

A la escucha de la contrahistoria desde las cloacas: *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza

Armando Escobar
Graduate Center, CUNY
aescobargomez@gc.cuny.edu

Porque en México —se dijo en el acto, y el concepto le vino preciso como nunca— no hay peor casta de criminales natos que aquella de donde los gobiernos sacan sus esbirros.

—Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*.

Abstract

The facts surrounding the assassination of Luis Donaldo Colosio Murrieta, the presidential candidate from the Institutional Revolutionary Party (PRI) in 1994, likely constitute one of the best-guarded secrets of the Mexican state. If official secrecy seems to protect the state from being perceived as the mask of true organized power (Abrams), a series of alternative narratives might aim to undermine the primary function of these silences. Literature has a special

place in this conflict of narratives, as it does not aspire to become History but rather to fragment that monolithic discourse into many alternative stories (Piglia). In Élmer Mendoza's literary proposition *Un asesino solitario* (1999), rumors are used as such a counter-narrative. This novel provides a tangential version to the official narrative by centering on the last link in a power chain that has resorted to murder to ensure its political dominance (Domínguez-Ruvalcaba): its protagonist is a hired assassin driven by the state machinery. This article proposes to understand the novel through four approaches: firstly, by looking at the participation of a gunman who not only narrates History but is also an agent exercising state terror. Secondly, by distinguishing this text from the "narco novelist" label associated with Mendoza, I look at how this work represents a clear attempt to oppose official power, which is not the case with his later work (Zavala). Thirdly, I examine the features of this text as a neo-detective novel. Finally, I highlight its departures from official discourse through an analysis of the state's own narrative by looking at the police report issued by the now-defunct PGR.

Keywords: Élmer Mendoza, *Un asesino solitario*, Colosio case, counter-history, historical truth, political assassination, gunman.

Resumen

El caso del asesinato de Luis Donaldo Colosio Murrieta, candidato a la presidencia por el Partido Revolucionario Institucional (PRI), en 1994 ha sido probablemente uno de los mayores secretos bajo resguardo del Estado mexicano. Esto ha motivado la creación de una serie de versiones alternas que buscan oponerse a una de las principales funciones de la secrecía oficial: evitar que el Estado sea concebido como la máscara del verdadero poder organizado (Abrams). En este conflicto de narrativas, la literatura tendría un lugar especial, pues no aspira a convertirse en la Historia, sino a fragmentar ese discurso monolítico en otras historias (Piglia). Del ejercicio literario de Élmer Mendoza en *Un asesino solitario* (1999) se desprende el uso del rumor como contranarrativa. Esta novela entrega una versión paralela a la oficial desde el plano de lo ficcional, al tiempo que busca obtener una toma del último eslabón

de la cadena en el ejercicio del poder político que echa mano de medios criminales para asegurar su prevalencia (Domínguez-Ruvalcaba): un asesino a sueldo movido por la maquinaria del Estado. El presente trabajo acentúa la necesidad de comprender la novela a partir de cuatro aproximaciones: en primer lugar, observar cómo la novela expone la participación de un sujeto pistolero que no sólo narra la Historia, sino que es partícipe de ella; además de ser un agente que promueve la violencia ejercida por el terror de Estado. En segundo lugar, se considera importante apartar esta novela de la etiqueta de lo “narco” que ha acompañado a su autor, pues esta obra representa un claro intento de oponerse al poder oficial, a diferencia de su obra posterior (Zavala). En tercer lugar, observamos las características de esta novela en tanto relato neopolicial y, finalmente, destacamos su alejamiento del discurso oficial a partir del análisis de la propia narrativa del Estado en el informe de la investigación emitido por la extinta pgr.

Palabras clave: *Élmer Mendoza, Un asesino solitario, caso Colosio, contrahistoria, verdad histórica.*

“La culebra que muerde los pies”: a treinta años del asesinato de Luis Donald Colosio

Era un día soleado en las Lomas Taurinas de Tijuana. El candidato se abre paso entre una multitud que lo rodea, deseando saludarlo de propia mano, posar las palmas sobre sus hombros o por lo menos rozar la chamarra *Burberry* beige que se distingue entre la masa que se arremolina. Son las 5.11 PM (hora local) del 23 de marzo de 1994. Se escucha al fondo “La culebra” de Banda Machos: “De pronto veo venir/Cerquita de mí/Yo vi a una culebra/Mirando hacia mí/Y yo grité: “¡Ay, la culebra! Y yo grité: “¡Ay, la culebra!”. Ha transcurrido tan sólo medio minuto en la cinta. Son las 5.12 PM. El candidato sigue su camino, recibiendo peticiones, cartas, buenos deseos, hojas que parecen en blanco a la distancia de quien observa. “La gente salió huyendo/Mirándome enojados/

Toditos asustados comenzaron a gritar: “¡Huye, José!” “¡Huye, José!”. De entre los sombreros, las cachuchas de probables jornaleros y las cabezas llenas de confeti se distingue una sombra que se acerca al oído derecho de Luis Donaldo Colosio Murrieta. No es un ave mensajera, pero sí contiene los secretos del Estado mexicano. Se trata de un revólver Taurus de calibre .38 que en menos de un segundo detona contra la cabeza del candidato, abriendo así una de las páginas negras en la historia de México. Entre el tumulto y la confusión la canción de Banda Machos parece un malagüero o una escalofriante broma de mal gusto: “Cuidado con la culebra que muerde los pies”. Colosio recibe otro disparo en el abdomen. Segundos después, yace en el suelo polvoso de Lomas Taurinas, Tijuana.

Al momento de los disparos, las voces de quienes grababan apenas son perceptibles, “¡Chingue a su madre! ...” y algunos momentos después: “Sí, ahí lo llevan, eh”. Con estas dos sentencias comenzaría una pugna constante entre las múltiples versiones que partían desde el Estado, todas ellas apuntando a la acción de un asesino solitario, frente a la opinión colectiva que consideraba que el asesinato del entonces candidato tenía un trasfondo político y, por lo tanto, un autor intelectual —o autores intelectuales— apuntando principalmente al presidente de la República, Carlos Salinas de Gortari (1988-1994). Todo en un ambiente en el que los asesinatos por el poder resultan ser hipótesis posibles o acertadas. De esta forma, frente a la versión del asesino solitario, en este caso Mario Aburto, la *vox populi* ya había dictado sentencia y los culpables se encontraban en libertad, disfrutando de los privilegios de pertenecer a las más altas esferas de la clase política mexicana.

Ricardo Piglia, en el ensayo *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*, reconoce la fuerza que tiene el rumor en busca de establecer “la verdad” frente a la ficción del Estado y cómo la literatura, a través de la construcción de otras ficciones, da voz y cauce a ésas otras versiones o relatos alternativos. Las versiones anónimas condensan de cierto modo un sentido

múltiple que ponen en tensión el relato popular con el relato de Estado. Para Piglia, la labor del artista, ejemplificando con la figura de Rodolfo Walsh, radica en “buscar, por un lado, descubrir la verdad que el Estado manipula, y, a la vez, escuchar el relato popular, las versiones alternativas que circulan y se contraponen” (29). Siguiendo a este autor, este sería, entonces, el lugar de ficciones como *Un asesino solitario* (1999) del escritor sinaloense Élmer Mendoza, un lugar en donde la verdad oficial está condicionada y la ficción pone entre dicho la lógica de los sucesos históricos a través de la construcción de versiones opuestas a las emitidas por el Estado desde la oficialidad.

