

NARCOTRÁFICO, MIGRACIÓN Y RELIGIOSIDAD ANDINA, EN *SI ME QUERÉS, QUEREME TRANSA* DE CRISTIÁN ALARCÓN

Betina Campuzano*

Si me querés, quereme transa (2010), de Cristián Alarcón, dibuja en el relato biográfico de una transa la superposición de prácticas y religiosidades andinas que reestructuran el espacio ciudadano bonaerense a partir del ingreso de los migrantes bolivianos y peruanos dando cuenta de este modo de las fluctuaciones culturales y de las siempre móviles y quebradas identidades continentales.

Drug trafficking, migration, and religiosity in the Andes, in Si me querés, quereme transa by Cristian Alarcón

If you love me, love me as a drug dealer (2010), by Cristian Alarcon, is the biography of a drug dealer reveals the way in which Andean practices and religiosities overlap and, at the same time, restructure the urban space of Buenos Aires, as a result of the arrival of Bolivian and Peruvian migrants. Besides, this situation allows Alarcon to give an account of both, the cultural fluctuations and the restless as well as broken continental identities.

Narcotraffico, migrazione e religiosità andine in Si me querés, quereme transa di Cristián Alarcón
Se mi ami, amami spacciatore (2010) di Cristián Alarcón disegna, nel racconto biografico di una *transa*, la superposizione di pratiche e di religiosità andine. Esse ristrutturano lo spazio cittadino di Buenos Aires che, partendo dall'ingresso dei migranti boliviani e peruviani, evidenzia fluttuazioni culturali e identità continentali sempre mobili e frantumate.

Presentación

A partir de la biografía novelada de una transa¹ de ascendencia boliviana en *Si*

* Universidad Nacional de Salta.

¹ En Argentina, en la jerga carcelaria o 'tumbera', se llama 'transa' al 'dealer' o pasador de drogas. Su uso remite en términos económicos a la transacción o la negociación entre un gran productor y un consumidor a través de un intermediario. Por su parte, Alarcón lo emplea, a partir de una cita de Alcira a su esposo, para distinguir el papel y la responsabilidad del transa en la estructura narco y diferenciarlo de otras actividades delictivas: «Dejame en paz. Si me querés, quereme transa – le dije yo./ Yo soy chorro, no puedo asociarme con una transa asquerosa – me enfrentaba él./ [...] Todo es diferente entre lo que vos hacés

me querés, quereme transa (2010), de Cristián Alarcón, entre plegarias, emboscadas y asesinatos, una villa miseria en Buenos Aires se convierte en el espacio en el que se yuxtaponen el culto andino al Cristo de Pachacamilla y el universo umbanda de los orishás con la guerra por el territorio narco y la sombra acechante de Sendero Luminoso. En estos impensados –pero no por ello inverosímiles– entrecruzamientos reside la audacia de una literatura de ‘no ficción’ que es tan migrante como el mundo que retrata.

Nos detendremos a continuación en las siguientes cuestiones que se desprenden de estas fluctuaciones de la crónica y las identidades andinas en Buenos Aires: 1) la consideración de esta escritura como una ‘crónica migrante’ y su inclusión entre las ‘literaturas heterogéneas’; 2) las reflexiones de la crónica sobre su propio proceso de edición y las transformaciones en la figura del cronista; 3) la yuxtaposición de prácticas religiosas populares como una estrategia migrante para apropiarse de los espacios; 4) los procesos de mitificación y santificación de los ‘bandidos’ migrantes, sean estos narcos o guerrilleros.

Crónica migrante, un tipo de literatura heterogénea

Si me querés... se desplaza entre el relato novelado, las historias de vida y el periodismo de investigación, al tiempo que esboza la atmósfera de una ‘ciudad sumergida’, es decir, aquella que se erige en el acantilado, corresponde al mundo de lo oral, lo ilícito y lo popular (Flores Galindo). ‘Ciudad sumergida’ en la que se yuxtapone también la ‘ciudad andina’: el avance de los migrantes bolivianos y peruanos, los ‘indios urbanos’ de los que habla Cornejo Polar, no invaden solamente las megalópolis como Lima, el Alto o La Paz, convirtiéndolas a «este nuevo rostro [...] que está ahora más teñido de andino que nunca» (79), al decir de Matos Mar, sino que se han desplazado a Buenos Aires, instalándose en las zonas periféricas y llevando consigo su cosmovisión y prácticas religiosas. De hecho, si bien el territorio que se disputan las bandas narcos es la villa bonaerense, los argentinos solo forman parte anecdótica del paisaje y son en realidad los bolivianos, los peruanos y sus descendientes –la generación de hijos de migrantes– los actores que llevan a cabo la acción.

