

Música para perros de Alejandro Páez Varela: "contramáquina" a la violencia extrema del "narco" en Chihuahua como "locus" fronterizo

Musica para perros of Alejandro Páez Varela:
"Contramachine" to the Extreme Violence of "Narco"
in Chihuahua as Border "Locus"

Mónica Torres Torija

Vladimir Guerrero

Universidad Autónoma de Chihuahua (México)

mtorrestorija@gmail.com

clasesvladimirguerrero@gmail.com

Nuestra propuesta continúa el análisis del espacio fronterizo en el norte de México desde el fenómeno de la "narcoviencia" y sus distintos abordajes. El artículo se centra en los territorios de la "narcozona" configurada en el espacio del estado norteño de Chihuahua, México, que desde hace cuatro décadas ha conformado una relación problemática y heterogénea con una "narcocultura" profundamente enraizada en sus relaciones sociales, económicas, políticas y culturales. Analizamos la novelística del escritor juarense Alejandro Páez Varela para visibilizar dos ejes fundamentales: a) la idea de "narcomáquina" (Reguillo) con sus efectos erosivos y fantasmales para una sociedad como la chihuahuense y b) la idea de una "contramáquina" (Reguillo) con la necesidad de su emergencia y su cohesión para contrarrestar fuerzas al "narcopoder" desde una crítica cultural que exponga espacios éticos y políticos de reflexión.

Palabras clave: Narcozona mexicana, locus fronterizo, narcomáquina-contramáquina, narrativa mexicana siglo XXI.

Our proposal continues the analysis of the border area in northern Mexico from the phenomenon of "narco violence" and their different approaches. The article focuses on the territories of the "narcozona" located in the northern state of Chihuahua, Mexico that for four decades has formed a problematic and heterogeneous relationship with the "narcoculture" deeply rooted in their social, economic, political and cultural relationships. We analyze the novel of the juarense writer Alejandro Páez Varela to visualize two main areas: a) the idea of "narcomáquina" (Reguillo) with erosive and ghostly effects in a society like the chihuahuense b) the idea of a "contramáquina" (Reguillo) with the need for emergency and cohesion to counter forces against the "narcopoder" from a cultural critique that exposes ethical and political reflection spaces.

Keywords: Mexican narcozone, locus border, narcomachine-contramachine, mexican narrative XXI century.

En *Seis paseos por los bosques narrativos*, Umberto Eco utiliza una metáfora espacial para referirse al texto narrativo o literario. Dicha figura retórica es un bosque, representación estético-espacial donde el crítico italiano enfatizaba que cuando de crítica se trata es imperante asegurar los caminos y los pasos que nos aprestamos a seguir. Así, el “bosque” de Eco podrá leerse como un dispositivo referenciado a todo objeto cultural y que siempre implicará diferentes rutas de lectura e interpretación. Con lo anterior, coincidimos en que la cultura es una zona boscosa en la que al adentrarnos debemos hacerlo con los “marcos culturales” y las “herramientas epistémicas” pertinentes. Estrategias discursivas que nos permitan establecer rutas críticas adecuadas para aquellos “bosques” donde la espesura haya desencadenado ambigüedades receptivas.

Esto último es precisamente lo que intentamos aportar en el presente texto, pues hemos decidido adentrarnos en una zona narrativa que se conforma por ambiguos “marcos culturales”. Hablamos del espacio de la “narcozona” mexicana que se encuentra conformada por una cartografía extremadamente anómala. De ahí que cuando insistimos en los diferentes “modos de lectura” e interpretación, más que referirnos a un “lugar común” y por más que se insista en que pueda ser así: nos interesa profundamente resaltar que la extensa “narcozona” mexicana ha sido y es leída desde diferentes focos que resultan polémicos o hasta estremecedores.

Dichas posiciones ambiguas de lectura van desde la heroificación del crimen (soportada por una poderosa máquina cultural que exalta una evidente apología al “narco”); pasando –también– por la configuración despectiva de estereotipos que terminan denostando, desdibujando o deslegitimando lo heterogéneo de los objetos culturales que se asumen en el fenómeno o hasta los intentos críticos –como el presente– de proponer lecturas comprometidas con sensibilizarnos ante la extrema crueldad y el profundo dolor que el poder del “narco” mexicano expresa de diferentes maneras en los amplios territorios que comprenden su total control¹.

Para delimitar nuestro análisis, nos concentraremos en la “narcozona” configurada en el estado norteño de Chihuahua, México, que desde hace cuatro décadas ha producido una relación problemática y polivalente con

¹ Como situaciones representativas de lo anterior, que nos permitan poner en la mesa de debate lo ambiguo y desconcertante que deseamos destacar, recuérdese las marchas por la liberación de Joaquín “El Chapo” Guzmán, que se llevaron a cabo el 26 de febrero del 2014 en Culiacán y Guamúchil, Sinaloa, y que representativamente partieron de la capilla dedicada a Jesús Malverde (una de las santidades más representativas de los narcos). Dejamos este *link* donde se podrán revisar rápidamente imágenes del evento citado: <http://www.animalpolitico.com/2014/02/y-quien-organizo-la-marcha-por-el-chapo-gobierno-de-sinaloa-ya-investiga/>. También, son ejemplares los fragmentos desconcertantes que nos ofrece el documental: *Narcocultura* de Shaul Schwarz. Específicamente, del minuto 19: 00 al 20: 05 donde Edgar Quintero (vocalista y compositor del grupo Buknas de Culiacán, perteneciente al polémico: “Movimiento Alterado”) en un concierto-baile celebrado en la ciudad de El Paso, Tx. estimula a su público que de manera celebratoria canta junto a él los siguientes versos: “Con cuerno de chivo y bazooka en la nuca-Volando cabezas a quien se atraviesa-Somos sanguinarios, locos bien ondeados- Nos gusta matar”. Y por último, recuérdese el hartado referido y polémico artículo: “Balas de salva” de Rafael Lemus, publicado en la Revista: *Letras Libres* en el 2005.

una "narcocultura" profundamente enraizada en sus relaciones sociales, económicas y políticas. Destacando de lo anterior que dicha relación de la sociedad chihuahuense con el "narcotráfico" se vio terriblemente trastocada específicamente en el 2008², cuando el fenómeno del "narco" muestra su rostro ultraviolento en una "narcoguerra" con dos frentes claramente diferenciados. Uno: la guerra por la "plaza" de Chihuahua entre el "Cartel de Sinaloa" y el "Cartel de Juárez", y dos: la guerra entre el Estado mexicano y el "narcopoder".