Es importante reconocer que el análisis que aquí se propone posee la enorme ventaja que otorga la distancia en el tiempo, pues a treinta años del asesinato de Luis Donaldo Colosio y a veinticinco años de la publicación de *Un asesino solitario*, esta novela ya ha sido objeto de estudios y comentarios sumamente valiosos, muchos de ellos aquí citados. No obstante, a pesar de los notables alcances de estos trabajos, parece que aún no pueden ser considerados como concluyentes mientras el caso histórico de referencia de la propia novela permanezca abierto. Según las últimas investigaciones llevadas a cabo por la actual Fiscalía General de la República en enero de 2024, el indiciado, Mario Aburto, no habría actuado en solitario y se reconoce la presencia y el accionar en el lugar del crimen de un segundo tirador o autor del famoso segundo disparo: Jorge Antonio Sánchez Ortega, quien en ese entonces fungía como agente del Centro de Investigación y Seguridad Nacional (Cisen). Este personaje fue detenido por la policía municipal de Tijuana y posteriormente puesto en libertad de manera cuestionable. Esta detención y posterior liberación terminó por generar la percepción, hasta hoy bastante común en la población, de que Mario Aburto fue intercambiado o, incluso, multiplicado: que hubo hasta tres Aburtos durante el proceso judicial. De esta forma, la tesis del asesino solitario aún se encuentra bajo escrutinio no sólo de la sociedad, sino también de las autoridades judiciales, por lo que la idea de un crimen de Estado sigue latente.

Por tal motivo, consideramos importante analizar esta obra de Élmer Mendoza sobre la base de cuatro aproximaciones que, en lo sucesivo y a medida que se dispongan más detalles sobre el caso o sobre la *desdomesticación* –siguiendo la terminología a la que Licia Fiol Matta (37) recurrió para el análisis del caso chileno– de su archivo, nos permitirá realizar un análisis mucho más explícito del contraste entre la versión enunciada (u ocultada) por el Estado frente a las versiones literarias y cinematográficas alternativas como la que propone el escritor sinaloense Élmer Mendoza en *Un asesino solitario*.

“Pasar de ser invisible a ser visible”: la carrera de un pistolero al servicio del Estado

En el marco de la fil de Guadalajara 2019, Élmer Mendoza sostuvo un encuentro con mil jóvenes en donde habló sobre su obra que define como el “inquietante proceso de pasar de ser invisible a ser visible” (Domínguez 1). *El Universal*, periódico que ha albergado su columna semanal “El arte de novelar” desde hace cerca de diez años, publicó una nota que congrega diferentes personalidades de las letras mexicanas para comentar la trayectoria de Mendoza. Entre todas estas voces, destaca la opinión de Rosa Beltrán quien lo define como un “maestro de la construcción de la novela negra” (Aguilar Sosa 1). Dando por válido el elogio, estos vuelos no los habría alcanzado en las novelas que le dieron fama —me refiero a aquellas dedicadas a los avatares del agente ministerial Edgar “el Zurdo” Mendieta como *Balas de Plata* (2008), *La prueba del ácido* (2010) o *Asesinato en el parque Sinaloa* (2017)— como asegurarían gran parte de sus colegas y amigos, sino que lo podemos observar con mayor nitidez en su primera novela: *Un asesino solitario* de 1999.

Esta novela dentro de toda la obra de Élmer Mendoza es probablemente la única que entra en franca tensión con el relato histórico estatal a la manera que ha propuesto Ricardo Piglia (21-22) al proponer que el Estado también narra y manipula historias, y que el lugar de la literatura se encuentra no sólo en dar

cuenta de esas manipulaciones, sino de construir relatos alternativos que se les opongan. Esta cualidad no es cosa menor pues visibiliza la construcción de narrativas por parte del Estado mexicano y coloca no sólo en el centro de la narración a un pistolero, sino al pistolero mismo como un sujeto, Yorch Macías, como voz que narra la Historia.

La novela plantea una clara pugna por la enunciación histórica con el Estado. Esta característica ha sido observada por autores como Fernando Fabio Sánchez quien considera que algunas novelas sobre criminales en México exponen una relación muy cercana entre el acto de asesinar y la conformación de la Nación mexicana. En específico, obras como *Un asesino solitario* comparten una serie de *leitmotifs* entre los que se encuentran “a distancing from the values proposed by the governing regime, the presentation of the government as a violent entity that has abandoned the revolutionary narrative that once legitimized its actions, and the inability of the state to regenerate or to produce legitimizing narratives” (7). Para Pedro García-Caro (133), la caída de la narrativa revolucionaria como lugar de cohesión de la Nación mexicana abrió espacio a ficciones paródicas que no sólo exponen las contradicciones de la mexicanidad hegemónica, sino que se abren a cuestionar las violencias surgidas como parte del proceso mundial de homogeneización tecnocrática que en México se profundizó con la entrada al Tratado de Libre Comercio de América del Norte (tlcan); momento que forma parte del contexto de la novela. Por su parte, en su trabajo *Historia Nacional de la Infamia. Crimen, verdad y justicia en México* (2020), Pablo Piccato ha demostrado que existe una relación muy cercana entre los llamados pistoleros y la política, pues, históricamente, han sido el instrumento para la fundación del Estado mexicano autoritario posrevolucionario. Es el pistolero quien hace uso de su placa –popularmente denominada “la charola”– para actuar bajo un evasivo estatus legal e infringir la ley de manera constante y sistemática (198). A pesar de que la capacidad de narración a través de diversos medios es una cualidad propia de cualquier

Estado, pues así detenta el monopolio de la violencia simbólica para justificar el monopolio de la violencia física (Bordieu 6), en México la figura del pistolero es un residuo del caudillo revolucionario y un importante componente de lo que el propio Piccato denomina como el “alfabetismo criminal” bajo el cual cualquier ciudadano “afianzó las actitudes hacia la violencia y la criminalidad” (317) y terminó normalizando fenómenos como la impunidad, y la desconexión entre la verdad y la justicia.

En *Un asesino solitario* quien narra es el pistolero se cuestiona la versión estatal —única e incontestable— que defiende la tesis de un asesino solitario (Mario Aburto) que actuó *motu proprio*, movido por un revoltijo ideológico. Con esta versión se desechó en automático la posibilidad de que el asesinato fuera un signo de la violencia sistémica que emana desde el poder y, en cambio, se construyó la figura de un chivo expiatorio —además, un sujeto precarizado; un “maquiloco” o un “naftamaniaco” como atesta Heriberto Yépez en A. B. U. R. T. O (2005)— que sirvió de contención a estas otras versiones que acusaban un crimen orquestado desde las cúpulas más altas del poder. Con ello, también se desactivaron otras tesis posibles, aquellas relacionadas con el interés de grupos criminales por incidir en las elecciones, las pugnas intestinas en el propio Partido Revolucionario Institucional (pri) o, incluso, la participación de un segundo tirador miembro de agencias estatales. De manera paralela, esta acción terminó por conmovier la creación de una serie de versiones alternas que por su parte se oponen a una de las principales funciones de la secrecía oficial: evitar que el Estado sea concebido como la máscara del verdadero poder organizado.

Es posible afirmar que en la novela se observa lo que Phillip Abrams (6) ha reconocido como “una realidad oculta de la política” y que detrás de todas las agencias gubernamentales se encuentra el Estado real resistiéndose a ser descubierto. En su propio encubrimiento se encontraría su verdadero poder. En cierto sentido, la figura del chivo expiatorio se ha consolidado sobre la

figura de Mario Aburto, aunque, si llevamos al extremo la opinión de Abrams, el verdadero chivo expiatorio sería el Estado mismo: al momento en que se acusa un crimen de Estado, nombres y personas pertenecientes al poder en México siguen conservando su dosis de impunidad, pues el Estado como entidad pueden ser todos o puede no ser nadie. De esta forma, la versión única del “asesino solitario” (es decir, Mario Aburto) no es la de un gatillero que decidió ultimar al candidato por locura o motivaciones ideológicas, es más bien el relato de un “chivo expiatorio” que enmascara a un poder detrás de él: el Estado mismo como principal origen de violencia y criminalidad. Como bien se sabe y apunta el narrador del propio Mendoza en *Besando al detective* (2015): “en este mundo nada hay más útil que un buen chivo expiatorio” (145).