Si atendemos a los elementos de la situación comunicativa, esta escritura puede leerse en clave andina y considerarse una ‘crónica migrante’: en lo que respecta a su genericidad, observamos el desplazamiento discursivo que imbrica

y lo que yo hago. Lo mío es transar. Yo no te pongo una pistola para que vengas a comprarme droga, vienen a comprar. Vos te querés matar solo. Es un negocio, vos acá pedís lo que querés y yo te lo doy» (35-36).

literatura, periodismo y etnografía; en la instancia de producción entre escritor/periodista e informante, advertimos los traslados o procesos de traducción entre oralidad y escritura, lo que recuerda la cuestión de la co-autoría en testimonios canónicos; en cuanto al referente, vemos los procesos migratorios andinos que arriban a las periferias bonaerenses. Podemos arriesgar entonces que es factible vincular esta producción del sistema literario argentino reciente –que aquí llamamos ‘crónicas migrantes’– con la noción de ‘literaturas heterogéneas’ que propone Cornejo Polar pensando en los sistemas literarios indigenista y andino: con ella se refiere a aquellas literaturas en las que uno de los elementos de la situación comunicativa corresponde a un universo sociodiscursivo diferente.

A este panorama, resta añadir que, desde otros posicionamientos de la crítica, este texto se clasifica dentro del sistema de la literatura de la violencia y, particularmente, de la ‘narcotextura’, objeto de numerosos trabajos que avalan o refutan su sistematicidad y su perduración en el canon. Incluso, se suele hablar en un sentido más restringido de ‘crónicas narcos’ y, en términos culturales, de ‘narcoestética’ y ‘narcocracia’². Cellino dice al respecto: «Frente a la proliferación de novelas y libros de investigación periodística sobre el narcotráfico [...] Alarcón eligió narrar desde ‘adentro’ la trama del tráfico de drogas en Villa del Señor» (234). Tal observación abona nuestra hipótesis del carácter etnográfico –recordemos el ‘estar ahí’ de la antropología y la ‘descripción densa’ de Clifford Gertz– que se entrecruza, en este caso, con el periodismo narrativo y la literatura testimonial.

Metacrónica

La crónica de Alarcón se distancia de la tradición de la *non ficción* y los testimonios canónicos, que pretenden disimular los procesos de edición y la intervención del letrado (periodista o antropólogo), como también insisten en la verosimilitud de los hechos y la fidelidad en la transcripción del informante.

² Al respecto, es vasta la crítica que se ha escrito para avalar o desechar la escritura sobre la cultura narco y su canonización. Por ejemplo, Héctor Abad Faciolince propone hablar de la ‘sicaresca’ para luego refutarla; José Camacho Delgado plantea el ‘narcotremendismo’, que se vincula con el tremendismo español; Omar Rincón plantea la ‘narcoestética’ para abordar series, películas, telenovelas que circulan popularmente; Cecilia López Bandano habla de ‘narcocracia’, desde una dimensión política que encierran las narrativas en sus múltiples lenguajes (fotografías, narcocorridos, literatura, cine). Sí debemos recordar que cualquiera sea la categoría explicativa, todas ellas remiten a los efectos de un neoliberalismo brutal que postula la inclusión solo a través de la posibilidad de consumo. La ciudadanía entonces se construye en la medida en que los sujetos consumen.

Luego de un paratexto que inscribe a *Si me querés...* en la «colección biografías y documentos» (1) y lo define como «resultado de una investigación periodística [que] no se propone colaborar con el trabajo del Poder Judicial y la policía» (13), el cronista enfatiza la ficcionalización de lugares, tiempos e, incluso, identidades de los personajes, quienes se han desdoblado o condensado para proteger a los testigos.

En este trabajo de ficcionalización de una compleja red de personajes, la crónica incorpora un cuadro genealógico con la configuración de los diferentes clanes para orientar al lector, gesto que recuerda la tradición de la narrativa garciamarquiana del *boom* latinoamericano y que podemos interpretar como una inscripción en la tradición del sistema continental. De todos modos, hay un guiño que se inscribe con mucha más fuerza dentro de la producción de Alarcón: se trata de una referencia metatextual al género ‘crónica urbana’. A lo largo del relato, la crónica se inscribe dentro de una tradición o canon del género reciente que recuerda a otros cronistas como María Moreno o Santiago Roncagliolo, y a performers como Batato Barea. La remisión a las culturas populares, la música que acompaña a la historia, las analogías con telenovelas o la referencia a lo *freaky* remiten a la pluma lemebeliana: «A veces eran largas conversaciones sobre música de los 70 o películas clásicas. Era parecido a La Loca del Frente, el protagonista de la novela de Pedro Lemebel, *Tengo miedo torero*. De hecho, sabía muy bien quién era Pedro, el cronista» (250).