La ciudadanía chihuahuense fue testigo, desde dicho período y hasta aproximadamente el 2013, del "necropoder" del "narco", quien se ensañó en difundirlo mediante mensajes macabros y "necroteatros" donde el cuerpo de involucrados e inocentes fue la materia prima para dichas escenas de la muerte y el dolor. Todas estas muertes son producto de la extrema crueldad de lo que identificamos como un "narcopoder" y que se hacen visibles –para toda la ciudadanía– en decapitaciones, mutilaciones o torturas que funcionan como mensajes de un horror disciplinante y totalitario³.

Siguiendo a la investigadora mexicana Ileana Diéguez, en su valioso libro: *Cuerpos sin duelo –Iconografías y teatralidades del dolor* (2013), habremos de comprender que estos mensajes están unidos al ejercicio y a la difusión del horror por todo tipo de medios posibles (ejecuciones, "narcomantas", "pintas" "videos snuff", extorsiones, etc.) que aseguran espacios de muerte y miedo para la construcción de una "pedagogía del horror" que se construye para mantener el control de las distintas "narcozonas" y el trasiego de drogas hacia distintas partes del mundo (72-73).

En lo que pareciera ser un retorno a la "normalidad" civil, durante los cuatro últimos años los chihuahuenses habíamos observado una aparente disminución de la violencia generada por la "máquina narco". Esta aparente calma se perturba intermitentemente por las noticias de los medios de comunicación o por diferentes vías de información que se transmiten socialmente de manera no oficial. Sirva –también– como ejemplo doloroso que en México el 2017 (según cifras del Sistema Nacional de Seguridad Pública que cubren hasta el 30 de noviembre) cierra con una cifra de 26.573 homicidios dolosos, superando los 22.849 registrados en el 2011 que era considerado el año más violento de la última década. Estas perturbaciones violentas nos siguen recordando, precisamente, el carácter fantasmal y los espacios de fisura que la "narcomáquina" ha generado, genera o puede generar.

² En el mismo documental anteriormente referido (*Narcocultura*) el forense Ricardo Soto da testimonio de la escalada criminal en Ciudad Juárez en solo cuatro años y relata –entre imágenes de ejecutad@s y cuerpos violentados– las siguientes y escalofriantes cifras: "En 2007 = 320 homicidios; en 2008=1.623 homicidios; en 2009 = 2.754 y en 2010 = 3.622".

³ La noción de "teatros de la muerte" o "necroteatro" en México es desarrollada por Ileana Diéguez para destacar la importancia que toma en todo el "narcopoder" el hacer "hablar" a los cuerpos y convertirlos en mensajes de advertencia o de castigo. Así –desde el horror, la violencia y el dolor– los fragmentos corporales son "montados" públicamente en ciudades de todo México; "espectacularizando" la muerte para producir efectos terroríficos.

Al respecto, el concepto de “narcomáquina” aparece desarrollado en la convocatoria de la revista *E-misférica* 8.2 en el número titulado “#narcomáquina” donde Rosana Reguillo lo define así:

“Narco” le da nombre a la ruptura del tejido social como lo conocemos: el crecimiento del autoritarismo, la erosión de la sociedad civil, el deterioro de los derechos humanos, la transformación de ciudades y pueblos en regiones fantasmas o escenarios de guerra y el crecimiento de la violencia expresiva –aquella que no persigue un fin utilitario, sino fundamentalmente exhibir los símbolos de su poder total (Parr. 01).

Es a partir de un concepto como el anterior que nuestra propuesta continúa el análisis del espacio fronterizo en el norte de México desde el fenómeno de la violencia, tanto objetiva y subjetiva como simbólica y cultural. Esta misma se suma a los efectos de una “contramáquina”, como define este concepto la misma Reguillo: “(...) al conjunto de dispositivos frágiles, intermitentes, expresivos y fragmentados, que la sociedad despliega para resistir, visibilizar o sustraer poder a la narcomáquina” (Parr. 41).

Nuestra proposición en esta “contramáquina” se define como la imperante necesidad de una emergencia visible en la crítica cultural y académica en Chihuahua. Una crítica que se ocupe del fenómeno de la violencia y el dolor en sus matices políticos y éticos, para saldar una deuda con nuestra sociedad que aún no se ha cubierto. Una crítica –también– que hasta hoy no se ha puesto en “movimiento” junto con las fuerzas de otros agentes norteños en esta resistencia nacional.

La geografía literaria de Chihuahua: lugar distópico y apocalíptico⁴

Es necesario iniciar destacando que la trilogía también reconocida como “Los libros del desencanto”, *Corazón de Kaláshnikov* (2009), *El reino de las moscas* (2012) y *Música para perros* (2013), de Alejandro Páez Varela, hablan de la violencia en Ciudad Juárez y en el estado de Chihuahua con una reflexión en torno a la condición humana. En cada uno de los textos se explora los ambientes sórdidos de la frontera juarense junto con un recorrido por la sierra de Chihuahua y sus tradiciones, tratando de mostrar las circunstancias sociales que orillan a los personajes a una lucha constante por

⁴ Atendemos con esto al destacado artículo de Magali Velasco Vargas: “Periodismo narrativo y novela en Ciudad Juárez: Alejandro Páez Varela y su *Reino de moscas*” donde explica el desplazamiento semántico global de Ciudad Juárez así: “En la escena internacional, Ciudad Juárez se resignificó imaginariamente como un lugar distópico y apocalíptico. Desde 2666 (2004) de Roberto Bolaño o *Viva la vida. Los sueños en Ciudad Juárez* (2011) de los franceses Baudoin y Troub’s, hasta *Callejón sucre* (1997) de Rosario Sanmiguel, *Una isla sin mar* (2009) de César Silva o *Corazón de Kaláshnikov* (2009) del mismo Alejandro Páez Varela, hemos observado la pulsión tanática incrementada a partir de los años 90: feminicidios, necroempoderamiento y políticas de desgobernabilidad” (170). Así, la autora destaca la inclusión en diferentes “marcos” y el desplazamiento interpretativo que ha presentado en el siglo XXI la frontera norte mexicana, incluida en ella la “narcozona” chihuahuense y que es justo lo que intentamos destacar en el presente trabajo.

la subsistencia. Sumando así su trilogía a la reconocida como la "literatura de la frontera norte mexicana".

