

# La ficcionalidad, los mundos posibles y el *true crime* sobre el narcotráfico: el caso de David Simon\*

JAVIER RODRÍGUEZ PEQUEÑO  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID  
francisco.rodriguez@uam.es

JOSÉ MARÍA RODRÍGUEZ SANTOS  
UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE MADRID  
josemaria.rodriguez@uam.es

Recibido: 27/05/2024

Aceptado: 28/06/2024

## RESUMEN:

*En este trabajo se analiza el estatus ficcional de las obras de David Simon relacionadas con el narcotráfico que pueden ser consideradas dentro del subgénero del true crime, evolución de la novela de no ficción o del nuevo periodismo. El instrumental teórico-crítico que se emplea está fundamentado en la teoría de los mundos posibles, más concretamente, en una interpretación de esta donde los componentes sintácticos de*

---

\* Este artículo es resultado de investigación realizada en el proyecto de I+D+i de Generación de Conocimiento titulado "Transferencias en literatura y discurso: Poética, Retórica y perspectivas comparadas. Construcción y propuesta de una Teoría y Crítica Transferencial" (Acrónimo: TRANSFERRE. Referencia: PID2023-148361NB-I00), financiado por la Agencia Estatal de Investigación, el Ministerio de Ciencia, Innovación y Universidades y cofinanciado por la Unión Europea.

*transformación se consideran fundamentales también, junto con los semánticos y los pragmáticos, para la construcción ficcional de un texto, contradiciendo en ocasiones las pretensiones de los autores de establecer pactos de factualidad con los lectores de sus obras. En el caso de las obras de David Simon que se toman en consideración, Homicidio. Un año en las calles de la muerte y La esquina. El año que David Simon pasó en las trincheras del negocio de la droga, origen de la famosa serie The Wire, el autor se sirve del paratexto para justificar el estatus no ficcional de dichas obras. Nuestro propósito es confrontar esos paratextos con los textos principales a partir de los desarrollos teóricos anteriormente mencionados con el objetivo de dilucidar si tales pretensiones pueden ser sostenidas desde el ámbito de la teoría literaria, concluyendo que este tipo de obras deben adscribirse al ámbito de la ficción realista.*

**PALABRAS CLAVE:** *Teoría de la ficción. Mundos posibles. True Crime. Narco-tráfico. David Simon.*

## Fictionality, possible worlds and true crime on drug trafficking: the case of David Simon

### ABSTRACT:

*In this work the fictional status of David Simon's works related to drug trafficking is analyzed, which can be considered within the subgenre of true crime, an evolution of the non-fiction novel or new journalism. The theoretical-critical instrument used is based on the theory of possible worlds, more specifically, on a interpretation of this where the syntactic components of transformation are also considered fundamental, along with the semantic and pragmatic ones, for the fictional construction. of a text, sometimes contradicting the authors' claims to establish pacts of factuality with the readers of their works. In the case of the works of David Simon that are taken into consideration, Homicide: A Year on the Killing Streets and The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood, origin of the famous TV series The Wire, the author uses the paratext to justify the non-fictional status of its works. Our purpose is to confront these paratexts with the main texts based on the previously mentioned theoretical developments with the objective of elucidating whether such claims can be sustained from the field of literary theory, concluding that this type of works should be assigned to the field of realistic fiction.*

**KEY WORDS:** *Theory of fiction. Possible worlds. True Crime. Drug trafficking. David Simon.*

## 1. Ficción, construcción del texto literario y la moderna teoría de los mundos posibles

La cuestión de la ficción es uno de los principales objetos de estudio de la teoría literaria. Su revitalización a finales del siglo pasado ha supuesto el desarrollo de modernas teorías que han aportado interesantes avances en la delimitación de esa tradicional frontera entre la realidad y la representación literaria así como en la descripción de las relaciones entre ambas. Una de las propuestas teóricas más interesantes de las últimas décadas es la teoría de los mundos posibles, de la que se han ocupado autores de referencia en los estudios de teoría literaria como Baumgarten (1975), Thomas Pavel (1975, 1989), Lubomír Doležel (1988), Umberto Eco (1978) o Marie-Laure Ryan (1991), aunque para este trabajo tomaremos como referencia los desarrollos teóricos realizados en el ámbito hispánico por Tomás Albaladejo y Javier Rodríguez Pequeño. Sin embargo, el concepto de mundo posible ha sido generador de controversias por su traslación desde la filosofía a la teoría literaria, sobre la que autores como Pavel (1975, 1989) y Doležel (1988) manifestaron la necesidad de considerarlo a partir de una semántica específicamente literaria en cuyo seno se dilucidara la cuestión de la ficcionalidad (Garrido Domínguez, 1997: 15), convirtiéndolo en una herramienta propia de la teoría literaria.

La teoría de los mundos posibles planteada por Albaladejo «se presenta como una forma de explicación de la realidad, ampliamente entendida esta, pues de ella forma parte tanto el mundo real efectivo, objetivo, como los mundos alternativos de este» (Albaladejo, 1986: 76). Se trata de una teoría de base semiótico-lingüística que pretende profundizar en la conexión entre el texto como componente sintáctico y los otros componentes, que son el semántico y el pragmático. Para ello, se toma como base la teoría lingüística del texto propuesta por János Petöfi (1975) conocida como TeSWeST, traducida como teoría de la estructura del texto y de la estructura del mundo, sobre la que realiza dos ampliaciones que son la TeSWeST ampliada I (Albaladejo, 1981)

y la TeSWeST ampliada II (Albaladejo, 1983) con las que construye su propuesta de organización textual y, posteriormente, los tipos de modelo de mundo (Albaladejo, 1986, 1992).

Dicha propuesta de organización del texto narrativo consta de dos niveles principales: el referente narrativo y el texto narrativo. El referente narrativo refleja la concepción de la obra por parte del autor en relación con la realidad y contiene la estructura de conjunto referencial y la fábula extensional en la que los acontecimientos mantienen un orden cronológico (*ordo naturalis*).

