

Polifonía y autoficción en la novela mexicana sobre el narcotráfico: *Contrabando*, de Víctor Hugo Rascón Banda

Gerardo Castillo-Carrillo

En el presente escrito se revisarán los elementos de autoficción presentes en la novela *Contrabando* del escritor mexicano Víctor Hugo Rascón Banda. Para tal propósito, en primer orden, expondremos la valoración que la crítica literaria ha realizado en particular sobre este texto. De manera inmediata, se presentarán los preceptos teóricos representativos de la autoficción, para posteriormente evaluar de qué forma están dispuestos en la historia estos rasgos. A partir del análisis trataremos de demostrar que el narrador de manera estratégica se va descentrando mediante la inserción de piezas estrictamente ficticias, como una obra dramática o un guion de película, con una finalidad lúdica y estética.

Introducción

La literatura sobre el narcotráfico proporciona diversas maneras de comprender este fenómeno sociocultural. La narrativa mexicana en las últimas dos décadas ha registrado un amplio volumen de obras sobre esta temática. No obstante, el abundante número de narconovelas en el mercado editorial nacional, pocas son las que han trascendido por su propuesta narrativa y por romper con el discurso sobre el tráfico de drogas, enunciado desde los círculos del poder. La novela *Contrabando* (2008),¹ además de presentar estas características, realiza un ejercicio

¹ V. H. Rascón Banda, *Contrabando*, México, Planeta, 2008.

de metaliteratura, autobiografía, testimonio, así como autoficción, aspectos que hacen de interés su análisis, y permiten un acercamiento a los estudios sobre bioficción de Manuel Alberca, Julia Musitano, Ana Casas, Pozuelo Yvancos, entre otros.

Oswaldo Zavala,² en su libro *Los cárteles no existen...*, argumenta que la mayoría de las narconovelas mexicanas reproducen el mismo discurso hegemónico que desde el poder político y mediático se propaga. De manera continua, apunta Zavala, la narrativa oficial ha difundido, en el imaginario colectivo, la existencia de grupos o cárteles del narcotráfico que territorialmente operan y se disputan las distintas plazas del país. De hecho diversas investigaciones (Astorga, Grillo, Ravelo)³ consideran que el surgimiento de estas facciones criminales se origina en los años 80, con el Cártel de Guadalajara, integrado por Félix Gallardo, Caro Quintero y Fonseca Carrillo. En consecuencia, la idea que prevalece hasta nuestros días es que la violencia, los asesinatos y los desaparecidos son producto de los distintos carteles de la droga (Sinaloa, El Golfo, El Pacífico), y no de un gobierno corrupto que se beneficia de los dividendos económicos que genera el narcotráfico. Este mensaje se ha inoculado, de acuerdo con el autor, en todos los sectores sociales, al igual que en la literatura, el cine y la música.

De tal modo que se ha caído en un “agotamiento” narrativo, producto de la repetición de personajes e historias. Así, por ejemplo, *Trabajos del reino* de Yuri Herrera, asegura Zavala, aunque lingüísticamente está muy bien cuidada y escrita, no deja de representar los mismo estereotipos y temática argumental:

Lo que en primera instancia me movió a analizar esas novelas es que muy rápidamente me di cuenta de que la mayoría reproducía una misma narrativa: la del cártel poderoso que antagoniza a la sociedad civil y al gobierno, y que tiene una capacidad de organización y de fuego tan grande que incluso puede

² O. Zavala, *Los cárteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*, Barcelona, Malpaso Ediciones, 2018, p. 19.

³ Cf. L. Astorga, *El siglo de las drogas. Del Porfiriato al nuevo milenio*, México, Debolsillo, 2016. Cf. también I. Grillo, *El narco. En el corazón de la insurgencia mexicana*, México, Tendencias, 2012. Cf. asimismo R. Ravelo, *En manos del narco*, México, Ediciones B, 2017.

rebasar las fuerzas del Estado, lo que produce la enorme emergencia de seguridad nacional.⁴

De este modo, Zavala⁵ considera que, en la narrativa mexicana con temática narco, sólo cuatro escritores rompen con el discurso hegemónico: César López Cuadras, Daniel Sada, Víctor Hugo Rascón Banda y Roberto Bolaño.⁶ A excepción de estos autores, el resto ha sido colonizado por el Estado mexicano, las series televisivas y el cine de Hollywood, a partir de un discurso que visualiza al narcotráfico como un enemigo invencible, con alto poder económico, en el que los grandes capos de la droga son una amenaza de seguridad para el gobierno y la sociedad civil. Esta percepción, según Zavala,⁷ se reproduce incesantemente en los medios oficiales del estado, el periodismo de investigación y, por supuesto, en gran parte de los novelistas que escriben sobre el trasiego de estupefacientes.

Contrabando y la valoración crítica

Contrabando ganó el premio de novela Juan Rulfo en 1991 y no fue publicada sino hasta 2008, de manera póstuma, por la editorial Planeta. En ella, el narrador refiere que regresa a Santa Rosa de Uruachi, su pueblo natal, para escribir un guion cinematográfico⁸ que le ha solicitado por encargo Tony Aguilar, un afamado actor y cantante mexicano, quien desde los años 70 produjo un tipo de cine campirano y de carácter familiar, con personajes e historias al estilo wéstern, donde el

⁴ O. Zavala, *op. cit.*, p. 67.

⁵ *Ibid.*, p. 70.

