presentación (y recogido como uno de los Extras en la edición en DVD) dramatiza la dificultad de este diálogo. Cristina Saralegui (conocida entre el público latino por el famoso *Show de Cristina*) va recibiendo uno por uno, en su casa de Miami, a los actores y actrices del reparto de la telenovela. Significativamente se van sentando en dos sofás, por un lado, los actores españoles y, por otro, los mexicanos. En la interacción que se produce después se aprecia una evidente ausencia de química entre unos y otros. En Philiana Ng. 2011. “Cristina Saralegui-hosted *La reina del Sur* special boosts Telemundo ratings.” *The Hollywood Reporter*, 1 de junio de 2011, consultado el 10 de diciembre de 2018, <<http://www.hollywoodreporter.com/news/cristina-saralegui-hosted-la-reina-193975>>.

actuación de las clases populares en la globalización mediante un proceso de agencia que canta la épica de las comunidades desplazadas y criminalizadas' (2008: 319-320). Por lo que se refiere la narcotelenovela, se trata de un nuevo campo de estudios que apenas empieza a ser objeto de atención en los estudios culturales. La obra de O. Hugo Benavides (*Drugs, thugs, and divas*, 2008) marca un punto de partida para este tipo de investigaciones, que, a veces, tienden a adoptar una perspectiva ingenua de la narcocultura. Para Benavides, los narcodramas sirven para unir a los pueblos de varios continentes en su resistencia contra regímenes gubernamentales opresivos. Podría, sin embargo, alegarse que difícilmente podemos hablar de la cultura del narcotráfico como un espacio de negociación de identidades colectivas cuando en el nuevo orden neoliberal el margen de negociación es ínfimo por parte de los grupos subalternos y la concentración del poder es cada vez mayor entre los grupos hegemónicos. Si existe tal negociación se trata de una negociación generalmente desigual en la que las decisiones realmente importantes se toman desde los centros de poder multinacional y en función de la oferta y la demanda. De hecho, es precisamente esa dinámica de productos de consumo rápido y gratificación inmediata con una circulación global dictada por los intereses del mercado, la que podría muy bien convertir al narcotráfico en una de las metáforas más efectivas (y siniestras) de la globalización neoliberal y a la narcocultura en una de las expresiones de su lógica cultural.

En la evaluación de este tipo de productos, sin embargo, parece necesario evitar las perspectivas de análisis tradicionales, que no distinguen entre las características de cada medio y sus formas de expresión peculiares, o que lo hacen desde posturas reduccionistas marcadas fuertemente por una agenda cultural o política determinada. Hermann Herlinghaus acierta, sin duda, cuando declara: 'It is now time for a conceptually more alert approach. A perspective that avoids either mythification or fear when approaching today's uncanny narrative worlds' (2009a: 85). En *Violence without guilt* (2009) estudia cómo la fase más reciente de la modernidad ha cambiado radicalmente nuestras relaciones afectivas con la violencia, lo que exige la elaboración de nuevas teorías que den cuenta de la conexión entre nuestras formas de percibir la violencia y sus prácticas. Sin embargo, la perspectiva alternativa que propone, construida sobre una extravagante arquitectura teórica, termina, si no justificando plenamente, si abalando en gran medida la narcocultura como una "cultura de la excepción" que Herlinghaus (2009b) elabora dentro de una compleja (a veces incomprensible) "estética de la sobriedad". Más sensato parece el razonamiento que propone Manuel Castells, para quien la fascinación colectiva por este tipo de productos 'muy bien pudiera indicar la quiebra cultural del orden moral tradicional y el reconocimiento implícito de una nueva sociedad, hecha, a la vez, de identidad comunal y competencia salvaje, y de la que el crimen global es una expresión condensada' (2001: 243). En ese contexto, *La reina del Sur* (la novela, el narcocorrido y el narcodrama) sería una de las pruebas más contundentes tanto de la fascinación que este tipo de productos ejerce sobre sectores cada vez más amplios de la población, como de la capacidad del mercado para atraer a públicos globales, pero unidos en su indiferencia moral ante la contemplación del espectáculo de la violencia mediática.

## Referencias

- Astorga, Luis. 1995. *Mitología del 'Narcotraficante' en México*. México D.F.: UNAM/Plaza y Valdés.
- Barbero, Jesús Martín. 2012. "La telenovela en Colombia: televisión, melodrama y vida cotidiana." *Diálogos de la comunicación*, 12 de enero de 2012, consultado el 9 de diciembre, 2018, <<http://dialogosfelafacs.net/la-telenovela-en-colombia-television-melodrama-y-vida-cotidiana/>>.