Por otro lado, podríamos considerar que este es el momento en el que se fincan los cimientos del Estado neoliberal que establece la precarización como un instrumento fundamental de gobierno (Lorey 73) y que Cristina Rivera Garza ha denominado como el Estado “sin entrañas”. Las imágenes del político muerto se establecen como parte de las relaciones de “mala entraña” que el Estado habría de entablar con la ciudadanía, “catapultando el espectáculo de los cuerpos desentrañados tanto en las ciudades como en el campo” (Rivera Garza 55), siendo el cuerpo del candidato el primero en ser expuesto. Es posible afirmar que el asesinato de Colosio y su posterior mediatización cultural fue la llave que abrió las puertas de la percepción colectiva del miedo.

En este punto conviene recordar que es el miedo la base fundadora del Estado para Thomas Hobbes y que “hace nacer el terror: un sentimiento en el que se mezclan inextricablemente el temor y la intimidación” (Ginzburg 1). Bajo este terror de Estado se engloban las prácticas necropolíticas que establecen “el trabajo de la muerte” como fin último de la política en un mundo regido por la violencia en donde “el soberano es aquel que es como si no fuera la muerte”, como lo define Achille Mbembe (136) siguiendo a Bataille; es decir, es el soberano quien la arriesga y delega la muerte. Bajo la lógica del “trabajo

de la muerte” que menciona Mbembe, el asesinato se convierte no sólo en el fin último de la política, sino en un producto altamente comercializable donde “los conocimientos sobre violencia se convierten en una mercancía que se rige por las lógicas mercantiles de la oferta y la demanda” (Valencia 57). Este punto resulta sumamente importante para la lectura que ofrecemos de *Un asesino solitario*, pues Macías recibe la encomienda de asesinar al candidato por parte del Veintiuno (un agente adscrito a la Secretaría de Gobernación) precisamente en términos mercantiles:

Ándese paseando, pensé, con razón, ¿quién valdrá cien mil cueros de rana?, ¿Un candidato a la presidencia?, pregunté. Claro, ¿quién va a ofrecer tanto por un candidato a diputado o a senador? El Veintiuno se relajó de volada, aunque lo que decía no era cierto, era normal que lo olvidara, pero en años anteriores habíamos despachado a varios aspirantes a diputados por cantidades parecidas, ¿Quién es?, ¿Quién crees que valga eso? (Mendoza, *Un asesino* 77).

Es importante pensar en el pasado de este narrador/personaje. Su historial va desde un pandillero que golpeaba gente por pura diversión en su natal Culiacán, hasta convertirse en un rompehuelgas (lo que en México se llama “porro”) que tuvo participación “en el numerito del 10 de junio” [de 1971, el llamado “Halconazo”] (Mendoza, *Un asesino* 88) cuando un grupo paramilitar reprimió una movilización estudiantil dejando, según algunas cifras, más de doscientos manifestantes muertos. Posteriormente, este mismo personaje nos hace saber que fue guardia presidencial “por casi dos sexenios”, y que su trabajo llegó a su fin con el triunfalismo del gobierno de Salinas (a quien llama “mi presi”) al terminar su mandato. Macías descende de la figura del pistolero que ya se ha comentado en el contexto mexicano; en él se observa lo que Ernest Mandel llama “spook” o “espectro”, es decir, exagentes del gobierno o de la milicia que se contratan de forma individual o por medio de empresas

privadas “con frecuencia echando mano de medios ilegales o abiertamente criminales. Y como son [o fueron] empleados por agencias oficiales de seguridad como el fbi, la cia, la sas o la mi5 para llevar a cabo ‘juegos sucios’, la línea divisoria entre los ‘espectros’ y los verdaderos agentes del gobierno nunca queda claramente definida” (Mandel 225). La carrera de Macías termina durante el último año del sexenio de Salinas cuando es despedido porque, durante el último año, el presidente sólo se dedicaría a “cosechar aplausos” y “dejarse querer” (Mendoza, *Un asesino* 19) en la inauguración de obras. Al negociar el encargo de asesinar al candidato del pri en Culiacán, se encuentra desempleado, “inactivo”, y, sin embargo, es esta inactividad la que le permite echar mano de medios ilegales para llegar al candidato, aunque quienes lo contratan sí se encuentren ejerciendo la administración pública.

Así, se pone de manifiesto que el Estado tiene la capacidad de conformar grupos que le sirven por medio violentos, cuando las encomiendas terminan no puede esperar que con sólo despedirlos van a desaparecer: van a seguir “en la movida” por fuera del carácter formal del Estado, pero adhiriéndose a él, o uniéndose a grupos delictivos. De esta manera, la historia personal de Macías nos permite observar una de las tesis principales de Héctor Domínguez-Ruvalcaba (212) en su estudio *Nación criminal*: “la relación del Estado con las organizaciones criminales ha establecido las bases de un sistema de criminalidad que involucra agentes oficiales y políticos”. Incluso, este autor extiende esta observación hacia la probable conformación de grupos paramilitares respondiendo a los intereses del Estado: este sería, entonces, el eje organizador de la violencia en México y el centro del alfabetismo criminal de su población que refiere Piccato; no el narcotráfico como se considera generalmente. La misma novela da cuenta de ello al ser una excepción en la obra de un autor que se ha reconocido como el máximo exponente de la narconarrativa.

“Te recuerdo que yo con narcos no me meto”: algo más que narcoliteratura

Es bien sabido que a partir del *mini-boom* editorial que generó *La reina del sur* (2007) de Arturo Pérez-Reverte, la obra de Élmer Mendoza comenzó a ganar mucha más notoriedad en el mundo de la ficción que tiene como centro de gravedad el fenómeno del narcotráfico (Zavala 340). A este respecto, el propio autor comentó en una entrevista publicada en *El País*: “Me gusta la palabra narcoliteratura porque los que estamos comprometidos con este registro estético de novela social tenemos las pelotas para escribir sobre ello porque crecimos allí y sabemos de qué hablamos.” (L. Prados 1) Sin embargo, no son pocos los que podrían estar en desacuerdo con esta posición, pues lo que terminó por suceder es que este registro al que se refiere Mendoza se transformó en una creación monotemática que redujo la literatura del norte de México a “un pobre ‘regionalismo’; es caricaturizarla” (Trujillo 1), pues “hace percibir una realidad que no es tan cruel ni violenta” (Héctor Domínguez 168), “retiene la atención del lector mitologizando una violencia cuya historia política es simplemente ignorada” (Zavala 31) y presenta “una estrategia ordinaria: costumbrismo minucioso, lenguaje coloquial, tramas populistas” (Lemus 1).

En este contexto, al ser la obra de Mendoza uno de los estandartes de lo que podríamos llamar el “narcoboom literario”, ha sido objeto de severas críticas como la de Rafael Lemus quien, en una columna escrita para *Letras Libres*, bajo el título “Balas de salva: notas sobre el narco y la narrativa mexicana” comenta que en las novelas de Mendoza acuden a un “costumbrismo candoroso” que tienen la intención de “retratarlo todo” y en donde la temática del narcotráfico es sólo una parte más de “entre tantos retazos”. Además, agrega: “no desafían el estado de las cosas. Triunfan sin rebelarse” (Lemus 1). Sin embargo, parecería ser que el propio crítico cae en lo cuestiona pues él mismo termina por hacer una generalización sobre la obra del propio Mendoza. No todo en la obra del

autor sinaloense, por lo menos no lo más destacado —que no comercial— de su obra es narcotráfico. En el momento en que Lemus inscribe su crítica, la obra de Mendoza apenas comenzaba a apuntar hacia esta temática. Por su parte, Eduardo Antonio Parra responde a las palabras de Lemus:

En varias oportunidades, los escritores del norte hemos señalado que ninguno de nosotros ha abordado el narcotráfico como tema. Si éste asoma en algunas páginas es porque se trata de una situación histórica, es decir, un contexto, no un tema, que envuelve todo el país, aunque se acentúa en ciertas regiones. No se trata, entonces, de una elección, sino de una realidad [...] (Parra 1)

