

UNIVERSITY OF OKLAHOMA

GRADUATE COLLEGE

CONSTRUCCIONES ESTILÍSTICAS Y ESTRUCTURALES EN EL NEOPOLICIAL
MEXICANO DEL SIGLO VEINTE Y VEINTIUNO

A DISSERTATION

SUBMITTED TO THE GRADUATE FACULTY

in partial fulfillment of the requirements for the

Degree of

DOCTOR OF PHILOSOPHY

By

MARIA CARPIO-PARRA
Norman, Oklahoma
2016

CONSTRUCCIONES ESTILÍSTICAS Y ESTRUCTURALES EN EL NEOPOLICIAL
MEXICANO DEL SIGLO VEINTE Y VEINTIUNO

A DISSERTATION APPROVED FOR THE
DEPARTMENT OF MODERN LANGUAGES, LITERATURES, AND
LINGUISTICS

BY

Dr. José Juan Colín, Chair

Dr. Nancy LaGreca

Dr. Grady C. Wray

Dr. Marcelo Rioseco

Dr. Sterling Evans

© Copyright by MARIA CARPIO-PARRA 2016
All Rights Reserved.

Dedication

Dedico esta tesis especialmente para mi profesora Diana Pardo por creer en mi potencial para estudiar un doctorado. Para mi abuela, Liduvina Rentería García por inculcarme con su ejemplo el valor de la tenacidad. A mi madre, María Parra Rodríguez por exponerme al mundo del relato policial durante mi niñez. Asimismo, a mi padre, Mariano Carpio Rentería por inculcarme el valor del trabajo persistente; a mis hijos, Mayra, Francisco y Jahaziel por ser el motor que me impulsa a seguir progresando. Y con cariño muy especial para Samuel Manickam por el apoyo, paciencia y cariño incondicional que me brindó durante el difícil proceso de la investigación y la escritura.

Acknowledgements

Esta tesis doctoral no hubiera sido posible sin la ayuda de algunas personas las cuales aprecio en gran manera.

Quiero agradecer infinitamente a la Universidad de Oklahoma por ofrecer asistencia económica para sufragar parcialmente los gastos que conllevaron los muchos años de estudio que se requirieron para finalizar este proyecto.

Mis agradecimientos para mi director de tesis, Dr. José Juan Colín; por su paciencia, guía y dirección y las muchas horas que dedicó a leer cada uno de los capítulos y sus sugerencias de corrección.

Asimismo, muchas gracias a los miembros del comité: Dr. Grady Wray, Dra. Nancy LaGreca, Dr. Marcelo Rioseco y Dr. Sterling Evans por el apoyo que me brindaron desde el inicio de mi carrera académica. Gracias por leer esta disertación y por sus consejos para mejorarla.

Table of Contents

Aknowledgements.....	iv
Abstract.....	vi
Introducción.....	1
Capítulo 1. La novela policial clásica, el género negro y su evolución hacia el género neopolicial en México.....	23
Capítulo 2. Heteroglosia y dialogía en <i>Días de combate</i> de Paco Ignacio Taibo II.....	56
Capítulo 3. Hacia el post-neopolicial: <i>La Mara</i> de Rafael Ramírez Heredia.....	94
Capítulo 4. ¿Víctimas o victimarios? Representaciones de lo abyecto en <i>Yodo</i> de Juan Hernández Luna.....	136
Conclusiones.....	189
References.....	197

Abstract

En esta disertación se analizan las novelas *Días de combate* (1976) de Paco Ignacio Taibo II, *La Mara* (2004) de Rafael Ramírez Heredia y *Yodo* (2003) de Juan Hernández Luna con el fin de demostrar la evolución que el género neopolicial mexicano ha experimentado durante las tres últimas décadas del siglo veinte y la primera del veintiuno. Se incluye a grandes rasgos los inicios del género policial clásico en los Estados Unidos, su evolución hacia el género negro y el contexto sociopolítico que dio lugar a dichos cambios. Asimismo, se ofrece el desarrollo del género policial en México desde la llegada del policial clásico, su desvío hacia el género negro y hacia el neopolicial. En el análisis de *Días de combate* se estudian las transgresiones que se llevan a cabo en la estructura narrativa tradicional del género negro y la multiplicidad discursiva que funciona como forma de denuncia sociopolítica. En *La Mara*, el enfoque de estudio va dirigido a sus aspectos formales. Se estudian la descentralización del espacio urbano, los espacios metafóricos, el lenguaje codificado de los grupos pandilleros de la Mara Salvatrucha y los personajes como víctimas y victimarios. En *Yodo*, se analiza la (de)construcción de los protagonistas (madre e hijo) como personajes caóticos y las válvulas de escape que los personajes buscan en su afán por encontrar el equilibrio. Desde un acercamiento freudiano, se analizan las causas que conducen al protagonista a convertirse en un asesino serial. También se analizan los aspectos metafóricos de estos personajes como representación de la declinación del género neopolicial.

