

# Posglobal y popular

## Intersecciones posibles en la literatura latinoamericana

*Gloria Chicote*

UNLP-CONICET-MECILA

La literatura popular de génesis o circulación oral constituye un componente esencial de la cultura latinoamericana, en la que confluyen, además, el mandato hegemónico de la perspectiva colonialista con las múltiples y diversas resistencias locales. Este artículo propone abordar la incidencia de la crisis posglobal desde distintas perspectivas teóricas, para concluir focalizando la reflexión en un corpus conformado por poemas populares procedentes de México que evidencian las transformaciones operadas en el conjunto. Con este objetivo se analizan distintos factores: la renovación del tratamiento de temas desde la problemática rural a la urbana; los desplazamientos desde lo local a lo nacional, regional e internacional; la redefinición de los conceptos de convivialidad y colapso en los poemas; la centralidad de la violencia; los cambios sustanciales producidos en los procesos de creación y difusión a partir de la utilización de diversas tecnologías digitales.

Sugiero, entonces, un acercamiento desde lo general a lo particular, desde lo macro a lo micro que permita volver a pensar las

relaciones entre la literatura y la historia, a partir de un fenómeno geo-referenciado en el Sur global y la literatura popular latinoamericana, con la puesta en foco en el narcocorrido mexicano.<sup>1</sup>

## **1. Volver a pensar en la literatura y la historia**

El debate clásico de la crítica literaria de todo el siglo XX se interroga sobre la relación entre historia, ficción y la capacidad de los productos culturales para reproducir, representar o configurar la realidad. Ya los pensadores de la Escuela de Frankfurt tales como Walter Benjamin (1980), se interrogaban sobre el concepto de historia y la posibilidad de ampliarlo a los discursos perceptibles como tal, por ejemplo, la leyenda y el mito. Más adelante, desde la estética de la recepción, Hans Robert Jauss (1976) convocaba a un recorrido inverso: comprender la obra de arte en su historia, es decir al interior de una historia literaria, pero a su vez según su horizonte histórico de nacimiento, su función social, y la acción diferenciada que ella ejerció en el proceso de difusión y recepción. Esta discusión se conecta con lo que Hyden White (1992) denominó el giro lingüístico, o sea el proceso por el cual la historia se convierte en discurso. White (1992) recalca que los hechos se limitan a ser, a existir, pero no hablan por sí mismos, necesitan de un discurso que los narre, en cuya construcción interactúan elementos narrativos de diversas procedencias que contribuyen a la producción de un texto con intencionalidades específicas y en el que confluyen tradiciones discursivas previas procedentes tanto del ámbito de la historia, como de las ciencias naturales o de la ficción literaria. Profundizando la problemática, desde esta perspectiva se estudian los mecanismos discursivos de la narrativa en tanto metacódigo que permite traducir el conocimiento en

<sup>1</sup> La versión definitiva de este artículo se ha enriquecido sustancialmente con los valiosos aportes suscitados durante las discusiones con colegas. Quiero agradecer especialmente las referencias aportadas por Ignacio Sánchez Prado y Sophie Esch.

relato, y posibilita la configuración de una experiencia en una forma asimilable a estructuras de significación comunes. La narratología se preocupó por entender al género mismo como una producción de la acción y por diferenciar las marcas lingüísticas que transforman la historia en discurso, en relación con convenciones genéricas o diferentes grados de ficcionalización. Más recientemente, los estudios culturales (Raymond Williams, 1988) revisitan estos conceptos (interpelación, ideología, hegemonía) a partir de la diferencia entre codificación y decodificación, ya que un discurso puede haber tenido una intencionalidad en la codificación y puede ser decodificado a partir de otras múltiples intencionalidades.

