

# El topos del relato narcoandino: las narcozonas literarias de Perú, Bolivia y Chile

Narcoandine Stories and its Topes:  
The Literary Narcozones of Peru, Bolivia and Chile

Danilo Santos  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
dsantos@uc.cl

Paula Libuy  
Pontificia Universidad Católica de Chile  
pmlibuy@uc.cl

**Enviado:** 16 octubre 2022 | **Aceptado:** 5 mayo 2023

## Resumen

En la actualidad, existe un corpus literario de Chile, Bolivia y Perú que denominamos relato narcoandino. Este propone una nueva espacialización (Pimentel 5) del narcotráfico desde la localidad de la que emergen las obras. Esta comprende a las capitales de las tres naciones: Santiago en *El enviado de Medellín*, *Los que sobran*, *Hijo de traficante* y *Buganvilia*; La Paz en *Morir en La Paz*; y Lima en *Bioy*; y distanciados de la centralidad de las metrópolis, al Chapare boliviano en las novelas de Tito Gutiérrez; al desierto del Norte Grande chileno en *Ciudad berraca*, *La persistencia de la memoria* y *Desierto*; al Amazonas peruano en *El árbol de Sodoma*, y al Trujillo de *Cachorro* y *El cerco blanco*. Así, se puede constatar el fenómeno del tráfico de drogas en ficciones sudamericanas que aportan nuevas perspectivas espaciales a la narcoliteratura.

Palabras clave: Relato narcoandino, espacios literarios, realismo documental, literatura de Bolivia, Chile y Perú.

## Abstract

A literary corpus has emerged, nurtured by material from Bolivia, Chile, and Peru, known as «Narcoandine stories». These narratives propose a fresh spatialization (Pimentel 5) of drug trafficking with the distinct locations from which these works originate. These are the capital cities of Santiago, La Paz, and Lima: *El enviado de Medellín*, *Los que sobran*, *Hijo de traficante*, *Buganvilia*, and *Morir en La Paz* depict Santiago and La Paz, while *Bioy* offers a glimpse into Lima; and beyond the bustling capital cities, Tito Gutiérrez explores the Bolivian Chapare in his novels, while *Ciudad berraca*, *La persistencia de la memoria*, and *Desierto* portray the deserts of Chile's northern region. *El árbol de Sodoma* delves into the Peruvian Amazon, while *Cachorro* and *El cerco blanco* illuminate Trujillo. This inclusive approach allows us to comprehend the phenomenon through a diverse collection of South American literary works, providing novel spatial perspectives to the Narcoliterature movement.

Keywords: Narcoandine stories, literary spaces, documentary realism, literature from Bolivia, Chile and Peru.

En las narrativas actuales de Chile, Bolivia y Perú se consolida un formato particular que hemos denominado **relato narcoandino**, al constatar la existencia de un grupo nutrido de obras con una nueva espacialización (Pimentel 5) relacionada con el narcotráfico y a su respectivo contexto local. Esta está constituida por la triple frontera entre estos países y por otros lugares que, a pesar de los kilómetros que les separan, siguen alimentando el imaginario andino. Estos espacios son las capitales de las tres naciones, es decir, Santiago, La Paz y Lima; el Chapare boliviano; el desierto del Norte Grande chileno; y el Amazonas y la ciudad de Trujillo en el caso peruano.

Para determinar lo que corresponde al espacio literario coinciden varias teorías españolas basadas en otras internacionales como las del cronotopo de Bajtín, las de la forma espacial de Joseph Frank y la tripartita de Gabriel Zoran. Algunas de estas propuestas teóricas son las de Bobes Naves, Valles Calatrava y Álvarez Mendez. En Álvarez funciona como un signo topográfico con varias dimensiones de análisis, por ejemplo, una simbólica y una metonímica, en que –siguiendo a la vez a Bobes Naves– representa por extensión a un personaje. En esta línea, y para aprovechar el artículo influyente de Zoran (1984), Valles Calatrava y Álvarez coinciden con Gaston Soubeyrou en plantear tres niveles de análisis del espacio literario desde 1) un nivel topográfico o descriptivo vinculado a personajes (localización); 2) un nivel referido a las acciones en mezcla con los cambios y los límites de los espacios (actuación); y finalmente, 3) un nivel discursivo y verbal del espacio (configuración).

La localización, actuación y configuración de los espacios sudamericanos a trabajar se erigen desde un pacto con el público lector que vincula lo literario con lo real para entregar versiones de estos territorios andinos que, en su particularidad, se convierten en un elemento de composición narrativa que cuestiona o innova los pactos mexicanos y colombianos de construcción de un espacio verosimilizador, es decir, sobre los contactos entre realidad y ficción de la narcoliteratura continental. Es importante detenerse en esto, ya que las producciones literarias de estos dos países constituyen un canon implícito de la temática del narcotráfico, devenido de la experiencia reciente de los mismos y la explosión de escritores que buscaron entregar sus versiones sobre la violencia material generada por el fenómeno. Así, novelas como *La virgen de los sicarios* (1994), del colombiano Fernando Vallejo, o *Un asesino solitario* (1994), de Elmer Mendoza desde México, inaugurarían una «tradición» que está lejos de terminar. Sin embargo, no deja de llamar la atención que en el relato narcoandino se encuentren obras anteriores a las de estas naciones que ya tocaban la temática. Es el caso de *El enviado de Medellín* (1991) del chileno Ignacio González Camus y *Mariposa blanca* (1990) del boliviano Tito Gutiérrez, ambas de inicios de los años de la última década del siglo xx. El narcotráfico y las versiones canonizadas que lo asocian solo a las experiencias derivadas de los carteles más famosos no se encuentran en las obras del relato narcoandino. Esto no quiere decir que en el corpus no se encuentre una influencia mexicana-colombiana, pero la robustez con la que se construye la asociación particular a estos espacios y el fenómeno hace que el acercamiento se diluya. Esto deviene en obras narcoandinas con

una narración mayoritariamente realista, la que involucra un verosímil testimonial vinculado con las realidades de las zonas sureño-andinas del continente. Estas obras documentan la experiencia de habitar estos espacios y muestran un orden sistémico que atraviesa a Latinoamérica –y al mundo– y que, en la falta de oportunidades, empuja a los personajes a convivir con la producción, el tráfico, el trasiego y las operaciones de distribución de drogas, principalmente de cocaína, lo que es potenciado por la condición climática propia de esta zona para su cultivo. Así, y siguiendo al mexicano Carlos Velázquez, estos espacios también constituirían narcozonas (Santos, Urgelles y Vásquez 109) propias de estos relatos.