Introducción

A partir de las últimas décadas del siglo veinte y lo que va del veintiuno, la novela policial mexicana ha seguido una continua evolución literaria, logrando captar la atención de la crítica más reciente. Con la incursión de las generaciones de escritores que surgen a partir de los sucesos políticos de finales de la década de los sesenta (Jorge Ibarguengoitia (1928-1983), Rafael Ramírez Heredia (1942-2006), Paco Ignacio Taibo II (1949-), Élmer Mendoza (1949-), Gabriel Trujillo Muñoz (1958-) y Juan Hernández Luna (1962-2010), para mencionar solo algunos, el género está mostrando una faceta literaria renovadora.

En esta investigación se analizan las novelas *Días de combate* (1976) de Paco Ignacio Taibo II, *La Mara* (2004) de Rafael Ramírez Heredia y *Yodo* (2003) de Juan Hernández Luna, como prototipos de los cambios literarios que el género de la novela policial mexicana ha experimentado a partir de las tres últimas décadas del siglo veinte y los diferentes rumbos que ha estado tomando hasta la primera década del siglo veintiuno. Se examinan las transgresiones temáticas y formales que el género neopolicial ha manifestado para adaptarse a las nuevas circunstancias sociales y políticas del país de los últimos años. Asimismo, se expone la manera en que los textos de estos autores reflejan literariamente la crisis sociopolítica del México contemporáneo. Como base de este estudio se utilizan las contribuciones de algunos críticos del género policial: Mempo Giardinelli, Persephone Braham, William J. Nichols, Gabriel Trujillo Muñoz, Amelia Simpson, José F. Colmeiro, Donald Yates, Glen S. Close, Miguel G. Rodríguez Lozano, Vicente Francisco Torres y Leonardo

Padura Fuentes, entre otros. En el análisis de las novelas se toma como punto de partida las ideas de los teóricos Mikhail Bakhtin (“Discourse in the Novel”), Gilles Deleuze y Felix Guattari (“A Thousand Plateaus”); N. Katherine Hayles (la teoría del caos en la literatura); Julia Kristeva (“lo abyecto”); Sigmund Freud (“Oedipus complex” y “The Pleasure Principle”); Jaques Lacan (“The Mirror Stage”).

Asimismo, debido a que el propósito de este estudio es demostrar la evolución que el género neopolicial mexicano ha experimentado a partir de las tres últimas décadas del siglo veinte, se utiliza el concepto *transculturación narrativa* del uruguayo Ángel Rama como el eje central del análisis. En su libro *Transculturación narrativa en América Latina* (1989) Rama retomó el concepto de “transculturación” del cubano Fernando Ortiz para darle una aplicación literaria. Ortiz introdujo la idea de la “transculturación” por primera vez en su obra *Contrapunteo cubano del tabaco y del azúcar* (1940), donde hace un análisis comparativo (orígenes, cultivo, producción, historia económica y social, etc.) entre los dos productos más importantes de la economía cubana. Según Ortiz, la unión del tabaco – producto nativo — y el azúcar – producto importado debido a la necesidad del uso de mano de obra de miles de esclavos — ha producido una cultura nueva a través de su contrapunteo o transculturación. Ortiz aplica su concepto de transculturación a la transformación que ocurre durante la convivencia de dos o más culturas así como a las transformaciones locales mismas (Ortiz 3) y define el concepto como “. . . el proceso por el cual una cultura adquiere en forma creativa ciertos elementos de otra” (21). Para Ortiz, las culturas son maleables y se ajustan a las influencias que otras culturas ejercen en ellas. De manera similar, pero concerniente a los asuntos literarios, Rama señala que la cualidad plástica o moldeable