En el marco de esta constelación teórica hoy cabe preguntarnos lo siguiente: ¿estos conceptos tan arraigados en la crítica literaria son apropiados para analizar la situación del arte y la literatura en el actual paradigma de disgregación epistemológica?; ¿cómo podemos volver a pensar la antigua diada literatura / compromiso, no ya exclusivamente en términos políticos como lo había pensado la crítica marxista, y en especial el realismo socialista, sino ampliando sus alcances y complejizando sus efectos a toda la esfera de la biopolítica y el biopoder, incluido el medioambiente?

Quizás, con el ánimo de profundizar y complejizar la discusión debemos volver a referirnos a una historia que comenzó hace 200 años con la definición del concepto de *Weltliteratur* / *world literature* acuñado por Johann Wolfgang von Goethe. La novedad de volver a examinarlo en esta oportunidad reside en analizar su intersección con el concepto de *global literature* desde una perspectiva descentrada. Como bien sabemos, fue Goethe quien, en sus famosas cartas a Johann Eckermann en 1827, acuñó la expresión *world literature* con el propósito de cuestionar la validez absoluta de las literaturas nacionales e internarse en las fronteras extendidas y endebles a las que conducía la difusión de la cultura y literatura occidental en el resto del mundo. Este proceso dio lugar al surgimiento de un nuevo campo de estudios: las literaturas comparadas. A partir de entonces proliferaron distintas perspectivas, tales como la *world culture* o *world*

*music*, que nacieron en centros de excelencia europeos con el propósito de llevar a cabo el estudio de otras culturas a partir de parámetros de comparación radiales.<sup>2</sup> Los alcances del concepto tal como fue definido por Goethe oficiaron como norma para el desarrollo de los estudios literarios del siglo XIX y de la primera mitad del siglo XX, pero desde la segunda mitad del siglo XX hasta nuestros días los enfoques variaron y las concepciones radiales (desde un centro hasta múltiples periferias) fueron reemplazadas por nuevas morfologías, tales como rizomas (Deleuze y Guattari, 1980) o archipiélagos (Ette y Müller, 2012). Se abrieron, entonces, múltiples posibilidades para pensar la literatura mundial en diferentes contextos de globalización, en relación con los diferentes procesos culturales que se producían en los países europeos, asiáticos, africanos o americanos, teniendo en cuenta también las especificidades de América del Norte y América del Sur, en conexión con el colonialismo y el poscolonialismo (Santiago, 1978; Mignolo, 2000; Appadurai, 2001; Sousa Santos, 2009, entre otros).

Esta ampliación de la perspectiva condujo también a una ampliación de paradigmas que transitaron desde la *world literature* hasta la *global literature* y los *worlds of literature* que conduce hoy a repensar las obras literarias en sus traducciones en múltiples lenguajes y tecnologías, las cuales les permiten circular resignificadas en contextos diferentes de sus países de origen. Esta nueva dimensión de la literatura mundial permitió acceder a las obras literarias desde el contexto más amplio de *global media dissemination*, más allá de los marcos nacional o cultural que cada vez las definen menos, sino que muestran cómo el producto es el resultado de la interacción ya no de una esfera, sino de varias esferas públicas y transnacionales cada vez más conectadas por los medios de comunicación masiva. Para analizar lo que acontece en el paisaje literario contemporáneo

<sup>2</sup> Ejemplos paradigmáticos lo constituyen el archivo de la Academia de Ciencias de Viena creado en 1899, otro similar en París en 1900 y el Archivo de Fonogramas del Instituto de Psicología de la Universidad de Berlín en 1905.

cabe preguntarse por los alcances de lo global y lo posglobal, con el objetivo de volver luego a América Latina no solo como una marca geo-referencial, sino también como espacio cultural.

## 2. Desde el sur. Literatura popular latinoamericana

Como contribución a este debate me refiero a algunos ejemplos puntuales de la constitución de estos mundos literarios a partir del análisis del fenómeno de la literatura popular impresa que se difundió en el ámbito latinoamericano desde las últimas décadas del siglo XIX y que actualmente sobrevive en el ámbito digital, para observar estos movimientos de diseminación más allá de las lenguas, de las fronteras nacionales, y de los límites falsamente preestablecidos entre circuitos letrados y circuitos populares.