La representación en el texto del referente narrativo, perteneciente al ámbito de la semántica extensional, es posible gracias al proceso de intensionalización, encargado de generar la macroestructura del texto narrativo, que se divide en estructura macrosintáctica de base y estructura macrosintáctica de transformación. La estructura macrosintáctica de base es el resultado directo de dicho proceso de intensionalización por el que la estructura de conjunto referencial se representa en el texto literario. Esta estructura macrosintáctica de base está constituida por la fábula intensional, que mantiene el *ordo naturalis* de la fábula extensional, y a continuación, en el interior de la macroestructura se producen una serie de transformaciones que tienen que ver fundamentalmente con alteraciones temporales y con el punto de vista. Las alteraciones temporales dan como resultado el paso de la estructura macrosintáctica de base a la estructura macrosintáctica de transformación, donde el orden deja de ser natural (*ordo naturalis*) para ser artificial (*ordo artificialis*), y donde según el formalismo ruso la fábula dejaría su sitio al sujeto, o la historia al discurso en términos de Todorov (1996). También es posible que la estructura macrosintáctica de transformación mantenga un orden natural, como en la estructura macrosintáctica de base, cuando los mecanismos de la estructura macrosintáctica de transformación se han empleado para mantener el mismo orden natural que se muestra en la fábula.

Para la otra transformación, que es el punto de vista, si se toma como referencia las modalidades narrativas desarrolladas

por Friedman (1955), se puede establecer una gradación de la mayor a la menor presencia e intervención del autor en el plano del sujeto y en la macroestructura, desde una mayor implicación del narrador en la acción, que conlleva una pérdida de puntos de vista, hasta la desaparición paulatina del narrador, que constituye una progresiva mayor objetivación. Otro modelo descriptivo sobre la instancia narradora es el propuesto por Genette (1972: 251-256), para quien el estatuto del narrador en todo relato está definido al mismo tiempo por el nivel narrativo y por su relación con la historia. Respecto al nivel narrativo, diferencia entre el narrador extradiegético y el narrador intradieгético, según se encuentre en un primer nivel o en un segundo nivel de la diégesis. Y según la relación del narrador con la historia, podemos hablar de un narrador heterodieгético, ausente de la historia que cuenta, y un narrador homodieгético, presente como personaje de la historia que narra. De esta combinación entre el nivel narrativo y la relación con la historia se obtienen los cuatro tipos de narrador de su propuesta. Esta clasificación de Genette resulta de interés por la diferenciación de distintos niveles textuales, lo cual permite que se puedan analizar con más precisión los tipos de narrador presentes en obras de mayor complejidad estructural, donde se insertan textos en distintos niveles cuyos autores y enunciadoreс pueden no coincidir, haciendo que también se produzcan variaciones en el punto de vista de cada uno de esos narradores con restricciones de conocimiento.

Tras estas transformaciones temporales y de punto de vista, por último, como segundo constituyente del texto narrativo, se sitúa la microestructura del texto, la concreción en la obra de los procesos anteriores, que da como resultado el texto al que accede el receptor. Se trata por tanto de una teoría que contempla la producción y el análisis del texto en los diferentes niveles añadiendo un nivel referencial con el que atender a los tres ámbitos semióticos: el semántico, el sintáctico y el pragmático.

Teniendo en cuenta este modelo, consideramos importante apuntar que las transformaciones sintácticas que se producen en

el sujeto con respecto a la fábula, ya sean las alteraciones temporales o el punto de vista adoptado, son determinantes en la configuración del modelo de mundo y, en consecuencia, de la ficcionalidad. Estos elementos, junto con otros muy relevantes en nuestra opinión como los diálogos, pueden modificar el modelo de mundo de la obra. Todos ellos son más sintácticos y pragmáticos que semánticos y, sin embargo, provocan que todas las construcciones o géneros que están entre lo verdadero y lo ficcional verosímil deban ser adscritos al ámbito de la ficción, pues esta tiene también un componente sintáctico, de modo que la condición ficcional o no ficcional de una obra no depende en exclusiva de su configuración semántico-extensional, sino también de la forma en que se articulan estos resortes literarios de tipo sintáctico y pragmático (Rodríguez Santos, 2022a).

Con respecto a los distintos modelos de mundo propuestos por Albaladejo (1986, 1992), existen tres tipos. El tipo I de modelo de mundo es el de lo verdadero, y a él corresponden los modelos de mundo cuyas reglas son las del mundo real efectivo, objetivamente existente, como los que se muestran en los textos históricos o periodísticos. Es decir, un modelo de mundo en el que los seres, los estados, las acciones, los procesos y las ideas forman parte del mundo real.

El tipo II de modelo de mundo es el de lo ficcional verosímil, aquel en el que las reglas que lo rigen no son las del mundo real objetivo, aunque se construyen de acuerdo con estas. Se corresponden con este tipo de modelo de mundo los que se crean en las obras de ficción verosímil, cuyas reglas son semejantes a las del mundo real objetivo y los seres, estados, acciones, procesos e ideas no forman parte del mundo real efectivo, pero podrían hacerlo. Dentro de este tipo existen modelos de mundo con un mayor grado de verosimilitud, que se aproximarían al modelo de mundo de tipo I, y modelos de mundo con menor grado de verosimilitud, que estarían más próximos al tipo III de modelo de mundo de lo ficcional no verosímil, en cuyo caso las reglas que se establecen no son las del mundo real objetivo ni tampoco

unas que se asemejen a él, como los que podemos encontrar en las obras fantásticas.

