

**EL NARCOTHRILLER NACIONAL
EN *BALAS DE PLATA* DE ELMER MENDOZA**

Aileen El-Kadi

University of Texas at El Paso

Resumen

En la narrativa de Elmer Mendoza desaparece el marco legítimo que se le había conferido en el siglo XIX a la comunidad nacional imaginada, dando lugar a nuevos espacios de poder donde el control de la violencia ya no está en manos del Estado. En *Balas de Plata* (2008) el autor reflexiona sobre un México híbrido producto de estructuras sociopolíticas mixtas, que dieron lugar a una nación cuyas instituciones se hallan en permanente crisis y cuya modernidad imperfecta es el resultado de formas de gobierno premodernas y modernas. Para Mendoza, la representación de la violencia implica traducirla por medio de las negociaciones –simbólicas y literales– entre la oficialidad y la criminalidad desde la perspectiva de los agentes involucrados en estos sistemas.

Palabras clave: Elmer Mendoza, narcotráfico, Estado, México, corrupción, violencia, melodrama.

Abstract

In Elmer Mendoza's fiction the legitimate status of the 19th-century Mexican national "imagined community" disappears, giving room to new forms of power where violence is not controlled by the State anymore. Mendoza reflects in *Balas de Plata* (2008, *Silver Bullets*) on a hybrid Mexico, derived from mixed socio-political practices. These practices contributed to the formation of a nation with institutions in constant crisis and whose imperfect modernity is the result of pre-modern and modern forms of government. For Mendoza, representation of violence implies the symbolic and literal negotiation between the official and the criminal worlds from the perspective of its participants.

Keywords: Elmer Mendoza, drug traffic, state, Mexico, corruption, violence, melodrama.

Hoy en día es difícil imaginar a México sin pensar en los carteles del narcotráfico, tanto como es difícil para los mexicanos evadir las referencias cotidianas a la violencia producida por la guerra del nar-

costráfico y difundida por los medios masivos de comunicación o por las anécdotas que se reproducen diariamente no sólo en las distintas regiones donde lideran los jefes de los cárteles, sino también fuera del país. El narcotráfico afectó el entramado social del México contemporáneo, su política, su economía, su cultura, sus relaciones internacionales. El país pareciera haberse convertido en una nación-síntoma de los vicios desarrollados por un proceso de modernización híbrido (rural-urbano/premoderno-moderno) y por las políticas neoliberales llevadas a cabo desde los años 80 por las élites gubernamentales. Quizás una de las cuestiones más interesantes en estas relaciones de carácter híbrido sea el funcionamiento de las estructuras de poder dentro y fuera del marco de la legalidad, pues entraña las interdependencias creadas entre las diversas clases y estamentos sociales desde comienzos del siglo XX.

Este sistema político, social y económico mixto afecta a la sociedad en su totalidad y ha condicionado el funcionamiento de México hasta nuestros días. En Sinaloa, por ejemplo, durante los años 30 y 40, la principal economía era la producción de opio, la cual definía la vida laboral y social de los campesinos y los productores (gomeeros) de la zona, representando su principal sustento. La agricultura, como modo de economía central en estas regiones, no modificó mayormente los roles sociales de los individuos que cultivaban la tierra ni la de los dueños de las mismas. Lo que cambió con la modernización de estas zonas rurales fue la inserción de agentes que conforman una red de comercialización y procesamiento de estos productos, insertándolos en un sistema internacional de naturaleza criminal. El poder de estos gomeeros estaba afianzado en alianzas con los representantes políticos estatales y de provincias vecinas, así como con las autoridades policiales. Hoy en día la multiplicación de tales alianzas involucra desde el trabajador rural y los adolescentes de clase baja hasta las más altas esferas del poder y las instituciones de justicia y control, tanto nacionales como internacionales. El narcotráfico ha originado circuitos de criminalidad, corrupción y violencia que conectan las instituciones del Estado con los organismos sociales y la ciudadanía. Esto nos lleva a reflexionar sobre la representación histórica del poder político y sus representantes, y la del criminal dentro de la sociedad.

Para la clase letrada del siglo XIX y de primeras décadas del siglo XX (en el sentido dado por Ángel Rama) el criminal era, sobre todo, un concepto –era el otro, el enemigo, la amenaza– y una imagen, distinguible, calificable y representable en oposición al ciudadano (Dabove 34). Esta concepción del bandido decimonónico como *marginalia* era formulada por una élite que, siguiendo un proyecto racional político que claramente contrastaba con la realidad rural y premoderna de los países latinoamericanos, pretendía constituir hegemonícamente las naciones latinoamericanas en ciernes. En este sentido, la concepción de legalidad/ilegalidad, dentro de esa narrativa de naturaleza urbana y moderna respondía a la imagen dicotómica de centro y margen (Dabove 221).

¿Qué sucede, entonces, cuando el margen se confunde con el centro, o cuando la criminalidad es parte inherente de la estructura que sostiene los centros simbólicos del poder del Estado? ¿Cómo representar las tensiones entre varios polos de la sociedad cuando las dicotomías utilizadas por la *intelligentsia* para la representación de la sociedad ya no funcionan estratégicamente para construir imágenes verosímiles de la realidad? Estas cuestiones son algunas de las que trataré en este ensayo al acercarme a la propuesta literaria del escritor mexicano Elmer Mendoza y en particular a su novela *Balas de plata*¹ (2008). En ella, –aunque también en *Un asesino solitario* (1999), *El amante de Janis Joplin* (2001), *Efecto Tequila* (2004), *Cobrárselo caro* (2005), y en su más reciente libro de cuentos *Firmado con un Klí-nex* (2009)– el autor reflexiona sobre un México híbrido producto de estructuras socio-políticas mixtas, que dieron lugar a una nación cuyas instituciones se hallan en permanente crisis y cuya modernidad imperfecta está estrechamente ligada a la imposibilidad de abandonar las formas premodernas y así realizar el proyecto de Estado-nación ideado por la ciudad letrada. Para Mendoza, la representación de la violencia implica traducirla por medio de las negociaciones –simbólicas y literales– entre la oficialidad y la criminalidad desde la perspectiva de sus participantes.