Sin embargo, a pesar de este realismo espacial, también existen construcciones con artificios estetizadores que complejizan la realidad «documentada» en las novelas al combinar el pasado y el presente, a los vivos con los muertos, al horror con la belleza, como en el caso de las obras de los chilenos Iván Ávila Pérez y Mario Silva, y los peruanos Jorge Nájara y Diego Trelles Paz. También se repiten metáforas como las de las mariposas del Chapare y el Amazonas, por señalar un ejemplo. En el presente análisis revisaremos de modo inicial el caso a caso de estos espacios y cómo trabajan con este efecto de realismo que sitúa al narcotráfico como protagonista. Demás está aclarar que el realismo es una mera construcción hipotética en la literatura, pero las redes de conexión con el narcotráfico sin duda influyen en la elaboración del artificio ficcional. Ya sea en el uso de los nombres propios asociados con la realidad, como la mención a Pablo Escobar, o desde espacios en donde efectivamente se elaboran los estupefacientes y se trasiega, estos topos de las novelas de la violencia latinoamericana actual complementan aquellos trabajados por las novelas de Colombia y México, principalmente, que también podría incluir a las favelas de Brasil.

## Las capitales y sus barrios

Son el primer elemento que aparece en este corpus. La población santiaguina es uno de los espacios que se reiteran en los productos culturales asociados a la narcocultura chilena. Mario Silva, Rodrigo Cortés, Carlos Leiva e Ignacio González Camus actualizan la representación de este espacio al construirlo como una narcozona, es decir, vincular las descripciones espaciales con escenas de narcotráfico y de consumo, pero que, a la vez, destruyen las miradas oficialistas que sus mismos medios construyen de forma unilateral.

Se repite la jerga, se repiten los sectores, se repite la materialidad débil de las viviendas hacinadas y también los delitos. Sin embargo, aunque la población se presente como un espacio que atrapa, las obras también transmiten visiones que matizan y muestran cómo a los personajes se les empuja al crimen y a las narcoacciones. Es el caso de *Hijo de traficante* (2015), que presenta de manera bastante opaca lo sistémico a través de un narrador que en ningún momento entrega la palabra a los personajes, pero que está

opinando sobre ellos todo el tiempo. La casa que habitan los padres drogadictos del «samaritano chico» es precaria, ya que

por las mañanas el frío despertaba a Kevin en su pieza de madera y lo hacía buscar sábanas que no existían. El zinc del techo goteaba la neblina acumulada cada amanecer. El calor del verano había separado las tablas de madera, por eso estaban entreabiertas y por allí entraba un frío sol que no calentaba las manos, los pies, ni la punta de la nariz (Leiva 11).

Ante esta precariedad se genera un hecho increíble en Chile: una casa de acogida del Servicio Nacional de Menores –Sename– se convierte en la posibilidad de escapar de la pobla y de la droga. Justo a Kevin le toca vivir en un hogar del que «habían salido varios jóvenes que ahora eran policías, abogados y marinos quienes cada cierto tiempo visitaban el hogar para darles charlas motivacionales a los jóvenes» (Leiva 15). Este pasaje representa en la historia un quiebre explícito con la realidad, ya que en esta los centros de acogida para menores son precisamente lo contrario, y muchas veces terminan siendo una forma torcida de cárcel para niños y niñas. Sin embargo, que el Sename sea representado así, hace pensar, ¿no?

Esta forma positiva de imaginar instituciones estatales es algo que también se repite en «El infierno», la primera *nouvelle* de *Los que sobran* (2007), de Mario Silva, ya que el Charli pudo «salir» de la pobla a través de su servicio militar, constituyéndose como un personaje del tipo Buscapé, de *Ciudad de Dios*, pero subvertido, porque lo que lo mueve es la venganza. Y es que las poblas pueden incluso hacer parecer amables a los orfanatos y a los regimientos nacionales. A pesar de que en *Los que sobran* también se perfila a las instituciones del Estado como una vía de escape de la población, tanto en esta obra como en *Buganvilia* (2018), de Rodrigo Cortés, se puede observar una representación matizada de la zona: es un lugar del cual salir es muy difícil y los personajes intentan cambiar su realidad sin éxito, al mismo tiempo que en este intento se convierte en un espacio en el que se desarrollan afectos, las personas se organizan y dan lo mejor de sí.

Una cosa interesante que encontramos en *Los que sobran* son las escenas protagonizadas por fantasmas y por el inconsciente, imaginarios que no son asociados a la población de manera habitual. En el caso de «El infierno», el abuelo del Charli es una presencia por ausencia que lo acompaña a lo largo de toda su enajenación. Visualizar a su abuelo quizás es un artificio para hacer entender que a Charli los malos recuerdos lo estaban poseyendo. Y es que quien haga de una ambulancia un espacio para el peligro, termina siendo malo.

En el caso de «Felicilandia» es el inconsciente de un Toño que agoniza el que abre cada capítulo, y a medida que la obra avanza, estas introducciones se van haciendo más legibles. Lo primero que el Toño escucha es que «no tiene pulso» y está muerto, lo que hace que el narrador de la obra misma sea un fantasma o el proceso de uno, porque «la dura», se moría y no era «chiste» (Silva 81). Toño termina en un lugar que pareciera ser el cielo con el Flash y la Rosario, vecinos que también murieron en otras

circunstancias violentas devenidas por habitar la pobla, siendo la muerte la única forma de escapar de este espacio imaginado.

En el caso de *Buganvilia* (2018) el matiz viene dado por la mezcla de clases sociales y los personajes dobles que, en una narración coral de primeras personas, se espacializan y terminan en un conjunto que relata la historia fragmentada del sector sur de Santiago, en Puente Alto y La Pintana. En esta obra tenemos como centro a Borja, un abogado letrado de clase acomodada que se autoimpone realizar una especie de voluntariado en el que se involucra profundamente, llegando incluso a apadrinar familias completas en la población. A la par, se suscitan las historias de Maikel, un joven habitante de la población y «ahijado» de Borja, que se gana la vida como lanza local e internacional. A ratos, ambos se figuran como doble del otro, afianzando una vinculación cuasi espiritual entre los protagonistas.

Una de las primeras escenas muestra a un Borja atormentado por haber matado a un carabinero infiltrado en la población, contándole a su terapeuta la experiencia. El reconocimiento de este agente externo a la comunidad revela el gran conocimiento que Borja tiene del espacio, ya que el tipo le pareció sospechoso «porque la gente en la población llega y cruza. No andan viendo si vienen o no autos. Porque si viene, es el huevón del auto el que tiene que frenar. Porque si no frena, el que cruza la calle saca un revólver y mata al del auto; o si el que está cruzando muere, viene la familia y mata al huevón del auto» (Cortés 25). Esto crea un mundo posible y un verosímil que tiene un alto rango de alteridad respecto a lo referencial, ya que en la realidad la gente no se mata por cruzar la calle.