- Barbero, Jesús Martín; Muñoz, Sonia (eds.). 1992. *Televisión y melodrama: género y lecturas de la televisión en Colombia*. Bogotá: Tercer Mundo.
- Belmonte Serrano, José. 2002. *Arturo Pérez-Reverte: la sonrisa del cazador*. Murcia: Nausicaä.
- Benavides, O. Hugo. 1996. *Drugs, thugs, and divas: telenovelas and narco-dramas in Latin America*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Cabañas, Miguel A. 2008. "El narcocorrido global y las identidades transnacionales." *Revista de Estudios Hispánicos* 42 (3): 519-542.
- Castells, Manuel. 2001. *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Vol III. Fin de milenio*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Durham, Carolyn A.; Gabriele, John P. 2003. "Entrevista con Arturo Pérez-Reverte: deslindes de una novela globalizada." *Anales de la Literatura Española Contemporánea* 28 (1): 233-245.
- García, Ángeles. 2002. "Entrevista a Arturo Pérez Reverte: 'He escrito un corrido mexicano de 500 páginas.'" *El País online*, 28 de abril de 2002, consultado el 9 de diciembre de 2018, <[http://elpais.com/diario/2002/04/28/cultura/1019944807\\_850215.html](http://elpais.com/diario/2002/04/28/cultura/1019944807_850215.html)>.
- García Alvite, Dosinda. 2006. "De la frontera de los EEUU-México al estrecho de Gibraltar: procesos de transculturación en *La reina del Sur*." *Cincinnati Romance Review* 25: 81-98.
- Gómez López-Quiñones, Antonio. 2006. "La reinención de 'México' en *La reina del sur* de Arturo Pérez-Reverte: violencia y agrafismo en la otra orilla." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 12 (30): 43-55.
- Guerrero Ruíz, Pedro. 2003. "La reina del Sur: el lenguaje de una aventura." En *Sobre héroes y líbrros: la obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, editado por J. Belmonte Serrano y J. M. López de Abiada, 129-162. Murcia: Nausicaä.
- Herlinghaus, Hermann. 2009. *Violence without guilt: ethical narratives from the Global South*. New York: Palgrave Macmillan, 2009.
- Herlinghaus, Hermann. 2001a. "Carlos Monsiváis: indagaciones sobre un mundo de infamias en el México global." *iMex: México Interdisciplinario* 1 (1): 31-40.
- Herlinghaus, Hermann. 2001b. "Considerations on violence, the Global South, and aesthetics of sobriety." En *Meanings of violence in contemporary Latin America*, editado por Gabriela Polít Dueñas y María Helena Rueda, 75-90. New York: Palgrave Macmillan.
- Herrera-Sobeck, María. 1990. *The Mexican Corrido: a feminist analysis*. Bloomington: Indiana University Press.
- Herrero-Olaizola, Alejandro. 2012. "Crimen sin castigo: narcodramas para el mercado global." En *Crimen y control social: un análisis desde la literatura*, editado por Gustavo Forero Quintero, 111-117. Medellín: Editorial Universidad de Antioquia.
- Jaramillo, Deborah L. 2013. "Narcocorridos and newbie drug dealers: the changing image of the Mexican Narco on US television." *Ethnic and Racial Studies* 37 (9): 1-19.
- Lander, María F. 2008. "Narcogeografías." *Revista de Estudios Hispánicos* 42 (3): 505-511.
- Linares, Félix. 2002. "Arturo Pérez-Reverte conversa con el periodista Félix Linares." *El Correo Digital*, 13 junio de 2002, consultado el 9 de diciembre de 2018, <<http://servicios.elcorreo.com/auladecultura/reverte1.html>>.
- Marco González, Ana. 2008. "*La reina del Sur*: un corrido de ida y vuelta." En *El viaje en la literatura hispanoamericana: el espíritu colombino*, editado por Sonia Mattaglia et al., 243-259. Madrid/Frankfurt: Iberoamericana/Vervuert.
- Marez, Curtis. 2004. *Drug wars: the political economy of narcovis*. Minneapolis: University of Minnesota Press.
- Maihold, Günther; Sauter Rosa M. 2012. "Capos, reinas y santos: la narcocultura en México." *iMex: México Interdisciplinario. Interdisciplinario México* 2 (3): 64-96.
- Marcial Jiménez, Rodrigo. 2009. *Violencia y narco tráfico en México*. Toluca: UNAEM (Cuadernos de investigación 56).
- Masiello, Francine. 2000. "La insoportable levedad de la historia: los relatos *best-sellers* en nuestro tiempo." *Revista Iberoamericana* 193: 799-814.
- Miller, Jade L. 2010. "Ugly Betty goes global: global networks of localized content in the novela industry." *Global Media and Communication* 6 (2): 198-217.