Considero que, para entender la propuesta de Mendoza con respecto a las ficciones contemporáneas, es imprescindible notar que el

¹ *Balas de plata* fue reconocida con el III Premio Tusquets Editores de Novela 2008.

autor se aleja de la tendencia a caracterizar la criminalidad urbana exclusivamente mediante un tipo de criminal con rasgos estereotípicos y ligado al narcotráfico como único modo de supervivencia. Además, Mendoza se distancia de la descripción de violencia que sigue la fórmula efectista de la “nota roja” del periodismo comercial, la cual exhibe una estética gráfica que podríamos calificar de *gore*. Por el contrario, en sus ficciones encontramos la figura del criminal habitando las varias esferas de la sociedad, no al margen de ella. Y es este punto, la idea de la representación del criminal como un *insider* y la del crimen como parte intrínseca al sistema, lo que quizás nos acerque históricamente a la concepción del enemigo interno de las narrativas decimonónicas. Como señala Miguel Ángel Centeno en su libro *Blood and Debt: War and the Nation-State in Latin America*:

Most Latin American countries have lacked the identification of an external enemy that encourages the development and solidification of a national identity. As far as state elites are concerned, the greatest threat to their power has not come from competing elite across the border, but from the masses below. [...] The enemy of “la patria” was perceived not as the nation next door, but as those in the population who threatened the social and economic status quo (90).

Desde 1929 hasta el 2000, el PRI (Partido Revolucionario Institucional) ha sido el único partido nacional en el poder. Durante todos esos años, las redes de tráfico de droga surgieron, se fortalecieron y multiplicaron, y sus miembros experimentaron relaciones tolerantes e incluso pacíficas y amistosas con el oficialismo (es conocida la participación de traficantes en fiestas de miembros del gobierno, o en eventos públicos, así como la financiación de campañas electorales auspiciadas por jefes de los cárteles). Sin embargo tal situación, hasta cierto punto armoniosa, cambió drásticamente con la transición gubernamental del PRI al PAN (Partido Acción Nacional), cuando Vicente Fox derrotó a la oposición después de setenta años de poder hegemónico del partido priista. De este modo, la convivencia de naturaleza aparentemente simbiótica entre la criminalidad y la oficialidad debió ser reestructurada, y sus miembros se vieron obligados a renegociar las relaciones de poder y la de su dominio sobre las regiones. Este desequilibrio afectó no solamente la clase gobernante y las oligarquías, sino la malla social en su totalidad.

Consecuentemente, los conflictos y la violencia desatada expusieron la debilidad del Estado para erradicar la criminalidad de las instituciones políticas, evidenciando las profundas interdependencias del Estado con el ya afianzado poder del crimen organizado. Lo que antes era tal vez menos notorio, se convirtió en asunto de opinión pública. Progresivamente, frente a la debilidad de las instituciones estatales, gran parte de los ciudadanos que anteriormente no trabajaban en el narcotráfico comenzaron no sólo a incorporarse a los cárteles, sino a ver a estas organizaciones como Estados paralelos que proporcionaban a las comunidades aquello que el gobierno oficial no ofrecía².

En las ficciones de Elmer Mendoza la identidad del criminal es siempre ambigua y plural, y las nociones de culpabilidad y justicia responden a una caracterización igualmente problemática. ¿Quién es el Otro? Si el crimen de carácter público es llevado a cabo no sólo desde el margen sino desde el centro, y si los ejecutores no son aquellos que desafían los códigos penales como simples ciudadanos sino quienes representan la legalidad, entonces la estrategia de diferenciación, exclusión, castigo y reforma del criminal es cuestionable o, incluso, inapropiada como respuesta a este conflicto.

Al respecto, la literatura contemporánea mexicana que aborda la problemática del narcotráfico, la corrupción estatal y la violencia urbana producto de esta situación, ha recurrido a una variada gama de géneros y subgéneros, muchas veces combinados, tales como la novela negra, el melodrama, el *thriller*, el relato testimonial, las crónicas, o la novela histórica, para crear un régimen de representación realista que refleje el contexto del momento³. Es decir, la elección de es-

² En la revista norteamericana *The New Yorker* se publicó el 31 de mayo de 2010 un artículo sobre el cartel mexicano La Familia donde se comentaba que la comunidad en Tierra Caliente, en el estado de Michoacán, ve en la organización ilegal un modo de detener la opresión que vivieron bajo el dominio de los terratenientes de la zona, por otro lado sus líderes patrocinan la construcción de locales para uso público, auspician fiestas, regulan el consumo de droga y alcohol e intervienen en cuestiones de violencia familiar.

³ En esta literatura tenemos autores como Rogelio Guedea (*41*), Yuri Herrera (*Trabajos del Reino*), Alejandro Almazán (*El más buscado*), Bernardo Fernández (*Tiempo de alacranes*), Federico Campbell (*Máscara negra*), Gabriel Trujillo Muños (*Puesta en escena*), Juan Pablo Villalobos (*Fiesta en la madriguera*),

trategias de representación —que privilegian ciertos formatos de ficción sobre otros— tiene como fin hacer accesible al lector esa realidad “excesivamente violenta”, creando un sentido propio del texto a partir de esa tensión entre realidad y ficción. Tal combinación de lenguajes estéticos que dan forma narrativa a la violencia es una de las estrategias a las que recurre Elmer Mendoza en sus ficciones.

Efectivamente, los referentes históricos reconocibles y las alusiones a individuos y lugares reales en sus textos nos permiten reflexionar acerca de la importancia en la elección de un género narrativo y, al mismo tiempo, de la utilización de un lenguaje específico que esta decisión conlleva, determinando la representación de la realidad y el sentido que se construye de la misma⁴. Sobre esto, el crítico Ignacio Corona afirma:

La referencia a una realidad violenta constituye no sólo un problema moral, sino también un problema narrativo y discursivo, pues las representaciones de la violencia constituyen construcciones sociales. [...] las decisiones autoriales sobre las estrategias de representación son semejantes a las que toman los medios, [que] deciden qué codificaciones de la violencia privilegiar y cómo construir una imagen del mundo como esencialmente violento (178).

Frente a esta observación de Corona, sin embargo, hay que tener en cuenta que, en el arte, el tratamiento dado a la violencia y a los referentes fácticos pasan por filtros que tienen como fin crear un

Eduardo Antonio Parra (*Nostalgia de la sombra*), Luis Humberto Crosthwaite (*Tijuana: crimen y olvido*), Juan José Rodríguez (*Mi nombres es Casablanca*).