Además, el empleo del lenguaje narco, la investigación acerca de si la presencia de senderistas en el narcotráfico es verídica o si se trata más bien de un mito o un ‘cuento’, las lecturas de historia del Perú reciente, la alternancia de personas gramaticales y de focalizaciones, los saltos temporales, las descripciones minuciosas son objeto de diversas reflexiones metatextuales que discurren a lo largo de la crónica y coadyuvan a definir el género.

Un punto central lo constituyen los informantes y el método de la entrevista. De hecho, la crónica le atribuye a la visita a los testimoniantes un carácter ritual: «La visita comenzó a convertirse en un ritual no sólo para mí sino también para los niños» (127). También señala cómo los testimoniantes eligen qué/cuándo/con quién revelar información y qué/cuándo/con quién silenciarla, lo que nos evoca el testimonio de Rigoberta Menchú y los secretos de su comunidad que tan celosamente guarda. Bastan un par de ejemplos para develar la huella de estas voces, los silencios y olvidos, y la pertenencia andina:

Alcira no me diría nunca toda la verdad de su vida, pero su esfuerzo por mantener su recato, la imagen de mujer a la que la vida le jugó una mala pasada, terminaría por convencerme. Esa era la que quería ser. Entre la venta de droga, las venganzas y esa madre andina, prevalecía su lógica ancestral de pacha mama sagrada (27).

—Él, según consta en el expediente, era su pareja.

–No conozco a esa persona, nunca lo conocí.

Patricia hace un esfuerzo notable para no recordar. Lo confiesa.

–He preferido olvidar. Por favor no me pregunte nada, no quiero recordar lo pasado (160).

Las voces de los informantes también se reconstruyen a partir de la lectura de los expedientes judiciales. Ahora, es el cronista el que se desplaza hasta Lima e, incluso, hasta Ayacucho buscando las revelaciones que le permitan armar el rompecabezas, completar los huecos de la historia, corroborar si la presencia de senderistas es sólo parte del ‘cuento’ o si efectivamente han migrado a la Villa del Señor:

No todas las historias tienen una voz que las cuenta. Esta surgió de los expedientes judiciales. Más adelante veremos que el destino juega implacablemente con las vidas en Villa del Señor. Con el correr de los días, los años, la sangre y la cocaína traficada cada vez en mayores cantidades, todos se olvidarían de aquel impertinente acribillado, Facundo Lozano (108).

Pero lo que realmente le preocupa al cronista, desde una dimensión ética, es la distancia que en su rol debe guardar con los informantes. Esta distancia profesional se pone en riesgo con el pedido de Alcira, quien pretende que el escritor se convierta en el padrino de su hijo Juan. Una escena ineludible es cuando Alarcón visita a una bruja: teniendo en cuenta la influencia que esta tiene en la lógica de Alcira, el cronista se vale de los vaticinios para evadir el padrinazgo y mantener así la distancia:

Cubierta con una colcha amarilla, sobre ella comenzó su tarea. Pensé en la *mai Oxún*. Quiso comenzar con mi vida, con el devenir de mi propia vida. Le dije no, sólo quiero saber sobre los personajes de la historia que estoy escribiendo. No le gustó la idea, pero procedió. Me dijo que al más poderoso de todos lo descubriría en una situación que jamás debía divulgar si no quería perder la vida. Si lo cuentas, te matan. [...] La visita a la bruja rindió sus frutos cuando regresé. Alcira se aferraba tanto a las creencias de las deidades paganas y hechizos andinos que el argumento de la bruja del caribe sobre lo de firmar juntos el mismo papel me resultó ideal para espantar la idea del padrinazgo (130-131).