La realidad literaria nos muestra que en una obra es posible encontrar elementos constitutivos de diferentes tipos de modelo de mundo, motivo por el que Albaladejo (1986: 61-62) enuncia la ley de máximos semánticos, que determina que el mayor nivel semántico alcanzado en un texto será aquel que constituya el tipo de modelo de mundo al que pertenece. Así, si un texto presenta una estructura de conjunto referencial con elementos propios de un modelo de mundo de tipo I y elementos propios de un modelo de mundo de tipo II, el modelo de mundo al que pertenece ese texto será de tipo II. Sin embargo, existen algunas restricciones en la aplicación de esta ley de máximos semánticos. En este punto es conveniente aclarar que el mundo del texto –su estructura de conjunto referencial– está formado por los submundos que constituyen cada uno de los personajes que lo habitan, es decir, que una estructura de conjunto referencial tendrá tantos submundos como individuos forman parte de ella (Albaladejo, 1986: 70). En estos mundos de individuo pueden a su vez distinguirse el mundo real efectivo de ese personaje dentro de la obra, imprescindible para el desarrollo de la trama, ya que recoge los sucesos acontecidos en el tiempo y en el espacio, y los submundos imaginarios, como el submundo conocido, el submundo creído, el submundo temido, el submundo fingido, el submundo deseado, el submundo soñado, etc. Esta distinción es importante ya que permite precisar que la ley de máximos semánticos solo atañe a los submundos reales efectivos de los personajes y no a sus submundos imaginarios. De este modo, si un personaje de una obra ficcional realista, cuyo modelo de mundo es de tipo II, sueña, imagina, desea o teme algo que resulta inverosímil, los sucesos contenidos en esos casos no afectan al tipo de modelo de mundo haciendo que este pase a un modelo de mundo de tipo III, sino que el modelo de mundo que rige la obra seguirá siendo de tipo II al formar parte estos elementos inverosímiles de uno de los submundos imaginarios del personaje. Los

procesos mentales de los personajes, por lo tanto, no deben vincularse con su mundo real efectivo cuando se trata de determinar el tipo de mundo de la obra (Albaladejo, 1986: 69-74), aunque dichos procesos mentales pueden influir en el comportamiento de los personajes (lo que desean, lo que temen, lo que conocen, etc.), haciendo que algunos de los submundos imaginarios puedan llegar a integrarse en el mundo real efectivo del personaje y provocando que la trama argumental dependa de la interacción entre el submundo real efectivo y los submundos imaginarios de cada personaje (Martín Jiménez, 2015: 68). Estas matizaciones son muy importantes por su repercusión para el receptor en la adecuada interpretación del modelo de mundo propuesto por el autor, ya que esta es una condición sumamente relevante en el éxito comunicativo. El receptor debe establecer un modelo de mundo coincidente con el del productor y ambos han de participar del mismo código semántico-extensional.

Rodríguez Pequeño (2008: 127) propone una ampliación del sistema de mundos posibles sobre el modelo de Albaladejo (1986, 1991), según el cual existen dos macromodelos de mundo: el macromodelo de mundo real y el macromodelo de mundo fantástico. La diferencia entre ambos macromodelos de mundo viene determinada por la mimesis y por la transgresión de las reglas del mundo real objetivo. De este modo, dentro del macromodelo de mundo real estarían el modelo de mundo de tipo I, que es de naturaleza mimética y no ficcional; y el modelo de mundo de tipo II que es mimético, ficcional y verosímil. Ambos coinciden con los tipos de modelo de mundo propuestos por Tomás Albaladejo. La ampliación se realiza por tanto en el macromodelo de mundo fantástico, que está integrado, por un lado, por un nuevo modelo de mundo de tipo III, caracterizado por ser no mimético, ficcional y verosímil, al que Rodríguez Pequeño denomina de lo fantástico verosímil.

Se relacionan con este nuevo modelo de mundo de lo fantástico verosímil algunas obras pertenecientes a la ciencia ficción o a la literatura de terror que presentan verosimilitud, lo cual es



imprescindible para que el autor consiga el efecto pretendido en el lector, que consiste en que este perciba como posibles unos hechos que en realidad son imposibles. Mímesis y verosimilitud no guardan una relación tan estrecha que no permita su separación y se cree que «la verosimilitud no viene dada por la realidad sino por la relación que esta tiene con el texto, con el autor y con el receptor» (Rodríguez Pequeño, 1995: 134). La verosimilitud es una cualidad inherente a la mímesis, pero no al contrario, es decir, es posible encontrar obras no miméticas en las que sí haya verosimilitud, pues esta no es «solo lo semejante a lo verdadero sino también la apariencia de verdad» (Rodríguez Pequeño, 2008: 121). Finalmente, el último modelo de mundo que completa el macromodelo de mundo fantástico es el modelo de mundo tipo IV, cuya naturaleza es ficcional, no mimética e inverosímil, y se corresponde con el modelo de mundo de tipo III de Albaladejo.

Una vez establecidas las bases de la teoría de los mundos posibles que tomamos como referencia para este trabajo, cabe preguntarse qué sucede con las obras literarias que pretenden trasladar al texto un fiel reflejo de la realidad. En concreto, nos interesa un tipo de literatura criminal sobre el narcotráfico, también conocida como narcoliteratura, que por su elevado grado de realismo ha sido considerada dentro del denominado *true crime*, una forma de representación literaria heredera de la novela de no ficción o del nuevo periodismo y cuyo autodeclarado estatus no ficcional merece un análisis más detallado a la luz de esta moderna teoría sobre la ficción.

## 2. El género criminal y la constante del realismo literario

Cuando Raymond Chandler (1976: 61-63) define la novela negra como novela policiaca realista, el escritor estadounidense nos da la clave de la evolución del género: la búsqueda constante de un mayor grado de apariencia de realidad. Así, en el paso de la novela policiaca clásica a la novela negra el rasgo que distingue ambas corrientes es este mayor realismo, siendo ambas miméticas y verosímiles. Aunque el género criminal siempre se ha dis-

tinguido de la tradición anterior por una deliberada búsqueda del realismo, lo cierto es que la novela policiaca clásica representa un modelo de mundo con un menor grado de verosimilitud, motivada en gran medida por la configuración del personaje del investigador y los recursos para resolver los casos, así como por el tratamiento de los espacios, más aislados y asépticos que en su evolución a la novela negra.