⁴ En *Un asesino solitario*, el autor opta por un híbrido entre el thriller, la novela histórica y el discurso confesional para acercarse a un suceso histórico ocurrido en los años 90: el magnicidio del candidato presidencial por el partido PRI Luis Donald Colosio, mientras el político participaba en un acto de su campaña electoral en la Colonia popular Lomas Taurinas en la ciudad de Tijuana. Macías, el narrador y protagonista de la novela, es contratado para matar al candidato presidencial. Los lectores entonces, acompañan los sucesos que llevarán hasta el momento del crimen. La base histórica de la novela es innegable: encontramos referencias históricas —sutiles y obvias— tratadas simbólicamente en la representación que el autor ofrece del México de los 90. Las alusiones a sujetos, espacios y hechos reales del momento de producción del texto de ficción son claramente reconocibles, creándose una serie de paralelismos entre vida real y ficción.

régimen de representación que difiere de los *mass media* en su valoración de la violencia, del crimen y de la figura del criminal.

En el caso de la propuesta de Elmer Mendoza, podemos decir que en sus textos –en la elección de los géneros y subgéneros– se encuentra la conformación de un conocimiento y de herramientas, o medios, por los cuales se representa un periodo histórico de México marcado, ya no por la violencia rural política de la revolución, sino por la violencia criminal urbana de las últimas dos décadas.

La *episteme* producida en la narrativa de Mendoza es presentada por el contacto entre el presente y el pasado nacional. Los hechos referidos por el autor y la presencia de personajes históricos están intervenidos por la ficcionalización que les imprime, cuestionando así “the positive truth” (Manzoni). En sus textos, el sentido de la verdad se construye por medio de la interacción poética de estos sistemas históricos; a la vez, ambas temporalidades coexisten de distintas maneras –en algunos casos trasladando un conjunto de valores sociales referidos a un periodo histórico anterior al tiempo del enunciado–, aunque este mecanismo no es obvio: por el contrario, el autor recurre a estrategias discursivas y retóricas que hacen casi indistinguibles estas transiciones. Por ejemplo, en el caso de las relaciones de personajes de distintos sectores de la sociedad se instala la ambigüedad, desdibujando los contornos del centro y del margen. Lo mismo ocurre en la constante tensión creada por la negociación fluctuante entre la oficialidad y la ilegalidad. En tales relaciones jerárquicas, el modo de socializar de los personajes ocurre por medio de la violencia, una violencia de naturaleza endémica y no sectorizada, que no es producto exclusivo del narcotráfico, sino de la historia de la sociedad mexicana representada por Mendoza.

Melodrama y *Narcotriller*

El 21 de febrero de 2010 la tapa de la revista semanal *Proceso* exhibía una foto del gobernador priista mexiquense Enrique Peña Nieto de la mano de su prometida, la actriz Angélica Rivera, y la leyenda “Narco, amor y espionaje”. El reporte especial del semanario denunciaba una red ilegal de espionaje a importantes personajes del gobierno, periodistas y otros individuos involucrados en la “carrera” para las elecciones presidenciales de 2012. La red de espionaje esta-

ba dirigida por especialistas y ex-miembros del Cisen (Centro de Investigación y Seguridad Nacional), de la PFP (Policía Federal Preventiva) y de la Secretaría de Hacienda, aparentemente ordenada por la presidencia de la República desde el inicio de la administración de Calderón. La información incautada (más de 200 mil páginas) incluía datos “confidenciales” como domicilios, enemistades, lugares que frecuentaban en su vida pública, situación patrimonial, vulnerabilidades profesionales y personales, llamadas telefónicas de los “espiados” (sobre todo priistas). Las listas de llamadas entrantes y salientes, como dice el reporte, permitía que los agentes establecieran gráficamente la red de vínculos de las víctimas del espionaje.

Pues bien, lo que se desprende de *Balas de plata* es un acercamiento semejante al presentado por el semanario —aunque no carente de ironía—, donde se exponen las íntimas relaciones entre los cárteles de la droga y las élites de poder por medio de la representación de la vida pública y privada de sus miembros. En este *narcotriller* ambientado en la zona mexicana de Sinaloa, en los años 90, el detective policial Edgar “el Zurdo” Mendieta intenta develar el misterio del asesinato de un personaje de clase alta de Culiacán. El policía entrevista a diversos personajes y circula entre políticos y terratenientes que negocian con los narcos para financiar y apoyar la candidatura de determinados individuos en las próximas elecciones presidenciales. Las coincidencias con el relato presentado por la revista *Proceso* son interesantes debido a varios aspectos, pero especialmente por el modo en que Mendoza utilizó en su novela las fuentes y discursos que en los últimos años sirvieron de base para las representaciones de la violencia criminal de los cárteles.

Los medios masivos de comunicación transformaron el imaginario público respecto a la sensibilidad colectiva y la percepción que la sociedad tiene del gobierno, especialmente a partir de finales de los años 80, cuando la televisión y los periódicos se convirtieron en la principal fuente de información sobre la corrupción y la violencia, y también en un espacio de denuncia. Las referencias y especulaciones sobre los feminicidios de Juárez, las notas rojas diarias que describen minuciosamente las atrocidades cometidas por los narcos, la cobertura nacional e internacional dada a los asesinatos que suceden en México por la “guerra del narcotráfico” y el tratamiento sensacionalista que da a estos temas el periodismo, han convertido esta

problemática en una narrativa que parecería fascinar a los lectores y espectadores como parte del mercado de la industria de la cultura. Se habla entonces de una violencia como exceso, saturación, que por medio de su estetización se convierte en un espectáculo, originando una “cultura del temor” (Balán). Así, el director de “narcocine” Mario Hernández comenta en una entrevista a la BBC-Mundo que el tema “se saturó, que estas historias ya no funcionan temáticamente porque la situación ha ido más allá de la imaginación [...] el público se hartó de que se le esté contando lo mismo en el cine que en los periódicos. La realidad actual superó el cine”⁵.