Alejandro Páez Varela (1968) es un novelista chihuahuense que se inició en el periodismo y que se hizo conocer como escritor literario cuando publicó *Corazón de Kaláshnikov* (2009), su primera novela, que mereció reseñas elogiosas de narradores como Eduardo Antonio Parra y Guillermo Fadanelli. Con las novelas posteriores *El reino de las moscas* (2012) y *Música para perros* (2013), integra un tríptico cuyo escenario principal es el norte de México a fines de los años ochenta y principios de los noventa del siglo XX. Los textos se convierten en un mosaico, siendo especies de colecciones de vidas de albañiles, sicarios, prostitutas, pastores evangélicos, esposas, policías, vendedoras, niños, indígenas tarahumaras, capos y padres y madres de familia que por su profesión o por casualidad se ven involucrados directa o indirectamente en actos violentos.

Oriundo de Ciudad Juárez, hace de su lugar de nacimiento un espacio físico que se convierte en el aliento del recuerdo, el pivote con que el autor inicia su historia, construida a partir de una serie de viñetas, relatos polifónicos, donde el cruce de historias se da a partir de la miseria en un territorio impregnado por el ambiente de la violencia, el narcotráfico y el asesinato de mujeres. Este mosaico narrativo con tintes expresionistas, al final plasma la imagen certera de la violencia, la pobreza, pero –paradójicamente– también de la solidaridad humana. Páez Varela explora en la crónica una escritura que amalgama los relatos orales con los hechos históricos. De esta manera, Ciudad Juárez se resignifica imaginariamente como un lugar del abandono y la impunidad, pero también de la esperanza con la que sus habitantes enfrentan día con día las duras condiciones de vida.

Al respecto, Danilo Santos en su artículo "Los territorios de la violencia en la novela policial y la narcoliteratura latinoamericana: Mario Mendoza, Peter Elmore y Alejandro Páez", destaca como:

A la par que laboratorio novelesco del capitalismo gore, Páez Varela apela en más de una oportunidad a la estructura melodramática como posibilidad de salida de la violencia extrema que detalla. Así, el autor confía en los afectos y en las historias de amor más allá de la muerte y rescata en esa condición incluso a alguien como Liborio respecto al trato afectuoso que dispensa a Ana su mujer. Eso sí, Liborio ha sido alguien muy poderoso como se observa cuando el joven Moisés es sometido a tortura por el jefe criminal hasta la muerte por haber intentado robarle (44-45; 102-103).

Esbozando así que el mundo de esta frontera norte mexicana es cruel y perverso, donde la compasión se da a cuenta gotas. No obstante, el autor logra desarrollar su novelística como un espacio de reflexión donde más allá de la trama realista –con toda su crudeza– existe una declarada intención por rescatar la dignidad humana. Pues como el mismo Santos resalta más adelante:

Finalmente en esta restitución de dignidad, se destacan las relaciones maternas y filiales que se establecen entre varios personajes agobiados por los hechos de sangre, pero que al calor de su historia familiar y de sus afectos reencuentran la historia perdida de su propia restitución de dignidad y esto afecta a distintos sujetos de la novela (104).

Es por esto que en la frontera la violencia es paradójica. Es la intimidación entre sujetos que comparten la frontera de ambos lados, entre conciudadanos, entre hombres y mujeres. La paradoja es que esta violencia, sistematizada, a su vez permite dilucidar –mediante construcciones metafóricas o lenguaje figurado– la historia de la frontera. Una historia, como ya se ha visto, álgida, disímil, donde las metáforas sirven para reírse del otro, de uno mismo, para violentar, para ofender, para recrear y para construir una historia propia también de dignidad.

Por eso, la literatura de “La frontera norte” o “Literatura norteaña” es una cartografía anómala con ambiguos marcos de lectura, pues parte de unas prácticas culturales específicas, regionales, que incluyen también otras dinámicas de creatividad generadas por el cine, las artes visuales, la música. No es un espacio geográfico-cultural homogéneo, pues como destaca Eduardo Antonio Parra: “El norte de México no es solo uno, sino muchos, y cada una de sus zonas geográficas y literarias posee cualidades propias, aunque corra entre la obra de nuestros escritores un cierto aire de familias” (Gewecke, 112).

A raíz de su carácter geográfico, la frontera se traduce en hechos históricos y concreciones políticas, económicas y culturales: se convierte en un constructo social. Precisamente, la frontera que divide a México y Estados Unidos no es una idea novedosa ni una causa ejemplar que se convierte en modelo arquetípico, ideal, que goza de características fijas, sino una de esas complejas construcciones sociales que producen peculiaridades, cambios, movimientos y flujos, no solamente de personas, sino también de idiosincrasias. De esta frontera, el ensayista, periodista y narrador Humberto Félix Berumen nos ofrece una excelente estampa:

La frontera es límite, hiato, ruptura. Más aún: margen, deslinde, línea convencional. Trazo –real o imaginario– sobre la superficie del suelo. Demarcación geográfica, división territorial, su existencia nos revela otro tiempo, otra época, otro orden. Y así, la mutabilidad de las cosas. Producto de la historia, es asimismo un hecho político y un hecho social. Fin de un estado, principio de otro. Expresión de conflictos ancestrales, la frontera divide, y al dividir separa, aísla, establece diferencias: ustedes y nosotros, aquí y allá, esto y lo otro; su símbolo es la cerca, la alambrada de púas. Tras ella el paisaje pierde continuidad, deja de ser uno y el mismo. Marca distancias: lindero que hiera el horizonte y clava su huella en medio del paisaje. Barrera de la discordia, camisa de fuerza. Mas como todo o casi todo, la frontera es dual: puente de ida y vuelta (...) En

suma: encuentro y desencuentro, principio y fin, diálogo y rechazo; así desde siempre (1992, 21).

Desde esto, se entiende que esta "narrativa norfronteriza" de México ha contribuido a problematizar los conceptos de autenticidad y legitimidad a nuestro "ser norteño". Ha delineado nuestra geografía, nuestro espacio, y nos ha heredado historicidad, tiempo y ubicuidad. La frontera norte no es nada más una región, sino como lo expresa Félix Berumen (2005) "una vasta zona conformada por varias y distintas regiones y, por tanto, con dinámicas sociales e historias diferentes" (35).

Por ello, cuando se intenta definirla, la frontera "en vez de concretarse, se desliza". Para Francisco Luna, el problema estriba en que la frontera como cultura, como historia, como literatura, como arte es un proceso orgánico viviente, multicultural, transhistórico, psicolingüístico, mental (subconsciente), el que se expresa no solo en arquetipos (el vaquero) ni en estereotipos (el pachuco, el cholo, el narco norteño), sino que vive en un sistema ecléctico, heterogéneo, de símbolos que la representan o la niegan, que le dan forma, apariencia y sustancia.