Desde el punto de vista de Parra, los temas del narcotráfico no conforman un todo en la literatura del norte (como tampoco tendrían que ser de Mendoza) y, más aún, no pueden ni deben ser negados, al contrario, merecen ser narrados. Sin embargo, si observáramos la obra de Mendoza posterior a la publicación de *Un asesino solitario* en algo tendría la razón Lemus: el narcotráfico terminó por ocupar una parte central en su obra con lecturas que suelen dejar de lado la participación estatal en este fenómeno. En este mismo sentido, Oswaldo Zavala (31) ha señalado que “al alcanzar una mayor visibilidad editorial Élmer Mendoza dio un giro radical a su proyecto literario”, pues pasó de construir “personajes que confrontan al principal facilitador del crimen: el poder oficial” a entregar “pintorescas aventuras [que] explotan para el público nacional y extranjero las sanguinarias muertes del narco”. Sin embargo, es justo reconocer también que, si enfrentamos a *Un asesino solitario* con otra de sus novelas, *Cóbraselo caro* de 2005, por ejemplo, nos encontramos con obras, sino diametralmente opuestas, sí con preocupaciones de diferente espectro en las que el narcotráfico no es abordado o es apenas tocado de manera tangencial.

En *Un asesino solitario*, el mismo personaje prefiere ser partícipe de un crimen político antes que tener que hacer un trabajo relacionado con el

narcotráfico. “Te recuerdo que yo con narcos no me meto” (14), le comenta al Veintiuno cuando está por anunciarle a quién tendrá que eliminar. Por otro lado, tenemos que recordar que el mismo personaje cuenta no haberse metido de sicario porque “se agüitó con los muertos” (114) y porque dejó Sinaloa para ir a la Ciudad de México para continuar su preparación como agente de la violencia. Una vez en la capital, recibe el entrenamiento necesario para reprimir movimientos estudiantiles. De esta forma, en esta novela observamos una narración mucho más preocupada por la represión gubernamental a movimientos sociales que por el narcotráfico; incluso, expone en algunos fragmentos la preocupación del gobierno por las guerrillas y cómo sirven de antecedente al movimiento neozapatista. Me parece que esta novela merece puntos de análisis que la alejen de la etiqueta de narconarrativa como se aleja Macías de todo lo que tenga que ver con ese registro narrativo. Un acercamiento mucho más interesante podría ser, por ejemplo, analizar el género al que se inscribe y del que se desmarca al mismo tiempo: la novela negra.

“Hay que matar a un candidato”, la novela negra y el crimen político

En este apartado es importante distinguir algunas de las características propias con las que este género se ha asentado en América Latina para, a partir de ahí, analizar los vuelcos que toma en una novela como la de Élder Mendoza. Partiremos diciendo que el género negro está en constante cambio y, al abreviar de la realidad de su contexto cultural, social y político, presenta transformaciones que dependen de su tiempo y de su espacio. Por esta razón tenemos que considerar quizá de forma tajante que este género existe en América Latina con formas propias y, por ello, presenta peculiaridades que no tiene en otros países que, por su parte, guardan características igualmente privativas. En un breve ensayo sobre novela policial y cine negro, Mempo Giardinelli (27) comenta que “desde hace unos cincuenta años, más o menos cada diez o quince años aparece una nueva generación de autores y críticos

que reinstala los debates [sobre el género negro], actualiza teorías y se pregunta más o menos lo mismo: por qué «la literatura negra», por qué su enorme popularidad, cuáles son sus fuentes y cuál es su jerarquía”.

La novela negra irrumpe en el panorama literario del siglo xx con la introducción del retrato de la corrupción policíaca y el crimen político, quebrantando así las normas del género policial clásico. En su reconocido estudio sobre el género negro, “Tipología de la novela policial”, Tzvetan Todorov (64) reconoce que la novela —no sólo la policial— crea de algún modo un nuevo género al mismo tiempo en que se inscribe: transgrede las reglas del género que corrían anteriormente. “Se podría decir que —concluye— todo gran libro establece la existencia de dos géneros, de dos normas: la del género que transgrede, que dominaba la literatura anterior, y la del género que instauro”. Es en este punto en el que podemos comenzar a perfilar la identidad de *Un asesino solitario* como miembro conocido del neopolicial latinoamericano.

El neopolicial latinoamericano se introduce en esta escena en el marco de la ya de por sí controvertida etiqueta del posmodernismo como, en palabras de Paco Ignacio Taibo II, creador de la denominación, como “la gran novela social de fin de milenio. Este formidable vehículo narrativo nos ha permitido poner en crisis las apariencias de las sociedades en que vivimos. Es ameno, tiene gancho, y por su intermedio entramos de lleno en la violencia interna del Estado promotor de la ilegalidad y del crimen” (Citado en Noguero 1). De esta forma, si las novelas policíacas de corte clásico se interesaban por los puntos de vista propios de los investigadores —muchas de las veces policías, pero también detectives privados— a finales del siglo xx estas narrativas, no sólo en la literatura, también en el cine, centraron su mira en la acción y en las motivaciones del criminal. Sin embargo, en este movimiento de foco otros autores detuvieron su mira en el tercer agente del triángulo: la víctima. Verena Dolle define este movimiento como *criminal ascendancy*, que es “la tendencia de la novela policial latinoamericana de las últimas décadas a concentrarse

menos en los detectives y más en los delincuentes o fenómenos de violencia y crimen organizado, refiriéndose así a aspectos de la realidad latinoamericana que superan por mucho las posibilidades de actuación de un investigador privado o incluso oficial (sin que eso signifique una generalización absoluta)” (111).

En consideración de lo anterior, en *Un asesino solitario* se exponen los planes para llevar a cabo el asesinato del candidato a la presidencia en voz del propio pistolero que fue contratado para concretar el crimen. Con este movimiento, Mendoza se permite eliminar la figura policial en una novela negra, en clara alusión a la desconfianza que provocan los cuerpos policíacos en México, y pone como investigador al asesino: un criminal que investiga y descubre a otros criminales, otros de mayor jerarquía (políticos), para llegar a la conclusión de que planean asesinarlo a él mismo después de ultimar a un candidato a la presidencia. Si partimos del hecho de que la novela policíaca clásica contiene un triángulo entre el detective, el criminal y la víctima, en esta novela esta figura se rompe en el momento justo en que comienzan a interpolarse los papeles de los personajes dentro de la trama.

Carola Inés Pivetta demuestra que este movimiento no es exclusivo de la novela neopolicial, pues mucho antes Walter Benjamin y Bertolt Brecht habían planteado en algún momento escribir una novela policíaca que invirtiera de esta forma los roles de los personajes dentro del esquema del género. Esta “Idea para un drama criminal”, que nunca llegó a concretarse, serviría de corolario para las observaciones que ambos autores tenían sobre el género destacando la posición que toman los personajes dentro de la trama: en primer lugar, Lexer es un fotógrafo que no tiene ninguna relación con el sistema de justicia. Al iniciar su investigación descubre cómo la señorita Müller empujó por el hueco de un elevador a su jefe, de apellido Seiffert, reconocido gánster sin escrúpulos quien la chantajeaba por favores sexuales. Con esta puesta “patas arriba”, el investigador no es policía, la asesina no es propiamente una

criminal, mientras que la víctima sí lo es. Cuando sale la verdad a flote, el detective decide no exponerla, en una afrenta contra la justicia: para él, el criminal ya había sido castigado y con su silencio decide no ser parte de un sistema notablemente corrompido, pues, “sabe que no tiene sentido reponer un orden legal que ya está viciado y corrompido de antemano. Dejar el crimen sin esclarecer es la única manera de hacer justicia en un mundo en el que la violencia y la corrupción no son la excepción o el desvío, sino la norma” (Pivetta 1).