Podríamos considerar al *thriller*, y en particular los filmes sobre *gangsters* americanos de los años 30, como modelos de las películas sobre los narcos. Estos filmes presentan el entorno urbano, la violencia de las mafias, la presencia de policías y *outlaws* y la cultura popular, como ingredientes centrales de su estética; además, ambos son muy similares estructuralmente. Pensemos, por ejemplo, en la biografía de los protagonistas de *Underworld* (1928), *Little Caesar* (1930), *The Public Enemy* (1931), *Scarface: The Shame of the Nation* (1932), *Angels with Dirty Faces* (1938). La infancia del protagonista en un ambiente de clase baja y su progresiva ascensión en la carrera criminal hasta su trágica caída⁶ son, en muchos aspectos, análogas a la de los personajes de las narrativas mexicanas sobre mafiosos, análogos también a los narcocorridos. Estas producciones musicales de la narcocultura mexicana narran de manera romantizada la vida de los jefes de los cárteles, haciéndose referencia a su pasado humilde y su asenso como líderes de las mafias, incluso representándolos como héroes populares. Es decir, tanto en la cultura popular como

⁵ En <http://news.bbc.co.uk/hi/spanish/specials/208/narcomexico>

⁶ Por ejemplo *Little Caesar* (1930), film dirigido por Mervyn LeRoy, y estrenado durante la “Great Depression” en Estados Unidos, cuenta la historia de la gloria y caída de un criminal que se convierte en líder de una banda de Nueva York a finales de los 20. Rico, su protagonista –tal como Tony Camonte, Rocky Sullivan, Henry Hill–, quiere ser alguien: ser reconocido en la sociedad, tener prestigio y ser recordado. La mayoría de los jefes de la droga (Félix Gallardo, Acosta, Quintero, García Ábrego, los Carillo Fuentes, los Arellano Félix, El “Chapo” Guzmán) provienen de familias de clase baja y recibieron escasa educación. Comienzan trabajando en los escalones más bajos de la jerarquía del narcotráfico y ascienden no sólo por el conocimiento que adquieren dentro del “negocio” sino, sobre todo, por las relaciones y conexiones que establecen.

en los productos artísticos, el *thriller* está incorporado y adaptado a la realidad cultural de México⁷.

No olvidemos que, para la representación de las dinámicas sociales y conflictos de carácter político que acompañaron los cambios estructurales impulsados por las élites latinoamericanas, el melodrama ha sido el género predominante en las ficciones decimonónicas. O sea, fue por medio de la “imaginación melodramática”, expresión propuesta por Peter Brooks en 1976, que se buscó entender y representar la modernidad en la literatura latinoamericana. Doris Sommer en *Foundational Fictions* sugiere que los textos de ficción decimonónicos en América Latina deben ser comprendidos alegóricamente por medio del filtro del melodrama. En estas narrativas, según Sommer, la élite ofrece una proposición de integración de diferencias (culturales, lingüísticas, raciales, políticas) al usar las relaciones amorosas entre opuestos como una manera de anular conflictos y concebir una imagen utópica de la nación. A pesar de lo simplista de esta proposición, el influyente –y polémico– texto de Sommer destaca algo esencial: la importancia del género melodramático para lograr retratar artísticamente los conflictos de una realidad cambiante tanto a nivel público como privado.

Esto ocurre porque el melodrama permite dramatizar, o teatralizar, la realidad de distintos grupos sociales, recreando así una cierta normativa socio-cultural donde los conflictos entre sus miembros son presentados mediante convenciones específicas y en espacios determinados. El drama íntimo se expone públicamente y, a través de él, se nos presenta la escenificación de prácticas sociales y de un determinado sistema de valores que, de otro modo, estarían ocultos. O para emplear los términos de Bourdieu: se reconstruye el *habitus*⁷ de una clase por medio de la ficción.

⁷ Para una distinción entre el corrido tradicional, que desafía versiones oficiales sobre eventos y personajes, y el narcocorrido, que básicamente exalta a los criminales, ver Ramírez Pimienta 129 y 135.

⁷ *Habitus*, según Bourdieu es un “sistema de disposiciones durables que, integrando todas las experiencias pasadas, funciona como matriz de percepciones, de apreciaciones y de acciones, y vuelve posible el cumplimiento de tareas infinitamente diferenciadas” (178).

Balas de plata

La dramatización de lo público y lo privado se presenta en *Balas de plata* por tres modelos genéricos principales: el melodrama, la novela policial negra y el *thriller*, que sostienen las dos líneas argumentales de la novela; por un lado la investigación del asesinato de Bruno Canizales, un abogado hijo del ex ministro de agricultura, y por otro las relaciones amorosas y sexuales entre los personajes.

El grupo social focalizado en *Balas de plata* es la clase alta, pero las relaciones amorosas y sexuales de los personajes que representan ese sector social ocurren con miembros de otros sectores. El abogado asesinado Bruno Canizales es bisexual y se relaciona con travestis que frecuentan los antros de la ciudad, así como con artistas homosexuales, con hijas de importantes figuras políticas, o mujeres bisexuales que lideran los cárteles.

Samantha es bisexual, tiempo después llegó una mujer a su casa [y] lo amenazó, que si se enteraba de que molestaba a su chica iba a saber quién era ella, se llama Mariana Kelly; se hallaba asustado, creo que le enseñó una pistola; también él era bisexual, por temporadas se sentía muy enamorado de Frank Aldana, un bailarín estupendo con el que mantenía relaciones, sin embargo, siempre volvía con las mujeres y Frank se trastornaba, lloraba, amenazaba, pobre, le reclamaba su indefinición y lo que lo hacía sufrir (31).

En la novela identificamos no solamente modelos de géneros literarios y filmicos o de la cultura popular, sino que Mendoza se apropia de los estereotipos producidos por estos géneros. Por ejemplo, la mención de las relaciones promiscuas y conflictos pasionales entre los personajes, las relaciones corruptas entre policías y criminales, la parafernalia de los narcos, entre otros elementos, hace que por momentos pensemos que estamos frente a una novela con visos comerciales concebida como entretenimiento. ¿Cómo funciona el melodrama en la novela? ¿De qué manera el autor ha trabajado los estereotipos dentro del texto? Sobre el funcionamiento del melodrama y su recepción, apunta Jesús Martín-Barbero:

[con] los cuatro géneros: novela negra, epopeya, tragedia y comedia [esa] estructura le impondrá al melodrama, de un lado, el predominio de la intensidad sobre la complejidad, expresada en dos dispositivos claves: la esquema-

tización que vacía a los personajes de espesor psicológico convirtiéndolos en signos e instrumentos del destino, y la polarización que, mas allá de las trazas de una moral maniquea, remite a la identificación de los espectadores con los personajes de signo positivo o bienhechores y a los personajes objeto de proyección con el signo negativo de los agresores. De otro lado, la estructura melodramática exigirá una retórica del exceso: todo tiende al *de-
roche* desde una puesta en escena que exagera (71).