- Monsiváis, Carlos. 2004. *Viento rojo: diez historias del narco en México*. México: Plaza y Janés.
- Moran, Albert. 2009. *New flows in global TV*. Bristol/Chicago: Intellect.
- Ocón Garrido, Rocío. 2003. "El interés por la cultura popular mexicana cruza fronteras: el elemento mexicano en Pérez-Reverte." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 21: 61-66.
- Ocón Garrido, Rocío. 2005. "The Postmodern Traces of Pérez-Reverte's Novels." Unpublished Ph.D. thesis. University of Texas at Austin.
- Orozco Gómez, Guillermo; Vassallo de Lopes, María I. (eds.). 2012. *Transnationalization of Television Fiction in Ibero-American Countries*. Porto Alegre: Sulina.
- Osorno, Diego E. 2009. *El cartel de Sinaloa: una historia del uso político del narco*. México D.F.: Grijalbo.
- Pobutsky, Aldona B. 2009. "Pérez-Reverte's *La reina del Sur* or female aggression in narcoculture." *Hispanic Journal* 30 (1-2): 273-284.
- Palacio Castañeda, Germán. 1998. *Globalizaciones, Estado y narcotráfico*. Santafé de Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Palaversich, Diana. 2009. "La narcoliteratura del margen al centro." *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* 15 (43): 7-18.
- Palaversich, Diana. 2006. "The politics of drug trafficking in Mexican and Mexico-related narconovelas." *Aztlán* 31 (2): 85-110.
- Pérez-Reverte, Arturo. 2012. *La Reina del Sur*. Doral, FL: Alfaguara.
- Pérez-Reverte, Arturo. 2002. "A la caza del narco." *El País Semanal*, 2 de junio de 2002, consultado el 9 de diciembre de 2018, <[https://elpais.com/diario/2011/11/27/eps/1322378840\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2011/11/27/eps/1322378840_850215.html)>.
- Pozuelo Yvancos, José María. 2003. "Las guerras perdidas de Teresa Mendoza, reina del Sur." En *Sobre héroes y libros: la obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, editado por J. Belmonte Serrano y J. M. López de Abiada, 363-379. Murcia: Nausicaä.
- Rincón, Omar. 2013. *ZAPPING TV: el paisaje de la tele latina*. Bogotá: Fundación Friedrich Ebert.
- Rodríguez López-Vázquez, Alfredo. 2003. "La reina del Sur: del corrido al relato." En *Sobre héroes y libros: la obra narrativa y periodística de Arturo Pérez-Reverte*, editado por J. Belmonte Serrano y J. M. López de Abiada, 381-392. Murcia: Nausicaä.
- Sánchez Godoy, Jorge A. 2009. "Procesos de institucionalización de la narcocultura en Sinaloa." *Frontera Norte* 21 (41): 77-103.
- Serna, Enrique. 2009. "Nuestra excitante barbarie." *Nexos en línea*, consultado el 9 de diciembre de 2018, <<http://www.nexos.com.mx/?P=leerarticulo&Article=53>>.
- Spurr, David. 1993. *The rhetoric of Empire: colonial discourse in journalism, travel writing, and imperial administration*. Durham, NC: Duke University Press.
- Storey, John. 2003. *Inventing popular culture: from folklore to globalization*. Malden, MA: Blackwell Publishing.
- Vincenot, Emmanuel. 2010. "Narcocine: la descente aux enfers du cinéma populaire mexicain." *L'Ordinaire Latino-américain* 213: 31-54.
- Walsh, Anne L. 2009. "Echoes of Cervantes in contemporary Spanish fiction: a case study with a specific reference to *La reina del Sur* by Arturo Pérez-Reverte." En *Tradition and modernity: Cervantes's presence in Spanish contemporary literature*, 61-77. New York: Peter Lang.