Con esta ruptura, aún más importante, encontramos que se resquebraja el *sense of reassurance* característico del género. Al igual que en el proyecto de Benjamin y Brecht, si lo pensamos en un sentido maniqueo, en América Latina no siempre ganan “los buenos”, ni se restituye la certeza del orden y la seguridad. Esto, por supuesto, no implica necesariamente hacer ganar a “los malos”, sino que incluso todos los personajes involucrados pueden salir derrotados de una manera u otra, en un juego de perder/perder poniendo de manifiesto la misma máxima con la que se mueve Macías y con la que va previniendo cualquier posible derrota: “Algunas veces se pierde y otras se deja de ganar” (Mendoza, *Un asesino* 94). En el género neopolicial, al que se inscribe *Un asesino solitario*, el descubrimiento de la verdad de un solo crimen difícilmente detendrá o alterará la lógica completa de un sistema corrupto y carcomido por la inmoralidad política y la impunidad. Como observamos en la novela, el descubrimiento del complot para matar al candidato no impide que sea asesinado de cualquier manera como sucede en el correlato histórico el 23 de marzo en las Lomas Taurinas de la ciudad de Tijuana.

Podemos observar que la novela de Mendoza, como las de su género, “el detective permanece al margen de las instituciones del Estado, y hasta se les enfrenta, su estatuto será cada vez más sustancial y menos formal.” (Link 7) ¿Pero hasta dónde puede llegar esa marginalidad? ¿Hasta dónde menos formal? La novela de Mendoza va más allá: corresponde a un sistema

conformado por criminales, en donde el Estado los usa o los contrata según su propia conveniencia, como ya se ha comentado anteriormente. Podemos concluir que, o “bien la política nacional carece de legitimidad, o la criminalidad se legitima al participar en la política” (Domínguez 10). Por esta razón, cada vez resulta menos extraño encontrar novelas de este género en las que no aparezca representado el cuerpo policial del Estado en la carne de algún personaje-investigador. Esto en América Latina resulta primordial, ya que pone de manifiesto la desconfianza que existe en este tipo de instituciones, pero también su notable incapacidad. En obras como las de Élmer Mendoza los policías (*Un asesino solitario*) e incluso el ejército (*El amante de Janis Joplin*) transgreden la ley, apareciendo en el lugar del criminal: “¿Trae una orden?, Me cago en las órdenes y en los jueces que las expiden, No puede registrar nuestra casa sin una orden, insistió María Fernanda, Nada pescadito, La Constitución nos protege, Pues que los proteja, ¡pongan patas parriba!” (Mendoza, *El amante de Janis Joplin* 70)

Es de esta forma como en América Latina la literatura —y quizá, no sólo la policíaca— encuentra un estrecho vínculo con la política “a partir de la relación que establece con la verdad, o para mayor precisión, con el secreto y el descubrimiento de una verdad” (Alonso 100). En este sentido, el carácter evasivo de la verdad resulta importantísimo para pensar la novela negra latinoamericana o neopolicial en relación con la realidad que se teje a partir de ficciones, incluso las emanadas desde el poder.

Para perfilar una conclusión en este apartado, podemos mencionar que la novela negra latinoamericana encuentra su identidad en el retrato del crimen común como el residuo de un crimen nacional. No se contenta con dar únicamente con la identidad de un asesino, sino en repasar el aumento de la criminalidad al margen de modelos neoliberales, la ruptura social marcada por las dictaduras, las guerras civiles y una democracia engañosa que terminó por encumbrar a una minoría en el poder, un poder corrupto y muchas de las veces

criminal. Con esto también tenemos que reconocer que, si la novela policíaca está en constante cambio, es indudable que también habremos de atestiguar un desmarcaje más de todas estas características que hemos delineado. Mempo Giardinelli (38) reconoce que actualmente, de cierta forma, también esta fórmula se acerca a su agotamiento. “Yo creo —concluye— advertir cierta recurrencia temática, de tics, de modos narrativos, que no sé si son felices. En mi opinión, ese riesgo está a la vista”. Queda por juzgar si el propio Élmer Mendoza forma parte de ese agotamiento desde el momento en que decidió dar un giro a su proyecto literario.

“Y de pronto un silencio”: la construcción de una contranarrativa

Ha quedado claro que novela entra en fricción con la teoría del asesino solitario, a pesar de la persistencia de la maquinaria del Estado por imponer “la verdad” de esa versión, por lo que el título de la novela resulta totalmente irónico al momento de contrastarlo con la realidad o, visto de otra forma con mayor precisión: con la contrahistoria que se ha construido a lo largo del tiempo sobre el caso Colosio. Por lo tanto, además, siguiendo la trama del relato, esto nos lleva a considerar que si existió verdaderamente un asesino solitario éste no actuó en Lomas Taurinas, sino en Culiacán, Sinaloa, días antes del atentado: días en los que se centra la narración en primera persona de Jorge Macías “el Yorch”, en *Un asesino solitario*. Es decir, el Yorch es el asesino solitario, pero él no fue el asesino: el verdadero asesino actuó en Tijuana como parte de un (u otro) complot.

Sabemos que Luis Donaldo Colosio tuvo actos de campaña en Culiacán el día 22 de marzo de 1994, un día antes del atentado, y que la existencia de un asesino solitario, que no pudo acercarse al candidato, fue uno de los tantos rumores que se propagaron en la región días después de su asesinato. Es justo señalar que en el “Informe de la investigación del homicidio del licenciado Luis Donaldo Colosio Murrieta”, publicado por la Procuraduría General de la

República en 2000 no es considerado conclusivo y no puede ser tomado en serio para estudiar el asesinato. Sin embargo, este documento adquiere una importancia vital pues contiene la ficción estatal *en bruto*.

Tal parece que, desde la publicación de este documento y hasta antes de 2018, el Estado mexicano había normalizado bastante bien “la domesticación de los archivos” (Fiol Matta 37). Es decir, había obligado a asumir a la sociedad que el caso Colosio se encontraba prácticamente cerrado al clasificarlo hasta el año 2035 y almacenar los expedientes (o parte de ellos) en el Archivo General de la Nación. Con ello, la tesis —para muchos, problemática— de que Mario Aburto fue el asesino solitario, pasó a ser la verdad histórica. Esta domesticación se condensó dicho informe. En el capítulo noveno del primer tomo (“El crimen y sus circunstancias”) se incluye un extenso catálogo de cuarenta y una versiones de “personas que dijeron tener información previa del atentado”. Pese a la extensión de la cita bien vale la pena rescatarla:

Se trató de anónimos cuya información no fue corroborada, presumiéndose que fueron hechos con el propósito de perjudicar a alguien en lo particular o bien escritos por personas necesitadas de llamar la atención o mitómanos; en otros casos se trató de documentos apócrifos, personas necesitadas de ayuda, presos desesperados, desempleados o defraudadores profesionales, esperando obtener algún beneficio económico; en otros más, de personas con franco deterioro mental o con personalidades protagónicas o fantasiosas; en otros, se trató de comentarios circunstanciales que alguien pudo haber escuchado antes del asesinato y que con la mejor buena fe se transmitieron a la Subprocuraduría para ser investigados; sin embargo, en algunos casos el comentario luego se magnificó o distorsionó, la mayoría de las veces con el único propósito de llamar la atención. En otros supuestos se trató de suposiciones o deducciones que partieron de bases erróneas [...] También se probó o que el comentario fue distorsionado o magnificado con el tiempo, que era de interpretación equívoca, o que no tenía mayor fundamento que la especulación o el

protagonismo de quien en su momento lo emitió, por lo que no fueron útiles para el esclarecimiento del homicidio. (Informe 237)

Todas estas versiones, avivadas en muchos casos por la voz popular, fueron descartadas por la investigación judicial de forma determinante, ya que, en palabras del mismo informe, en todo caso únicamente demuestran:

Hasta dónde se puede llegar si se da rienda suelta a la especulación personal o colectiva. Este ejercicio demuestra, de cara al futuro, hacia dónde no debe ir la investigación y lo que de seguro le espera si no se sabe parar a tiempo: puede generarse tal cúmulo de versiones como imaginación se tenga. La lección, para todos, es que **no se debe dar cauce a más hipótesis sin fundamento** (negritas mías) y que sólo se debe seguir investigando a partir de indicios viables y comprobables. (Informe 237)

Por supuesto, estos indicios viables y comprobables son los que están al alcance del propio Estado y, por lo tanto, la interpretación de estos datos es monopolizada al tiempo en que se autoproclama que ese informe contiene la verdad única del hecho con vistas hacia el futuro, más allá, queda como una “lección” para la comunidad. De esta manera, la enunciación del Estado no sólo es monolítica, también es aleccionadora. Frente a estas cualidades se oponen los rumores y versiones alternas, improbables, inverosímiles y, por ende, sin ningún valor judicial. De ellas se desprende el ejercicio literario de Élmer Mendoza quien ha sabido encontrar precisamente en esos rumores sin fundamento el punto inicial de su narración. Esto sucede también, por ejemplo, con la novela *El amante de Janis Joplin* en la que se recuerda aquel rumor que ponía a la *rockstar* vagando por las calles de Los Ángeles en busca de amantes anónimos.

La versión sobre un asesino solitario que siguió al candidato en su gira por el estado de Sinaloa los días previos al asesinato es el punto de donde parte toda la trama de *Un asesino solitario* y estuvo en su consideración, según una breve conversación sostenida con el autor en el marco de la FIL de Guadalajara 2013. A este respecto, en una entrevista otorgada a César Güemes del diario *La Jornada* en 1999, el mismo autor sinaloense comenta sobre la anécdota central de la novela: “los hechos generan información [...] De tal suerte que dos días después todo mundo tiene su interpretación de los hechos, se desatan las especulaciones y las historias paralelas. Así que como escritor no parto del hecho, sino de la mitología.” (Güemes 1)

En este punto resultan interesantes las palabras de Mendoza, ya que reconoce que el trabajo que realiza en *Un asesino solitario* parte de un plano meramente ficcional, por un lado, y por otro expone las historias paralelas que pueden surgir a partir de un hecho histórico en específico. La historia que cuenta Jorge Macías condensa esas historias y, a su vez, coloca su visión de los acontecimientos “desde abajo”; es decir, en la ficción no se plantea elucubrar sobre los autores intelectuales del crimen, ni siquiera las motivaciones que tuvieron estos para decidir acabar con la vida de un candidato a la presidencia, sino busca obtener una pequeña toma del último eslabón de la cadena en el ejercicio del poder, aunque este eslabón pueda representar el ejercicio de la violencia por parte del Estado: el accionar del gatillo de un arma.

De paso, las palabras del propio Mendoza nos obligan a repensar la novela sobre la base de “la pluralidad de versiones, el enigma irresoluto, el poder y corrupción de una élite, la manipulación de información transmitida por los medios masivos es precisamente lo que interesó al escritor mexicano para abordar cuestiones vis-a-vis con las discusiones teóricas acerca de la identidad nacional y la agencia política popular” (Aileen El-Kadi 1). La novela de Mendoza centra su mira en el vacío de la credibilidad en el poder y, como parte del

género al que pertenece, se construye bajo una única certeza: el criminal puede ser el Estado bajo la máscara de un chivo expiatorio.

Por otro lado, *Un asesino solitario* se construye a partir de una narrativa confesional. Desde las primeras líneas sabemos que se trata de un monólogo y que éste tiene un receptor o narratario no identificado:

¿Sabes qué, carnal? Durante el año tres meses y diecisiete días que llevamos camellando juntos te he estado wachando y wachando y siento que eres un bato acá, buena onda, de los míos, no sé cómo explicarte, es como una vibra carnal, una vibra chila que me dice que no eres chivato y que puedo confiar en ti, a poco no. (Mendoza, *Un asesino solitario* 11)

Entre tragos de tequila, Coca-Cola, tamales y galletas pancrema, el lector reconoce la intimidad que existe entre el narrador y el narratario, de quien desconocemos su identidad, incluso hasta el mismo término de la novela. Colocándose al mismo nivel, el narrador nos informa que ambos trabajan en el drenaje profundo de alguna ciudad indeterminada y que narrará desde el presente hacia el pasado, en analepsis. Así, se imprime una relación de confianza entre ambos, y la cualidad que el narrador le reconoce al narratario de “no ser un chivato” es recíproca: el lector puede deducir que el narrador será totalmente sincero con el narratario, por lo que se rompe cualquier posibilidad de un narrador desconfiable. Después, se da pie a la primera y más grande confesión que contiene la novela, alrededor de la cual gira toda la anécdota central:

¿Y cuál es el rollo?

Barrientos carnal, ¿te acuerdas de Barrientos? ¿Aquel candidato chilo a la presidencia? Ah, pues me contrataron para bajarlo. Todo empezó así: [...] (11-12)

De esta forma, se establece el pacto de lectura y el rumbo de la ficción: los nombres de la novela no se correlacionan con los sucesos históricos, por lo que esta relación partirá exclusivamente a cargo del lector. Así, “la historia se parcializa por la subjetividad del narrador y no nos resta sino creer o no en la autenticidad del relato” (Arizmendi y Meza 16). El narrador se adueña del relato de la historia, dejándole al narratario-lector la única tarea de actualización del texto, se asume completamente que la obra de Mendoza parte de una contrahistoria sustentada en “la mitología” —como él mismo le llama— o el rumor sobre el hecho histórico. Con ello, al mismo tiempo corrompe la intención de univocidad a la que aspira cualquier relato oficial derivado del aparato estatal. En la obra de Mendoza quien narra es un asesino a sueldo y al momento en que da a conocer su propia versión, esta historia parcializada pasada por el tamiz de la subjetividad, le arrebató al Estado el monopolio de la verdad.

Con estos mecanismos que el texto activa en el lector, es indudable que los nombres de los personajes pasan a segundo plano, cuando el proceso de actualización se ha realizado y esta versión paralela de la historia emerge. Por otro lado, el autor también ha dispuesto una serie de estrategias narrativas para que el proceso de identificación no distraiga demasiado al lector de esta tarea, ya que los nombres de los personajes apuntan a su reflejo extradiegético prácticamente en aliteraciones. En el caso de Carlos Salinas de Gortari, este ni siquiera es nombrado; es decir, desconocemos el nombre del presidente en la trama. El narrador se refiere a él únicamente como “mi presi”, alineando así relato con la forma como se le conoce al expresidente popularmente: el innombrable.

En el ya citado trabajo de Phillip Abrams, se concluye que sólo los poderosos tienen derecho al secreto. Lo anterior incluye, por supuesto, a la propia identidad. Quienes contratan a Macías para realizar un asesinato permanecen completamente anónimos. Si bien se pone de manifiesto la discrecionalidad

y secrecía que permea los círculos en los que se mueve Macías, el uso de este tipo de sobrenombres pone a quien los porta a la altura de cualquier sicario, poniendo de manifiesto que el aparato estatal puede responder de la misma forma que cualquier organización criminal: una estructura que hará uso de un sicario para evadir cualquier formalidad legal.