El concepto de literatura popular impresa se introduce con rasgos específicos en un abanico de aproximaciones teóricas sostenidas en los siglos XIX y XX, ya que en su misma formulación incorpora un nuevo factor al proceso de creación y difusión de los productos culturales: la imprenta. Mientras que a partir de los postulados románticos la literatura popular estaba ligada a la difusión oral en sociedades rurales, la inclusión de formas impresas en este paradigma condujo a la necesidad de nuevas definiciones y precisiones del campo.<sup>3</sup> Por esta razón, la literatura popular impresa siempre tuvo

<sup>3</sup> La mirada hacia las manifestaciones de la cultura popular surge durante el Romanticismo alemán como parte de una concepción histórica y filosófica que conecta la génesis del universo europeo con la formación de prácticas culturales que se proyectan hasta nuestros días. Para los teóricos románticos, la historia de la literatura tiene una posición privilegiada con respecto a otros saberes: a través de ella no solo es posible acceder a la comprensión de la historia, sino también hallar directivas para el futuro. El estudio diacrónico del origen, apogeo y decadencia de los géneros épico, dramático y lírico en la cultura occidental permite entender la literatura (y su herramienta metodológica denominada filología) como la encarnación del espíritu de la historia (*Geistesgeschichte*), vinculado con el emergente nacionalismo alemán que formula su objeto de estudio como la búsqueda del “espíritu nacional”. En este sentido, los ideólogos románticos se consideraron a sí mismos como el eslabón final de

un tinte de hibridez, hasta de bastardía, que en ocasiones la marginó tanto del circuito letrado como del circuito popular. El romance y las coplas narrativas impresas constituyen uno de los géneros más populares de una subliteratura, infraliteratura o paraliteratura, tal como se la denominó en diferentes ocasiones (Caro Baroja, 1991), producida y mercantilizada desde los centros urbanos para su adquisición por las clases populares (Catalán, 1997, parte I, p. 326). Como todo producto de consumo es el resultado de una estética impuesta por los responsables de la difusión cultural, a la que a su vez ingresan las preferencias (reales o supuestas) del público receptor. En este sentido podemos decir que existió por parte de los propios defensores de la cultura popular una gran reticencia a reconocer la disparidad de vías y posibilidades de creación de este fenómeno y los puntos de intersección entre lo popular y lo “culto”. La literatura popular impresa aporta elementos innovadores al debate, ya que da cuenta de un proceso complejo al que se incorpora la formación de un nuevo actor social, un público lector masivo y urbano, que constituirá el fluctuante concepto de pueblo delineado en la historia de la modernidad a partir de la invención de la imprenta, con diferentes competencias en las capacidades de lectura y de escritura, en un sistema de difusión del saber que nos conduce a la cultura de masas.

A pesar de que el fenómeno cuenta con una larga duración en la cultura occidental, todavía estamos frente a un campo que debe

---

un proceso de autonomización y legitimación de los productos literarios que se había iniciado en la Edad Media y, en tanto poseedores privilegiados de la normativa y la implicancia ideológica del lenguaje, asumieron la responsabilidad de difundirlas ante aquellos con quienes las compartían: los miembros de la nación. Este poder formativo de la lengua fue concebido como una maquinaria en la que cada manifestación literaria tenía una función y la literatura popular no escapó de ese engranaje, en la medida en que el concepto en sí mismo se adscribía a la distinción romántica entre “poesía de la naturaleza” (*Naturpoesie*), aquella creada espontáneamente por el pueblo y “poesía de arte” (*Kunstpoesie*), aquella producida por personas doctas formadas en el entorno de la alta cultura. A partir de entonces se intentó definir una serie denominada “popular”, caracterizada como oral, anónima y natural o primitiva, que se oponía a la literatura culta, escrita, de autor, sobre la cual se habría cimentado el edificio de la cultura occidental desde la Antigüedad Clásica.