Un evento que confirma esta constante en la evolución del género es la creación en 1929 del *Detection Club* en Londres, presidido por Chesterton en primer lugar, posteriormente por Agatha Christie o por Keating y, en la actualidad, por Martin Edwards. Sus miembros se comprometieron a cumplir una serie de reglas en sus obras que asegurase un mayor realismo, como nos sugieren las veinte reglas del *Fair Play* propuestas por Van Dine (Martín Cerezo y Rodríguez Pequeño, 2011: 46-47). Esta propuesta regulativa del género es interesante por el intento de establecer unos rasgos constitutivos del género policiaco que fueran reconocibles para los lectores. Algunas de las reglas se refieren a cuestiones semánticas, pero también se incluyen otras de tipo pragmático con las que se vela por que el lector no se pueda sentir estafado por el autor, pues entre ambos se establece un pacto según el cual determinadas características genéricas son invariables. Por ejemplo, el lector y el detective deben tener las mismas posibilidades de resolver el crimen. Se prohíbe expresamente al autor emplear trucos o tretas diferentes de las que el delincuente puede emplear con el detective. En la novela policiaca clásica, el lector siempre está en inferioridad, siempre sabe menos, y por eso nunca puede «ganar» al detective en la resolución del crimen a partir de la información proporcionada por el narrador.

Estas reglas, como las de Van Dine, demuestran ante todo una preocupación por la verosimilitud en el género, pero suponen también una mayor rigidez, y si el género criminal goza en la actualidad de una posición relevante es precisamente por haber demostrado una capacidad de evolución con la que seguir

sorprendiendo al lector sin que su estructura pierda esa iteración que ritualiza la lectura, que la convierte en fórmula (Eco, 1984).

Este progresivo aumento del grado de verosimilitud, tendente a un declarado realismo literario, alcanza su máxima representación en el subgénero conocido como *true crime* donde, como exponemos en este trabajo, las obras que se inscriben dentro de él no deben ser consideradas necesariamente como obras no ficcionales. A pesar de que la estructura de conjunto referencial de dichas obras esté formada por seres, acciones, procesos e ideas tomados de la realidad, la utilización de determinados resortes literarios, que identificamos con los componentes sintácticos de transformación del modelo de Albaladejo expuesto anteriormente, puede alterar el estatus ficcional de las obras. La construcción de una base semántica según un determinado tipo de modelo de mundo, por un lado, y la materialización en el texto de dicha base semántica una vez realizadas las necesarias operaciones sintácticas de transformación, por otro, determinan conjuntamente el tipo de modelo de mundo del texto. La coherencia entre la base semántica extensional y el resultado de su textualización es un requisito para que el modelo de mundo del texto no se vea alterado con respecto al modelo de mundo del referente. Por ese motivo, cuando se trata de analizar obras de *true crime*, pensamos que es necesario hacerlo tratando separadamente los ingredientes de la historia, relacionados con la construcción del referente de la obra, y los componentes del relato, relacionados con las operaciones sintácticas de transformación que se producen en la macroestructura del texto y que se reflejan en su microestructura.

### **3. Narcotráfico, literatura y estatus ficcional de la obra de David Simon**

En las últimas décadas, dentro del ámbito literario criminal, y más concretamente de esta tendencia conocida como *true crime*, la denominada *narcoliteratura* constituye un fenómeno destacado dentro del marco más general de las llamadas *narcoficcio-*

*nes*, que se pueden definir como «aquellas ficciones que versan sobre el narcotráfico, incluyendo cine, telenovelas, música y literatura» (Adriaensen, 2016: 11). Se desarrolla originalmente en México y Colombia, pero se ha extendido posteriormente a otros territorios también familiarizados con la actividad del narcotráfico como Estados Unidos o España, por ejemplo. Esta tendencia literaria ha abordado el narcotráfico desde múltiples ángulos como las consecuencias sociales del consumo de estupefacientes, el potencial económico del negocio de la droga, la vida de los dirigentes de estas organizaciones criminales y su trascendencia social, la penetración del narco en las esferas gubernamentales a través de la corrupción, los sistemas de organización de los diferentes cárteles o la lucha de las fuerzas de la ley contra ellos, entre otros.

El tema del narco se ha convertido en un fenómeno comercial no solo en el ámbito estrictamente literario, sino también –y sobre todo– en el periodístico, con una amplia dedicación a los asuntos del narcotráfico, y en el audiovisual, con la proliferación de películas, series y documentales sobre la historia del narco. Es precisamente de esta combinación entre lo periodístico y lo literario de donde surge el *true crime*, y con su desarrollo en el ámbito de la narcoliteratura el mundo del narco pasa del margen al centro cultural transformándose en todo un fenómeno de masas internacional de gran éxito por la actualidad del tema, por la presencia y el creciente poder de las organizaciones narcotraficantes en todo el mundo y por la curiosidad que suscitan el funcionamiento de tales organizaciones y sus misteriosos líderes, algunos de los cuales se convierten en auténticos mitos populares. Sin embargo, el éxito comercial no supone necesariamente que la calidad literaria de las obras sea inferior, como se ha sugerido desde algunas posiciones críticas que denostan cualquier expresión cultural y artística que contenga el prefijo «narco-». Bajo esta etiqueta se han agrupado obras que tratan la problemática político-social de la producción y el tráfico de drogas, ya sean narconovelas, narcocine, narcoperiodismo o narcocorridos.