⁶ De estos cuatro escritores que menciona Oswaldo Zavala, el único que, al igual que Elmer Mendoza, ha orientado su obra narrativa bajo la temática del narcotráfico es el sinaloense César López Cuadras. Quizá, conjuntamente con Víctor Hugo Rascón Banda, sea el autor que con más profundidad, apertura estética y humor trate esta vertiente literaria. Véase G. Castillo Carrillo, "Narcotráfico, parodia y humor: la subversión literaria de César López Cuadras", *Revista Telar*, núm. 25, (2020), pp. 187-204.

⁷ *Ídem.*

⁸ R. Banda se destacó también como guionista de cine y de televisión. Escribió las adaptaciones cinematográficas de obras propias como *Días difíciles* (1986), *Playa azul* (1991), además realizó los libretos de las películas *Morir en el golfo* (1988), *Jóvenes delincuentes* (1989), *El secreto de la Diana Cazadora* (1992), entre otros.

protagonista-héroe combate la corrupción, el narcotráfico y generalmente siempre triunfa. Este tipo de género, cuyos principales exponentes fueron los hermanos Fernando y Mario Almada, resultó ser bastante rentable en taquilla por más de dos décadas. Cabe puntualizar que, pese a la poca calidad fílmica y narrativa de estas películas, quizá por vez primera el trasiego de drogas es visto como una de las principales causas de la violencia, y representa quizá el antecedente inmediato de las denominadas narcoseries transmitidas hoy por distintas plataformas de *streaming*.

Por consiguiente, continuando con el planteamiento inicial de la novela, el narrador considera que el espacio propicio para escribir el guion para la película de Tony Aguilar es Santa Rosa, pues, además de descansar y visitar a sus padres, podrá trabajar con tranquilidad, alejado del caos y el estrés que genera vivir en la Ciudad de México. Sin embargo, desde su llegada, será testigo de balaceras, desapariciones, asesinatos y un sinfín de acontecimientos violentos producto del narcotráfico. Todos estos hechos serán relatados desde una perspectiva biográfica-testimonial que paulatinamente se irá descentrando conforme aparecen diversos relatos y géneros literarios, como el guion, el teatro, la crónica, el corrido.

La valoración que ha realizado la crítica literaria sobre la novela es muy favorable. Diana Palaversich,⁹ por ejemplo, considera que el texto predice dos décadas antes la situación de vulnerabilidad y violencia que vivirá la población civil en distintas regiones de México. *Contrabando* expone, de acuerdo con la autora, una visión trágica del país generada por el narcotráfico, la corrupción y el crimen organizado. Pese a este pesimismo temático, la estructura narrativa y la propuesta estética del texto destacan del resto de las narconovelas mexicanas publicadas durante el *boom* editorial¹⁰ (2000-2020) de esta vertiente.

⁹ D. Palaversich, "El boom de la narconarrativa y *Contrabando* de Víctor Hugo Rascón Banda como la obra maestra del género", en *Narco cultura de norte a sur. Una mirada cultural al fenómeno del narco*, México, UNAM, 2017, pp. 47-62.

¹⁰ En el sexenio del presidente mexicano Felipe Calderón (2006-2012) se emprendió, como parte de una política de Estado, la denominada "lucha contra el narcotráfico", esta acción por parte del gobierno, además de que resultó inútil, causó poco más de 70 000 muertos. El supuesto éxito de esta "lucha" sólo se vio reflejada en el imaginario mediático. Bajo este contexto, se publicaron un sinfín

En *Contrabando*, la conjunción de géneros como la crónica, el teatro, el testimonio, el guion cinematográfico, además de la autoficción, constituyen en sí mismos una estructura polifónica, así como una propuesta novedosa y sustantiva para la tradición literaria mexicana. Por lo tanto, la novela, para Palaversich, es la obra fundacional de la narconarrativa mexicana, tanto estética como éticamente, el texto, afirma, es insuperable:

En *Contrabando*, el autor demuestra una profunda postura ética hacia la materia narrada (que brilla por su ausencia en la segunda fase comercial de esta narrativa). Por “postura ética” me refiero, desde luego, a la responsabilidad personal y el compromiso moral asumidos por el autor ante el momento histórico que vive y el tema que narra, y cuyo resultado es una obra que tiene un profundo efecto en el lector y contribuye a la comprensión de la condición existencial y el sufrimiento del otro.¹¹

Asimismo, Diana Palaversich¹² apunta que escritores como Élmer Mendoza y Arturo Pérez-Reverte –ambos quizá tengan los éxitos editoriales más sobresalientes en cuanto a narconarrativa– se validan de manera recíproca, en un juego de intereses personales y comerciales; por una parte, el autor sinaloense legitima (como supuesto “padre” de la naorcoliteratura mexicana) la novela *La Reina del Sur*,¹³ por otra, Pérez-Reverte avala ante el mercado editorial internacional las narconovelas de Mendoza, posicionando de esta manera en el mercado local y europeo las propuestas literarias de ambos autores. En cambio, *Contrabando* encuentra eco no precisamente en el mercado, sino en la

de investigaciones periodísticas, así como narconovelas que se registraron como novedad editorial en las librerías del país.

¹¹ *Ibid.*, p. 56.

¹² *Ibid.*, p. 60.

¹³ Arturo Pérez-Reverte es conocido por su producción literaria comercial y reconocido como escritor de *best sellers*. *La Reina del Sur* no es la excepción, ya que esta novela hasta ahora ha sido traducida a más 30 lenguas y ha vendido alrededor de un millón de ejemplares tan sólo en España y México. En 2008, en la Feria Internacional del Libro de Guadalajara, Pérez-Reverte se presentó con Élmer Mendoza y con integrantes de la agrupación musical Los Tigres del Norte. En este espacio afirmó que Los Tigres eran los auténticos cronistas de la sociedad mexicana, y con esta aseveración el autor español deslegitimó el trabajo de la clase intelectual mexicana. En respuesta, Guillermo Sheridan, en una columna publicada en la revista *Letras Libres*, afirma que palabras como “cultura” y “popular” son tan común usarlas que muchas veces son utilizadas sin comprender su complejidad, como es el caso de Pérez-Reverte. Véase O. Zavala, “Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives”, *Comparative Literature*, vol. 66, núm. 3, (2014), pp. 340-360.

aceptación de la crítica especializada, así como de los lectores, a partir de su propia estética narrativa, su estructura polifónica y la presencia de distintos géneros.