ser analizado, sistematizado y comprendido a la luz no solo de las representaciones literarias procedentes de diferentes ámbitos que convergen en sus páginas, sino también de los movimientos culturales y los procesos sociales en los que se producen. Para profundizar en la constitución de la literatura popular impresa es ineludible internarse en las redes establecidas con los respectivos sistemas educativos, las teorías filosóficas y psicológicas dominantes, los avances de las ciencias naturales, las prácticas de la medicina, la tecnología, etc. Este cúmulo de saberes explicita la necesidad de abordajes multidisciplinarios que permitan enfoques convergentes de un fenómeno particularmente complejo.

Cabe, entonces, un conjunto de deslindes previos para analizar los diferentes componentes del sintagma “literatura popular impresa iberoamericana”. Cuando nombramos un conjunto de manifestaciones como “populares” nos referimos a productos culturales que se desarrollan tanto en ámbitos de sociabilidad rural como urbana al margen de las instituciones, ya que se reproducen en circuitos alternativos y se transmiten conjuntamente por vía oral y / o escrita. “Literatura impresa” alude a la fijación de los discursos literarios en prosa y / o en verso realizada a través del soporte impreso, que incluye no solo la textualidad lingüística, sino que incorpora también como códigos protagónicos la iconografía y la pauta musical. Por último, el adjetivo “iberoamericano” remite al extenso mapa poscolonial que incluye tanto a España y Portugal como a los distintos países de América Latina, resultado de los sucesivos estadios de dominación e independencia. Por esta razón incluimos en un fenómeno de idénticas raíces los textos compuestos en español y portugués, junto con otras lenguas relacionadas con los consecutivos procesos migratorios que tuvieron lugar en diferentes países americanos.

Por último cabe decir que la literatura popular impresa contiene en sí misma un componente básico de oralidad, ya que en la mayoría de los casos se difunde a través de procesos de oralización. Estas manifestaciones de génesis y / o circulación oral constituyen un componente esencial de la cultura latinoamericana, en la que confluyen,

además, el mandato hegemónico de la perspectiva colonialista junto con las múltiples y diversas resistencias locales. Estas manifestaciones literarias (y culturales) también están marcadas por el agotamiento del modelo global y se lanzan a la búsqueda de nuevos anclajes. Podemos enfocar la evolución del fenómeno a partir del análisis de distintos factores tales como la renovación del tratamiento de temas desde la problemática rural a la urbana, y desde lo local a lo nacional, regional e internacional; la redefinición de los conceptos de convivencia y colapso en los poemas; y los cambios sustanciales producidos en los procesos de creación y difusión a partir de la utilización de diversas tecnologías digitales. En este sentido, hoy más que nunca, se necesitan conceptos que expresen esta situación nueva, que evidencien el lado oscuro de las asimetrías económicas, sociales y culturales.

### **3. Puesta en foco. El narcocorrido mexicano**

El corrido es una de las expresiones de mayor alcance de la literatura popular mexicana. Si bien el género se remonta a las narrativas de hechos que en la Nueva España se desarrollaron desde el siglo XVIII y continuaron su producción durante la guerra de la Independencia (1810–1821), alcanza su plenitud hacia 1870 y logra con la Revolución y las revueltas religiosas de principios del siglo XX su verdadera autonomía y sentido épico, así como su estructura discursiva.

Vicente Mendoza (1939), el estudioso más prominente del corrido, sostiene que este deriva del romance español oral que evoluciona en distintas direcciones.<sup>4</sup> Una vez más se puede observar cómo la hegemonía de la forma romancística como la más apta para narrar, ya sea la historia o la ficción, se va a extender en toda la historia de la literatura iberoamericana; pero también debe puntualizarse que, aunque en ocasiones se ofrecen tratamientos particulares de los

<sup>4</sup> Véase también González (1995).

mismos temas, es innegable la distancia entre uno y otro género. Las diferencias entre romance y corrido consisten fundamentalmente en que la serie monorríma asonantada es reemplazada en el corrido por cuartetos en las que alternan rimas asonantes y consonantes, y, en el plano discursivo, el desarrollo elíptico y altamente connotativo del romance es cambiado en el corrido por una narración pormenorizada y explícita de los hechos.