Las consideraciones críticas de las obras sobre el narcotráfico varían entre el exhibicionismo estético propio del narco y la visión de este como resultado de un sistema capitalista salvaje en el que todo vale para escapar de la pobreza (Santos, Vásquez y Urgelles, 2016). Una de las principales objeciones con las que se encuentra este tipo de obras literarias es de carácter ético: la apología del narco y de su violencia, que lo legitima culturalmente. Un ejemplo tradicional son los narcocorridos, en muchos casos encargados por los propios narcotraficantes como medio para lograr una transcendencia y perpetuidad cultural, o las cumbias bélicas, como la recientemente dedicada al famoso narco Escorpión 9 (SC-9) del Cártel del Golfo, pero también hay otras muchas que plantean dilemas más complejos y reflexiones más profundas sobre todo aquello que rodea al fenómeno del narcotráfico: violencia, economía, corrupción, desesperación, etc.

Habitualmente se tiende a relacionar las narcoficciones con países como Colombia y México, pero este tipo de narraciones no está restringido solo a los territorios «productores» del narco, sino que es posible encontrar obras de extraordinaria relevancia en otros territorios «receptores», como Estados Unidos, donde la historia del narco adquiere unos matices diferentes derivados de la conocida como «guerra contra las drogas» iniciada por su gobierno en la década de 1970 que aportan una perspectiva distinta de la que habitualmente se obtiene en esos otros territorios. En este país se gesta la gran obra sobre el narco que representa la serie sobre el cártel de Don Winslow, constituida por *El poder del perro* (*The Power of the Dog*, 2009), *El cártel* (*The Cartel*, 2015), *Corrupción policial* (*The Force*, 2017) y *La frontera* (*The Border*, 2019), que conforman una tetralogía divisible en dos dípticos según el lado de la frontera donde se desarrollan sus tramas y que han sido tratados ampliamente en otros estudios recientes (Rodríguez Pequeño, 2018; Rodríguez Santos, 2022a, 2022b, 2023). Estas obras parten de un extenso trabajo de investigación periodística realizado por su autor, Don Winslow, gran conocedor de la historia del narcotráfico, así como de las

implicaciones geopolíticas, económicas y sociales que superan habitualmente nuestra capacidad de comprensión y la literatura actúa como medio para ayudar a conocer muchas de estas aristas. Don Winslow nos muestra ese complejo fenómeno global del narcotráfico desde la ficción con un extraordinario dominio de la síntesis narrativa que permite representarlo en cuatro novelas con un total de algo más de dos mil páginas y sobre las cuales se están preparando en la actualidad distintas adaptaciones televisivas y cinematográficas.

Otra referencia ineludible es, sin duda, la de David Simon, sobre el que nos centraremos específicamente en este trabajo. Más conocido por ser uno de los creadores de la archiconocida serie televisiva *The Wire*, considerada una de las mejores series de todos los tiempos, David Simon ha dedicado una parte importante de su carrera a la investigación periodística del fenómeno del narcotráfico en la ciudad estadounidense de Baltimore, centro de casi todas sus obras posteriores. Además de sus numerosos artículos publicados en la sección policial de *The Baltimore Sun* entre 1982 y 1995, David Simon es autor de obras tan importantes como *Homicide: A Year on the Killing Streets* (1991, versión en español: *Homicidio. Un año en las calles de la muerte*, Principal de los Libros, 2010) y *The Corner: A Year in the Life of an Inner-City Neighborhood* (1997, versión en español: *La esquina. El año que David Simon pasó en las trincheras del negocio de la droga*, Principal de los Libros, 2011), esta última en coautoría con Ed Burns, que conjuntamente son los antecedentes y la base de la ya mencionada serie de televisión *The Wire*. Antes, la primera de las obras tuvo también su transducción audiovisual en la serie de siete temporadas *Homicide: Life on the Street*, que se emitió en la NBC entre los años 1993 y 1999, y en la que Simon participó como guionista y productor; y en un telefilme –ya sin participación del autor– titulado *Homicide: The Movie*, que cerró la producción basada en este libro en el año 2000. La segunda de las obras referenciadas también tuvo su adaptación televisiva, realizada por el propio David Simon con la participación del

coautor Ed Burns en el guion, en una miniserie de seis capítulos titulada *The Corner* que fue emitida en HBO en el año 2000. Además, ha participado como creador y productor en la adaptación de *Generation Kill* de Evan Wright sobre la guerra de Irak en una miniserie homónima de siete episodios emitidos en 2008 en HBO; *Treme*, una serie de HBO que consta de cuatro temporadas emitidas entre 2010 y 2013 que trata sobre la cultura en la ciudad de Nueva Orleans tras el desastre del huracán Katrina; *Show Me a Hero*, sobre la segregación racial, basada en el libro de Lisa Belkin y emitida en HBO en 2015; o *We Own This City*, una miniserie de seis episodios para HBO Max estrenada en 2022 que es la adaptación de la obra de Justin Fenton sobre la corrupción del Departamento de Policía de Baltimore.

Como se puede observar, la actividad de David Simon, tanto sus obras propias (*Homicide*, *The Corner*, con sus respectivas transducciones, y *The Wire*) como aquellas en las que ha participado en la creación y producción, comparte el rasgo de estar todas ellas basadas en hechos reales, es decir, en un pretendido intento de representar la realidad de la manera más fiel posible, incluso de trasladar al lector la idea de que sus obras son no ficcionales. Pero, desde nuestro punto de vista y a tenor de lo ya argumentado con anterioridad, pensamos que tales obras no pueden ser consideradas no ficcionales por más que el autor trate de convencernos de ello en el paratexto de sus obras, ya sea en el peritexto o en el epitexto, tratando de establecer unas relaciones con el lector en el plano pragmático que no se sostienen desde el punto de vista sintáctico.