Eduardo Antonio Parra sostiene que el norte de México no es simple geografía: hay en él un devenir muy distinto al que registra la historia del resto del país; una manera de pensar, de actuar, de sentir y de hablar derivadas de ese mismo devenir y de la lucha constante contra el medio y contra la cultura de los gringos, extraña y absorbente. Derivadas también del rechazo al poder central; de la convivencia con las constantes oleadas de migrantes de los estados del sur y del centro; y de una mitología religiosa "tan lejos de Dios" que se manifiesta en la adoración a santones regionales como la Santa de Cabora (Chihuahua), Juan Soldado (Baja California), el Niño Fidencio (Nuevo León) y Malverde (el "santo" de los narcotraficantes sinaloenses).

Música para perros: la "narcozona" y la escritura del lugar fantasmal

John Gibler en su artículo periodístico: "Morir en México" sigue a Howard Campbell quien en su libro: *Drug War Zone: Frontline Dispatches from the Streets of El Paso and Juárez*, nos aproxima a la idea de "narcozona" cuando la explica así refiriéndose a la frontera norte de México: "El espacio cultural transnacional y fluido en el que fuerzas opuestas se disputan el significado, valor y control de las drogas" (40).

La "zona de la narcoguerra" descrita por Campbell se define –además– como un espacio social conflictivo caracterizado por la ambivalencia, la clandestinidad, la paranoia, el miedo y el misterio. En lo referente, podemos afirmar que un delineamiento específico de la "narcozona" –como el de muchos chihuahuenses– tiene un referente muy concreto desde hace décadas, específicamente, en 1984 cuando es desmantelado el "narco rancho" de Búfalo y donde fue descubierto el primer megaplantío de marihuana conocido en la historia de México.

La noticia del “hallazgo” por parte del ejército fue noticia nacional de primera plana por mucho tiempo y fue el inicio de una historia siniestra de sangre y *vendettas* que vino a culminar con la captura en abril de 1985 de Rafael Caro Quintero en San José de Costa Rica acusado de torturar y asesinar al agente encubierto de la DEA: Enrique Camarena Moreno y a su piloto Alfredo Avelar Zavala. “El rancho en Búfalo” contaba con una extensión aproximada de mil hectáreas. A fines de 1984, cuando el ejército mexicano irrumpió en sus instalaciones y sembradíos, se confiscaron cerca de ocho mil toneladas de marihuana –según datos de algunos periódicos nacionales–. Este icónico rancho –“icónico” cuando hablamos de “narcocultura”– pertenecía a Caro Quintero, uno de los fundadores del Cártel de Guadalajara que es el primer “cártel” organizado de México.

Este primer “megaplantío” en la historia mexicana se encontraba entre los municipios de Camargo y Jiménez, en realidad mucho más cerca de este último municipio y desde él podemos observar algo que es altamente significativo, por lo que planteamos de los “ambiguos” marcos de lectura, ya que para muchos jimeneses –especialmente para los comerciantes– Búfalo habría significado una “bendición”, pues para satisfacer las necesidades básicas o de recreación de los cientos de trabajadores y recolectores que allí laboraban, los hombres del capo viajaban frecuentemente a dicha ciudad para comprar cientos de kilos de insumos y comestibles. Así sin más, una polémica “bendición” que se vio reflejada por una larga temporada en riqueza comercial y bienestar. Al menos eso es lo que recuerdan muchos habitantes de esta ciudad⁵.

Años después de que se esfumara la ilusión y los años dorados de Búfalo, la clase comerciante jimense –y la sociedad en general– seguía recordando las hazañas del capo y sus hombres en la ciudad, así como los tiempos de enorme bonanza económica que habían vivido y que a muchos les dejó una fortuna considerable. Como investigadores hemos obtenido algunos testimonios cercanos de los pobladores de aquella ciudad del sur de Chihuahua entre las que destacan las de algunos ciudadanos que pertenecían a familias de comerciantes y que nos contaron de viva voz algunas de aquellas historias. Ejemplo de esta polivalencia en la memoria de esta “narcizona” recordamos la de “Martín”, cuyo abuelo tenía una importante dulcería:

⁵ Recomendamos revisar el artículo de Luis Chaparro: “Visitamos el rancho de Caro Quintero en Chihuahua”, publicado en línea por: *Vice* y de donde destacamos las siguientes citas: “Los abarrotes los compraban en la ciudad de Jiménez. Jorge González, un carnicero y dueño del local de barbacoa más famoso de esa urbe, nos contó que todos los días bajaban trocas desde el rancho de Caro Quintero para comprarles todo lo del día. Se llevaban toda la carne del día, todas las tortillas y en otras tiendas, pantalones, camisetas, cobijas, cintos y sombreros” (Parr. 12). Además: “Ya en Jiménez nos metimos al bar La Movida, un nido de *dealers* de cocaína y narcotraficantes. Mientras unos bailaban en la pista nosotros preguntábamos cómo eran los tiempos de Caro Quintero. El sondeo fue a unos diez borrachines y todos dijeron lo mismo: “Eran buenos tiempos; Jiménez tenía mucho dinero, pavimentó las calles, nos dejó muchos empleos. Nomás lo agarraron y se acabó todo para Jiménez” (Parr. 23). No hay nada raro en que los habitantes de Jiménez se aferren a aquellos recuerdos como “en los buenos tiempos”. Ahora la urbe enfrenta un alto índice de desempleo, una de las tres fábricas acaba de cerrar hace unos meses y las otras dos trabajan a medias”.

“Lo vendíamos todo –nos cuenta–. En una ocasión me acuerdo que llegaron en las camionetas y como iban a celebrar el “Día del Niño” le preguntaron a mi abuelo que cuántas piñatas tenía. Mi abuelo les respondió que entre las de exhibición y las de la pequeña bodega serían unas treinta. Se las llevaron todas y después cargaron con muchas bolsas y costales de dulces. Así eran esos tiempos; buenos tiempos –concluye–”.

En experiencias como la anterior, estamos hablando de la “narcozona” como un “buen lugar” y con esto estamos destacando –como venimos afirmando– la profunda ambigüedad re/presentativa que este territorio –como otros del México actual– comprueba. Es decir, la relación con el narcotráfico que la sociedad chihuahuense –y por supuesto la mexicana– mantiene aún hoy no solo es –por más escalofriante que parezca– de miedo o surgida del dolor que las experiencias más terribles hayan podido dejar; sino que encontramos también los sentimientos de admiración, respeto, orgullo, nostalgia por lo que fue en cierto momento la vida a la sombra de cierto “capo” narcotrafiicante o por lo que es estar bajo la sombra y el control de ciertos cárteles. Casos así, pues –que pueden no ser pocos–, nos recuerdan la ambigüedad característica de la “narcozona” al intentar definirla o al intentar analizarla en sus relaciones históricas y culturales tan heterogéneas.