El tono está principalmente basado en la desesperanza, sin embargo, la obra también trabaja con la figuración de las buganvilias: mientras más sufrido e intenso es su proceso de crecimiento –su contexto–, más florece, como la población misma y la relación entre los personajes. Porque, a pesar de que el escenario de *Buganvilia* pueda ser percibido como un espacio de la desesperanza, logra contener escenas de amor. Aquí entra la relación de Rodrigo y Mercedes, relación más de supervivencia que de amor como tal, pero que recupera la noción de que la pobla puede ser un espacio que suscite experiencias alejadas de la violencia: «Rodrigo se enamoró de Mercedes al verla tirada en la calle, inconsciente y sangrando desde una de sus cejas. Ella no, pero le gustaba estar con él» (Cortés 31). O el tierno cierre de la obra, en el que Borja, tras sacrificarse, yace en el suelo y piensa en su amada.

*El enviado de Medellín*, por su parte, en línea con los postulados sistémicos, muestra que el oriente santiaguino también es una zona narco y de crimen organizado. Que el protagonista sea un extranjero sudamericano que entra por la «puerta grande» y que llega directamente a Las Condes, y no a otra zona de la capital, es algo muy decidor. De esta forma, la tranquila entrada de Geoffrey –quien es un miembro activo del cartel de Medellín– a la élite santiaguina será cobrada con intereses, lo que hace que este termine mal. El protagonismo del colombiano en la zona acomodada de Santiago está marcado por su relación con Carolina, una muchacha de familia y

con grandes influencias. Esto funciona como un trampolín para él, aunque desde su llegada adquiere diversas propiedades para el lavado de activos. También son personas chilenas quienes acompañan a Geoffrey en sus acciones: Vives es su asesor personal, chileno y totalmente enterado del oficio del colombiano. Otro que lo ayuda es el Chelo, un narcotraficante local –precisamente de la población José María Caro– que también se vincula con otros jóvenes acomodados de la zona oriente que funcionan como sus soldados entre los barrios más altos de Santiago y de Chile.

Por eso llama la atención que durante la narración existan afirmaciones que dan a entender que con la llegada de Geoffrey llega el narcotráfico a la nación, aun cuando el Chelo y sus secuaces del barrio alto, Ricardo y Cristian, le precedieron. Son estructuras corruptas que habían tenido sus orígenes en la dictadura de Pinochet, varios años antes, y que como él mismo percibía, se encontraban antes de la llegada del operador paísa. Sin embargo, en esta obra se construye al extranjero como el enemigo interno que llega a corromper a un Chile «tranquilo», cuando el país también es una nación narco, aunque con sus propias particularidades neoliberales.

Por otra parte, La Paz del chileno Bartolomé Leal muestra a la capital boliviana bajo los ojos de un narrador afuerino y de un detective paceño, Isidoro Melgarejo Daza, como su protagonista, lo que permite apreciar un tono paródico en esta elaboración. El personaje nos muestra las bondades de la capital boliviana y el caso en que el detective sobrevive al ataque de sicarios norteamericanos contratados por narcotraficantes con el fin de asesinar a un amigo de Melgarejo, quien le había solicitado ayuda al detective para descifrar el caso del crimen de su padre. Esta trama de formato policial –con el que se suele caracterizar Bartolomé Leal– sirve para mostrar estilizadamente a La Paz. En este caso la estilización de la procesión religiosa con su carga simbólica permite que la narcozona de La Paz sea muy diferente a un espacio determinista del crimen: esta capital es una multiplicidad de cosas. Esto prepara la ambigüedad de una celebración carnavalesca, ya que la intervención casual de una travesti en la ciudad organiza una semiosis sumamente pluriestratificada respecto a la metrópolis que podría leerse a la luz de este cuerpo y su intervención. Cierta calidad espectral de La Paz es singularizada por esta atracción y sanción final que este personaje del desenlace origina como acto.

Así, las descripciones de Leal internan con su ojo testimonial a distintos aspectos y calles, como los lugares en los que habita el detective, es decir, su casa de calle Castrillo, en que funciona una imprenta literaria de Melgarejo –sigue un poco la parodia aquí–, pero siempre en la preparación de la procesión del Cristo del Gran Poder –carnavalizada como festividad–, que en las últimas páginas servirán para el colofón y la transformación en un espíritu de una región indescifrable. A la vez, la fascinación por la metrópolis boliviana como elemento de la casualidad –cuando no mágico– interviene en el mundo ancestral invadido por los sicarios que vienen desde el norte a destruir parte de las imágenes espaciales de Bolivia y que singulariza la importancia del título de la novela.

Finalmente, pero en ningún caso menos importante, Lima aparece en varias de las novelas del mundo policial ligado a los asuntos narcos como en *Caramelo verde*

(2002), de Fernando Ampuero, y *Un duro despertar* (2008), de Aldo Pancorbo. En esta oportunidad nos concentraremos en la premiada *Bioy* (2012), de Diego Trelles Paz, una novela cruda, mezcla de relato policial y novela de la violencia política peruana. Costaría mucho sintetizar esta obra abundante en artificios literarios que tienden a hacer fracasar una idea de verdad única en el relato. Se establecen dos épocas: una en lo más crudo de la guerra sucia del Ejército contra Sendero Luminoso, la que arroja la secuencia traumática de la novela, es decir, la violación de un grupo militar hacia una presunta senderista llamada Elsa, crimen que arrojará todas las motivaciones del texto. El siguiente tiempo nos lleva a un presente, veinte años después en que observamos tanto las consecuencias como las mutaciones de una época en que el mundo de la guerra sucia ha devenido en el mundo del narcotráfico. El policía Humberto Rosendo está infiltrado en una banda liderada por el narco Natalio Correa, al que puede acceder por el criminal Bioy Cáceres, curiosamente, el mismo militar juvenil que es obligado a ser uno de los participantes de la violación inicial del relato.