En *Homicidio. Un año en las calles de la muerte* y en *La esquina. El año que David Simon pasó en las trincheras del negocio de la droga*, tanto en la contracubierta como en el prólogo se insiste en la idea de la crónica y de la veracidad del contenido derivado del trabajo periodístico de investigación que le llevó a convivir durante un año completo con el departamento de homicidios de la policía de Baltimore y otro año con un grupo de traficantes y consumidores de droga en las calles de West Baltimore respectivamente. Pero

si atendemos a los elementos sintácticos de transformación expuestos anteriormente como el tratamiento del tiempo, el punto de vista y los diálogos, resulta difícil sostener dicha posición con la que se pretende el alejamiento de la ficción para dotar a estas obras de un carácter testimonial, real y verdadero. Las obras nos invitan a aceptar –y no hay motivo aparente para no hacerlo– que en la construcción semántico-extensional del referente los personajes de las obras existen o han existido en la realidad, pero el propio proceso de creación literaria supone la puesta en marcha de una serie de procedimientos que hacen que tal intención de convencer de la naturaleza no ficcional de las obras se pueda poner en cuestión.

En el caso de *Homicidio. Un año en las calles de la muerte*, antes del inicio y tras el prólogo en el que se desliza la idea de la crónica que representa dicha obra, encontramos un listado de los policías protagonistas, algo no habitual en obras narrativas del género, donde los personajes normalmente se presentan en la propia diégesis. Estos personajes principales forman parte de una estructura de conjunto referencial cuyo modelo de mundo, según lo dicho anteriormente, pretende ser un modelo de mundo de tipo I, de lo verdadero. Tanto los policías protagonistas como el resto de los personajes (víctimas, familiares, testigos, etc.) tienen sus referentes en el mundo real efectivo. En cuanto al punto de vista, el narrador, al que identificamos con el autor, es en tercera persona de tipo heterodiegético y nos ofrece habitualmente una focalización cero pues, aunque parece ser un testigo invisible de todo aquello que nos cuenta, algo que debería suponer una limitación de conocimiento, en muchas ocasiones este va más allá de lo que un mero observador podría atestiguar, convirtiéndose en un narrador omnisciente capaz de penetrar en el interior de los personajes y comentar sus procesos mentales. Esta focalización que conlleva un conocimiento ilimitado es un elemento de transformación ficcionalizador. En un momento al inicio de la obra, cuando el narrador sigue los pasos del agente Tom Pellegrini en una investigación en la que debe hablar con



algunos vecinos para conocer si disponen de alguna información útil, dicho narrador nos dice:

Por el amor de Dios, piensa Pellegrini, ¿qué otra cosa podría ser un hombre blanco vestido con una gabardina pasada la medianoche en la calle Gold? Saca la placa y la muestra hacia la ventana (Simon, 2010a: 22).

Y unas líneas más abajo vuelve a comentar el narrador:

Tom Pellegrini reprime un deseo casi incontenible de ver a aquella mujer arrastrada hasta una furgoneta de la policía y rebotando dentro sobre todos y cada uno de los baches que hay desde allí hasta la comisaría (Simon, 2010a: 22).

Siguiendo con nuestro planteamiento, la actuación del narrador descubriendo los submundos de este personaje constituyen un hecho ficcional, ya que para un testigo que acompaña a los personajes y observa sus acciones sería imposible conocer sus pensamientos a través de la corriente de conciencia o los deseos que reprimen ante una situación determinada. Esta ficcionalización derivada de la presentación de procesos mentales por parte de una entidad en sí misma ficcional como es el narrador invalida la posibilidad de que la obra pueda adscribirse a un modelo de mundo de tipo I, haciendo que dicho modelo de mundo sea de tipo II, de lo ficcional con un elevado grado de verosimilitud.

Por lo que respecta a *La esquina. El año que David Simon pasó en las trincheras del negocio de la droga*, al final de la obra se incluye una nota de los autores (entre las páginas 661 y 668) que supone un alegato a la veracidad de los hechos y de los personajes, tratando de alejar el relato de la ficción para ubicarlo en la crónica periodística o, más precisamente, en el nuevo periodismo descrito por Tom Wolf en la década de 1960. En estas páginas que preceden al prefacio de la obra y que los autores fechan en 1997 —cuatro años después de los acontecimientos que se narran en el

texto principal– pueden leerse declaraciones de los autores que contradicen su propósito de alejamiento de la ficción, aunque no solo por ciertos motivos semánticos, sino por otros más reveladores de índole sintáctica. Esta nota de los autores comienza diciendo:

Este libro es una obra periodística, los nombres que aparecen en estas páginas son, de hecho, los nombres reales de las personas que han vivido y luchado en la calle Fayette, al oeste de Baltimore. Los eventos que se narran aquí, con la excepción de los descritos en el epílogo, tuvieron lugar en el año 1993 (Simon y Burns, 2011: 661).

Lo que se informa con este párrafo inicial es que el referente de la obra está construido a partir de materiales reales y que los hechos narrados se sitúan cronológicamente en un momento concreto, pero esto no constituye por sí solo un motivo para considerar que una obra es no ficcional. Es más, dos páginas más adelante se indica lo siguiente:

Aproximadamente el 75 o el 80 por ciento de los incidentes descritos fueron presenciados por uno de nosotros, si no por ambos. En algunas ocasiones, tuvieron lugar sucesos importantes mientras estábamos ocupados con algún otro o, directamente, fuera del barrio. Por ese motivo, hemos tenido que relatar esas escenas mediante entrevistas tradicionales y retroactivas con los implicados.

[...]

En algún momento puede resultar evidente para los lectores que los autores –descritos como «apuntadores», «amigos» o «compañeros»– tienen algún papel en una escena particular. De todos modos, si alguien trata de adivinar la presencia de los autores en varias de las escenas, podría sorprenderse. Por ejemplo, no estábamos presentes en aquella clase de inglés en la que DeAndre levantó la mano y se ofreció voluntario para hablar en público, o cuando arrinconó

a Boo en la parada de autobús y le golpeó exigiéndole que le devolviera su dinero. Esos dos incidentes nos los contaron (Simon y Burns, 2011: 663).