Entonces, es así como la relación de los chihuahuenses con una histórica “narcocultura” es problemática y polivalente. De igual forma la configuración de la “narcozona” comprende –en Chihuahua– todo el territorio estatal y en cada región el “narco” ha mostrado siempre sus rostros de ángel o demonio. Desde estas pautas nos es posible entender que en lo que respecta a la literatura que aborda el problema del “narco” existan diferentes propuestas y abordajes, allende a lo que la cultura del narco puede reflejar en su música como en los famosos y polémicos narcocorridos, así como en su imaginario, en su habla, en sus modas y estilos tan cambiantes. En fin, en sus distintos metalenguajes.

Por todo lo anterior, en este apartado hemos decidido contrastar (a la idea del “buen lugar”) el análisis desde la categoría del “lugar maldito” configurada desde el horror sobrenatural, donde el tema de los lugares malditos se hace presente por distintas tradiciones culturales, pues este se ha visto a menudo concretado en espacios como bosques, montañas, llanuras, desiertos o selvas. Específicamente, desde un espacio cultural más cercano el “gótico” logró alcances insuperables con la idea del castillo o la mansión embrujados, para así llegar hasta el “nuevo gótico americano” donde la presencia de la casa o el pueblo malditos toman un papel fundamental. Esta breve meseta rizomática hacia el horror sobrenatural tradicional nos permite identificar la conexión y la heterogeneidad múltiple que desde hace años existe entre este y distintas escrituras que se ocupan de la “narcozona”.

Esta relación estética entre la “narcoliteratura” y el horror y –en específico– el tópico del “lugar maldito” también es explicada por Carlos Velázquez en su libro testimonial de crónicas: *El karma de vivir al norte* (2013), donde el escritor mexicano expone con claridad y sin rodeos la génesis de su libro

que gravita entre la incertidumbre de marcharse de Torreón, Coahuila –pues el mal karma se había apoderado de todo– y entre la necesidad de contar su historia desde la experiencia testimonial de un ciudadano de a pie del norte de México; la del padre de una hija, la del habitante de la ciudad y la del consumidor de drogas. Velázquez había visto –nos dice– de lo que eran capaces los peores sicarios de su generación y también sabe que existe una maldad oculta en cada transacción cotidiana en la “narcozona” de la comarca lagunera.

En *El Karma de vivir al norte* la “narcozona” se configura también desde la idea del mal lugar. Apropiándose de la idea de la “Interzona” de Williams Burroughs, Velázquez define el norte como el “ex norte”, como un territorio en el que lo maligno no es exclusivo de los hombres, sino que es algo enraizado a la tierra desde la prehistoria (49). Para Velázquez la “Interzona” de *El almuerzo desnudo* sería suplantada por otra entidad más diabólica aún: la “Narcozona”. Velázquez la explica así: “La cuestión de por qué nos convertimos en protagonistas de la ‘narcoguerra’ tenía muchas explicaciones, pero no era del todo disparatado decir que la violencia estaba aquí cuando llegamos. Y aquí seguirá cuando hayamos desaparecido” (50).

Una razón fundamental en la reapropiación de los elementos convencionales del horror en distintas propuestas artísticas que se ocupan de la violencia y del narco toma sentido en lo que Michel Foucault explica en el libro *Los anormales* cuando nos advierte que toda novela de terror –entiéndase terror fantástico y sobrenatural– se debe leer como novela política. El filósofo francés está interesado en mostrar la relación existente entre la monstruosidad con la reorganización del poder político y las nuevas reglas de su ejercicio, por lo que observa que no será ninguna casualidad la que permita aparecer y confrontarse a dos tipos de monstruo en el proceso seguido a Luis XVI y las masacres punitivas de septiembre en el marco de la Revolución Francesa. La confrontación entre el “monstruo por abuso de poder” (el príncipe, el señor, el mal sacerdote, el monje culpable) y el “monstruo de abajo” (el bandolero, el hombre de los bosques, el bruto) será el marco histórico y político que permite surgir súbitamente a la literatura de terror a fines del siglo XVIII.

Foucault toma como modelo la novela gótica: *Las visiones del Castillo de los Pirineos* de la escritora británica Ann Radcliffe:

(...) que está construida en su totalidad sobre la conjunción de estas dos figuras: el señor caído, que persigue su venganza mediante los crímenes más horribles y se sirve para ello de los bandoleros que, para protegerse y velar por sus propios intereses, aceptaron tenerlo por jefe. Doble monstruosidad: *Las visiones del Castillo de los Pirineos* conecta una con otra las dos grandes figuras de la monstruosidad, y lo hace dentro de un paisaje, en una escenografía que, por otra parte, es muy típica; porque la escena, como saben, se desarrolla en algo que es a la vez castillo y montaña. Es una montaña inaccesible, pero que ha sido recortada para hacer de ella una verdadera

fortaleza. El castillo feudal, signo del enorme poderío del señor, manifestación, por consiguiente, de ese poder fuera de la ley que es el poder criminal, no es sino una y la misma cosa con el salvajismo de la propia naturaleza, en la que se refugiaron los bandoleros (102).

En *Música para perros* también se puede realizar la lectura de esta dialéctica del terror y lo político, entre lo monstruoso, lo fantasmal y el mal lugar símbolo también de un poder afianzado en el miedo, el dolor y la muerte. También la novela conecta con la otra gran figura de la monstruosidad que señala Foucault, es decir, el paisaje y el mal lugar; donde el rancho de Liborio Labrada, enclavado en lo profundo de la sierra boscosa de Chihuahua, sustituirá al castillo feudal, pero que igual se irá transformando en el lugar monstruoso del que el muchacho jamás podrá escapar aun con todas las súplicas que su anciana madre le hiciera para ello y aun con toda la gran fortuna que tenía para hacerlo:

Graciano pudo observar, además, a las cebras. Pero no desde donde estaba tirado, sino de más lejos: se había incorporado y caminaba. Dos jirafas lo cruzaron despacio y se alegró de haberles dado su libertad. Tomó el camino de tierra que conducía a la salida del rancho. Llegó a la carretera y se puso a andar. Se encontró al muchacho-viejo. Era un jovencito. Se veía desorientado. No cruzaron palabra. Se le adelantó. No pudo voltear para atrás cuando escuchó, suave, la música de una flauta. No podía ver a los lados: caminaba como un percherón con anteojeras, con un sabor a avena en la boca y unas ganas bárbaras de volar. Más adelante se encontró con el mismo, flotando en el agua, tieso. Y vio al muchacho otra vez, ahora con la flauta en una mano. Le daba de comer a los perros un brazo, su propio brazo (160).