Desde sus comienzos, el corrido cumplió una función noticiera y de construcción de identidad entre sus receptores, y, en lo que atañe a su difusión, está estrechamente ligado a los mecanismos que en el transcurso del siglo XX condujeron a la cultura de masas: la impresión de los poemas en hojas sueltas en muchos casos acompañados de imágenes, la comercialización de estos impresos, la reproducción de los cantos en medios audiovisuales como radio, discografía y televisión y la constante circulación de los portadores entre el ámbito rural y el ámbito urbano. Los corridos fueron publicados en decenas de imprentas populares esparcidas por todo el país, en hojas sueltas y folletos en los que el género compartió su popularidad con otros poemas tales como coplas y décimas de variada temática y procedencia.<sup>5</sup>

En cuanto a su extensión temática, los corridos pueden tener carácter épico, lírico o narrativo y son parte integral de la vida del pueblo y de sus expresiones. Registran todos los elementos de interés colectivo: episodios históricos, héroes y caudillos; bandoleros; toreros; hechos sobrenaturales y terroríficos; crímenes, persecuciones y raptos; accidentes, desastres y tragedias pasionales. Mientras que los corridos de carácter épico tuvieron gran popularidad en las primeras décadas del siglo XX en el marco revolucionario, los de tema novelesco perduran hasta el presente y en especial los de bandoleros han desarrollado una vertiente que exalta a los “marginados”, desde trabajadores oprimidos y activistas de izquierda hasta productores y traficantes de drogas.

<sup>5</sup> En los últimos años se sumaron a las investigaciones sobre la literatura popular impresa mexicana los relevamientos documentales de la Imprenta Vanegas Arroyo que aportan un panorama innovador sobre la circulación de las redes iberoamericanas de la cultura popular (Maserá, 2017).

De esta última vertiente de la tradición corridística deriva el narcocorrido, el subgénero más exitoso en la actualidad, materializado en canciones que resignifican una serie de tópicos y motivos referidos al tráfico de drogas en la frontera entre México y Estados Unidos. Difundidos actualmente no solo en las modalidades tradicionales de versiones orales y escritas, sino también presentes en producciones digitales difundidas en internet, que en forma de videoclips destacan las acciones de los narcotraficantes, reivindicando el uso de la violencia y abogan por la transmisión de supuestos valores comunitarios (Ramírez Pimienta, 2011). Los estudios más destacados sobre el tema afirman que el narcocorrido debe ser estudiado como un género procesual que se desarrolla en una dimensión diacrónica. Juan Carlos Ramírez Pimienta (2011) realiza un relevamiento de los primeros narcocorridos referidos al contrabando textil y de alcohol en el siglo XIX y, a partir de la década de 1930, comienzan a aparecer los que tratan el contrabando de drogas, surgidos en la frontera norte de México, y tienen su mayor asiento en el estado de Sinaloa, concretamente en su capital, Culiacán. Como parte de la música popular, fue el grupo musical *Los tigres del norte* quienes difundieron a partir de los años 70 los narcocorridos en México y Estados Unidos. Uno de los corridos emblemáticos que revive el género popular / tradicional y da inicio a los narcocorridos, es “Contrabando y traición”. Poema de robo, amor y traición en que la protagonista, Camelia, mata a su amante infiel, Emilio. Este corrido fue señalado como el origen de una escalada de violencia discursiva en el que aparecen armas de fuego, aunque en este caso como instrumento del robo y como vehículo para vengar la traición amorosa.

Sonaron siete balazos, Camelia a Emilio mataba.