Estos dos fragmentos, contrapuestos al primero, ¿no suponen una contradicción? Si los autores declaran que los hechos narrados son reales y a continuación que un porcentaje no los presenciaron, que el narrador –unos de los dos autores, si no los dos, según sus palabras– se sitúe en el presente de la historia constituye un hecho ficcionalizador, pues el relato de esos hechos procede de terceras personas cuya percepción de la realidad puede diferir de la realidad objetiva, ya sea por causa de la propia memoria, ya sea por estar bajo los efectos de sustancias estupefacientes que, precisamente, alteran la percepción de la realidad (cabe recordar que el contexto de los hechos narrados se corresponde con un ambiente de tráfico y consumo de drogas).

De igual modo, se alude a los diálogos, a los pensamientos y sentimientos de los personajes expresados por el narrador y a los monólogos interiores, todos ellos componentes con una base semántica, pero también sintáctica de transformación a la que hemos concedido una especial relevancia en la modificación del estatus no ficcional de una obra:

Los diálogos del libro fueron presenciados por alguno de nosotros o, en un puñado de ocasiones, reconstruidos a partir de entrevistas detalladas con los implicados en la conversación. De forma similar, cuando se indica que alguno de los personajes está pensando en algo, no nos hemos limitado a extrapolar sus pensamientos y sentimientos en base a sus actos. Muy a menudo, estábamos presentes en los sucesos sobre los que ese personaje está reflexionando, y sus pensamientos fueron verbalizados en el momento del incidente o inmediatamente después. En otros casos, los monólogos interiores fueron construidos mediante sucesivas entrevistas.

En más, al final de la escritura mostramos porciones relevantes del texto a cada uno de los personajes principales, que tuvieron enton-

ces la oportunidad de sugerir –pero no reclamar– algún cambio (Simon y Burns, 2011: 664).

Los autores son conscientes de la dificultad de justificar la no ficcionalidad de una obra y, por ello, se justifican estos resortes literarios que, sin duda, están vinculados con la ficcionalidad. Pero, en nuestra opinión, tales justificaciones no vienen sino a revelar precisamente lo contrario de lo que se pretende. Que en «un puñado de ocasiones» se reconstruyan diálogos conlleva un necesario proceso de añadidura o supresión con respecto a la realidad objetiva, pues tales diálogos en ningún caso –tampoco los presenciados– proceden de la transcripción. Además, si tales diálogos no fueron presenciados por el narrador-testigo, que este los sitúe en el mismo tiempo presente de la historia en el que se ubica junto con los personajes que dialogan supone una alteración temporal ficcionalizadora. Algo similar sucede con los monólogos interiores, cuya reconstrucción mediante entrevistas deja un amplio espacio para la invención o, al menos, la manipulación literaria con pretendidos efectos estéticos para el conjunto de la obra. Y por lo que se refiere a los pensamientos y sentimientos, la locución adverbial «a menudo» implica la no totalidad sino tan solo «frecuentemente», «muchas veces», por lo que de forma implícita se declara que en otras ocasiones, por pocas que puedan ser, la referencia a esos pensamientos y sentimientos no han sido verbalizados sino, en el mejor de los casos, extrapolados sobre la base de sus actos, por lo que nuevamente se abre el espacio de la ficción con referencias a pensamientos y sentimientos que podrían haberse producido. En definitiva, frente a las pretensiones de los autores, la realidad del texto literario nos devuelve conclusiones similares a las de la obra anterior, es decir, la invalidación de la posibilidad de que la obra pueda adscribirse a un modelo de mundo de tipo I, pues la aplicación del modelo de organización textual y la teoría de los mundos posibles sugieren como más acertado su adscripción a un modelo de mundo de tipo II, de lo ficcional con un elevado grado de verosimilitud.

En resumen, los componentes sintácticos de transformación que operan en la macroestructura del texto y que se reflejan, por consiguiente, en la microestructura son responsables también de las construcciones ficcionales. Los componentes sintácticos de transformación son capaces de modificar el estatuto aparentemente no ficcional de una obra literaria por la alteración del modelo de mundo del texto que desde una perspectiva semántica sería considerado un modelo de mundo de lo real. Esto supone que la representación textual de una estructura de conjunto referencial regida por un modelo de mundo de tipo I es posible en la teoría, pero obtener de forma completa una obra literaria narrativa que se adscriba a este modelo de mundo es de difícil consecución cuando se emplean resortes propios de la literatura, tales como el tratamiento del tiempo, el tipo de narrador o el uso de diálogos directos entre personajes, por más que los seres, acciones, personas e ideas que conforman la estructura de conjunto referencial procedan directamente del mundo real o estén justificados en la actividad periodística investigadora. Desde un punto de vista semántico, los elementos que forman parte de esa estructura de conjunto referencial pueden hacerlo en su totalidad de un tipo de modelo de mundo de lo real pero, en su textualización a través de las transformaciones sintácticas, el estatus no ficcional habitualmente atribuido a las obras que reproducen este modelo de mundo se ve alterado y transformado en un texto ficcional cuyo modelo de mundo es de tipo II, con un mayor o menor grado de verosimilitud en función de la configuración concreta de los componentes semánticos y sintácticos del texto.

En ocasiones, los autores se muestran reacios a que su obra sea encasillada en una determinada tendencia, bien por incorformismo, bien por alguna pretensión artística o profesional que choca con la opinión de la crítica, que se basa a su vez en postulados teóricos. En el caso de David Simon parece que este hecho es una constante, hasta el punto de tratar de «desencasillar» su obra más importante, *The Wire*, del ámbito de la ficción criminal. En la

introducción del ensayo colectivo titulado *The Wire. 10 dosis de la mejor serie de la televisión*, David Simon comienza con un párrafo significativamente sorprendente por lo contradictorio:

Lo juro: no ha sido nunca una serie con policías. Y aunque había polis y gánsteres en abundancia, nunca ha sido del todo apropiado clasificarla como ficción criminal, aunque la espina dorsal de cada temporada haya sido sin duda una investigación policial en Baltimore, Maryland (Simon, 2010b: 9).