En *Los anormales*, Foucault reafirma la conexión heterogénea que explica una constante vinculación entre el arte del horror y las crisis o convulsiones sociales en distintas épocas y sociedades. La novela de Páez Varela cuenta con la doble significación del monstruo: el señor del mal reflejado en don Liborio Labrada y el monstruo de abajo significado en el muchacho que al igual que sus ancestros bandoleros de la novela de Radcliffe también se alía y se convierte en cómplice y sicario del señor para protegerse o velar por los intereses de él y la anciana que lo ha adoptado como el hijo que nunca tuvo.

Al final, el rancho de Liborio Labrada será la tumba y el espacio fantasmal del que jamás podrán salir el muchacho y Graciano. La cita hecha nos presenta a estos personajes ahora fantasmales en el momento de su terrible transición y a la que aún no pueden comprender o creer.

Interesante resulta lo que nos dice Magali Velasco respecto del estilo novelístico de Páez Varela:

(...) periodista de oficio, recurre a la hibridez genérica de la crónica, el reportaje y la ficción como lo apreciamos en textos anteriores, a saber, *No incluye baterías o Paracaídas que no abre*. En *El reino de las moscas*, la prosa conquista una fuerza poética indiscutible, sustentada por la arquitectura de la metáfora. Ciudad Juárez, territorio distópico, no es solo sus barrios centrales sino todo un municipio, el Valle y los pueblos que han sido devorados por la mancha urbana. Ahí localizamos a Zaragoza, ese reino de las moscas, desvalijado por los grupos delictivos a partir de 2007 (172).

A lo anterior cabe agregar que dicha "hibridez genérica" se desplaza y "contamina" de géneros más amplios y sorprendentes como lo es el caso del "horror sobrenatural y fantástico" aquí señalado. Por esto, expresamos que *Música para perros* permite una lectura más amplia de la "narcozona" mexicana, donde la tradición sobrenatural reaparece no fortuitamente, sino para otorgar con su presencia una marca estética potente y desestabilizadora hacia las lecturas "comunes" y sesgadas del fenómeno. Una lectura donde el "lugar maldito" se expresa en escenas de impotencia, de imposibles y de esperanzas fallidas. Escenas que problematizan con las múltiples experiencias de abandono y de duelo que abundan en la geografía ética y política del Chihuahua y el México contemporáneo.

Ciudad Juárez: locus fronterizo del espacio imaginario

La literatura, como lo demoníaco, solo se define negativamente, pronunciando una y otra vez su *non serviam*. Tratando, desde luego, de la condición humana, y de la acción humana, ofrece tanto lo hermoso como lo monstruoso, tanto lo justo como lo injusto, tanto lo virtuoso como lo perverso (Larrosa, 79).

Se puede afirmar, como lo hace Jorge Larrosa, que el carácter polisémico de un texto literario radica en la visión del mundo que el autor ha depositado en el texto para ser develada por los lectores. Todo texto literario, por tanto, puede ser leído alegóricamente, como si se tratase de una parábola bíblica. La literatura (como el arte en general) es plurisignificativa, es ambigua, inaprensible en sus posibilidades de significación. La selección de los textos debe por tanto privilegiar esta plurisignificatividad, favorecer esta libertad y apertura en la interpretación del lector. Y aún más allá del texto, se vuelve necesario pensar en situaciones de lectura ajenas al control sobre los significados. Se trata de una actitud de escucha en el encuentro con los textos y los lectores. Un espacio abierto al despliegue de todas las lecturas posibles. Se trata del respeto hacia las interpretaciones múltiples, libres, salvajes, herejes... Una escucha atenta hacia la lectura de los otros.

Los libros del desencanto están integrados por una tríada en la que se conjugan viñetas (historias que contar) con un cruce en el que todas convergen (la miseria) y con un territorio físico (Ciudad Juárez y la sierra de Chihuahua) que los condiciona y determina. Este mosaico narrativo con tintes

expresionistas al final plasma la imagen certera de la violencia, la pobreza, pero paradójicamente también de la solidaridad humana. ¿Cómo hay que leer “El norte” de México ante este mosaico que presenta Paéz Varela? Aun y cuando es un México anclado en los 80, que ya no existe, sigue siendo una cara de México que todavía presenta esa faz. Víctor Barrera Enderle describe la complejidad de este lugar distópico:

(...) El norte de México fue visto, desde inicio de la década del noventa, como el “laboratorio de la postmodernidad” (en palabras de Néstor García Canclini), un lugar donde se agigantaban los fenómenos (...) y se los podía apreciar en toda su diversidad a través de lentes de diferentes enfoques. Estaban la migración, esa diáspora del Tercer al Primer Mundo, la heterogeneidad cultural, la desigualdad, la frontera como metáfora y a la vez como escenificación del espacio marginal, la ausencia del Estado y el imperio del mercado, el desierto como metáfora de la significación, las ciudades norteadas como espacios marginales que ofrecen la fantasía del bienestar occidental y muy pronto enseñan sus verdaderas fauces Ciudad Juárez sería el modelo emblemático (76).

El tratamiento estético del norte profundo le lleva al autor a una proximidad con Daniel Sada, pero más que el refinamiento y el barroquismo de Sada, encontramos en el plano escritural una expresión diáfana y certera, sin alambiques, pero sí con minucioso cuidado de mantener el aliento del poder evocador de la palabra. Hay muchos ecos de García Márquez en las formas enunciativas, y en cuanto a la composición, similitudes que me llevaron a recordar *Crónica de una muerte anunciada*. Un vaivén narrativo que toma y deja, vuelve a contar y a plasmar la historia. La intencionalidad estética de Paéz Varela apunta a lo que pudiéramos considerar incluso una “poética de la violencia”, ya que explora en la crónica una escritura que amalgama los relatos orales con los hechos históricos y que le permite fabular a partir de los imaginarios: un “mundo posible” anclado en la fabulación y que se sostiene en los pilares urbanos y serranos de la geografía chihuahuense.