En palabras de Carlos Monsiváis “nada supera el melodrama, con sus variantes, agonías y revitalizaciones, que sigue siendo el espejo familiar por excelencia, el escenario de la ética escondida de las tramas, de las aventuras de la desventura” (112). Creo que en estas dos citas hallamos las claves de lectura del texto de Mendoza y su uso del melodrama. Estos estarían dados por la apropiación de esta retórica del exceso a la que se refiere Martín-Barbero, o la saturación del material sobre la violencia de la que venimos hablando, que nos llevaría a interpretar su apropiación de los elementos del melodrama mediante el filtro de la parodia como lectura del lugar que estos tipos sociales ligados al narcotráfico ocupan en el imaginario social. Por otro lado, los conflictos amorosos y el ámbito doméstico se conectan con un subconsciente colectivo, convirtiéndose en representaciones mayores que tienen que ver con el propio tejido social; en este caso exhibe los conflictos éticos de la modernidad en México y la corrupción de las esferas públicas y privadas de la sociedad. El melodrama ofrece “una dinámica de las exageraciones y transgresiones de un conflicto de amor articulado como problema social” (Herlinghaus 29).

Violencia y performance

La caricaturización de los personajes se da por un mecanismo de construcción de subjetividades mediante el cual el autor teatraliza las mismas. Esto es, más que representar individualidades que existen socialmente, prevalece sobre sus caracterizaciones el modo performático, por el cual se asumen roles y se ponen en escena los mismos⁸. El componente histriónico condiciona el desarrollo de los

⁸ “Los guardaespaldas, dos tipos de unos treinta años, camisas Versace, cadenas de oro, gorras de béisbol, se encontraban recargados en su Lobo negra

personajes, y nos da la sensación de ser actores aspirando a representar roles o poniendo en escena papeles de tipos sociales que forman parte del imaginario popular. Por ejemplo, el Ingeniero Canizales no parece un cacique (poderoso jefe local), sino un individuo que está representando el papel de un cacique:

El ingeniero departía con amigos del gobierno y del mundo empresarial. Bebían fuerte. Fumaban puros. El abogado dio aviso, el hombre lanzó una mirada al detective, quien la sostuvo nomás por saber que se sentía enfren-
tar a un potentado, luego salió a recibirlo, lo saludó con cordialidad política: Pase por aquí. La gente conversando en varios puntos, pudo ver al her-
mano y a sus amigos haciendo sonreír a unas muchachas; entre los amigos llamó su atención uno que vestía con elegancia, ¿dónde lo he visto? Se ins-
talaron en un despacho donde cabía ocho veces la oficina del detective (70).

Este procedimiento, ligado al mundo del espectáculo, relativiza lo fijo de los roles sociales y convierte a los personajes en elementos funcionales dentro del texto. Los agentes que participan en el narco-

doble cabina” (200); las mujeres son jóvenes, hermosas, poderosas y sexual-
mente activas; los policías además de corruptos, se preocupan más por comer y
beber bien que por la seguridad pública: “¿Avanza el caso?, [...] Lo acaban de
suspender. ¿Por qué? No estoy seguro, tal vez sea obra de Marcelo Valdés o de
algún otro pez gordo; si crees que la Policía vigila, estás equivocada, la Policía
debe seguir un carril muy estrecho y es vigilada para que no se salte las trancas”
(188); por su parte los políticos son financiados por los jefes de las mafias y
estos son calificados generacionalmente en dos grupos: los “narcopadres” que
se están “jubilando” del negocio y los “narcojuniors”, jóvenes e inexpertos aún,
entrando en el “rubro” y reemplazando a los anteriores: “Marcelo Valdés pa-
seaba por su jardín hablando por un celular. Abajo Culiacán era la garra del ti-
gre. Tres guardias permanecían alertas y subrepticamente vigilaban sus movi-
mientos. Me has decepcionado de la peor manera, ¿cómo te atreves a asociarte
con un imbécil como el Gringo para esquilarme unos cuantos pesos?, ¿no te
das cuenta del daño que me haces, el daño que haces a mi organización?, [...] no te entiendo Samantha, de verdad, y ya me estoy cansando de tus torpezas
[...] ¿Para qué querías el dinero? Voy a comprar un yate, era para completar.
Para qué quieres un yate, somos gente de tierra, tu mamá nació aquí y yo en
Badiraguato. Para vigilar tus operaciones acuáticas, papá, para hacerlas más re-
dituables, la interrumpió. ¿Quién te dio autorización para eso? [...] Papá, estás
enfermo, no puedes con todo, además ya es hora de que me involucre directa-
mente, nuestro territorio es muy codiciado y están surgiendo tiradores por to-
das partes” (177).

tráfico son representados tangencialmente, esto es, a pesar de recurrir a tipos sociales que forman parte del imaginario social ligado al crimen organizado, a Mendoza no le interesa concentrar la representación en un único grupo aislado sino abordar el narcotráfico en tanto este permita revelar las interrelaciones de carácter histórico entre distintas clases sociales a través del crimen, lo que a la vez da lugar a la representación de la corrupción tanto en las esferas públicas como privadas. Esta representación nos permite trazar una hipótesis ofrecida en la novela sobre la estructura que sostiene el crimen ligado a las mafias en México. No estamos hablando aquí de la representación de los cárteles del narcotráfico como formaciones consistentes, organizadas militarmente, altamente jerarquizadas, homogéneas, distinguidas del resto de la sociedad y establecidas internacionalmente, sino más bien un grupo de carácter regional, caótico, que funciona con mecanismos que nos recuerdan el modo de funcionamiento político de las élites rurales decimonónicas, militarizadas, con alianzas entre familias y acuerdos con políticos de la zona. La violencia estructural del sistema no se ve en un nivel abstracto, sino personificado por miembros familiares o en sujetos particulares, detallado en sus rutinas cotidianas y en su modo de relacionarse con los otros. Al utilizarse distintas narrativas se posibilitan múltiples puntos de vista de personajes conectados con el crimen organizado; el narrador en primera persona confesional (brillantemente usado en *Un asesino solitario*), en el siguiente ejemplo, ofrece las reflexiones íntimas de su rol como jefe narco:

Cuando me hice poderoso no lo podía creer, era una sensación desconocida pero que no me atemorizó. Iba y venía, iba y venía. [...] Miles de hombres, se puede decir, se cuadraban ante mí; llamadas todo el día y un telefonista o dos respondiendo que estaba ocupado o con el señor presidente. Mujeres. Cabronas. Fingiendo orgasmos, diciendo que me querían [...] Antes de morir, mi padre me pidió prudencia: Mijo, si vas a seguir por ese camino no te conviertas en un chacal, es muy feo; pero era demasiado tarde. ¿Escucharon de acribillados a mansalva? Yo los ordené. ¿De corrupción policiaca? Fuimos los dos, ellos por sus sueldos de hambre y yo porque lo quería todo. Financiamos bandas de música, campañas políticas y programas de ayuda en caso de ciclones, incendios, inundaciones. [...] ¿Cuántos corridos tengo? Suficientes para amenizar una fiesta (215).