Por su parte, Arturo E. García Niño¹⁴ menciona que la novela *Contrabando* está escrita por una persona que conoce de manera directa el narcotráfico, a través de familiares y conocidos, propiciando que los acontecimientos que se refieren en el texto, no estrictamente sean considerados ficticios; es decir, señala García Niño, la historia en ciertos pasajes no delimita las fronteras entre ficción y no ficción; por supuesto que en ocasiones el tono testimonial de la narración permite pensar que la mención de personajes y hechos reales sean vistos desde el plano referencial. Los elementos biográficos dispuestos a lo largo de la diégesis propician una ambigüedad lúdica en el texto, agregando un artificio estético más a la historia.

En su artículo, Sophie Esch¹⁵ considera que la novela *Contrabando* expone una radiografía ambigua y compleja del narcotráfico. Asimismo subraya que el valor del texto reside en que contraviene los discursos hegemónicos, además evita la visión moralista o romántica sobre el tráfico de drogas. Con gran acierto, se representa el arraigo que tiene el narco tanto en el ámbito público como en el privado. Implícitamente, afirma Esch, el narrador se cuestiona cuál es la manera más legítima de contar los acontecimientos; ante esta disyuntiva, Rascón Banda establece una estructura polifónica con múltiples registros y géneros:

Rascón Banda uses various narrative strategies, including multiplicity of voices, intermediality, and fragmentation, to draw a complex picture of drug trafficking that avoids romanticism, sensationalism, and hasty moral judgments. Ultimately, these deliberations on content and form end up vindicating the role and potential of fictional literature by showing that it can tributes important perspectives on the narco phenomenon that are not that visible or allowed in other discursive spheres.¹⁶

¹⁴ A. E. García Niño, "¿Atípicas narrativas o expresiones inherentes al espíritu de los tiempos? (Postales para un reaceramiento autocrítico a la narconarrativa)", en *Narcocultura de norte a sur. Una mirada cultural al fenómeno del narco*, México, UNAM, pp. 17-46, 2017, p. 26.

¹⁵ S. Esch, "Rascón Banda's *Contrabando* and the 'Narcoculture'". *Debate in Mexico. Latin American Perspectives*, vol. 41, núm. 2, (2014), pp. 161-176.

¹⁶ *Ibid.*, p. 163.

De acuerdo con Esch, *Contrabando* trasciende los esquemas y argumentos simplistas que la literatura con temática narco explotó, y como bien señala Zavala,¹⁷ estas obras al repetir fórmulas, nada abonaron estéticamente a este género. El valor de esta novela consiste precisamente en que Rascón Banda la escribe cuando el narcotráfico sólo era tema de películas y corridos musicales. Por supuesto, la polifonía narrativa de la obra, la presencia de distintos géneros literarios, así como el planteamiento autobiográfico, la contraponen a la visión de que el narcotráfico sólo es un asunto de carteles y de sicarios despiadados, premisa que escritores como Élmer Mendoza han promovido, y que en el sexenio calderonista se impulsó como una política de Estado. Otro elemento que se debe subrayar sobre la novela, puntualiza Esch,¹⁸ es el referente a los episodios de violencia, los cuales son recreados sin exageraciones, debido a que los múltiples registros, narradores y puntos de vista evitan el sensacionalismo ramplón, que en tantos otros textos y películas aparece de manera forzada o injustificada.

Zavala¹⁹ considera que *Contrabando* es un crudo testimonio ficticio sobre el tráfico de drogas. La obra tiene como principal acierto mostrar que el narcotráfico es una construcción del Estado, quien cumple con ambos roles: ser autoridad y fuerza criminal. El texto ofrece una crítica puntual sobre este fenómeno, veinte años antes de que se convirtiera en una temática recurrente en la literatura mexicana, y además se aleja, precisa Zavala²⁰ en su artículo, de novelas más rentables para el campo editorial, pues sus personajes no están creados bajo estereotipos –como sí se puede observar en *Trabajos del reino* de Yuri Herrera o *Perra brava* de Orfa Alarcón–, tan recurrentes en muchas narconovelas. Indudablemente, como bien apunta Palaversich,²¹ Víctor Hugo Rascón Banda a partir de la autobiografía configura la novela fundacional de

¹⁷ O. Zavala, *op. cit.*, p. 72.

¹⁸ S. Esch, art. cit., p. 164.

¹⁹ O. Zavala, "Imagining the U.S.-Mexico Drug War: The Critical Limits of Narconarratives". *Comparative Literature*, vol. 66, núm. 3, (2014), pp. 340-360.

²⁰ *Ibid.*, p. 342.

²¹ D. Palaversich, *op. cit.*, p. 57.

la narconarrativa mexicana, rasgo que se analizará con detenimiento en el cuarto segmento.