Con esto, el lector no sólo puede llegar a la conclusión de que se le está contando “una historia”, sino “la historia” misma. Mendoza obliga al lector a adentrarse en la ficción de la novela, hacerse parte de ella al tomar la posición del narratorio que escucha pacientemente la confesión de Jorge Macías, para posteriormente relacionar, si así lo desea, con los actores reales del drama político. Al mismo tiempo induce a “cuestiona(r) y desautoriza(r) la versión oficial desde el momento en que, al ofrecer otra mirada a través de la literatura, abre la posibilidad de que los hechos hayan sucedido de otra u otras maneras: al restarle credibilidad a la historia oficial se revela que ésta es también una construcción discursiva.” (Moreno Rojas 147)

De tal forma, si *Un asesino solitario* plantea una construcción contrahistórica, es necesario considerar la manera en la que se construye, ya que ésta tiene que ser por fuerza alterna y marginal a la llamada literatura canónica, por un lado, y totalmente opuesta a la forma en la que la historia oficial se inscribe, por el otro. Si consideramos que “el recurso principal de la historia ‘oficial’ es la escritura, la contrahistoria tiende a ser oral, ya que, frecuentemente se basa en memorias, testimonios, entrevistas, etc. Por lo tanto, el testimonio se destaca como un instrumento de la contrahistoria, un género contestatario.” (Silvia Nagy-Zekmi 1). *Un asesino solitario* forma parte de un ejercicio de oralidad ficticia al recuperar figuras de oralidad en el discurso del narrador afectando no sólo a los niveles de la historia contada sino al propio discurso convocado en el texto. Al pensar en el Yorch Macías como único narrador de la historia, concluimos que recibimos el relato de parte de un actor marginal en la Historia de México, “una revisión caótica,

fragmentaria, por medio del subgénero de la confesión basada en la oralidad y el coloquialismo; es también por medio de su narración que se desenmascaran ‘intrahistorias’ políticas y las negaciones llevadas a cabo entre la élite y la plebe, entre la vieja oligarquía y aquellos que componen la base que sostiene ese poder.” (Aileen El-Kadi 1). Así, Yorch Macías le cuenta al narratorio cuando el Veintiuno le hace la encomienda:

Hay que matar a un candidato, chale, lo hizo en el momento en el que se hizo el silencio en el bar y se oyó clarísimo, no sé si alguna vez te ha tocado, estás en un lugar, todo muy chilo, acá, todo mundo cotorreando y de pronto un silencio que no te la andas acabando. (*Un asesino solitario* 15)

Del fragmento anterior, es necesario recalcar el indudable ejercicio de oralidad ficticia que expone una ruptura con la solemnidad del lenguaje en el que se narra la historia oficial. Por otro lado, lecturas que ven en Macías a una víctima del sistema al que pertenece, pues pasó de pandillero a matón quedan parcialmente canceladas. El encargo de asesinar a Barrientos mitiga sus carencias por falta de empleo, pero más que nada su hambre de estar y “hacer lo que me gustaba, y eso era lo que extrañaba: andar en el ajo, en el poder, esos rollos” (35), porque “estar fuera de algo que te gusta cuando ya has estado adentro es estar como medio muerto” (93). Después de acordar con el Veintiuno sus condiciones, cincuenta por ciento de anticipo (quinientos mil dólares) y el resto al terminar el trabajo, así como comprometerlo a dejarlo trabajar por su cuenta, Macías comienza los preparativos del asesinato. De forma totalmente irónica, recibe de las propias oficinas de campaña información sobre el itinerario de viaje de Barrientos por Sinaloa, encontrando puntos de contacto con el itinerario que siguió el propio Colosio días antes de su asesinato:

Llamé al PRI, Qué onda, me dijeron que ahí no sabían nada de las giras del candidato, que llamara a las oficinas de campaña, Órale, le comenté a la voz, Ahí los llevo con la organización; llamé y después de esperar un resto me pasaron el rollo de que simón, el 22 de marzo el candidato estaría en Mazatlán por la mañana y en Culiacán por la tarde, que ahí dormiría, que comería con políticos y cenaría con empresarios, y que el 23 partiría a La Paz, donde estaría por la mañana y en la tarde en Tiyei, donde ya viste lo que pasó. (78)

En el fragmento anterior se muestra la ruptura que resultaba ya visible ante la opinión pública entre el candidato y su propio partido, por lo que no resulta extraño que el PRI no sea el lugar indicado para obtener información sobre la gira del candidato. Es importante reconocer que *Un asesino solitario* presenta otra interesante ruptura en este sentido: es de las pocas novelas negras mexicanas que no suceden en una gran ciudad. Mendoza traslada la trama de la Ciudad de México a Sinaloa. Esto constituye “a symbolic act that exposes the disintegration of the post-revolutionary regime and the foundational precepts that supported the formation of an official Mexican intelligentsia and literary canon” (Fabio 147).

Más allá de eso, lo que resulta imprescindible destacar de este párrafo es que pertenece al sexto capítulo (la novela cuenta con dieciocho) y desde este momento ya se anuncia el final de la historia: Barrientos fue efectivamente asesinado en Tijuana, Baja California, el día 23 de marzo. Este es, entonces, al igual que en el “mundo real” el destino de Barrientos. Sin embargo, es el lector el que anticipa, y a su vez ejerce un paralelismo, entre el final de la historia en el mundo fictivo de la novela y el mundo real; éste no es propiamente el final de la novela, ya que ésta concluye justo en el momento en el que Barrientos realiza una caminata en el malecón de Culiacán ante la mirada de aquél que *pudo* ser su asesino, pero al cual le fue imposible lograr su cometido:

Órale bato, estamos entrados, pero nel, ya viste lo que pasó ese mismo día en Tijuana, la pura locura carnal, por eso se olvidaron de mí, ¿Cuándo oíste o leíste que en Culiacán se iba a hacer ese jale? ¿Nunca, verdad? (227-228)

De esta forma, si aceptamos la idea de que el lector toma la forma del narratario, Macías como narrador le reconoce la capacidad al narratario de recordar exactamente lo que pasó en Tijuana el día 23 de marzo. Sin embargo, aunque el lector anticipa este final, éste sólo está en su mente, ya que el asesinato de Barrientos en Baja California no forma parte de la diégesis, el registro de la novela llega hasta esa última caminata del candidato en Culiacán. Por otro lado, el investigador, aunque sea improvisado, en este caso Macías, pasa de ser el perseguidor al perseguido. Sin embargo, alcanza a percibir en su propio contexto que el aparato del Estado ha colocado su mira en su propia persona. Por esta misma causa, desiste en su intento de asesinar al candidato y voltea su mira en contra de los propios agentes oficiales, logrando así salir con vida. Esta propuesta planteada por Élmer Mendoza al final de la novela se empalma directamente con la hipótesis improbable del asesino solitario, como ya mencionamos, pero también con los homicidios paralelos a los de Colosio acontecidos en Tijuana aquel 23 de marzo de 1994.

Al concluir la novela, el lector constata que en efecto nunca escuchó o leyó la historia que narra Macías, porque ésta fue eliminada por el propio discurso oficial de forma posterior al asesinato: sólo encuentra su espacio únicamente en los innumerables rumores sobre el caso, en el lugar alterno donde la novela de Mendoza se posiciona y narra desde las cloacas.

Conclusión

Después de treinta años del llamado “magnicidio que marcó la historia de México”, el asesinato de Luis Donaldo Colosio sigue siendo un momento clave al momento de entender el año 1994 en el México neoliberal. Como

hemos señalado, el asesinato determinó en buena medida una depredación visual que vino acompañada de la diseminación de una verdad oficial, única e incontestable: a Colosio lo asesinó un asesino solitario. Retomando la versión oficial, *Un asesino solitario* de Élmer Mendoza construye una ficción en donde la verdad oficial está condicionada y pone en entre dicho la lógica de los sucesos históricos a través de la voz del Yorch Macías, un trabajador del Drenaje Profundo, que pasó desde pandillero en su natal Culiacán hasta convertirse en un elemento de los Guardias Presidenciales.