Si por una parte el autor representa la intimidad y la influencia ejercida por las mafias sobre los representantes del Estado, por otro se percibe también la influencia y poder de los cárteles en la cotidianidad de los ciudadanos, y esta influencia es doble y ambigua, pues Mendoza retrata las dos “caras” que circulan más comúnmente en relación con el papel de los narcos en las comunidades: por un lado la figura del jefe como patrono social que protege la comunidad y construye escuelas y plazas, y por otro como un líder impío que ordena muertes y exhibe los cadáveres. Lo central en relación con la representación de la violencia en esta novela es mantener una tensión constante que se crea, principalmente, por medio de sutiles referencias a acciones violentas⁹ y por la presencia constante de amenazas que los personajes dan o reciben.

El papel de la prensa en la novela —en especial el programa televisivo de noticias *Vigilantes nocturnos*— es también clave para reflejar la violencia general y multiplicar las imágenes violentas sean estas de naturaleza pública o doméstica que alimentan esta “cultura del temor, o cultura del miedo” como la llaman los sociólogos. Hoy en día es a través de los medios masivos de comunicación que se construye y se afecta la opinión pública; esta ocupa un lugar estratégico en las dinámicas de la cultura cotidiana y en la configuración de cierta sensibilidad social. La televisión crea el simulacro de la participación ciudadana como parte activa del “debate nacional” ofreciendo el espectáculo de la democracia y al mismo tiempo produciendo y reproduciendo los estereotipos que construyen el imaginario colectivo. En la novela esto se refleja de dos maneras: el reportero Quiroz trabaja paralelamente al policía Mendieta, y los hallazgos de este son “compartidos” con los telespectadores creándose una aparente complicidad y confianza entre la sociedad y el medio de comunicación como vehículo de “la verdad” y representante de la denuncia ciudadana: “En lo que va del año, la Comisión estatal de los Derechos Humanos tiene registrados tres casos donde autoridades policíacas entregan a particulares personas detenidas para que sean “levantadas”, informó el presidente de este organismo, Oscar Loza

⁹ Estas referencias son la reproducción de tópicos conocidos por el público lector, que lee o escucha acerca de los mismos en los periódicos, televisión o filmes, como ejemplo, la mención a los “encobijados” a lo largo de la novela.

Ochoa [...]. Como un adelanto de *Vigilantes nocturnos*, informó Daniel Quiroz, reportero” (181). Por otro lado, la presencia indirecta –pero constante– de diversas voces y opiniones es ofrecida por el propio detective, quien en el proceso de investigación permite que gente “común y corriente” opine y juzgue a los sospechosos (muchas veces moralmente). Reaparece en la novela, entonces, lo “comunitario” que proviene de los filmes melodramáticos mexicanos entre 1940 y 1960, donde la participación de los vecindarios, las identificaciones grupales y las voces de los testigos eran usadas no sólo como recurso narrativo, sino para representar una ciudadanía que certificara la verosimilitud del relato.

La investigación del crimen se convierte en una “excusa” para acercarse al melodrama, por medio del cual se muestran los conflictos de clase y género, las relaciones entre los individuos y las instituciones estatales. A medida que se narran las anécdotas amorosas, se van entretejiendo y desvelando las interrelaciones de poder entre los personajes involucrados con la víctima. Como si se tratara de una especie de “talk show”, los “melodramas domésticos” se presentan como un espectáculo público; la muerte violenta pasa a un segundo plano y la focalización se concentra en lo mundano de las vidas de los personajes de clase alta de la región de Sinaloa.

Un detective innecesario y un crimen que no compensa

“Sala de espera. La modernidad de una ciudad se mide por las armas que truenen en sus calles, reflexionó el detective sorprendido por su insólita conclusión, ¿qué sabía él de modernidad, posmodernidad o patrimonio intangible? Nada. Soy un pobre venadito que habito en la serranía” (11). No es casual que la novela comience de este modo, ni que el detective de la novela sea presentado reflexionando sobre la modernidad y la violencia urbana, describiéndose a sí mismo alienado de su contexto. ¿Es su papel dentro de la sociedad representada la de un *outsider*? ¿Se trata de un individuo que funciona como mediador entre clases y entre sistemas oficiales e ilegales? ¿Cuál es su función en medio a un contexto de valores e instituciones corrompidas y corruptoras? Mendieta se asemeja bastante al policía de las novelas de Rubem Fonseca, el comisario Alberto Mattos: un sujeto ambiguo, con una personalidad compleja, pero

que es, sin embargo, un policía noble y honesto en medio de la corrupción y la violencia. Mattos es un intelectual amante de la ópera y del arte, consumido por una úlcera y por conflictos amorosos (se divide entre dos amores). El detective Mendieta, por su parte, conoce sobre literatura (*Noticias del Imperio* de Fernando del Paso es el texto que más aparece en la novela), escucha sobre todo *rock and roll* americano de los 60 y 80, “los *oldies*”, anota sus observaciones sobre la investigación del asesinato en una *Palm* defectuosa, especula sobre varias teorías acerca del crimen y consulta a amigos, colegas y sospechosos posibles soluciones al misterio, siguiendo, irónicamente, el método deductivo usado por los detectives de las novelas clásicas inglesas, pero sin llegar jamás a ninguna conclusión relevante. Coincidentemente, así como el policía de Fonseca, el “Zurdo” toma Pepeto para la acidez y se atormenta por dos amores: una relación pasional con Goga Fox (el apellido no es casual), una joven mujer de clase alta casada que también circula entre miembros de las mafias del narcotráfico, y una oscura experiencia homosexual del pasado con un cura de apellido Bardominos; además de haber trabajado para los narcos, pero de esto recién nos enteramos casi al final de la novela. Ambos personajes parecieran ser individuos anacrónicos, cuya relación con la realidad urbana contemporánea se da a través de filtros que transforman y distorsionan su percepción del entorno. Esta sensación de anacronía con la realidad es el resultado de la composición de distintos estereotipos del imaginario urbano, literario y mediático usados para construir el personaje.