Alarcón se refiere a sí mismo en varias ocasiones como ‘periodista’ o ‘escritor’, es decir, desde su función de productor del texto, investigador y detective. Sin embargo, esa función se transforma a lo largo del relato: su reticencia inicial se convierte en aceptación del padrinazgo. Tal cambio puede leerse al menos en dos sentidos: por una parte, el cronista se involucra de tal modo en el mundo que investiga que adquiere una nueva posición, ‘desde adentro’, la de un personaje o

un actor más en la saga narco. Por otra, el padrinzgo forma parte de la composición andina; por eso, el cronista no sólo adquiere responsabilidades y lazos con el hijo de Alcira sino que –podemos arriesgar– se convierte en miembro de su *ayllu* o comunidad, estableciendo así relaciones de reciprocidad y solidaridad.

Vemos, entonces, que la migración o el desplazamiento no sólo se da en el carácter referencial (el tema migratorio), en la materialidad del texto (la imbricación de discursos, los pasajes de la oralidad de la entrevista a la escritura novelada) y la co-autoría (relación entre periodista e informante), sino que también sucede en el cronista mismo, quien a través de la investigación ‘desde adentro’ se incorpora al *ayllu*. Así llega incluso a ser renombrado o rebautizado en la villa: «Porque yo, para que no haya problemas, te voy a rebautizar a vos, como sos tan delicado, Lupe» (164). Es decir, el cronista-sujeto se desplaza entre sus roles, sus cosmovisiones y sus prácticas. Un nuevo estado de heterogeneidad y de migración sucede en esta crónica.

Diglosia cultural: la peruanización del espacio

La narración comienza con un singular epígrafe perteneciente a un escritor paradigmático del sistema literario peruano del siglo XX. Se trata de un fragmento de *En octubre no hay milagros* (1965), de Oswaldo Reynoso: «La procesión del Señor de Pachacamilla adquirió idéntico sentido a aquellos ríos que van a dar a la mar que es el morir» (11). Sin duda, esta selección no es casual ni debe pasar desapercibida para el lector por varios motivos: la novela de Reynoso no fue legible entre sus contemporáneos por el lenguaje soez que empleaba, la sexualidad desbordante y la violencia que retrataba durante una jornada, la de la procesión del Cristo negro en Lima.

Mientras el sistema literario peruano tenía su atención puesta en el neoindigenismo arguediano o en el boom vargallosiano, Reynoso junto con el Grupo Narración se inscribía dentro del ‘realismo urbano’: se trataba de ver las transformaciones en la urbe como resultado de los procesos migratorios y la modernización, el modo de hablar de la calle, la violencia que se desataba a causa de las brechas económicas, los ecos de una incipiente violencia senderista en la zona serrana, todo ello durante un acto religioso que concluye con la muerte de uno de los protagonistas. Religiosidad popular, violencia y muerte son las vertientes que confluyen en la narración de Reynoso. Y es Alarcón quien, audaz y pertinente, evoca al ‘rabioso marxista’, como llamaban al escritor peruano por su militancia política. Esta referencia marca entonces un posicionamiento político e ideológico, una clara adscripción al ‘realismo urbano’ y, por ende, a un propósito de denuncia.

Pero también esta evocación refiere a la presencia transculturadora de la religiosidad popular peruana en el espacio de una villa bonaerense: el Cristo de Pachacamilla, aquel muro pintado en Lima y venerado por la plebe afro, que sobrevivió a los terremotos durante el orden colonial. Y es también una reactualización de la espiral de violencia que azotara en el Perú y fuera retratada en la procesión morada que termina ensangretándose con la muerte de uno de los protagonistas. En este sentido, el epígrafe de la novela peruana anticipa la escena final de la crónica urbana argentina: la emboscada y la masacre por el territorio narco, durante la procesión del mismo Cristo moreno peruano, junto a la música andina y al rezo del cura villero que no se detienen durante la batalla: «aquella tarde en la que Germán cayó con esos tres disparos en el pecho, como otros, en medio de la procesión, cuando nadie esperaba más que al santo de los peruanos en sus andas, al son de un himno de notas ululantes, de clarinetes y trompetas» (285).

Martín Lienhard propone una noción que puede resultar, aun, más operativa que la misma ‘transculturación’: el estudioso arguediano habla de ‘diglosia cultural’ para remitirse a la superposición de prácticas que corresponden a normas de distinto prestigio y que son empleadas por el sujeto, según la situación en la que se encuentre. Entonces, antes que hablar de procesos de asimilación o de transacción, la categoría de Lienhard nos permite pensar en prácticas que se yuxtaponen, tal como sucede en la crónica de Alarcón cuando refiere a prácticas religiosas: al Cristo moreno limeño se le superpone el culto andino y ancestral a la Pachamama; la creencia en los orishás; las figuras cristianas sincréticas como la Virgen de la Concepción que es la versión de Oxún; el culto a la figura popular paraguaya y tumbera de San La Muerte; hasta el culto popular a Edith Lagos, la joven senderista que fuera desaparecida por las Fuerzas Armadas peruanas.