La policía solo halló una pistola tirada.

Del dinero y Camelia nunca se supo nada. (Kaup, 2018, p. 174)

Un recorrido por algunos narcocorridos emblemáticos muestra cómo evolucionó el significado de las armas agresoras y la negociación de la violencia, en conexión con los distintos contextos

socioeconómicos del fenómeno narco. En los poemas posteriores a la vez que se exalta la vida ostentosa y placentera de los narcotraficantes, va aumentando la violencia y las armas de fuego se vuelven más importantes. Son artefactos de resistencia, hasta que la referencia a armas se convierte en un tropo de la vida violenta, incluso relacionado con la Religión, ya que la virgen de Guadalupe protege a los héroes de los corridos, o con el misticismo, cuando se dice que el héroe sobrevive a los ataques porque trae pólvora en la sangre. Asimismo, la vida rural idílica se resignifica en el mundo de los narcos, que, en algunos poemas, son homologados con los “pastores” que cuidan tres animales: heroína, cocaína y marihuana.

Los personajes del narcocorrido conservan ciertos elementos del papel otorgado al héroe del corrido tradicional: son carismáticos, dispuestos a enfrentar situaciones de peligro, a arriesgar su vida, ponen a prueba la lealtad y el valor siempre al margen de la ley, son benefactores de su pueblo y en correspondencia reciben su protección; sin embargo, no dejan de ser personajes violentos, corruptos y asesinos. El narcotráfico representa entonces una ilegalidad contemporánea representada, la cual produce y difunde su propia expresión a través de la música. Así, los narcocorridos se convierten en el medio que vehiculiza e integra una gran variedad de componentes y dispositivos en el que se expresan las formas simbólicas objetivas e interiorizadas de la cultura, dentro lo que se conoce como narco-cultura (Valenzuela Arce, 2002).

En la década del 90 se producen cambios radicales en este proceso sociocultural: las canciones ya no hablan de cultivo y tráfico, sino de trabajo violento en tiempos de consumo de drogas. La violencia adquirió dimensiones diferentes en México durante la presidencia de Felipe Calderón, y es en este momento en que aparecen los narcocorridos del Movimiento alterado: las canciones son cantares de guerra, como lo es el conflicto en sí, y están impregnadas de una lógica paramilitar. “El movimiento alterado” o “corridos enfermos” colocan el discurso en una dimensión aún más desafiante, mucho más abierta en su lenguaje con el cual retratan de una manera brutal,

la realidad de los ambientes y sucesos del narcotráfico.<sup>6</sup> Esta nueva modalidad se alimenta de prácticas culturales ya establecidas sobre todo en la región de Sinaloa y toma fuerza con la difusión de videos en las redes sociales que tienen doble génesis, por un lado responden a un impulso de comercialización y, por otro, son canciones encargadas por los mismos líderes para difundir su fama y sus hazañas, y de este modo cooptar seguidores. Esto forma parte de un proyecto mercadológico que supuestamente genera en los jóvenes un nuevo estilo de vida y ciertas características identitarias del movimiento tales como barba cerrada, ropa de marcas reconocidas, joyas llamativas y muy costosas, autos de lujo, bebidas caras como el whisky Buchanans, pagar música de banda y comer aguachile, todo esto para ser admirado y respetado por la gente.

Lejos estamos de la génesis difusa entre el mundo de los narcos y los revolucionarios insurgentes que varios autores identifican en las décadas del 60 y 70. Los caminos están totalmente diversificados en el siglo XXI: los narcos son hombres de negocios, comerciantes y mercenarios armados y el arma es la herramienta eficaz para matar.<sup>7</sup> La transgresión se opera bajo una lógica mercantilista, centrada en la muerte, mediante el sicariato que efectiviza las venganzas:

Quiere que sufra o lo quiere al instante / Con mensaje tirado en qué sitio / No señor yo quiero que lo quemem / Por traicionero y por abusivo / Yo le brindé toda mi confianza / Y mire con lo que me ha salido.  
(Mondaca Cota, 2010)

<sup>6</sup> Véanse entre otros títulos: *El violento*, *Sangre de maldito*, *Siguen rodando cabezas*, *Los sanguinarios del M1*, *El encapuchado*, *100 balazos al blindaje*, *Sicarias de arranque*, *El junior del viejón*.