Para comenzar, la propia figura del detective intelectual, honesto, e incluso inocente y generoso es inconcebible en el contexto del ambiente corrupto y violento de la urbe mexicana contemporánea representada en la novela. Mendieta es, podríamos decir, el producto adulterado del detective clásico. El detective tradicional de las ficciones inglesas tenía como fin desvelar el crimen, para que así el sistema judicial se encargara de castigar al criminal y apartarlo de la sociedad. Este personaje trabaja de manera independiente a la policía y, gracias a su inteligencia deductiva y analítica, logra resolver el misterio del crimen antes que los agentes del Estado. En realidad, la solución del enigma es el resultado de un juego intelectual por medio del cual el detective, como representante de una élite, restablece la legitimidad del status quo “oficial” desafiado y alterado por el ase-

sino. Concebido de esta forma, estas ficciones implican un orden social entendido como armonioso, que refleja un sistema de valores —el de las clases altas— que prevalece a pesar de las fracturas producidas por elementos pertenecientes a los márgenes de la sociedad.

En realidad, la novela negra latinoamericana¹⁰ se acerca más a la estética del *hardboiled* norteamericano que a las novelas detectivescas clásicas inglesas. El detective de las ficciones del *hardboiled* ya no confía en las narrativas de las instituciones legales policíacas, que ve corrompidas por la criminalidad y por la falta de ética profesional. Actúa paralelamente a la policía y asume la responsabilidad de resolver el crimen y enfrentarse a la violencia delincuencial para salvar a la sociedad víctima de los elementos indeseables. El papel de Mendieta como investigador del crimen no es restablecer un orden armónico previo, ni siquiera siente el deber de descubrir el autor del crimen para punirlo y aislarlo del resto de la sociedad. Durante la novela se menciona el cierre del caso en varias oportunidades, incluso se le prohíbe que siga llevando adelante la investigación, y el propio detective afirma continuamente que desea salirse del caso y que la resolución del crimen lo supera. Con todo, el Zurdo continúa investigando, como si se tratara de una misión personal y ya no pública y laboral. Ignacio Corona, al referirse al papel del detective en las novelas latinoamericanas, afirma que “el detective rebelde [...] toma en sus manos la tarea de desentrañar la madeja del crimen y se empecina en resolverla por un extraño compromiso moral con la sociedad, el cual rebasa el mero contrato de sus servicios” (184). Sin

¹⁰ La narrativa policíaca se popularizó en América Latina, especialmente en las últimas décadas del siglo XX, debido en gran parte a “la función cultural que parece cumplir como depositaria de expectativas e instrumento de exploración, denuncia, e interpretación social [...] en el caso mexicano, lleva a cabo una crítica sistemática de la corrupción del gobierno” (Corona 182). Corona defiende el uso del término neopolicial para referirse a un nuevo estilo de novela policíaca presente en las producciones latinoamericanas recientes (Paco Ignacio Taibo, Rubem Fonseca, Ramón Díaz Eterovic, Leonardo Padura Fuentes, Roberto Ampuero) y hace eco de la afirmación de Ilan Stavans de que estos textos se hallan más cerca de la estética del *hardboiled* o la novela negra norteamericana que la tradicional narrativa detectivesca “porque promueve por un lado la vociferante denuncia del fraude del régimen político, sin cautelas, sin miedo. Por el otro, en una sociedad regida por la violencia, convierte al detective en un tipo ‘malo’ y no en un intelectual” (Stavans).

embargo, Mendieta no es un idealista, es un ex-narco y ex-estudiante de literatura que descrea de la inocencia de la sociedad, del sistema judicial, y de la representatividad legal de un gobierno democrático; la resolución del caso e identificación de los criminales termina con la entrega de los mismos no a la policía, como representantes de la seguridad pública, sino a los narcos.

En la novela no hay una representación de la justicia como legítima y efectiva, y Mendieta, como producto de ese medio, es consciente de lo irrelevante que significa continuar en la búsqueda del culpable: “[e]s un caso imposible del que pronto nadie se acordará, en nuestro informe, que nadie leerá, pondremos que una vez más se impusieron los poderes fácticos” (180). ¿Cuál es la relación entre el crimen, el cuerpo y la sociedad representada? La representación del crimen y del criminal en las ficciones es problemática puesto que el criminal no sólo no representa la ilegalidad y el margen, sino que no puede ser punido pues las instituciones legales que encarnan la oficialidad han sido absorbidas por la ilegalidad. El Estado ya no es visto como sujeto político de los intereses de la colectividad, pues pareciera haberse desligado de sus funciones federales y pasado a gerenciar los intereses privados de un grupo de hombres de negocios y políticos que actúan desde el mismo gobierno para llevar a cabo negociaciones ilícitas por medio de la violencia y la corrupción.

La figura del policía-detective en esta novela solamente puede ser una parodia de su función en las ficciones decimonónicas y de principios del siglo XX; no hay crimen que resolver pues el criminal pertenece a la élite, al centro mismo del poder nacional. Por ello la violencia que ha sufrido el cuerpo de la víctima no es leída desde la logística judicial por el representante del Estado, sino que adquiere un valor semántico artístico:

¿Crimen pasional, venganza? Hasta ahora los sospechosos dan para eso, sin embargo, fue un balazo en la cabeza y no hay huellas de violencia insana, ese respeto al cadáver y al espacio vital indica otra cosa, no hubo profanación, ¿y las balas de plata?, ¿y la fragancia?, ¿alguna vez hubo un asesino aquí con balas de plata? No lo sabía. Tengo que llamar a Tucson. Cada asesino deja un mensaje, ¿cuál es el de este?, ¿cuál es su reto?, ¿a quién está desafiando?, encendió otro cigarrillo, ¿a la sociedad, a la Magisterial? ¿Era dueño de algo: tierras, casas, obras de arte?, ¿redactó testamento?” (109).

¿Cuáles son los signos, o las pistas, que sigue el detective en *Balas de plata*?, ¿Qué –o quiénes– origina los signos que apuntan a la lógica del crimen?¹¹ Está ampliamente documentado el uso de la violencia por parte de los narcos; las torturas, los modos de alterar los cuerpos después de asesinados, funcionan como mensajes: amenazas, muestras de poder, venganzas, son narrativas que informan, que comunican por medio de los signos de la violencia. En el cuerpo se crea un vínculo, entonces, entre lo afectivo (melodrama), lo político y lo violento (*thriller*), donde convergen diversas fuerzas sociales y donde coinciden dos ámbitos: el de la legalidad y el de la ilegalidad, es en la representación del cuerpo violentado donde la narrativa de poder y la violencia ejercida por parte de un determinado grupo social se legitima.