Desde lo más profundo de las cloacas del Estado mexicano, el Yorch confiesa que alguna vez fue llamado para asesinar a Barrientos, un candidato presidencial. Con esta narración, Mendoza plantea la existencia de agentes ligados al Estado que participan activamente en el ejercicio del terror para establecer control y dominio. Esta sería la principal característica de esta obra, ya que, en obras posteriores, centró su trabajo en narraciones relacionadas con el narcotráfico en donde esta visión sobre el Estado queda comprometida. Al analizar *Un asesino solitario* bajo las características del género neopolicial en el que se inscribe, podemos observar claramente cómo un crimen en particular adquiere dimensiones nacionales al establecer que la acción del criminal no es sólo “el núcleo del relato, sino el determinante de la estructura de la trama donde convergen cuestiones políticas y sociales que convierten a este texto en una anomalía de los relatos policiales tradicionales” (El-Kadi 1.) Aquí, el descubrimiento de la verdad difícilmente alterará el orden de las cosas.

A lo largo de este trabajo, observamos una contrahistoria que se alinea con las versiones populares, incluso echando mano de la oralidad, y explora las fisuras de las verdades históricas. Desde la voz del pistolero, Jorge Macías, somos testigos de una historia alternativa que se despliega entre la confesión, la oralidad y el coloquialismo, desafiando así la solemnidad del relato oficial. Al finalizar la novela, queda claro que la verdad no es una entidad monolítica,

sino una construcción discursiva que puede ser desafiada desde la literatura. En conclusión, la historia no es un relato estático, sino un campo de batalla donde se libran múltiples versiones y donde la ficción puede ofrecer una mirada reveladora sobre los acontecimientos del pasado.

Obras citadas

- Abrams, Phillip. "Notes on the Difficulty of Studying the State (1977)". *Journal of Historical Sociology*, vol. 1, no. 1, March 1988.
- Aguilar Sosa, Yenet. "Celebran setenta años de Élmer Mendoza y su literatura negra". *El Universal*, 6 de diciembre de 2019, elmer-mendoza-y-su-literatura-negra.
- Alonso, Diego. "Las formas de la política y el estatuto de la verdad en las obras de Rodolfo Walsh y Ricardo Piglia". *Latin American Literary Review*, vol. 39, no. 78, July-December 2011, pp. 95-116.
- Bourdieu, Pierre. *Sobre el Estado. Cursos en el Collège de France (1989-1992)*. Editorial Anagrama, Barcelona, España, 2014.
- Dolle, Verena. "Espacios al margen de la ley". *Narrativas del crimen en América Latina*, edited by Valeria Grinberg Pla, LIT, Berlín, 2012.
- Domínguez, Héctor. *Nación Criminal*. Ariel, México, 2015.
- El-Kadi, Aileen. "Un asesino solitario, la autoría de un crimen compartido: del centro a los márgenes y el espectáculo de la violencia política en el México de los 90." UTEP, 14 de febrero de 2017, <http://faculty.utep.edu/Portals/1653/Un%20asesino%20solitario%20ELKADI.pdf>.
- Escobar Gómez, Armando. "Oponer la verdad del poder al poder de la ficción: Un estudio comparativo de Agosto de Rubem Fonseca y Un asesino solitario de Élmer Mendoza." Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015. Repositorio UNAM, <https://repositorio.unam.mx/contenidos/94135>.
- Fabio Sánchez, Fernando. *Artful Assassins: Murder as an art in modern Mexico*. Vanderbilt, Nashville, Tennessee, 2010.
- García-Caro, Pedro, and Jean Franco. "Epidermic Metamorphosis?: Shedding the Nation in Cambio de Piel." *After the Nation: Postnational Satire in the Works of Carlos Fuentes and Thomas Pynchon*, Northwestern University Press, 2014, pp. 133-46. JSTOR, <https://doi.org/10.2307/j.ctv47wcn4.13>. Accessed 23 June 2024.

- Giardinelli, Mempo. "Novela policial y cine negro. Vasos comunicantes de la narrativa del crimen en América Latina". *Narrativas del crimen en América Latina*, edited by Valeria Grinberg Pla, LIT, Berlín, 2012.
- Ginzburg, Carlo. "Miedo, reverencia, terror: releer a Hobbes hoy". *Apuntes de Investigación del CECYP*, 2015, no. 26, pp. 30-49.
- Güemes, César. "Élmer Mendoza: partir de la mitología". *La Jornada-San Luis*, 21 de febrero de 1999, <http://www.lajornadasanluis.com/1999/02/21/cul-elmer.html>.
- Lemus, Rafael. "Balas de salva". *Letras libres*, 30 de septiembre de 2005, www.letraslibres.com/mexico/balas-salva.
- Link, Daniel. "Prólogo: El juego silencioso de los cautos". *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, compilado por Idem, La marca, Buenos Aires, 2003.
- M. Arizmendi y G. Meza. "Historia y perspectiva en El amante de Janis Joplin y Un asesino solitario. Similitudes y diferencias". *Élmer Mendoza: visión de una realidad literaria*, edited by M. Arizmendi y E. Moreno, UAS-UAEM, Toluca, 2013.
- Mandel, Ernest. *Crimen delicioso: historia social del relato policíaco*. RyR, Buenos Aires, 2011.
- Matta, Fiol. "A Queer Mother for the Nation Redux". *Radical History Review*, 2014, no. 120, pp. 35-51, <https://doi.org/10.1215/01636545-2703715>.
- Mbembe, Achille. "Necropolítica, una revisión crítica". *Estética y Violencia: necropolítica, militarización y vidas lloradas*, edited by H. Chávez & E. Jesik, Museo Universitario Arte Contemporáneo/Universidad Nacional Autónoma de México, México, 2012.
- Mendoza, Élmer. *Un asesino solitario*. Maxi-Tusquets, México, 2013.
- *Besar al detective*. Tusquets, México, 2015.
- *El amante de Janis Joplin*. Tusquets, 2013.
- Moreno Rojas, Elizabeth. "La reescritura del discurso oficial: Un asesino solitario de Élmer Mendoza". *Escena del crimen: estudios sobre narrativa policiaca mexicana*, edited by Miguel Rodríguez Lozano, UNAM, México, 2009, p. 141.
- Nagy-Zekmy, Silvia. "¿Testimonio o ficción? Actitudes académicas". *Lehman College*, 14 de febrero de 2017, <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v05/nagy.html>
- Noguerol Jiménez, Francisca. "Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino". *Lehman College*, <http://www.lehman.edu/faculty/guinazu/ciberletras/v15/noguerol.html>.

- Parra, Eduardo. "Norte, narcotráfico y literatura". *Letras libres*, 30 de octubre de 2005, <www.letraslibres.com/revista/convivio/norte-narcotrafico-y-literatura>.
- Piccato, Pablo. *Historia Nacional de la infamia*. Cide/Grano de sal, México, 2020.
- Piglia, Ricardo. *Tres propuestas para el próximo milenio (y cinco dificultades)*. FCE, Buenos Aires, 2001.
- Pivetta, Carola Inés. "Walter Benjamin, reflexiones entorno al género policial". III Seminario Internacional Políticas de la Memoria, 4 de junio de 2024, http://contid.erhuman.jus.gov.ar/2010/10/mesa-32/pivetta_mesa_32.pdf.
- Prados L. "Élmer Mendoza: la narcoliteratura no es oportunista". *El país*, 26 de noviembre de 2012, http://cultura.elpais.com/cultura/2012/11/26/actualidad/1353959091_080283.html.
- Sánchez Benítez, Roberto. "Opacidad y verdad en la trama policiaca de *Élmer Mendoza*". *Élmer Mendoza: visión de una realidad literaria*, edited by M. Arizmendi y E. Moreno, UAS-UAEM, Toluca, 2013.
- Todorov, Tzvetan. "Tipología de la novela policial". *El juego de los cautos. Literatura policial: de Edgar A. Poe a P. D. James*, compilado por Daniel Link, La marca, Buenos Aires, 2003.
- Trujillo Muñoz, Gabriel. "El norte en la literatura mexicana ¿Tierras de nadie?". *Laberinto*, no. 529, sábado 3 de agosto de 2013.
- Yépez, Heriberto. A. B. U. R. T. O. Sudamericana, México, 2005.
- Zavala, Oswaldo. *Los cárteles no existen*. Malpaso, México, 2018.