El territorio se resignifica y deja de ser meramente un paisaje o escenario sino un lugar en el que se habita. La esfera semántica del espacio literario, de la geografía literaria de Ciudad Juárez se decodifica en una ambigüedad que oscila entre el país de en medio o una ciudad de desechos, como lo refiere Paéz Varela (en la entrevista que Mónica Torres Torija le realiza en la Ciudad de México, en noviembre de 2016): “Juárez nos va a trascender a ti y a mí y a la generación que sigue porque forma parte de una estructura mayor. La experiencia de ahorita es la que conocemos, una ciudad reducida a las cenizas (en términos morales). Una ciudad de progreso, pero definitivamente destruida”. Tal como le expresa Flor/Concepción a Graciano en *Música para perros*:

Juárez es un hoyo negro. A Juárez no se va a aprender porque si aprendes allí, ya te llevó la chingada. A Juárez se va a luchar, a sacar los dientes. O te hundes. O te

hunden todos. (...) La inocencia y la honestidad, en ese mundo podrido son como la virginidad en una central de camiones de madrugada: porque está allí, todos creen que se merecen mancharla. Porque está allí, todos sienten que es gratis. Porque está allí o tiene dueño y porque está allí es de todos. Así es este mundo. Y qué se le va a hacer (89-90).

Ciudad Juárez –como venimos señalando– se ha resignificado imaginariamente en *Música para perros* como un lugar distópico y apocalíptico. Páez Varela –en la entrevista citada– afirma que el fin de la lectura es clarísimo: “Salir del túnel de la ignorancia”. Expresa –también– que: “Todo lo que publica y hace es denuncia”. En la trilogía hay una intencionalidad manifiesta de explorar la condición humana. En la primera acerca del amor y el desamor, en la segunda respecto del perdón y la venganza y en la tercera a través de la gracia y del perdón. Volviendo a la idea de que el espacio es el aliento del recuerdo, es precisamente el espacio, ese “*locus* fronterizo” el que pese a su cruenta realidad logra examinar la existencia humana de sus dolientes al grado de recuperar una dignidad perdida. Este es el sustrato semántico más profundo que soporta la construcción arquitectónica y temática de la trilogía. Aunque ante esto exprese el mismo Páez Varela:

Dignificar no me gusta, porque no hay dignificación, hay una exploración. Los personajes son ficticios y la lección final, aun y cuando hay una esperanza siempre es amarga. Hay retratos que pueden ser dignos, el amor, la fuerza, la voluntad. Es una novela de reconstrucción de valores primero para mí. Ratifica valores, los vuelve a ubicar. Muchos valores que yo tenía sobre esa sociedad, yo los volví a encontrar. Escribir para mí fue un ejercicio de encontrar en esos personajes, condiciones humanas que valen la pena ser narradas. Que vale la pena que el hombre se salve por el hombre (Fragmento de la entrevista).

La presencia de reminiscencias bíblicas o del tinte religioso en su narrativa –en algunos pasajes– nos hace pensar en una lectura de México, en particular del Norte como un “paraíso perdido”, como una Sodoma y Gomorra que purga sus pecados y vive su penitencia. El mundo relatado constituye ese espacio de perdición y del hombre que peca contra sí mismo. El hombre vive abandonado por Dios y no encuentra por ello salvación alguna:

Mire: no es que la gente sea mala, tampoco que el aire sea malo. Es tanta mierda. Yo conocí mucha mierda, créame. Una conoce mucha mierda. Los más mierda no somos usted o yo. Los más mierdas no son los narcos ni los malandros; esos que: son como usted y como yo, pero más listos. Los mierda, los verdaderos mierda, son los políticos, los policías. Y de esos hay siempre puños y puños. Donde quiera se aparecen. Nomás están para vivir de los otros. A Ciudad Juárez lo pudren los políticos

porque Juárez, se lo digo de verdad, Juárez es noble. Sí Sí, como dice Juan Gabriel: Juárez es noble. Los que no son nobles son los pinches políticos Puta bola de vividores. Puta bola de corruptos (Páez 90).

Resulta muy interesante la presencia de esos momentos en que hay una alusión bíblica o se expresa el fervor religioso como un acicate para la salvación humana o para sostener la dignidad del hombre ante la inevitable violencia que termina por aniquilarlo. Hay un ejercicio literario con un referente al protestantismo. Ya que, según el autor, así es el norte. De ahí que las conciba como novelas de esperanza y que el amor importa. Por ello, en medio de todo, dirá Páez Varela, la referencia a la Biblia es un oasis, se presenta más como el libro de oro, no es un panorama apocalíptico. Como se expresa en el epígrafe al inicio de la novela:

28: 16 Maldito serás tú en la ciudad, y maldito en el campo.
 28: 17 Maldito tu canastillo y tus sobras.
 28: 18 Maldito el fruto de tu vientre, y el fruto de tu tierra,
 y la cría de tus vacas, y los rebaños de tus ovejas.
 28: 19 Maldito serás en tu entrar y maldito en tu salir.
 DEUTERONOMIO, capítulo 28. *La Biblia*, versión Reina-Valera de 1909 (09).

Esto nos lleva entonces a preguntarnos: ¿Qué es el norte? Hay muchos nortes, pero el "locus fronterizo" que muestra Páez Varela es el de un mundo donde prevalece la voluntad férrea de mantenerse en un lugar inhóspito, que ingresa a sus pobladores. Por eso hurga en los espacios públicos y privados. Escribe del norte, en el norte y paradójicamente se revela el contraste de la cotidianidad, por un lado –por ejemplo– vemos en el ámbito familiar cómo la cocina y su gastronomía regional une familias y pueblos, pero, por otro lado, la violencia urbana exhibe cómo Juárez te expulsa permanente con un desapego brutal con sus hijos.

Una lectura por demás y también fundamental es que la personalidad de Juárez como centro urbano la constituye prioritariamente el universo femenino. Es una ciudad de mujeres, está de pie, esta ciudad vilipendiada por la violencia, pero rescatada por las mujeres. Al ver la sociedad tan corrompida, la estructura de abajo que la mantiene unida es la de las mujeres. Hay un montón de rencor y todo eso se traduce en violencia. Juárez es una ciudad muy femenina porque a pesar de todo se mantiene unida. El único hilo que se mantiene sin tocar es el de las mujeres, permiten que haya familia y ciudad. Las mujeres que han servido a un montón de soldados. Por ello hay mucha más valentía que perdición, muchísima más voluntad que perdición. Insisto este coraje y valor de la condición humana recae en las mujeres, las más estigmatizadas, las más violentadas. Se convierten en el engranaje que unifica y mantiene viva a la ciudad. Ante la inminente adversidad, el personaje femenino desafía el destino tratando de erradicar la fatalidad aparente a la que es arrastrada, como lo expresa Concepción Valles/Flor:

Supo que no es fácil dirigir la propia vida. No, pensó, porque se va en un carro a toda velocidad y un día algo,

o alguien, se cansa: revienta una llanta, se atraviesa un árbol, se nubla la vista o te salen alas y te echas a volar” (113) (...) El destino, Graciano, decide por nosotros. Los errores, Graciano, deciden también: entonces nuestra vida no es más que la extensión de una serie de errores, y el destino (115).