<sup>7</sup> Véase el sugerente análisis que efectúa Sophie Esch (2018), en torno a las distintas significaciones de las armas de fuego en América desde la conquista española a partir de los diferentes valores del objeto: valor funcional como herramienta; valor económico como producto, valor espectral por las heridas que deja, valor simbólico como artefacto, valor sociocultural, tropo (valor alegórico), *prop* (valor performativo del objeto; se mantiene el término en inglés porque no se encuentra traducción al español). El extremo del uso fetichista que conecta el kitsch con lo retro y el mundo de la pornografía puede verse en el apartado "Rifles dorados y plateados: kitsch y política de la narco cultura material" (Esch, 2018, pp. 203-ss.).

El sentimiento de rencor es el móvil principal de las acciones de múltiples personajes que se convierten en anti-sujeto dispuesto a obedecer rápidamente a una lógica impersonal del triunfo de la causa, o de supervivencia del grupo que lo incita a realizar actos extremos y ser reconocido por ello.

Es mi vicio la sangre enemiga / La venganza se me hizo un placer /  
 Ahora torturas habrá un infierno / Soy sanguinario a más no poder...  
 Yo juré y me propuse vengarlos / Gracias a Dios ya cumplí el encargo /  
 Yo sé que Tacho se encuentra alegre / Me siento a gusto al no defraudarlo. (Mondaca Cota, 2010)

Pero los narcocorridos van más allá de las letras, los sonidos y los ritmos. Las expresiones empleadas construyen mensajes codificados que constituyen la narco-cultura de quienes los reciben y se los apropian, a la vez que dan lugar a la construcción de nuevos y complejos imaginarios. Arrojan muchas señales de descomposición que evidencian las debilidades o responsabilidades de los estados nacionales reguladores de la violencia (Zavala, 2018), su incidencia en las cuestiones de soberanía o la afirmación de las nuevas lógicas organizativas de redes internacionales (Kraup, 2018).

#### **4. Para terminar**

En este punto quisiera volver sobre las preguntas que nos fueron propuestas en la presente publicación. Creo que el análisis del narcocorrido como fenómeno socio-cultural pone en evidencia una vez más que las formas poéticas narrativas de larga data en la cultura popular iberoamericana se manifiestan apropiadas para mostrar estos escenarios de tensión entre historia y ficción. Colapso y catástrofe aparecen como puertas posibles de ingreso a las concepciones de convivialidad y, en el caso del narcocorrido, la violencia se eleva como un eje tan central de las manifestaciones populares literarias que permite abordar la incidencia de la crisis posglobal en un corpus

que evidencia las transformaciones operadas en nuevas formas culturales. Podemos repensar el concepto de colapso a la luz de los fracasos de gobiernos locales y naciones, el impacto de los cambios medioambientales en las reglas de la geopolítica y, en especial, una renovada discusión en torno a la ubicación de América Latina en el mapa económico mundial. Debemos pensar el fenómeno narco en relación con la formación de la ciudadanía y la modernidad, en una guerra en la que se complejiza la filiación de los actores y el rol del Estado.

En este contexto, el narcocorrido constituye una práctica representacional que enfatiza la tensión entre colapso y convivialidad, en la medida en que se exalta la violencia en sus más crudas manifestaciones (tortura y asesinato) a la vez que se reivindican la lealtad y la ayuda a los humildes como modelo de convivialidad. Todo esto está atravesado por la problemática del retroceso del Estado en los contextos neoliberales y postmodernos, por acciones cada vez más descarnadas que complejizan las formas de comercialización y difusión de los productos en las redes sociales, en suma en el universo digital, tan desigual y fragmentado de las sociedades latinoamericanas. El análisis de los discursos violentos desatados en los narcocorridos difundidos en la web revela, tal como consigna Catherine Héau Lambert (2010, p. 201), el despertar de viejos demonios desculpabilizados, racismo y lealtades cuasi-feudales hacia nuevos líderes locales que desarticulan la construcción de imaginarios nacionales.