Lima aparece en la actualidad como esa ciudad asediada por el mundo del crimen organizado y el narcotráfico en que las figuras infiltradas como Rosendo oscilan entre pretensiones de escritor y de policía que excede cualquier posibilidad ética. Entre medio alguien empieza a asesinar cruelmente a los intervinientes de la violación, así «muerte dolorosa para los suicidas miserables de un laberinto miserable llamado Lima» (26). En la época de la violación, también se la liga con la metrópolis peruana «Lima es un caos [...] todo está jodido. Hay asesinatos, apagones, secuestros, qué carajo, Lima ya parece Ayacucho» (41). O el hospital Víctor Larco Herrera, en donde yace como paciente enloquecida Elsa, posterior al evento traumático de su violación. Todos los espacios, las fiestas, celebraciones y sicariatos apuntan a ese eje de la violencia que Trelles Paz destaca como motor del relato. Lima, de este modo, es una metrópolis en que la violencia de las bombas provenientes de la provincia ayacuchana ha hecho mella en su tranquilidad y, en el presente de la novela, todos tienen algo de responsabilidad en la construcción. Así, el agente Rosendo termina como víctima de ese mar de dudas y enigmas en que la verdad buscada de Natalio Correa como narco escapa, tal como lo hace la verdad del policial que ha instalado el autor. Lima se transforma en un enigma de la violencia, esa ciudad que arrastra su pasado virreinal y que desaparece carcomida entre la violencia de la guerra sucia y la pesadilla del mundo narco que ahoga los intentos ingenuos de Rosendo como cronista de una verdad terrible que se niega a cerrar su ciclo.

Lima bombardeada como signo de la violencia es derruida en la ficción de Trelles por personajes que se sienten escritores e infiltrados, quizás conspiradores como el Baudelaire benjaminiano, y que en estos nuevos formatos de la novela con asunto de crimen desorganizado transforman a la metrópolis en un enigma, tanto como a su cuerpo textual que se desmiembra inexorablemente.

## El Chapare boliviano

Tito Gutiérrez, con la primera novela de su trilogía dedicada al narcotráfico, muestra el Chapare boliviano en la novela *Mariposa blanca* (1990) como una narcozona o lugar de muerte literal o simbólica, delimitado por un sector fronterizo en que la ficción exhibe los territorios del tráfico. Este punto es muy crucial en este contraste, toda la trilogía gira alrededor de una zona amazónica conocida por el trabajo con la droga. Es más, incluso se detalla el pueblo como terreno en que sucede la producción artesanal de ella. Las descripciones de Gutiérrez lindan con lo antropológico como un escrutinio etnológico de las y los habitantes que componen la maquinaria de producción de la cocaína. De hecho, la novela cuenta los acontecimientos alrededor de la llegada del joven Lázaro a la zona del Chapare para conseguir dinero y sostener su relación amorosa con Josefina.

En esta novela, parte de la mayor atención que consigue en las y los lectores es el muy detallado trabajo con las zonas de producción del Amazonas boliviano. Incluso el cambio del negocio de la cocaína en el espacio santacrucino representado por la expansión del Chapare y la importancia de Chinahuata en Cochabamba:

Un suspiro de alivio escapó del pecho de cada uno de los pasajeros; estar en esta población, la capital de la droga es como para encontrarse en un paraje desolado, donde toda voz que se escucha siempre nos está acusando [...] Cuando una persona está en esta localidad, tiene el espíritu permanentemente oprimido [...] El entorno del pecado tiene un influjo agobiante, y eso lo sienten todos los que llegan a Chinahuata [...] Pero no obstante esa devaluación moral causada por la droga, la única forma de delincuencia reconocida por la gente de este pueblo, incluido el corregidor, son los atentados al buen comercio de la pichicata [...] ¿Es que a Chinahuata solo había llegado la mala gente? (Gutiérrez 13-4).

En la novela de Gutiérrez se indica un tiempo determinado de vocación realista como es el contemporáneo, pero con un talante que permite que la conjunción de tiempo y espacio, como es el Chapare, posibilite el éxodo y redención del protagonista Lázaro. Ahora bien, mientras Lázaro se arrepiente de sus acciones, los otros personajes no logran esa salida y, además, Gutiérrez muestra que es un tiempo de caída y transformación en términos de lugar paradisíaco –identificado con la naturaleza–. Los años 80 marcan un avance pecaminoso de esta transformación del espacio en un infierno sin dios ni ley, y eso funciona para casi todas las personas que lo habitan, excepto para el protagonista Lázaro, que es protegido por el narcotraficante llamado «el Profe», en términos de esta redención final. Entonces, a la par de un tiempo histórico, Gutiérrez cruza un tiempo del mito que evoluciona también a un lugar caído por la intervención del tiempo histórico de la llegada del narcotráfico. Esto puede denominar una modernidad capitalista del narcotráfico que devasta cualquier posibilidad de salvación



de estos territorios aparentemente independientes de las corruptelas urbanas –en este caso identificadas con la ciudad de Santa Cruz de la Sierra en Bolivia–.

En esta novela –que se aleja del efecto policíaco del verosímil narcoliterario– da la impresión de que la transformación del Chapare en territorio de la droga y lo que le ocurre o a lo que se ve expuesto Lázaro es parte del mundo degradado de ciertas zonas latinoamericanas, y proporciona ese efecto de una verdad ficcional que escapa a la lógica de lo puramente ficcional y lo arroja sobre el terreno de lo documental como prueba de la catástrofe. En una de las conversaciones informativas sobre Chihuahua y las armas, Lázaro se entera a través de «el Profe» de cómo el loco armado conocido como «el Malvinas» obtuvo su armamento. De esta manera, es un caso curioso el de la novela de Gutiérrez, porque sus múltiples historias tienen un dejo de inverosímiles, pero realmente apuntan a este carácter documental y desasosegante que acaso en la novela se mezcla con un carácter religioso-ético al representar la competencia de Lázaro desde la redención para salvar su alma con la evidencia del desastre del Chapare y todo lo que ha pasado en la zona. La cita que apunta a una de las historias a las que accede el protagonista cuenta de modo verosímil que el rumor de las armas narcos posibilitan que al demente «el Malvinas» le entreguen armas para llevar a cabo su empresa enloquecida contra los militares. El protagonista es muy importante en su motivación: Lázaro confía algo inocentemente al ingresar por un tiempo a la organización criminal de «el Profe» y así ganar dinero suficiente para mantener a Josefina, su amante. Pero el mundo complejo y altamente estratificado de la producción de la cocaína en el Chapare amenaza con no dejarlo abandonar su opción. Lázaro integra la organización criminal como un afuerino y es protegido especialmente por su líder. En ambos casos, los dos protagonistas descansan en grupos: tanto en Gutiérrez, Lázaro opta por el destino de ser un bollero a merced de su frustración económica respecto a Josefina, y dentro del mismo grupo criminal es uno más de ellos que va siendo un ángulo de integración del grupo criminal humanizado con el que el escritor traduce la existencia de todo el conjunto de hombres que están alrededor de «el Profe».