Autoficción e identidad biográfica

Uno de los planteamientos centrales de la novela *Contrabando* es la autoficción. Es importante subrayar que este recurso de manera general presenta distintas posibilidades; por ejemplo, en ocasiones el autor puede relatar acontecimientos factuales de manera autobiográfica; asimismo, se puede dar el caso de que en los sucesos narrados el autor no sea el protagonista del relato y su función sea la de testigo, o incluso no estar dentro de la narración, y sólo intervenir con comentarios y digresiones a través del texto. Estas posibilidades permiten saber que la autoficción presente, de acuerdo con Manuel Alberca,²² el *principio* de identidad (identidad nominal), en el que autor, narrador y personaje son la misma persona. No obstante, en cuanto la narración comienza a avanzar, el autor desaparece, toma distancia de forma paulatina con el narrador y con los personajes.

Otro elemento importante de la autoficción es la indeterminación; es decir, el lector no puede distinguir de manera precisa qué hechos son reales y cuáles son ficticios. En ambos casos, esta combinación de factores genera ambigüedad porque el autor de cierto modo afirma y niega de manera constante su presencia en el relato. Al respecto, Julia Musitano²³ asevera que en este tipo de prácticas literarias se suelen conjuntar elementos autobiográficos con aspectos novelescos; dicho de otra forma, no hay una distinción clara entre los acontecimientos reales y los fabulados. Por su parte, Susana Reiz²⁴ considera que la autoficción es una especie de encuentro o traslape entre elementos paratextuales que plantean un “pacto ficcional” entre la triple identidad constituida por autor, narrador y personaje; sin embargo, enfatiza:

²² M. Alberca, *Maestras de vida. Biografías y bioficciones*, Madrid, Pálido fuego, 2021, p. 23.

²³ J. Musitano, “La autoficción: una aproximación teórica. entre la retórica de la memoria y la escritura de recuerdos”. *Acta Literaria*, núm. 52, 103-123, (2016), p. 105.

²⁴ S. Reiz, “Formas de la autoficción y su lectura”. *Lexis*, vol. 40, núm. 1, (2016), pp. 73-98.

Pese a lo dicho, si volvemos a ponernos en el rol de lectores suspendiendo, por un instante, la “incredulidad teórica”, intuitivamente reconocemos que la presencia en la ficción del nombre del autor, en combinación con la presencia de otros nombres de personas o de lugares vinculados a él, deja una marca particular en el trabajo imaginativo propio del proceso de lectura. Por eso mismo, tal vez, convenga incluir en la discusión un tipo de diferenciación que se deriva de la experiencia de realidad y de ficción, que cualquiera entrenado en la lectura de novelas trae consigo.²⁵

En suma, se trata de distinguir los límites entre personas, acontecimientos y diálogos reales y aquellos que son una reconstrucción imaginaria pero verosímil, en la que el autor se desplaza de manera conveniente dependiendo de su intención estética, lúdica o incluso de una exploración narrativo-literaria.

Ana Casas²⁶ asevera que la autoficción es una especie de texto autobiográfico, en el que no se determina expresamente la identidad entre autor y personaje, sólo se insinúa. En otros casos, en cambio, sí se hace explícita la coincidencia, pero la presencia del autor no es protagónica en el relato; no obstante, en otras ocasiones, la voz narradora tiende a manifestarse mediante digresiones o comentarios sobre los hechos referidos. Esta instancia suele ser relacionada de igual modo con el autor. Sin embargo, Casas considera que el problema central de este género es la *referencialidad*: “la ruptura de la verosimilitud realista se produce, no obstante, estrechando los lazos entre la obra literaria y el universo extratextual: la autoficción llama al referente para negarlo de inmediato”.²⁷ Es decir, en este tipo de relatos se produce una línea inestable entre la ficción y el pacto referencial que se expone.

Otro factor importante de este género es el tono confesional o intimista que se genera a partir del recuerdo, esto en ocasiones posibilita que un texto se pueda leer como un hecho autobiográfico, aunado a elementos como la identidad nominal, así como las coincidencias biográficas entre autor y relato; sin embargo, en conjunto todos estos aspectos entran en juego como parte de un artificio creativo que combina la

²⁵ *Ibid.*, p. 84.

²⁶ A. Casas, *La autoficción: reflexiones teóricas*, Madrid, Arco/Libros, 2012, p. 30.

²⁷ *Ibid.*, pp. 33-34.

ficción con acontecimientos verdaderos de la vida del escritor. En esta misma dirección apuntan los planteamientos de Musitano,²⁸ quien considera que el uso del *yo* es otro recurso literario que se emplea con el fin de establecer una identidad entre autor, narrador y personaje, pero de manera simultánea se rompe con esta ilusión, al mismo tiempo se puede leer como un texto de ficción o como una “realidad autobiográfica”. Al respecto Pozuelo Yvancos²⁹ considera que precisamente estas conformaciones del *yo* no precisan de la necesidad de comprobación, sino que el lector suele identificar rasgos semejantes entre autor y personajes.

La autoficción suele establecer narrativamente dos tiempos: el pasado remoto que proviene del recuerdo y el pasado inmediato que está relacionado con el momento justo en que el autor escribe, recreando los hechos de acuerdo a su intención estética, a sus intereses o incluso a su posición política ante los sucesos que relata: “La autoficción no es el adorno literario de una autobiografía sino que la define la intención de elaborar una narración propia, autónoma, basada en hechos vividos. Puede reflejar la fractura del yo interno, *desdoblándose o fragmentándose* hasta su total *insustancialización*”.³⁰ De este modo, se puede afirmar que en este tipo de novelas el *yo* se va descentrando conforme la narración avanza, de alguna u otra forma, el uso de la primera persona se mantiene en un espacio volátil, ubicado entre la novela autobiográfica y la autobiografía ficticia.