de la literatura latinoamericana le permite seleccionar y adoptar diferentes conceptos y estilos foráneos (europeos o estadounidenses) que, al ser éstos insertados en ambientes y necesidades específicamente latinoamericanos, crea nuevas formas.¹ De acuerdo con Song I. No, los conceptos de la transculturación y la heterogeneidad son “. . . un movimiento versátil de fenómenos culturales con respecto al «Otro» frente al «Nosotros» occidental para recodificar e innovar lo «local», lo «externo» y lo «marginal»” (12). Es decir, en el proceso de la transculturación, las culturas se adaptan recíprocamente y con el paso del tiempo absorben elementos de la cultura cercana, sin necesariamente perder sus propias características (lo opuesto de la aculturación). Rama explica que este proceso de adaptación y selección también ocurre en la literatura dentro de un mismo género donde diferentes estilos narrativos pueden influenciarse mutuamente.

Conceptualizando las ideas de Rama, en este estudio propongo que la literatura policial mexicana de finales del siglo veinte y principios del veintiuno, está atravesando por una transculturación narrativa interna. Es decir, la narrativa de los precursores del género policial mexicano de la primera mitad del siglo veinte que se caracterizaba por la

¹ Tal ha sido el caso del romanticismo que, aunque llega a Latinoamérica de Europa, los escritores románticos lo amoldaron a los problemas políticos que se vivían durante la época de las recién independizadas colonias (Echeverría y Sarmiento en Argentina), creando así nuevas formas literarias. En la novela romántica (*Sab, Maria y Cecilia Valdéz*, para mencionar las más relevantes), los autores mezclaron los paisajes y protagonistas puramente latinoamericanos con los elementos románticos adoptados de Europa. En el caso del modernismo, aunque la mayoría de los críticos lo consideran un movimiento latinoamericano, no se pueden negar la influencia del parnasianismo y el simbolismo francés. En cuanto a la literatura latinoamericana de las primeras décadas del siglo veinte, Rama señala que ésta tiene un diálogo interno con los estilos urbanos y regionales.

imitación de la influencia extranjera (los Estados Unidos e Inglaterra, en el caso de México) ha evolucionado. En la novela policial mexicana de las últimas cuatro décadas sobresale un proceso de (de)construcción literaria (personajes, espacios, lenguajes, etc.) al amoldarse a las necesidades sociopolíticas más recientes de los diferentes paisajes urbanos nacionales. Esto ha resultado en nuevas formas narrativas que componen un conjunto literario proveniente de la literatura heterogénea, concepto de Antonio Cornejo Polar, que enriquece el género y lo conduce hacia nuevos vislumbres literarios.² Es decir, la transculturación narrativa, según la vio Rama, se abre a múltiples discursos que reconstruyen y re-codifican los discursos previamente establecidos por el género negro (No 12). En este sentido, la nueva narrativa policial mexicana está pasando por una transculturación de los modelos iniciales (del policial clásico al género negro) para introducir con técnicas innovadoras los aspectos locales que identifican al México contemporáneo. Existe una negociación entre el modelo policial previo y el nuevo que establece, por decirlo así, un nuevo género literario que Taibo II calificó como el “neopolicial.”³

²En *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas* (1994), Cornejo Polar se refiere a la transculturación literaria como: “[. . .] “literatura heterogénea” (13). Aquí optamos utilizar el término de Rama debido a que su aplicación al género policial es más congruente.

³ El término neopolicial fue acuñado por Ignacio Taibo II para identificar la novela negra mexicana de las últimas décadas del siglo veinte en particular. Sin embargo, en la opinión de Miguel G. Rodríguez Lozano, el término no ha convencido completamente a la crítica por ser un tanto reduccionista. Aunque el concepto neopolicial funcionó para algunas novelas de Taibo II, especialmente la serie detectivesca de Hector Belascoarán Shayne, Rodríguez Lozano comenta que el concepto no funciona para otros autores “. . . por la variada publicación de novelas policiacas que aún continúa en México” (71). Las divergencias que el neopolicial en México está tomando evidencia la necesidad de un término que identifique este corpus narrativo.