Estas devociones se superponen y son los sujetos quienes eligen a quién venerar, según la situación que atraviesan: por ejemplo, Alcira recurre a San La Muerte ante la sospecha de una violación o al cristianismo para su matrimonio con Jerry. Las religiosidades son también migrantes. Así lo demuestra Alcira: «Pero la efectividad de la *mai* estaba en duda y Alcira cambiaba no sólo de amigos e inquilinos, sino también de práctica religiosa con un dinamismo pasmoso. Por eso un día la *mai* dejó de ser su *mai* de santo, la sacerdotisa que atraía la prosperidad, para ser sólo la Yubayá, una clienta» (206).

Si en otras literaturas la ‘ciudad letrada’ ordena el caos urbano, tal como lo sugiriera Ángel Rama en los años Ochenta, en la crónica migrante reciente será la presencia del Cristo de Pachacamilla quien ordene la ‘ciudad sumergida’ e indique quienes poseen la hegemonía, del mismo modo que sucedía en el orden colonial. Territorio narco y religiosidad popular se entrecruzan en el pasillo de la villa, en la misa, en la cancha de fútbol, en las procesiones y en las fiestas de

cumpleaños. La presencia del Cristo moreno peruaniza el territorio narco conquistado y consagra santos y bandidos: «Apenas se deshicieron de la banda de Chaparro y de los paraguayos, los narcos peruanos necesitaron su propio altar en Villa del Señor. Semidesnudo y moreno, el Señor de los Milagros llegó de las manos de Marlon Aranda, un domingo de sol» (274).

Santos y bandidos

Las vinculaciones entre la literatura narco y la religiosidad popular son una constante del género. Sin más, recordemos el caso de *La virgen de los sicarios* (1994), de Fernando Vallejo, o *Rosario Tijeras* (1999), de Jorge Franco. Las vinculaciones entre los sicarios y la religiosidad exacerbada han sido ampliamente revisadas por la crítica literaria: lo religioso cumple la función de un talismán, de aquello que protege, pero que no tiene que ver con un compromiso de vida o con una regulación ética. De allí, por ejemplo, adquiere relevancia el encomendarse antes de un asesinato. Se puede tratar también de la simple acumulación o consumismo de objetos religiosos (Oliver 118). Algo similar sucede en *Si me querés...* cuando los feligreses se encomiendan al Cristo moreno o los sicarios cuelgan medallas en sus cuellos:

Doña Rosinda creyó que el Señor de los Milagros quiso demostrar su poder en ese instante porque la bala no salió de la recámara (293).

Al cuello llevaba tres cadenas con dos vírgenes y un corazón de oro (103).

Las dos cadenas con una virgencita, un Señor de los Milagros que a Denis le había dado su madrina (214).

De otra parte, no es la primera vez que Alarcón ‘se adentra’ y retrata las atmósferas delictivas de las ciudades sumergidas: ya lo ha hecho en *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* (2008), relato con afán de denuncia que trata el fusilamiento de un *pibe chorro*, el Frente Vital, por parte de la Policía Federal. Inscripto también en las filas de la ‘non ficción’ y el periodismo narrativo, esta primera crónica de Alarcón mitifica la figura del *pibe chorro*, una especie de Robín Hood, recordándonos la función social que desempeñan los bandidos en sociedades en las que no hay justicia ni Estado que la garantice:

es tal la necesidad de héroes y paladines que, en caso de no existir, pasan a desempeñar sus funciones candidatos poco adecuados [...] [el ladrón noble define] tanto su función social como su relación con los campesinos corrientes. Su papel consiste en hacer de paladín, corregir los abusos, aportar la justicia y la igualdad social. Su relación con los campesinos es de una solidaridad e identidad totales (Hobsbawn 59).

Si en *Cuando me muera...* Alarcón se instala en la villa y se ve sumergido en «otro tipo de lenguaje y de tiempo» (14) y, de esa forma, mitifica al bandido de un modo dicotómico, sin claroscuros ni matices, al punto de esbozar su santificación³, en *Si me querés...* nos hallamos ante un territorio más complejo, el de la guerra narco, que además está atravesado por la figura casi fantasmal, un rumor que acecha en el imaginario, del desplazamiento de los senderistas de la Amazonia peruana al Cono Sur. De todos modos, en cualquier caso, la figura del migrante está asociada con el mundo delictivo: cada clan tiene su negocio.