Ciertamente es un mundo vehemente y hasta cruelmente masculinista, en donde las mujeres son prostitutas o servidoras de distintos deseos de estos grupos. Cabría decir, finalmente, que la onomástica del protagonista marca cierto contenido ideológico del relato. Lázaro es entonado evaluativamente como un personaje que debiese ser salvado o redimido desde su infierno personal en el Chapare. En ese caso, la semiosis de Tito Gutiérrez es literal respecto a los personajes: se muestran tal como son y, usualmente, no hay mayores dobleces, lo que les hace parecer condenados por una fuerza mayor y cuasi bíblica respecto a fatalidades inescrutables. Un caso particular de personajes en las novelas es cuando se transparenta cierto ejercicio de reivindicación de la agrupación colectiva de los bolleros como personajes:

La mayor parte de los bolleros son verdaderos intermediarios entre los fabricantes y los compradores (así se llama a los que exportan la droga, utilizando avionetas para el transporte y grandes capitales para su acopio), circulando entre ellos casi

toda la cocaína producida en las cercanías de Chinahuata y otras regiones como Ibirgazama, Eterazama, El Once, Valle Ibirza, Vueltadero y una gran cantidad de puestos menores, que en conjunto hacen una verdadera red en el trópico cochabambino. Sin embargo, aún se les llama bolleros, por diferenciarlos de los peces gordos, a quienes se les conoce como compradores (9-10).

De esta forma, en la novela hay una especial delectación en describir la fauna de los bolleros como agrupación dentro de la producción del tráfico de cocaína y a través de la inserción de Lázaro como bollero dentro del grupo que dirige el traficante «el Profe».

## El desierto chileno

En la actualidad existen diversas narraciones que entregan una mirada actualizada del desierto y que se encuentran en las temáticas del narcotráfico. Para el narco chileno imaginado en narrativas recientes, por ejemplo, es precisamente una escenificación infaltable, al igual que la narcopoblación. Es en esta línea que es posible proponer la existencia de tres niveles de espacialización del desierto en cuanto a lo narco, lo que lo divide en tres tipos de escenarios imaginados en las obras chilenas: 1) la ciudad-desierto, es decir, las narco poblaciones de las ciudades del Norte Grande que se presentan a través de una narración transparente; 2) el desierto descentrado, es decir, aquellas espacializaciones del desierto que pueden ser narcopoblaciones u otras zonas del mismo y que se desarrollan a través de artificios narrativos más complejos en términos de fondo y de forma; y, finalmente, 3) el desierto alegórico, es decir, el que es totalmente figurado, pero que de todas maneras responde a las lógicas particulares de este espacio. Ninguna de estas categorías es cerrada y permite que algunas obras entren en más de una forma de espacialización desértica.

El desierto ordenado que se encuentra al interior de las obras tiene que ver con espacios urbanizados puestos sobre el desierto que se configuran como las ciudades del Norte Grande. Aquí encontramos la población en las ciudades del desierto de Atacama, al repetir las referencias sobre los espacios de Arica, Iquique y Antofagasta. Estas son tres ciudades que en las obras mezclan la hostilidad climática y geográfica del desierto con la conformación sistémica del Estado-nación. Aquí se puede ubicar la novela *Ciudad berraca* (2018), del periodista antofagastino Rodrigo Ramos Bañados. Esta novela contiene escenas de microtráfico y consumo que se unen a otras problemáticas sociales como la discriminación hacia los migrantes, la que se presenta a través de un artificio transparente y altamente reconocible para el público lector.

En la primera escena de la «Antofalombia» de *Ciudad berraca* se muestran las paredes rayadas con contradictorios enunciados que rezan: «colombianos traficantes, fuera de Chile», «pobrecitos los colombianos, los discriminan» y «negros narcos» (Ramos 9). Sin embargo, también es claro al mencionar que, en este contexto de tensión entre

personas chilenas y colombianas, para estas últimas «no era tan malo ser considerado un narco, pues de inmediato se provocaba temor» (50), cosa a la que no accede el señor Parrada, padre del protagonista Jean, pues le pedía a su familia «no hacer nada fuera de la ley» (13). Esto podría ser un punto de fuga del neodeterminismo, sin embargo, esta decisión de blanqueamiento moral que inicia en su intento de escapar de Medellín termina para este buen padre en una adicción a la pasta base y en crímenes propios de una marginalidad extrema, como el robo de perros para cobrar recompensa o directamente para comérselos.

Al avanzar por la taxonomía desértica se encuentra una forma posible de desierto que abandona los límites de las capitales del Norte Grande para descentrarse y también salirse de las transparencias narrativas, y así dar paso a formas más complejas de trabajar con esta espacialización. Esta amplitud de las referencias espaciales se ve intensificada en la novela *La persistencia de la memoria* (2021), del también antofagastino Iván Ávila Pérez, donde lo narco se entrelaza con el sicariato y el pasado dictatorial de Chile en un tono casi pictórico del espacio desértico. Se muestra un detallado desierto que se descentra, entendido al interior de la obra como un «pedazo de realidad carente de sombras y de ángulos» (18) donde nunca se sabe muy bien en qué zona se está, y que a medida que avanza el relato se va desautomatizando aún más. Esta obra es un relato de un sicario, tipo *road movie*, que desarrolla las profundas dimensiones subjetivas de Juan –el asesino a sueldo– y de Sara –su víctima– en capítulos intercalados.

La droga es un eje central, pero está espacializada y termina siendo involucrada indirectamente. Esto se produce ya que el relato es de un sicario a la chilena, Juan, quien cumple las órdenes de Pablo Niculcar, un narco de apellido mapuche con mucho poder en Santiago, dispuesto a asesinar a todo el que se aparte de sus leyes. En este caso es la desobediencia de quien fuera su pareja por casi diez años, Sara, la que desata su ira y, en consecuencia, desata la descripción de un desierto que se convierte en un punto de fuga para la protagonista, pero que también será su propia trampa.

Como un tercer nivel del desierto imaginado está aquel que es totalmente figurado, pero aún se sigue asociando a la hostilidad de una vida precaria que se vincula con el narco y otras formas de violencia neoliberal. Es interesante esta espacialización en la breve novela del mismo nombre, *Desierto* (2018), de Daniel Plaza, la que muestra el cruce explícito de fronteras y el desierto material en una de las voces que configuran la novela coral (en el narco colombiano), pero que se esfuerza en mostrar otros sentidos que amplían las nociones sobre las fronteras y sobre el desierto mismo. En términos de acciones, la novela está centrada en un feminicidio y el problema de los migrantes en Chile, generando un sincretismo entre estas temáticas en la narración. Es interesante también cómo ingresa la figura del narcotraficante en el cuarto capítulo. Este es el que relata el cruce de la frontera y muestra su llegada desde el desierto material y su paso por el Norte Grande con una apreciación diferente a la de los Parrada en *Ciudad be-rraca*: «aunque el calor seque la garganta con solo abrir la boca, esta gente se muestra solidaria y dispuesta a compartir lo que pueda en cualquier momento del día» (80).