Este nuevo género, el neopolicial, no se ha restringido dentro de sus nuevas formas, sino más bien sigue con su transculturación, y esto es lo que se destacará en esta disertación. Aunque sin abandonar por completo los elementos de la narrativa negra (el lenguaje, los espacios marginales, personajes alienados y las temáticas del abuso del poder, la violencia, la marginalidad, los intereses económicos), el neopolicial adopta nuevas formas estructurales (fragmentación, pastiche, metahistoria, metatexto, metaficción, etc.).⁴ Siguiendo esta línea de investigación, Rama señaló que la noción de transculturación narrativa implicaba tres ideas fundamentales que evidencian la capacidad selectiva de la literatura: la lengua, la estructura literaria y la cosmovisión del autor. Por el predominio de estas ideas en la narrativa de las obras que aquí se estudiarán, se les utilizará como guía en el análisis al tratar el concepto de la transculturación narrativa.

Mediante la aplicación de técnicas innovadoras para el género, los autores que aquí se estarán estudiando dejan entrever su propia cosmovisión y se encargan de narrar la nación para retratar la época que les tocó vivir. En el proceso de producción cultural, explica Homi Bhabha, las fronteras ambivalentes de espacio-nación pueden ser “cruzadas, borradas y traducidas” (4) para conformar el tiempo y el espacio que se

⁴ Debido a la continua evolución del género, evitaré utilizar el término “neopolicial” para identificar todos los textos incluidos en este estudio. Algunos de éstos se podrían calificar de neopoliciales, pero no todos, debido a las variantes formales que presentan. Con la novela *Yodo* de Juan Hernández Luna, estoy proponiendo un nuevo término, para identificar la novela neopolicial del siglo veintiuno: el post-neopolicial. Es importante señalar que en esta narrativa no hay una ruptura total con el neopolicial. Más bien, al mantener algunas de sus características (intereses monetarios, violencia, corrupción social y política) manifiesta una continuidad que la identifica con su progenitor, el género neopolicial.

quiere representar. Es decir, la nación puede ser narrada desde diferentes ángulos dependiendo de la óptica del observador, ya sea éste historiador, político, poeta, escritor, etc. Desde las diferentes posiciones narrativas, el pasado y el presente negocian un nuevo espacio donde el “otro” es incluido, como explica Bhabha: “The ‘other’ is never outside or beyond us; it emerges forcefully within cultural discourse, when we *think* we speak most intimately and indigenously ‘between ourselves’” (énfasis del autor 4). Utilizando las ideas de Bhabha, cabe destacar que las obras de los escritores mexicanos que aquí se estudian, Taibo II, Ramírez Heredia y Hernández Luna, se identifican por un deseo de narrar literariamente la nación o el espacio temporal de sus respectivas épocas. Hay en las obras de estos autores un ojo crítico que los impulsa a incluir en sus tramas el discurso del “otro,” los marginados, que por lo general no son incluidos en la historia oficial, pero que existen en los barrios de las grandes urbes como sujetos periféricos y por ende forman parte de eso llamado “nación” (las costumbres culturales, las ideas políticas, etc.) que propone Benedict Anderson en su libro *Comunidades imaginadas* (1983). Por ejemplo, en el caso de Taibo II, el detective de su creación, Hector Belascoarán Shayne, convive (por decisión propia) con personajes marginados, o lo que para él son, los verdaderos mexicanos. Por otra parte, en sus novelas neopoliciales Ramírez Heredia y Hernández Luna, no solamente conducen al lector hasta el corazón de los barrios mexicanos, sino también lo introducen en la vida personal y hasta la psicología de los personajes. De manera que estos escritores contemporáneos – como testigos presenciales de la dinámica social que les ha tocado vivir – contribuyen a narrar la nación, no desde la óptica del historiador, sino desde su propio punto de vista o cosmovisión (que obviamente también es subjetivo). No

obstante, el punto importante aquí es la contribución que estos escritores hacen con su literatura y técnicas innovadoras al narrar una nación o espacios que por lo general son ignorados por la historia oficial.⁵