En el caso de esta narrativa de Alejandro Páez Varela, la literatura del norte posibilita al lector a un acercamiento que, aunque de golpe parezca violento, conlleva una mirada que propone si no redimir la crudeza de la realidad a la que refiere, sí reparar en que la condición humana puede encontrar su grandeza ante los avatares de la vida y que, ante la inminencia de la muerte, la dignidad del hombre nunca fallece. Una lectura acuciosa de esta narrativa es una invitación a contemplar el presente convulso de un México que todavía es estrujado por la violencia, pero donde hay reminiscencias de los valores enraizados en la memoria colectiva que son el paliativo para el dolor y la miseria con la que sus habitantes transitan por el camino tortuoso de la vida. Entrecruzamiento de historias y personajes que se enfrentan a lo inefable con un laconismo acaso lógico, es radiografía intimista de vidas que no son cifras, pero tampoco víctimas, que humanizan el escándalo para devolverlo al terreno –más conmovedor, infinitamente más perturbador– de tragedias personales en que el mismo peso tienen el crimen y la violencia que la familia, la música o la cocina.

La propuesta escritural híbrida de Páez Varela es el recuento del infortunio, de una ciudad, de un país, de unas montañas que se desparraman en sus inhóspitos inicios, de enamorarse y querer en un pantano, de sacar agua de un desierto y ahogarse en el intento. Las mujeres son el eje rector de las narraciones, alrededor de ellas están la violencia, el tráfico de sustancias, la necesidad de huir, el abandono, la traición, el redescubrimiento. En *Música para perros*, el autor une los cabos sueltos de las dos novelas anteriores. El azar juega con los personajes hasta enlazarlos con un fino entramado que nos recuerda lo pequeño del universo.

Obras citadas

- Barrera Enderle, Víctor. “Consideraciones sobre la llamada Literatura del Norte en México”. *Aisthesis* [online]. 2012, n.52, pp. 69-79. Web: 10 de septiembre de 2016. <https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-71812012000200004&lng=es&nrm=iso>.
- Buknas de Culiacán. *Sanguinarios del M1*. Los Ángeles, California: Movimiento Alterado, 2010.
- Diéguez, Ileana. *Cuerpos sin duelo –Iconografías y teatralidades del dolor–*. Córdoba, Argentina: Ediciones DocumentA/Escénicas, 2013.
- Eco, Umberto. *Seis paseos por los bosques narrativos*. España: Editorial Lumen, 1996.
- Félix Berumen, Humberto. “Visión de la frontera”, en *La ranura del ojo*, año IV núm 9. Tijuana, Baja California, Otoño 1992.
- _____. *La frontera en el centro: ensayos sobre literatura*. Mexicali, Baja California. Universidad Autónoma de Baja California, 2005.
- Foucault, Michel. *Los anormales*. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 2011.

- Galarza, Gerardo. "1985, el año que se desató el narco". *Excelsior* (2013): s.p. Web. 10. agosto. 2017. <<https://www.excelsior.com.mx/nacional/2013/08/10/913019>>.
- Gewecke, Frauke. "De espacios, fronteras, territorios: Topografías literarias de la Frontera Norte". *Iberoamericana* 12.46 (2012): 111-127.
- Gibler, John (2014). "Morir en México". *El barrio antiguo* (2014): s.p. Web. 14 Abril. 2017.
- Higuera Rojas, Silvano Iván. *Frontera y violencia en la narrativa de Eduardo Antonio Parra*. Tesis Universidad de Sonora, 2010. Web. 07 de noviembre 2017 <<http://www.bidi.uson.mx/TesisIndice.aspx?tesis=22273>>.
- Kuryaki, Luis. "Visitamos el rancho de Caro Quintero en Chihuahua". *Vice* (2013): s.p. Web 13 Nov. 2017. <https://www.vice.com/es_mx/article/jm37vx/fear-and-poverty-in-el-bufalo>.
- Larrosa, Jorge. "Venenos y antídotos". En: *La experiencia de la lectura. Estudios sobre literatura y formación*. Barcelona: Laertes, 1998.
- Luna, Francisco. "Visiones fronterizas". En: *Literatura fronteriza*. México: Instituto Sonorense de Cultura/ Conaculta, 1994.
- Mbembe, Achille. *Necropolítica*. Barcelona: Melusina, 2011.
- Narcocultura*. Dir. Shaul Schwarz. Parts & Labor, Ocean Size Pictures y K5 International. Netflix, 2013.
- Páez Varela, Alejandro. *Corazón de Kaláshnikov*. Ciudad: Alfaguara, 2014.
- _____. *El reino de las moscas*. Ciudad: Alfaguara., 2012.
- _____. *Música para perros*. Ciudad: Alfaguara, 2013.
- Reguillo, Rosanna (2012). "La narcomáquina y el trabajo de la violencia: Apuntes para su decodificación". *E-Misférica* 8.2 #Narcomachine (2012). Web. 24 Ago. 2017. <<http://hemisphericinstitute.org/hemi/es/e-misferica-82>>.
- Rodríguez Ortiz, Roxana. "La literatura de frontera: apología de la posmodernidad". *roxanarodriguezortiz.com* (2012). Web. 18 de junio de 2017. <<https://roxanarodriguezortiz.com/2012/10/25/la-literatura-de-frontera-apologia-de-la-posmodernidad/>>.
- Santos, Danilo. "Los territorios de la violencia en la novela policial y la narcoliteratura latinoamericana: Mario Mendoza, Peter Elmore y Alejandro Páez". *Aisthesis* 58 (2015): 81-109.
- Torres Sauchett, Martín. *Recreación del espacio fronterizo: imágenes*. Madrid: Universidad Complutense, 2013.
- Torres Torija, Mónica. "Entrevista realizada a Alejandro Páez Varela en el Café Padam de la Ciudad de México el 14 de noviembre de 2016". Inédita.
- Velasco Vargas, Magali. "Periodismo narrativo y novela en Ciudad Juárez: Alejandro Páez Varela y su *Reino de moscas*". *Polifonía* 3.1 (2013): 167-177.
- Velázquez, Carlos. *El karma de vivir al norte*. México: Editorial Sexto Piso, 2013.
- Zepeda, M.(sic) "¿Y quién organizó la marcha por el Chapo? Gobierno de Sinaloa ya investiga". *Animal Político* (2014): s.p. Web. 27 Abril. 2016. <<https://www.animalpolitico.com/2014/02/y-quien-organizo-la-marcha-por-el-chapo-gobierno-de-sinaloa-ya-investiga/>>.