Santiago, sin dudas, es el peor lugar del desierto alegórico que al interior de la obra representa a la nación completa. Es en la metrópolis donde, al igual que sus compatriotas, este encuentra su propia desgracia. Es aquí donde, a pesar de querer a Nina, es inmediatamente apuntado como el principal sospechoso y es apresado solo por ser el colombiano y el narco, mezcla que, sin lugar a duda, encarna la maldad para el discurso oficial chileno. Sin embargo, el personaje tiene claridades: «seguramente va a pedirme los nombres de mis proveedores y tratará de que delaté a la gente del norte con la que estuve trabajando. Pero el juez no sabe que jamás diré nada. Yo no maté a Nina ni lo hubiera hecho, aunque ella me hubiera llevado a perder el juicio en aquella pieza asquerosa en la que estuvimos» (92). Y es que, por supuesto, este personaje no era tampoco una persona realmente ingenua atrapada en un sistema que lo escupió migrante y narco al sur del continente: también muestra su lado endriago al violentar a Nina, cosa que la había llevado a escribir esos mensajes tan angustiantes a su pareja en Colombia. Finalmente, es una red sistemática de violencia encarnada en hombres que, a pesar de su miseria, lograron hacer a alguien aún más miserable de lo que ya era.

Es así como, a pesar de esta experimentación espacial y narrativa, y en línea con el neodeterminismo cartográfico, *Desierto* imagina las dimensiones de la tragedia que envuelve a los tres personajes colombianos. Nina es asesinada, el microtraficante y abusador es acusado de un homicidio que no cometió, y el trabajador del cyber, tratado como esclavo, es empujado a soltar sus pulsiones más perversas en el cybercafé. Este último afirma que «nos comportamos como animales. A nadie debiera tratársele de esta forma. No nos miramos siquiera. Lo que nos toca vivir nos convierte en monstruos. No reconocemos nuestro rostro o el lugar de donde provenimos. El que nos cruce la misma situación nos resulta indiferente; que nos traten como animales y nos comportemos como tales aquí a nadie le interesa» (Plaza 33). El mensaje sigue siendo claro incluso en la alegoría, incluso en los espejismos del desierto: si te mueves por Chile y estás en el negocio del narcotráfico, terminas mal.

## El Amazonas peruano

La trilogía *El árbol de Sodoma* se compone de tres novelas interdependientes entre sí, que narran la existencia generacional de Mayushin, una ciudad ficticia del Amazonas peruano que imagina el principio del siglo XXI. Estas tres novelas son: 1) *La compañía de Alto Putumayo*; 2) *Un buick negro de alerones cromados*; y 3) *Nadie escucha el canto*. Aunque no se pueden denominar narconovelas como tal, porque mezclan diversos subgéneros como el policial, la novela histórica, el realismo mágico, etc., se puede aseverar que estas vinculan al Amazonas peruano con el narcotráfico actual e histórico, lo que genera una mirada alternativa que aporta otras perspectivas continentales a la narcocultura, propias de la zona geográfica imaginada. Estas, a la vez, alejan al

Amazonas del imaginario de reserva natural, salvaje, de lugar paradisíaco, seductor, alejado de la «civilización» y lleno de vida.

En estas obras se plantea un Amazonas salvaje, pero ahora esta condición no se da por su flora, su fauna o su clima, sino que por la invasión de una modernidad civilizatoria que parece solo poder adaptar a medias su Estado-nación, lo que propaga lo peor de sus estructuras por las ciudades amazónicas. En específico, la obra de Nájjar trenza la narración local a la temática narco al representar la historia reciente de la zona: caucheros en decadencia pasan a ser productores, distribuidores y consumidores de cocaína. También muestra cómo la sociedad acusa injustamente a jóvenes que buscan un mejor destino, quienes «como la chispa en un campo de paja seca, de la noche a la mañana, [terminan] de sospechosos de enlaces entre los subversivos y la mafia del tráfico de drogas» (Nájjar 154). Pedro, uno de los protagonistas, por más que intenta escapar de este Amazonas corrupto, se devuelve de su exilio con el fin de buscar a un viejo amor y su lugar en el mundo porque como le cantaron sus amigos al regresar «Todos vuelven al lugar en que nacieron / al embrujo incomparable de su ser. / Todos vuelven por la ruta del recuerdo / pero el tiempo del amor no vuelve más...». Pedro regresa justo cuando no se deja de hablar «del envenenamiento provocado por el tráfico de coca en todo el cuerpo social del país» al cual era vinculada Toña, el amor que tanto buscaba (96).

Más allá de las individualidades, la gran protagonista de la obra es la ciudad ficcional de Mayushin y el tiempo que pasa por ella y su gente, por lo que el narcotráfico es simultáneo a una multiplicidad de otras problemáticas sociales propias de una comunidad selvática, indígena y campesina que encarna los problemas de la invasión extranjera. La juventud provinciana no tenía demasiadas opciones ante la violencia, ya que «[s]i no consig[ui]an ser militares se resigna[ba]n a lo que fuera, profesionales de cualquier cosa para engrosar al aparato burocrático. Los otros se convert[ían] en ambulantes y batalla[ban] como [fuera] en una sociedad que no les asegura[ba] ningún porvenir» (Nájjar 110).

Así, la universidad y las comisarías se vuelven escenarios del delito, la prensa comprometida con la gente es perseguida y asesinada; los chamanes deben vender sus sanaciones a las y los extranjeros que llegan ávidos de sensaciones con ayahuasca, mientras los pecados son purgados en transmutaciones mítico-religiosas como la justiciera *runamula* que busca castigar a los corruptos o los viles *pishtacos*, que con su piel blanca se comen a la gente, en una triste figuración de los actos de las mafias del sector. Aquí hay negocios peores que el de estupefacientes y que también responden a lógicas sistémicas al interior de los relatos. Toña comenta que el tráfico de personas es cotidiano, ya que «ciertas organizaciones populares [...] obtenían autorizaciones de adopción sobornando a ciertos miembros del poder judicial y [...] a los bebés los hacían desaparecer] de la sociedad en la que habían nacido para perderse en el anonimato europeo y norteamericano» (Nájjar 165).