Varias exploraciones se han hecho sobre la novela negra latinoamericana, incluyendo la mexicana. Sin embargo, pocos se han enfocado con profundidad en las variaciones más recientes de la narrativa del siglo veintiuno debido a que aún está en proceso de formación, y aquellos que lo han hecho, reconocen el aporte que el género neopolicial está otorgando a la literatura. Como apunta Darrell B. Lockhart, la narrativa detectivesca latinoamericana de los últimos años ha alcanzado “. . . an authentic and unique cultural discourse worthy of greater academic attention and analytical interpretation” (vii). Lockhart, al igual que otros críticos, ofrece una vista generalizada de los escritores latinoamericanos más relevantes del género negro, pero como señala Ilan Stavans, por lo general estos trabajos son “. . . panorámicos; discuten una obra o un autor vacilando en penetrar con profundidad en un solo contexto nacional” (12). Aunque esto es cierto, a pesar de su brevedad las reseñas sirven para destacar (aunque de manera superficial) las aportaciones de los escritores más relevantes que de otro modo quedarían rezagados en la creciente lista de autores mexicanos.

Es imperante que se hagan estudios concienzudos y con un enfoque directo en autores específicos para valorar la contribución que estos escritores han hecho a las letras mexicanas. Este estudio pretende, entonces, adentrarse en el contexto mexicano para hacer una investigación concisa de las técnicas literarias que Taibo II, Ramírez

⁵ En el caso de la novela *Yodo* el referencial a los espacios mexicanos en específico desaparecen y la narración de la nación es de carácter metafórico para representar las realidades universales.

Heredia y Hernández Luna utilizan en el género neopolicial como modos de representación de las condiciones sociales, políticas y culturales que han estado aconteciendo en México durante las últimas décadas. Dichas condiciones, explica Rama, son algunos de los factores que contribuyen a la transculturación narrativa y manifiestan la cosmovisión del autor (53).

Es importante mencionar que, en el caso de los escritores incluidos en esta investigación, existe una deficiencia de estudios de sus obras. Por ejemplo, en el caso de la narrativa neopolicial de Taibo II, aunque ya se han escrito algunos artículos y tesis doctorales, aún no se ha agotado el material de análisis. Por otra parte, en cuanto a Ramírez Heredia y Hernández Luna, muy poco se ha escrito sobre su narrativa a pesar de haber suficiente textos merecedores de un estudio serio. Considero que es importante hacer un análisis literario de estos tres autores en conjunto, no solamente porque son en la actualidad los escritores más representativos del género neopolicial mexicano, sino también porque en su narrativa se observa, en el caso de Taibo II, una reelaboración del género negro o *hard-boiled* con la introducción de nuevas técnicas literarias. En el caso de Ramírez Heredia y Hernández Luna, sus novelas más recientes manifiestan un despegue del género neopolicial mediante presentar los temas de la violencia y la corrupción política implícitamente, pero no por eso sin menos fuerza.

Tomando en cuenta la construcción de nuevas técnicas literarias dentro del género neopolicial que surgen en las novelas de Ramírez Heredia y Hernández Luna, así como los estudios más recientes que los críticos Rodríguez Lozano, Close, Lockhart y Trujillo Muñoz, entre otros, han hecho sobre las divergencias que en el género del siglo veintiuno se están efectuando, aquí proponemos un nuevo término “el post-neopolicial”

como un nuevo subgénero que se desprende del neopolicial para reflejar la realidad del siglo veintiuno. Proponemos que las novelas *La Mara* y *Yodo* son novelas representativas del corpus del post-neopolicial que sigue incrementando con el surgimiento de nuevos autores mexicanos.⁶ También proponemos que en *Yodo* se transgreden más completamente las técnicas que Ramírez Heredia utiliza en *La Mara* (el tiempo, el espacio, la estructura narrativa y la psicología de los personajes) y refleja de manera más amplia las características del post-neopolicial.⁷ En el análisis de *La Mara* y *Yodo* se estarán destacando dichas características así como los elementos que provienen del género negro, continúan en el neopolicial y son transferidos al post-neopolicial.⁸

⁶ Para la lista de escritores que se identifican en esta misma vertiente, ver “Huellas del relato policial en México” (2007) de Miguel Rodríguez Lozano. En cuanto a la descentralización de la narrativa y sus autores ver *El norte y su frontera en la narrativa policiaca Mexicana* (2005) de Juan Carlos Ramírez Pimienta y Salvador C. Fernández; “Conflictos y espejismos: la narrativa policiaca fronteriza Mexicana” de Gabriel Trujillo Muñoz; *Expedientes abiertos. Cuentos policíacos de la frontera México-Estados Unidos* (2014) de José Salvador Ruiz Méndez y Gabriel Trujillo Muñoz.