Santa Rosa: (auto)ficción, memoria y recuerdo

En el caso de la novela *Contrabando*, autor, narrador y personaje no comparten abiertamente la identidad nominal, quizá hay una ocultación deliberada que Rascón Banda realiza como una especie de juego o vacilación; no obstante, en todo el relato nos proporciona indicios biográficos que son semejantes entre el escritor real, el narrador y el

²⁸ J. Musitano, art. cit., p. 107.

²⁹ J. M. Pozuelo Yvancos, *De la autobiografía: teoría y estilos*. Barcelona, Crítica, 2006, p. 34.

³⁰ A. Casas, *op. cit.*, p. 58.

personaje-escritor (dramaturgo, originario de Santa Rosa de Uruachi, residente en la Ciudad de México, discípulo del escritor Vicente Leñero, articulista de la revista *Proceso*). De este modo, en diversas ocasiones el autor asegura que los acontecimientos presenciados son reales y forman parte de su vida personal, exponiendo una sensación de transparencia, tal como la plantea Alberca,³¹ en el que la novela aparenta ser una historia autobiográfica sobre el narcotráfico. Así se puede observar en el primer capítulo de la novela:

Seguimos el camino después de dar cumplimiento a la Ley Seca de la sierra, pero más allá, en los llanos verdes de Memelichic, nos esperaba otro retén, ahora de soldados. Volvieron a revisar la troca por arriba y por abajo. Droga, dijeron, cuando les pregunté qué buscaban. La droga se saca de la sierra, no se mete, les dijo el Ventarrón [...] Paren la troca a un lado, más allá, junto a aquellas otras, ordenaron. Es chueca y aquí se queda. Mire la fila de trocas nuevas y viejas que se alineaban a los lados de camino [...] Retírese. Hable en Chihuahua. Retírese. Es ilegal. A veces, la defensa más inocente e ingenua su efecto. *Soy escritor. Voy a mi casa en Santa Rosa. Vivo en México. Escribo en Proceso. Denunciaré todo.* Y santo remedio. Aventaron los papeles sobre el asiento y nos dejaron ir.³²

Los rasgos autobiográficos que se subrayan en la cita anterior demuestran coincidencias notorias entre el escritor real, narrador y personaje-escritor. En este sentido, Musitano,³³ a diferencia de Alberca, considera que la autoficción no precisa de un pacto explícito, en todo caso considera que los elementos textuales y la recepción son rasgos esenciales para su funcionamiento. En gran medida el papel del lector es fundamental para determinar el sentido de la obra, puesto que él es quien de manera inmediata precisa la autonomía o la interpretación de la obra. Independientemente de estos factores, sostenemos como premisa central que la novela *Contrabando* juega con dos registros: el autobiográfico y el ficcional; sin embargo, conforme avanza la diégesis se presentan de manera continua distintos artificios estético-literarios,

³¹ M. Alberca, *op. cit.*, p. 28.

³² V. H. Rascón Banda, *op. cit.*, pp. 10-11. Las cursivas son nuestras.

³³ J. Musitano, art. cit., p. 108.

aunque creemos que ambos elementos se van fusionando de manera indistinta en una misma historia: “Acá en la sierra hubo una desgracia, una matazón o como quieras llamarle. Yo quedé viva de milagro. Muerta en vida, mejor dicho. Sólo me sostiene la venganza. Por eso necesito que me escriban una carta para que se me haga justicia. Y alguien debe hacer un corrido para que no se olvide. Para que no se olvide la masacre de Yepachi”.³⁴

Por supuesto que el referente explícito en *Contrabando* es el narcotráfico, tema que funciona como detonante y mecanismo que integra a todas las historias y personajes. Además, en la novela, el trasiego de drogas por ser un tópico extratextual real, se presenta, sobre todo al inicio del relato, como un hecho verdadero; sin embargo, paulatinamente esta fidelidad de los sucesos se va desvaneciendo porque entran en juego dispositivos de carácter ficticio como la historia de Ismael Montes, mediante la obra de teatro *Guerrero negro*. De igual forma, se debe considerar que dentro del relato existe un deliberado juego entre verdad y ficción, pues estos elementos se van intercalando como una estrategia que el propio narrador emplea para ocultar de forma momentánea su presencia:

 Mi padre vino a mi cuarto, descalzo y en calzoncillos, le subió la mecha al quinqué y se sentó en mi cama. Tú conociste a este Eloy Bárcenas, mijito, el cuñado de los Armenta que estaba muy enamorado de la Suriana cuando era joven, aunque ella nunca le hizo caso. Al irse de El Rosedal, la última vez que la vimos por acá, Eloy la siguió a Tijuana y a la Paz. Allá se encontraron y se siguieron viendo [...] ¿Te sirven o no te sirven estos datos para estos datos que estás haciendo? Me sirven, pero no para la película, sino para una obra de teatro que estoy escribiendo en el taller de dramaturgia de Vicente Leñero, te acuerdas, aquel escritor que conociste en el aeropuerto el año pasado.³⁵

Inmediatamente, en el siguiente capítulo, aparece la pieza dramática *Guerrero negro*, en principio el narrador se propone realizar un ejercicio literario, con la información que le proporciona su padre sobre la vida del narcotraficante Israel Montes: sin embargo, de

³⁴ V. H. Rascón Banda, *op. cit.*, p. 13.

³⁵ *Ibid.*, pp. 133-134.

manera momentánea la diégesis de la novela se suspende porque la obra ficcional sobre el Gato Montes se integra como parte del libro, al igual que de modo semejante incorpora el guion de la película *Triste recuerdo*. La incursión de estos dos elementos meramente ficcionales, contrastan con los rasgos de carácter autobiográfico que se plantean al inicio de la trama.