El cuerpo de Canizales se va convirtiendo, progresivamente, en un texto, en una narrativa compuesta por fragmentos, historias ofrecidas por los demás personajes. Mendieta, entonces, se transforma en un lector/autor/descifrador de los signos que componen una ficción, más que en el representante de la seguridad y justicia; por ello no le interesa atrapar al asesino para entregarlo al Estado, el detective continúa con la investigación para seguir recopilando historias y reconstruir el discurso. Más aún, Mendieta es el narrador de la urbanidad contemporánea mexicana; a partir del cuerpo del abogado, asesinado con una bala de plata, el Zurdo puede leer no solamente la biografía de un individuo, sino la narrativa de la historia de su país. El asesinato se transforma en metáfora y metonimia de la sociedad; “crime” –afirma Juan Carlos Marin– “is a particular conceptual instrument; it is not abstract but rather visible, representable, quantifiable, personalizable, subjectivizable, it does not submit to binary regimes; it has historicity and opens onto a constellation of relations and series” (cit. en Ludmer 4) La transgresión perpetuada por el delincuente y evidenciada por el cuerpo asesinado termina mostrando otros niveles de transgresiones dentro del sistema estatal.

¹¹ El verdadero crimen, como afirma Corona, es primero de naturaleza social o colectiva y luego individual, “este planteamiento [...] conlleva, inclusive, repercusiones epistémicas: no hay crimen que perseguir ahí donde las pistas en lugar de revelarse son sometidas a un proceso de ocultamiento y desaparición en los múltiples recovecos del sistema” (184).

En la novela, el descubrimiento de los asesinos es un descubrimiento absurdo por la superficialidad y trivialidad que ese hecho expresa con respecto a la complejidad y multiplicidad de sospechosos involucrados en la narrativa del crimen; de modo similar en *Un asesino solitario* no queda claro si el verdadero asesino es el narrador-protagonista, o si se trata de otro criminal. David, en *El amante de Janis Joplin* muere confundido con otra identidad: la de un guerrillero. Así, en las novelas de Mendoza, tanto los crímenes como las víctimas y victimarios pertenecen a un universo de incertezas, un sistema donde la especificidad de cada elemento es irrelevante, lo que importa es que esos elementos son móviles y maleables, y sobre todo, que no están aislados sino interrelacionados y cercanos unos de otros. Asimismo, funcionan, justamente, por medio de los canales de contacto que permiten estas conexiones. La ambigüedad, en lugar de la especificidad en el reconocimiento del criminal, apuntaría, además, a determinar la responsabilidad colectiva del mismo.

¿Sería ella la que consiguió las municiones?, ¿alguien contrató a un pistolero?, ¿Quién o quiénes que no aparecen en este esquema se encargaron del sacrificio? El padre que quiere ser presidente, el hermano que lo imitaba, el abogado que es un carbón, los de la PFU, Laura, un ladrón domiciliario, Alfaro, su asistente, un chico que levantó en el bulevar Sinaloa, yo mismo, los encobijados, Gris, Pineda. Todos somos culpables hasta que se demuestre lo contrario (116).

La distancia con las propuestas de las novelas clásicas de detectives es aparente en la ficción de Mendoza. El protagonista e investigador no tiene como fin aclarar el enigma detrás del asesinato del Licenciado Canizales, sino posibilitar el descubrimiento de los poderes paralelos y la “naturalización” por parte de la sociedad en la indiferenciación entre los criminales y los representantes del Estado. La impunidad, ilegalidad, violencia, promiscuidad, poder, doble-moral, dinero, son tratados por Elmer Mendoza de modo satírico, e incluso podríamos decir que su texto recicla y parodia una diversidad de discursos y estereotipos que son parte del imaginario social relacionado con las mafias.

La representación del bandido en las ficciones decimonónicas fue un instrumento de crítica por parte de la clase letrada, y continúa siéndolo hoy en día; sin embargo, en las ficciones contemporá-

neas latinoamericanas se perdió la dimensión representativa que le confería un lugar estable en la estructura social, un lugar que era percibido por las élites como margen, un margen identificado como amenaza o como anormalidad a esa “comunidad imaginada”. En la narrativa de Elmer Mendoza el marco legítimo que se le había conferido a la legalidad dentro de la comunidad nacional imaginada desaparece, o se muta, dando lugar a un nuevo espacio de poder donde el control de la violencia ya no está en manos de una élite letrada nacional.

BIBLIOGRAFÍA

- Balán, Jorge. “Introduction”. En *Citizens of Fear. Urban Violence in Latin America*. Susana Rotker, ed. New Brunswick: Rutgers UP, 2002. 1-7.
- Bourdieu, Pierre. *Esquisse d'une théorie de la pratique*. Ginebra: Droz, 1972.
- Centeno, Miguel Ángel. *Blood and Debt: War and the Nation-State in Latin America*. Pennsylvania State UP, 2002.
- Corona Ignacio. “Violencia, subjetividad y mediación cultural: un abordaje al neopolicíaco a través de la narrativa de Elmer Mendoza”. En *El Norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. Juan Carlos Ramírez-Pimienta, ed. México, DF: Plaza y Valdés, 2005.
- Dabove, Juan Pablo. *Nightmares of the Lettered City. Banditry and Literature in Latin America, 1816-1929*. U of Pittsburgh P, 2007.
- Herlinghaus, Hermann, ed. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Santiago de Chile: Cuarto Propio, 2004.
- Ludmer, Josefina. *The Corpus Delicti. A Manual of Argentine Fictions*. U of Pittsburgh P, 2004.
- Manzoni, Alessandro. *On the Historical Novel*. Lincoln: U of Nebraska P, 1996.
- Marín, Juan Carlos. “El no delito: ¿Tan solo una iluminación? Entrevista a Juan Carlos Marín”. *Delito y Sociedad: revista de Ciencias Sociales* 2, 3 (Buenos Aires, primer semestre 1993): 133-152.
- Martín-Barbero, Jesús. “La telenovela desde el reconocimiento y la anacrónica”. En Herlinghaus, ed. 61-79.
- Monsiváis, Carlos. “El melodrama: “No te valyas, mi amor, que es inmoral llorar a solas””. En Herlinghaus, ed. 105-125.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos, y Juan Pablo Villalobos. “Corridos and la Pura Verdad: Myths and Realities of the Mexican Ballad”. *South Central Review* 21, 3 (Fall 2004): 129-149.
- Sommer, Doris. *Foundational Fictions. The National Romances of Latin America*. U of California P, 1993.
- Stavans, Ilan, ed. *Antihéroes. Mexico and Its Detective Novel*. Fairleigh: Dickson UP, 1997.