De esta manera, se matiza lo narco y se muestran las costuras sistémicas que fuerzan a Mayushin a ser una zona de violencia. Esta, como la Comala latifundista de

Rulfo o la Macondo bananera de García Márquez, espacializa al Amazonas del siglo XXI con un realismo que entrecorta elementos referenciales y problemáticas reales con sueños, leyendas, recuerdos y alucinaciones, lo que pone en evidencia lo indigerible de la situación, pero a la que le suma una «riqueza psicoactiva del continente» (Herlinghaus 10:00) que amplifica la mirada *gore* con que se conoce lo narcoficcional. No es que aquí no hayan muertos por el narco, solo que la trama, para bien o para mal, reconoce que muchas veces el consumo y el tráfico también les permite a los personajes soñar con un futuro distinto y escapar de la violencia, aunque sea por momentos.

## Trujillo en el norte de Perú

Frente a las capitales de los países, un reciente espacio descubierto por la ficción que se vincula a asuntos del crimen organizado es Trujillo, en el norte de Perú. En novelas que oscilan entre un nuevo relato policíaco peruano y relatos de narcotráfico se encuentran los nombres del joven Charlie Becerra –con una obra en incremento sobre el tema– y el reconocido periodista Iván Slocovich. Es de justicia reconocer que aquí sí podrían existir vínculos a estudiar en las provincias de México y Colombia con el verosímil espacial de Trujillo. Es de interés señalar que al igual que en otros casos, Trujillo intenta un rol de ciudad señorial peruana devenida en infierno del crimen organizado a la manera del Medellín caído de Fernando Vallejo. Para apuntar la existencia de esta dualidad, Becerra escoge a los nuevos sicarios adolescentes casi niños como el Pitufu, de *Cachorro* (2020), que se convierte en sicario profesional ante los abusos y golpizas que sufre su madre. De una crudeza y un realismo cuasidocumental la historia de Pitufu y de sus movimientos por el norte de Perú y de los crímenes que realiza con su banda son legibles en la referencia a los Alexis y Wilmar vallejanos, aunque Becerra opta por una narración con el narrador protagonista de la picaresca tradicional. Aquí no conocemos el antiguo señorío de algunas ciudades peruanas, sino los lugares de la prostitución, el abuso y hasta el consultorio de un médico puede ser el topos de la pedofilia trujillana. En el mundo de Pitufu no hay salvación y nadie parece contar con ella tampoco, apenas un atisbo de sobrevivencia, por eso las calles y los antros de la ciudad o sirven para cometer los crímenes, o para refugiarse para no ser capturado por la ley; apenas en el hogar que comparten Pitufu con su madre hay una insinuación de una hipotética y entrañable calidez que Pitufu después deposita en su amigo sicario Raya, pero muy difícilmente alguien de esta novela pueda salvarse en un sentido religioso, sino solo aspirar a la sobrevivencia en un Trujillo que no perdona.

En cambio, el mundo de Slocovich abandona la marginalidad del de Becerra y nos pone en relación con Roberto Iturri, un capo mafioso asediado por la policía en un departamento en Lima que constituye los angustiosos meses que cuenta la novela. Pero Iturri tienen un pasado criminal asociado a Trujillo como un capo de provincia. La diferencia es que Iturri es un capo a destiempo, casi sin voluntad y que pertenecía

a una familia de las adineradas de la ciudad. Esta situación paradójica hace de Iturri un personaje muy extraño frente a las masculinidades de los jefes mafiosos, más bien Iturri se deja llevar y así termina siendo engañado más de una vez al interior del relato mientras huye del acoso al que es sometido. De hecho, el propio matrimonio de Sandra y Roberto testimonia esta calidad de la ciudad de mostrar un abolengo que desaparece. Sandra, se nos dice, es la chica linda llegada de Lima, mientras que Roberto es el trujillano de una familia adinerada. Eso la novela lo expresa con ironía «Se necesitan el uno al otro, son complementos perfectos, comentó algún parroquiano, de esos que añoran el pasado virreinal y aristocrático de una ciudad donde los conceptos de abolengo y alcurnia continúan vigentes y aún se suelen confundir los verbos tener y ser» (20). Pero ese abolengo trujillano de los Iturri esconde que su padre es un traficante de la ciudad, por lo que cuando el joven Iturri asume su lugar casi por accidente, la caída de este y el cerco policial es sintetizado mediáticamente: «Se acababa de desmoronar la red criminal de Roberto Iturri, el capo de la banda, el barón trujillano de la coca, el brazo extendido de los cárteles mexicanos en el Perú» (25). Entonces, el Trujillo de Iturri es ese pasado mitad criminal y mitad señorial de su vida acomodada, que en el presente es un departamento en la Miraflores limeña donde sufre el acoso y la ansiedad del cerco policial. Todo se derrumba para Roberto Iturri y la dualidad de él como personaje exhibe la dualidad del propio espacio metropolitano de provincia.

## Conclusiones

Se ensayó aquí una mínima cartografía de lugares o topos concretos asociados al narcotráfico en las novelas, desarrollados a partir de múltiples conexiones que van desde la elaboración al trasiego de la droga en los espacios andinos. Por supuesto, en la ficcionalización de los espacios como narrativización de los mismos, la existencia de estos lugares permite formular, asimismo, tanto una radiografía de la aparición de ellos en el espacio geográfico que comparten Perú, Chile y Bolivia como detentar simbólicamente la construcción de lo que se denomina, según el mexicano Carlos Velásquez, como narcozona, y trazar una red de elaboración simbólica-alegórica más explícita que en los espacios delimitados en el norte de México y en las comunas de Medellín, cuando no en las favelas de Río de Janeiro, de Patricia Melo o de Paulo Lins. La primera constatación es una heterogeneidad enorme y la posibilidad tanto de establecer conexiones con las narcozonas iniciales como verificar la existencia de topos nuevos, configurados desde los realismos de este mundo andino del hemisferio sur.

Frente a configuraciones más canónicas, las del espacio de las narcozonas andinas presentan variantes del espacio referencial utilizado en la escenificación, y en un contacto con lo simbólico se da una lectura más literaria o menos fáctica. Es una red simbólica que representan las mariposas blancas en Tito Gutiérrez, la procesión religiosa de tintes carnavalescos y la casualidad del cuerpo travesti en Leal, incluso

las narcopoblaciones de Mario Silva, el norte expresionista y apocalíptico de Iván Ávila Pérez o la aparición de Trujillo como un signo de la red de corrupción en Becerra y Slocovich.