## Bibliografía

Appadurai, Arjun. (2001). *La modernidad desbordada. Dimensiones culturales de la globalización*. México: Fondo de Cultura Económica.

Benjamin, Walter. (1980). *Iluminaciones II. Poesía y capitalismo*. Madrid: Taurus.

Caro Baroja, Julio. (1991). *Ensayo sobre la literatura de cordel*. Madrid: Istmo.

Catalán, Diego. (1997). *Arte poética del romancero oral, parte 1*. Madrid: Siglo XXI.

Deleuze, Gilles y Guattari, Félix. (1980). *Rizoma*. París: Minuit.

Esch, Sophie. (2018). *Modernity at Gunpoint. Firearms, Politics, and Culture in Mexico and Central America*. Pittsburgh: University of Pittsburgh Press.

Ette, Ottmar y Müller, Gesine (coords.). (2012). *Archipels de la mondialisation = Archipiélagos de la globalización*. Madrid / Fráncfort del Meno: Iberoamericana / Vervuert.

González, Aurelio. (1995). Literatura tradicional y literatura popular. Romance y corrido en México. *Caravelle. Cahiers du monde hispanique et luso-brésilien*, (65), 143-157.

Héau Lambert, Catherine. (2010). Los narcocorridos: ¿incitación a la violencia o despertar de viejos demonios? (Una reflexión acerca de los comentarios de narco-corridos en Youtube). *Trace*, (57), 99-110.

Jauss, Hans Robert. (1976). *La Literatura como provocación*. Barcelona: Península.

Kaup, Monika. (2018). Globalized Afterlives of the Border Corrido and the Corrido Hero: Narcocorrido and Narconovela in Yuri Herrera's *Trabajos del reino* and Víctor Hugo Rascón Banda's *Contrabando*. En Roberto Cantú (coord.), *Border Folk Balladeers: Critical Studies on Américo Paredes* (pp. 166-193). Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.

Masera, Mariana (coord.). (2017). *Notable suceso: ensayos sobre impresos populares: el caso de la Imprenta Vanegas Arroyo*. Morelia: UNAM.

Mendoza, Vicente. (1939). *El romance español y el corrido mexicano*. México: UNAM.

Mignolo, Walter. (2000). La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el hemisferio occidental en el horizonte colonial de la modernidad. En Edgardo Lander (coord.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales* (pp. 52-82). Buenos Aires: CLACSO.

Mondaca Cota, Anajilda. (2010). Los narcocorridos, expresiones culturales de la violencia. *Hemispheric Institute*, 8 (2). <https://hemisphericinstitute.org/es/emisferica-82/mondaca.html>

Ramírez Pimienta, Juan Carlos. (2011). *Cantar de los narcos*. México: Planeta mexicana.

Santiago, Silviano. (1978). O entre-lugar do discurso latino-americano. En *Uma literatura nos trópicos* (pp. 11-28). São Paulo: Perspectiva.

Sousa Santos, Boaventura de (2009). *Epistemología del sur*. México: Siglo XXI Editores.

Valenzuela Arce, José Manuel. (2002). *Jefe de jefes. Corridos y la narcocultura en México*. México: Editorial Plaza y Janés.

White, Hayden. (1992). El valor de la narrativa en la representación de la realidad. En *El contenido de la forma: narrativa, discurso y representación histórica* (pp. 17-32). Barcelona: Paidós.

Williams, Raymond. (1988). *Marxismo y literatura*. Barcelona: Gedisa.

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