En consecuencia, el *yo* autoficcional se va descentrando como una forma de ocultamiento, en la que la alternancia entre los hechos biográficos y la ficción propician un efecto lúdico, así de manera simultánea se subvierten ambos elementos (lo ficcional y lo biográfico) creando un rasgo de indeterminación entre los distintos capítulos; en otras palabras, la literatura, como artificio textual, es un proceso de creación que conjuga de manera indistinta lo autobiográfico con la ficción, imposibilitando la distinción entre un elemento y otro. De igual forma, el recuerdo es un instrumento que dispone a lo largo del relato distintos puntos de encuentro entre el *yo* narrador biográfico (centrado en el mundo de la experiencia), el *yo* autoficcional y el personaje-escritor.

En *Contrabando*, el *yo* autobiográfico manifiesta un sentido autorreflexivo, así como un espacio de convergencia polifónica mediante la incorporación de diferentes géneros literarios, en el que la presencia del autor se ve interrumpida con la incursión de piezas ficticias intercaladas dentro de la diégesis. Por supuesto, tal como sustentamos al inicio de este capítulo, la ficción, de manera momentánea, rompe con los vínculos de carácter biográfico existentes entre escritor y narrador, propiciando a su vez cierta ambivalencia en el relato y el ocultamiento de estas dos figuras. Así se puede observar cuando en la novela, el narrador refiere la trama argumental del guion que por encargo decidió escribir desde Santa Rosa, y posteriormente incorpora la historia como parte de la novela:

Cuento las páginas del guión de la película. Son setenta, así que me faltan quince a lo más. Ahí estará el desenlace que escribiré mañana temprano, porque la historia ya está contada. Tony Aguilar será José María Villareal, el dueño de El Rosedal. Helena Rojo será Rosalba, hasta se le parece, y Sergio Bustamante o Manuel Ojeda, Manuel Fonseca, el traficante de El Edén. Los personajes tendrán

el mismo final que tuvieron en Santa Rosa, para no cambiar la realidad, que sobrepasa en acción dramática a cualquier ficción.³⁶

El recuerdo es otro recurso del que dispone el autor para recapitular los sucesos que presencié en Santa Rosa, la recreación siempre estará sujeta a una percepción o posición personal del enunciante. Así, el narrador de *Contrabando* siempre tendrá una postura crítica antes de los hechos que refiere, partiendo del supuesto que los acontecimientos relatados sucedieron en un tiempo pasado: “Escribo estas páginas tres meses después de que salí de Santa Rosa. Estoy en San Miguel Chapultepec, frente al mercado de las flores del bosque, en mi casa, que mucho se parece por el balcón, por la escalera, por el piso de duela, a mi casa de allá, mi verdadera casa, según mi madre”.³⁷

El recuerdo al ser registrado por vía escrita, independiente de su fidelidad, siempre tendrá una representación imaginaria porque el pasado siempre es recreado como un acto de la memoria personal, que de alguna u otra forma tendrá también un carácter impreciso o ambiguo; ante estas circunstancias, la fabulación funciona como un mecanismo que desplaza a los sucesos autobiográficos, y en consecuencia la ficción va tomando una mayor posición. La historia particular del narcotráfico, en la población de Santa Rosa de Uruachi, no sólo parte de hechos reales (la desaparición del Presidente Municipal, la matanza en la plaza principal del pueblo y las balaceras en las distintas rancherías de la región), también se convierte en un ejercicio ficcional, los cuales encuentran eco en los recuerdos y en el entorno familiar.

A propósito del recuerdo, Musitano³⁸ asevera que los mecanismos de ficción se activan precisamente cuando los hechos referidos se van presentando de manera confusa, con cierto grado de imprecisión: “Hay muchas versiones de lo que pasó anoche, pero un solo resultado: dieciséis muertos y más de veinte heridos. Siete [de] los muertos son forasteros, de los primeros que llegaron al oscurecer. Los otros nueve

³⁶ V. H. Rascón Banda, *op. cit.*, p. 172.

³⁷ *Ibid.*, p. 207.

³⁸ J. Musitano, *art. cit.*, p. 110.

son gente de Santa Rosa”.³⁹ En principio, en el fragmento anterior, el narrador no tiene claras las causas que provocaron las muertes; sin embargo, de manera momentánea la ficción queda suspendida al realizar un registro puntual de las víctimas, más aún cuando él mismo comenta que ayudó al Ministerio Público a levantar las actas: “El subgerente del Ministerio Público, mi padre, que ocupa ese cargo desde hace quince años, mi primo el juez de paz y yo, pasamos toda la mañana [...] describiendo las causas de las muertes y las circunstancias de cada una”.⁴⁰ La conjugación entre elementos verídicos y fabulados, como se ha comentado, es un procedimiento que pone en tensión los elementos bioficcionalizados de la novela.

Una constante en *Contrabando*, tal como se observa en el párrafo anterior, se presenta a partir del registro notarial de los hechos. En ciertos pasajes el narrador refiere los sucesos de manera semejante a una crónica policiaca; por supuesto, este rasgo no es un elemento fortuito, en gran parte de sus piezas teatrales también se distingue esta característica, la cual sin duda está motivada en una circunstancia biográfica, que el propio Rascón Banda lo explica de esta forma:

Yo escribo siempre por indignación, por humillación, cuando leo una nota roja, una noticia que afecta o que toca el tema de la justicia, de la verdad, o de un problema social. Entonces la mayoría de mis obras están basadas en procesos judiciales de personajes conocidos, o en sucesos del norte, del sur, de Estados Unidos, que me ha afectado como ser humano. [...] Yo siento que soy una especie de notario, un intermediario, que da fe de lo que pasa en la sociedad. [...] Hay que tener una sensibilidad y un conflicto interior, ese conflicto interior es el que nos lleva a tratar de sublimarlo a través de la escritura.⁴¹

Desde esta posición crítica, el narcotráfico es un agente violento e impredecible, arraigado en los círculos policiacos y en distintas clases sociales. Por tal motivo, para el autor es trascendente escribir sobre este fenómeno. Así, los hechos biográficos referidos en *Contrabando*

³⁹ V. H. Rascón Banda, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 87.