La coincidencia es que se representan como espacios de violencia, aunque de una violencia que siempre devela problemas sistémicos mayores, donde lo narco puede matizarse y terminar siendo una de las tantas situaciones terribles que aquejan a las comunidades de estos sectores. No hay mucha presencia de jefes criminales o capos (excepto en el fantasmal Natalio Correa de *Bioy*, el Iturri jefe criminal a desgana en Iván Slocovich, o el Pablo Niculcar de Iván Ávila Pérez), sí de personajes sicarios o delincuentes de poca monta, casi marginales. Es una literatura de una violencia menos glamurizada, no fascinante (Valencia 76) y que en los países parece anclarse a situaciones específicas como los cambios de un espacio a otro en Bolivia y el narcoestado; la corrupción también vinculable al narcoestado en los tiempos de Fujimori y Montesinos en Perú y al involucramiento de la guerra sucia contra Sendero Luminoso en *Bioy*, de Trelles Paz, y el legado pinochetista en Chile que determina la desigualdad a la que son sometidos los personajes de la población de Santiago y del desierto del Norte Grande. De modo más específico, la llegada y la instalación del crimen organizado en la nortina Trujillo de Perú, y el consecuente desarrollo de una novela policial nueva, lo mismo con el Amazonas de Nájjar, así como el Chapare es un lugar corrupto y caído por el narcotráfico que se vuelve un topos de reemplazo de otras narcozonas anteriores en Bolivia. Como se aprecia, los topos del mundo andino entregan un complemento realmente favorable desde su heterogeneidad.

El revisar y contrastar espacios, es decir, analizar las narraciones a partir de la panorámica descrita, nos lleva a identificar también nuevos elementos, particulares de estos sectores, que constituyen a estas ficciones y a los que les atribuimos un verosímil realista como pieza crucial. La importancia del espacio como hecho singular es la que dota a las ficciones de ese contacto semidocumental de relación con una realidad concreta que vehicula una lectura política del verosímil que ellas proponen, y permite observar a personajes que representan una multiplicidad de subjetividades. Las novelas narco no huyen de la realidad como un pasatiempo, sino que se apoderan de los problemas socioideológicos para traducir sus preguntas y los desastres de un sistema económico decadente. Parte de ese verosímil que edifica una respuesta política como efecto de lectura y un enganche que se requiere con lo fáctico recreado por lo ficticio es el uso y abuso de los espacios. Por eso es claro que uno habla del Medellín y las comunas de los sicarios en un sentido similar a las favelas o las urbanizaciones de Río de Janeiro ligadas al crimen organizado, y que esos elementos espaciales dotan al relato de un poderoso constructo verosimilizador de cruce político que permite conectar con lo social y con el mundo del afuera de lo fáctico. También existe una exasperación del espacio alterno ligado a los países andinos y, por supuesto, con elementos como la perspectiva espacial y la retórica de la descripción. En esa constatación del abuso espacial realista es que fundamos una pregunta por la especificidad andina de los relatos narcoliterarios de la triple frontera sureña.



## Referencias

- Álvarez Méndez, Natalia. «Hacia una teoría del signo espacial en la ficción narrativa contemporánea». *Signa: Revista de la Asociación Española de Semiótica*, n° 12, 2003, pp. 549-570. en [https://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obrador/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064\\_47.html#I\\_80\\_](https://www.cervantesvirtual.com/portales/signa/obrador/signa-revista-de-la-asociacion-espanola-de-semiotica--1/html/027e2832-82b2-11df-acc7-002185ce6064_47.html#I_80_)
- Ávila Pérez, Iván. *La persistencia de la memoria*. Aguja Literaria, 2021.
- Becerra, Charlie. *Cachorro*. Editora Gráfica Real, 2020.
- Bobes Naves, María del Carmen. *Teoría general de la novela: semiología de «La Regenta»*. Gredos, 1993.
- Cortés, Rodrigo. *Buganvilia*. El Mercurio, 2018.
- González Camus, Ignacio. *El enviado de Medellín*. CESOC, 1993.
- Gutiérrez, Tito. *Mariposa Blanca*. Los Amigos del Libro, 1990.
- Herlinghaus, Hermann. «En torno a la narco imaginación, sus paradojas históricas y configuraciones contemporáneas». *Segundo Congreso Narcotransmisiones Globales*. Pontificia Universidad Católica de Chile. Consultado por última vez en marzo del 2022. <https://www.youtube.com/watch?v=rnojeQh0vdo&t=4187s>
- Leal, Bartolomé. *Morir en La Paz*. Nuevo Milenio, 2012 [2003].
- Leiva, Carlos. *Hijo de traficante*. Ediciones Caronte, 2015.
- Nájjar, Jorge. *El árbol de Sodoma 1. La Compañía del Alto Putumayo*. Editorial Summa, 2014.
- . *El árbol de Sodoma 2. Un buick negro de alerones cromados*. Editorial Summa, 2013.
- . *El árbol de Sodoma 3. Nadie escucha el canto*. Editorial Summa, 2013.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción, ficciones espaciales: La representación de los espacios en la narrativa*. Siglo XXI, 2001.
- Plaza, Daniel. *Desierto*. Narrativa Punto y Aparte, 2018.
- Ramos Bañados, Rodrigo. *Ciudad berraca*. Alfaguara, 2018.
- Santos, Danilo, Ingrid Urgelles y Ainhoa Vásquez (coords). «Dossier Narcozona: territorios, ciudades y fronteras del relato criminal en México y Colombia», Dossier en *Taller de Letras*, segundo semestre de 2018.
- Slocovich, Iván. *El cerco blanco*. Planeta, 2017.
- Soubeyroux, Jacques. «Espacio y tiempo como base para una lectura sociocrítica de “Gracias por el fuego” de Mario Benedetti». *Anales de Literatura Española*, diciembre 1986, pp. 439-466.
- Trelles Paz, Diego. *Bioy*. Destino, 2012.
- Valencia, Sayak y Katia Sepúlveda. «Del fascinante fascismo a la fascinante violencia: Psico/bio/necro/política y mercado gore». *Mitologías hoy*, vol. 14, n°1, 75-91, 2016. <https://revistes.uab.cat/mitologies/article/view/v14-valencia-sepulveda/395-pdf-es>

Valles Calatrava, José María. *Teoría de la narrativa. Una perspectiva sistemática*. Iberoamericana / Vervuert, 2008.

Zoran, Gabriel. «Towards a Theory of Space in Narrative». *Poetics Today*, vol. 5, n° 2, «The Construction of Reality in Fiction» (1984), pp. 309-335.