Quizás el celo periodístico o novelístico le empuja a realizar una afirmación que contradice la mayoría de los estudios teórico-críticos sobre el género criminal, según los cuales si el centro de la trama es una investigación policial sobre la posible o confirmada comisión de un delito y se articula en torno a unos personajes investigadores y otros criminales siguiendo procedimientos para la resolución de un caso, parece muy apropiado considerar que se trata de una ficción criminal. Otro asunto es si esa ficción criminal sirve como fórmula para vehicular otros contenidos de mayor calado social, o si, como el propio autor manifiesta, el objetivo tras ese relato es una representación

sobre la Ciudad. [...] sobre la manera como estamos viviendo en Occidente el nuevo milenio, a saber, como una especie urbanita compacta que comparte una sensación de amor, de sobrecogimiento y de miedo ante lo que hemos producido no sólo en Baltimore, St. Louis o Chicago, sino también en Manchester, Ámsterdam o Ciudad de México (Simon, 2010b: 12-13).

No obstante, en ningún caso, estos objetivos legítimos de la creación artística y literaria de transmitir determinados valores o juicios críticos sobre la realidad pueden opacar la naturaleza genérica de dichas creaciones, del mismo modo que, como hemos tratado de justificar debidamente, las pretensiones de los autores de establecer con sus lectores determinados pactos de

factualidad en torno a sus obras no pueden contradecir las leyes que rigen la construcción de la ficción.

### Referencias bibliográficas

ADRIAENSEN, B. (2016). Introducción. En B. Adriaensen y M. Kunz, *Narcoficciones en México y Colombia* (pp. 9-24). Iberoamericana-Vervuet.

ALBALADEJO, T. (1981). Aspectos del análisis formal de textos. *Revista Española de Lingüística*, 11(1), 117-160.

ALBALADEJO, T. (1983). Componente pragmático, componente de representación y modelo lingüístico-textual. *Lingua e Stile*, 18(1), 3-46.

ALBALADEJO, T. (1986). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa*. Publicaciones de la Universidad de Alicante.

ALBALADEJO, T. (1992). *Semántica de la narración: la ficción realista*. Taurus.

BAUMGARTEN, A. (1975). *Reflexiones filosóficas acerca de la poesía*. Aguilar.

CHANDLER, R. (1976). *Cartas y escritos inéditos*. Ediciones de la Flor.

DOLEŽEL, L. (1988). Mimesis and Possible Worlds. *Poetics Today*, 9(3), 475-496.

Eco, U. (1978). Possible Worlds and Text Pragmatics: 'Un dramma bien parisien'. *Versus*, (19-20), 5-72.

Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados ante la cultura de masas*. Lumen.

FRIEDMAN, N. (1955). Point of View in Fiction: The Development of a Critical Concept. *PMLA*, 70(5), 1160-1184.

Garrido Domínguez, A. (1997). Teorías de la ficción literaria: los paradigmas. En A. Garrido Domínguez (Comp.), *Teorías de la ficción literaria* (pp. 11-40). Arco Libros.

GENETTE, G. (1972). *Figures III*. Seuil.

MARTÍN CERESO, I. y RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (2011). Agatha Christie y la invención de la novela policíaca. En A. Calvo Revilla,

J. L. Hernández Mirón y M. C. Ruiz de la Cierva (Eds.), *Estudios de narrativa contemporánea española. Homenaje a Gonzalo Hidalgo Bayal* (pp. 39-48). CEU Ediciones.

MARTÍN JIMÉNEZ, A. (2015). *Literatura y ficción. La ruptura de la lógica ficcional*. Peter Lang.

PAVEL, T. (1975). Possible Worlds in Literary Semantics. *Journal of Aesthetics and Art Criticism*, 34(2), 165-176.

PAVEL, T. (1989). *Fictional Worlds*. Harvard University Press.

PETÖFI, J. (1975). *Vers une théorie partielle du texte*. Helmut Buske.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (1995). *Ficción y géneros literarios*. Universidad Autónoma de Madrid.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (2008). *Géneros literarios y mundos posibles*. Eneida.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, J. (2018). Títulos y epígrafes en el díptico de la guerra por las drogas de Don Winslow. *Microtextualidades. Revista Internacional de microrrelato y minificción*, 3, 19-40.

RODRÍGUEZ SANTOS, J. M. (2022a). *Retórica de la ficción narcocriminal. Don Winslow y la guerra contra las drogas*. Ediciones Universidad de Valladolid.

RODRÍGUEZ SANTOS, J. M. (2022b). *Corrupción policial y la saga sobre la guerra contra las drogas de Don Winslow. Castilla. Estudios de Literatura*, 13, 532-556.

RODRÍGUEZ SANTOS, J. M. (2023). *Corrupción policial en la serie sobre la guerra contra las drogas de Don Winslow*. En Á. Martín Escribá y J. Sánchez Zapatero (Eds.), *Philip Marlowe en la universidad. Estudios sobre género negro* (pp. 273-281). Dykinson.

RYAN, M-L. (1991). *Possible worlds, artificial intelligence, and narrative theory*. Indiana University Press.

SANTOS, D., VÁSQUEZ, A. y URGELLES, I. (2016). Introducción. Lo narco como modelo cultural. Una apropiación transcontinental. *Mitologías hoy*, 14, 9-23.

SIMON, D. (2010a). *Homicidio. Un año en las calles de la muerte*. Principal de los Libros.



SIMON, D. (2010b). Introducción. En VV. AA., *The Wire*. 10 dosis de la mejor serie de la televisión (pp. 7-46). Errata Naturae.

SIMON, D. y BURNS, E. (2011). *La esquina. El año que David Simon pasó en las trincheras del negocio de la droga*. Principal de los Libros.

TODOROV, T. (1996). Las categorías del relato literario. En VV. AA., *Análisis estructural del relato* (pp. 161-198). Ediciones Coyoacán.