⁴¹ V. H. Rascón Banda, “Los múltiples Méxicos del teatro”, entrevistado por Juan Domingo Argüelles. *Tierra Adentro*, núm. 90, pp. 15-20, (1998), p. 57.

constituyen, desde la perspectiva de Rascón Banda, tanto su análisis como su tratamiento en el relato, un deber ético, y no sólo un asunto de los periódicos, el cine o los corridos musicales. Por esta razón, a partir de la propia novela, el escritor realiza una adaptación teatral, tomando como personajes centrales a tres mujeres: la madre de un narco, una reina de belleza y una víctima del narco. En la obra, aspectos como la violencia, la injusticia o la muerte son determinantes en la vida de estos tres personajes. Al igual que en la novela, el escritor escucha la historia de Conrada, la madre que busca a su hijo desaparecido; Jacinta, la reina de belleza prostituida por un capo; Damiana, cuya familia fue asesinada por un grupo de sicarios; y articula la trama de estos tres relatos para visibilizar la voz de estos seres subalternos. En ambos textos se prioriza el testimonio de las víctimas, las voces de los desplazados por el crimen organizado, y que además han sido ignoradas por las corporaciones policíacas y el sistema de justicia del país.

En la pieza teatral, Rascón Banda vuelve a referir ciertos rasgos biográficos: es escritor, es originario de Santa Rosa, vive en la capital del país, su padre labora en el Ministerio Público de la población. No obstante, su presencia prácticamente es circunstancial, pues como personaje sólo sirve de conexión entre las tres protagonistas de la historia. Cada una a través de su testimonio interpelan al Escritor con el propósito de despertar la empatía de su interlocutor, pero él siempre se mantiene al margen sólo respondiendo con monosílabos y afirmaciones; por supuesto, la intención es clara: dar la voz a estas mujeres marginales, víctimas de una violencia estructural ejercida por el narcotráfico.

Sin duda, la interrogante es develar qué intención tiene para Rascón Banda el exponer circunstancias biográficas, tanto en la novela como en la pieza dramática, más allá de un artificio estrictamente estético; consideramos, por tanto, que en el dramaturgo existe plena conciencia de que desde la ficción también se puede realizar un registro documental o testimonial sobre la realidad, y en consecuencia sobre la violencia, la marginación, el narcotráfico, la inmigración, etc. La literatura, desde esta perspectiva, no sólo es una construcción de carácter ficcional, también

a través de ella se puede tener alcances simbólicos y significativos más amplios para comprender el entorno histórico-cultural que refiere.

Por supuesto que la novela *Contrabando* presenta a un narrador en primera persona que comparte semejanzas biográficas con el escritor, proyectando además experiencias pasadas personales en el relato. Sin embargo, el objeto de interés no es propiamente su vida, sino las circunstancias de violencia que produce el narcotráfico, las cuales observa y es testigo. Pero la principal intención, creemos, no es destacar los hechos biográficos, sino a través de ellos ponderar la vulnerabilidad, motivada por el tráfico de drogas, al que están expuestas poblaciones periféricas como Santa Rosa de Uruachi. Inevitablemente al narrar los acontecimientos mediante un artificio estético, la objetividad va siendo desplazada por una estructura narrativa más de corte ficcional, característica que quizá hará más singular y relevante la temática del narcotráfico.

Cabe recordar que el presente estudio sustenta como planteamiento central que el narrador, conforme avanza el relato, se va descentrando de los hechos biográficos a través de distintas piezas ficticias. Manuel Alberca⁴² afirma que precisamente lo sustancial en una novela autobiográfica es la ficción, quedando en segundo término los elementos biográficos; sin embargo, para el lector ambos aspectos pueden tener la misma importancia. Por tal razón, este tipo de género suele tener un doble juego que además propicia una ambigüedad y contradicción en dos planos (en lo ficticio y en lo biográfico) que de manera constante están interrelacionados, a partir de ser considerado una especie de híbrido literario.

La estructura polifónica de *Contrabando* es un elemento que sin duda se distingue de otras novelas mexicanas con temática narco. Los distintos géneros literarios presentes en la diégesis manifiestan una perspectiva plural sobre este fenómeno. De esta manera, el narrador no trata de imponer una sola percepción sobre los hechos que relata;

⁴² M. Alberca, *op. cit.*, p. 68.

más bien, gracias a la apertura a distintas piezas de ficción, obtiene una visión más amplia y rompe con la parte autobiográfica del texto. Asimismo, la obra en cada capítulo relata la historia del personaje, acontecimiento o situación que fue mencionada al cerrar el segmento anterior. Esto permite que haya un encadenamiento constante en la diégesis y una estrategia lúdica en la composición global de la novela.