Por un lado, la estructura narco prevé distintos roles y jerarquías en su composición: no es lo mismo el narco, el transa, el sicario o la mula, que es definitivamente el eslabón más débil. Por otro, la villa se ve acechada por el rumor o el 'cuento' de la presencia de senderistas que han arribado a Buenos Aires como refugiados políticos. Para el negocio narco, interesa la experticia de estos 'terrucos' que han migrado de la revolución al narcotráfico acrecentando la espiral de violencia, ahora, en territorio bonaerense.

Si bien no hay cambios sustanciales en el posicionamiento ideológico en Alarcón en relación con los actores de la 'ciudad sumergida', a quienes perfila como víctimas del neoliberalismo, la elección del mundo narco y el fantasma de Sendero Luminoso en Buenos Aires arroja una paleta de matices de bandidos y santos populares que se perfilaban de modo más esquemático en su narrativa anterior.

Conclusión

La Villa del Señor es un espacio migrante y violento, es narco y quizá sea senderista, y además es profundamente religioso. Optamos por el uso del copulativo 'y' para enfatizar la yuxtaposición de prácticas que se suceden en un mismo espacio: en el relato, se superponen prácticas y religiosidades andinas, paraguayas y afro. Los procesos migratorios se suceden en diferentes planos: lo discursivo se constituye en el cruce de varios géneros; el cronista se desplaza entre diferentes experiencias y roles; el tema refiere a los procesos migratorios; los actores o personajes migran en representaciones; las prácticas religiosas y las cosmovisiones se yuxtaponen y se desplazan. Así, se reconfigura una ciudad como Buenos Aires con pretensiones eurocéntricas y universalistas en una crónica migrante en la que se esbozan móviles y quebradas identidades continentales.

³ «se convirtió entre los sobrevivientes de su generación en un tipo particular de santo: lo consideraban tan poderoso como para torcer el destino de las balas y salvar a los pibes chorros de la metralla» (Alarcón. *Cuando me muera...*: 13).

Bibliografía citada

- Alarcón, Cristián. *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia. Vidas de pibes chorros*. Buenos Aires: Norma. 2008.
- . *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Norma. 2010.
- Camacho Delgado, José Manuel. *Magia y desencanto en la narrativa colombiana*. Alicante: Universidad de Alicante (Cuadernos de América sin nombre, 16). 2006.
- Cellino, Regina Vanesa. “La trama de la droga: migraciones y representaciones en la crónica *Si me querés, quereme transa*, de Cristián Alarcón”. *Mitologías Hoy*, 14 (2016): 233-247.
- Cornejo Polar, Antonio. *Sobre la literatura y crítica latinoamericanas*. [1983]. Lima: CELACP. 2013².
- . “La literatura peruana e identidad nacional: tres décadas confusas”. Julio Cotler (ed.). *Perú 1964-1994 - economía, sociedad y política*. Lima: IEP.1995: 293-302.
- Faciolince, Héctor Abad. “Lo último de la sicaresca antioqueña”. *El tiempo* (1994): <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-167131> (consultado 10 de setiembre de 2017).
- Flores Galindo, Alberto. *La ciudad sumergida. Aristocracia y plebe en Lima, 1760-1830*. Lima: Horizonte. 1991.
- Franco Ramos, Jorge. *Rosario Tijeras*. [1999]. Madrid: Alfaguara. 2000¹.
- López Bandano, Cecilia (comp.). *Periferias de la narcocracia*. Buenos Aires: Corregidor. 2015: 109-121.
- Lienhard, Martín. “La matriz colonial y los procesos culturales en América Latina”. *Rev. Universidad de la Habana*, 247 (1997): 62-74.
- Matos Mar, José. *Desborde popular y crisis del Estado*. Lima: Fondo Editorial del Congreso del Perú. 2010.
- Oliver, Felipe. “Los pre-textos (religiosos) de la ‘sicaresca antioqueña’”. Cecilia López Badano (comp.). *Periferias de la narcocracia*. Buenos Aires: Corregidor. 2015: 109-121.
- Rincón, Omar. “Narco.estética y narco.cultura en Narco.lombia”. *Nueva Sociedad*, 222 (2009): 147-162.
- Vallejo, Fernando. *Virgen de los sicarios*. [1994]. Buenos Aires: Suma de Letras. 2005².