De este modo, en esta concatenación de historias, la estructura de la novela se conforma de relatos independientes ajenos a los hechos autobiográficos del autor: “La masacre de Yepachi”, “Jacinta Primera”, “Retratos en blanco y negro”, “La mala entrega”, “El Candelo”, “El incidente”, “Su última boda”, “Carta de Valente Armenta”; los capítulos estrictamente de carácter ficcional: “Los ruidos del aire”, las piezas teatrales “O tú o yo”, “Guerrero negro” y el guion cinematográfico “Triste recuerdo”; así como los apartados relacionados con la vida del escritor Rascón Banda: “El camino a Santa Rosa”, “Las razones del viaje”, “La desaparición de Julián”, “Ánimas que no amanezca”, “Los Aleluyas”, “Una noche en Santa Rosa”, “El río de la muerte”, “Estaba humeando el tizón”, “El gato montés”, “Oscuro final” y “Desenlace”. Por supuesto que los veintitrés capítulos que componen la historia están intercalados pero cada uno, aunque es independiente, se interrelacionan con el que le antecede, estructurando una especie de *caleidoscopio* narrativo.

Se puede afirmar entonces que la presencia del autor-narrador, a medida que va avanzando la novela, se oculta para dar voz a diversas perspectivas y relatos, mediante piezas de ficción; no obstante, aparece de manera intermitente para dar seguimiento a la historia y precisar los sucesos, creando de este modo una operación ambivalente de presencia/ausencia en la diégesis. Precisamente mediante estas intervenciones de carácter personal, su figura como escritor queda registrada dentro del relato y en la conciencia del lector. Pero en la disposición de estos elementos (hechos biográficos-ficción) están los rasgos quizá más innovadores de *Contrabando* porque rompe con el discurso monológico y maniqueo, característico de las narconovelas mexicanas.

Conclusiones

Víctor Hugo Rascón Banda, además de escritor, ha destacado como dramaturgo, sus distintas piezas teatrales abordan problemáticas de índole social: el narcotráfico, la migración, los feminicidios, por ejemplo, son algunas temáticas que ha desarrollado. Al igual que en *Contrabando*, en obras dramáticas como *Sazón de mujer*, *La mujer que cayó del cielo*, *Hotel Juárez*, entre otras, el escritor realiza una radiografía documental sobre acontecimientos reales, con el propósito de subrayar la decadencia de las instituciones de justicia y de seguridad de México. Como testigo de estos hechos, su teatro se vuelve autorreferencial, al respecto afirma: “las obras tratan de los temas que yo viví o padecí y de las que no me he podido deshacer: los indocumentados en la frontera, los tarahumaras, la guerrilla en Chihuahua. Ahora tengo ya diez años escribiendo sobre un tema que es recurrente: el del contrabando y el narcotráfico”.⁴³ En consecuencia, se puede observar que existe una correlación directa entre vida personal del autor y obra literaria. Se podría aseverar que el narcotráfico, la violencia y la marginación constituyen un microcosmos biográfico constante en la escritura creativa de Rascón Banda.

Otro elemento importante dentro del proceso creativo de Víctor Hugo Rascón Banda es la dramaturgia; en particular, el denominado teatro documento, el cual se caracteriza por desarrollar temas de carácter político, así como proyectar en escena un fuerte apego con la realidad. El escritor mexicano Vicente Leñero, quien además fue profesor y mentor de Rascón Banda, es precursor de este género dramático en nuestro país, en el que se consultan expedientes judiciales, entrevistas, cartas, fotografías y todo aquello que sirva de testimonio o base para el texto y la representación. Esta propuesta dramática manifiesta como propósito central la denuncia, la crítica y la visibilización de problemáticas sociales, y que tienen una relevancia significativa para la

⁴³ V. H. Rascón Banda, “Los múltiples Méxicos del teatro. Entrevistado por Juan Domingo Argüelles”, *Tierra Adentro*, núm. 90, pp. 15-20, (1998), p. 16.

comunidad en general. El realismo-documental es una constante en la obra literaria del dramaturgo chihuahuense. Al respecto Myra S. Gann asevera: “Rascón emplea un realismo documental, muy brechtiano, adecuado para el mensaje didáctico que quiere transmitir. En otras obras, muy variadas entre sí, hace pasar su material realista por una serie de recursos que lo llevan a lo que él ha llamado el ‘realismo poético’”.⁴⁴

Con base en este realismo-documental, el narcotráfico, en Santa Rosa de Uruachi, es un agente de violencia estructural que determina la vida y el destino de sus habitantes, este factor, sin duda, es representado en la novela *Contrabando* como un instrumento de denuncia que a través de la literatura reclama visibilidad. Asimismo, el texto plantea que el trasiego de drogas no es sólo un asunto de afamados capos o de grandes metrópolis; al contrario, también es un problema arraigado en pequeñas poblaciones periféricas donde la ausencia de instituciones gubernamentales es notoria y la interlocución con las autoridades es prácticamente inútil. El crimen organizado, en este tipo de espacios marginados, es una especie de Estado paralelo que controla, asesina e intimida.

En suma, en la novela *Contrabando*, Víctor Hugo Rascón Banda expone la complejidad que representa el fenómeno del narcotráfico. A partir de una perspectiva estética y biográfica, reconstruye los sucesos que, mediante la metaliteratura y la polifonía, muestran el arraigo del narco en Santa Rosa de Uruachi, población situada en la Sierra Tarahumara de Chihuahua. La propuesta y estructura estética del texto lo diferencia de otros textos narrativos de ficción que también abordan la temática del narcotráfico. Esta diferencia está en la innovación de implementar diferentes mecanismos literarios para relatar desde una perspectiva polifónica los distintos ángulos del tráfico de drogas. El testimonio, la memoria, el teatro, la crónica se conjuntan con el espacio biográfico del escritor.

⁴⁴ M. S. Gann, “El teatro de Víctor Hugo Rascón Banda: Hiperrealismo y destino”, *Latin American Theatre Review*, vol. 25, núm. 1, (1991), p. 80. <https://journals.ku.edu/latr/article/view/898/873>