⁷ *La Real Academia Española* define el prefijo *post* como “detrás de” o “después de.” Tomando esto en cuenta, con el término que aquí proponemos, el post-neopolicial, nos referimos a la narrativa que sigue después del neopolicial. Con esto no queremos decir que el neopolicial se ha agotado por completo ya que, como indica Rama, la transculturación narrativa de un género o época literaria es paulatina. Por lo tanto, con la identificación de un nuevo subgénero no pretendemos ignorar los autores que aún siguen la línea del neopolicial. Más bien, se trata de identificar las nuevas tendencias mediante utilizar un término específico. De igual modo, reconocemos que este nuevo subgénero continuará con su transculturación hacia nuevas formas.

⁸ Entre los elementos del neopolicial que aún prevalecen en el post-neopolicial sobresalen: la denuncia sociopolítica, el crimen, la corrupción política, el abuso del poder, los espacios marginales, los intereses monetarios y la violencia, entre otros. Por otra parte, entre las nuevas características que conforman el post-neopolicial se encuentran la descentralización del espacio ciudadano, la eliminación del detective formal, el relato desde el punto de vista del criminal, denuncia sociopolítica implícita

Las obras de Taibo II, Ramírez Heredia y Hernández Luna, han descentralizado los escenarios de la narrativa que, desde la publicación de *Ensayo de un crimen* (1944) de Rodolfo Usigli y *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal (los pioneros del género negro en México), se enfocaba exclusivamente en la ciudad de México.⁹ Taibo II, pero especialmente Ramírez Heredia y Hernández Luna transportan el escenario narrativo hacia otras urbes mexicanas (Puebla, Tijuana, Tampico) sin olvidarse de las áreas rurales, como la ciudad de Hidalgo, Chiapas, para brindar al lector una visión panorámica de la crisis sociopolítica del México contemporáneo. Miguel Rodríguez Lozano señala que en la narrativa de estos autores:

Se ha construido una propuesta que se aleja de las convenciones del policial. Los autores arman variantes que fortalecen la percepción de los posibles lectores frente a una narrativa conscientemente subversiva.
(154)

Al mismo tiempo, esta literatura subversiva, según Rodríguez Lozano, no se olvida de denunciar o criticar la criminalidad y la violencia que amenaza a los habitantes de las urbes. Con la inclusión de espacios periféricos, estos autores muestran una perspectiva

mediante el uso de metáforas e imágenes, reelaboración del lenguaje (yuxtaposición del lenguaje lírico y el lenguaje caló), inclusión de nuevos grupos minoritarios, personajes abyectos y deshumanizados, universalización de las historias mediante la disolución total o parcial del espacio narrativo.

⁹ La ciudad de México ha sido fuente de inspiración de escritores importantes de todas las épocas: Bernardo de Balbuena en *Grandeza mexicana* (1604) alaba sus virtudes, mientras que José Joaquín Fernández de Lizardi en la primer novela mexicana *El Periquillo Sarniento* (1816), expone la cruda realidad de los problemas sociales de la época. En 1947 Salvador Novo retoma el título de Balbuena y publica *Nueva grandeza mexicana* donde conduce al lector por las diversas zonas de la ciudad para mostrarle con orgullo los avances de la modernidad. Con *La región más transparente* (1958) de Carlos Fuentes, se inicia la novela urbana y se presenta por primera vez la ciudad como protagonista que influye en el actuar de los personajes, modelo que seguirían más tarde Taibo II, Ramírez Heredia y Hernández Luna.

más heterogénea del pueblo mexicano ya que reconocen que el caos urbano de la ciudad de México no es exclusivo de la capital.¹⁰

El contexto sociopolítico de las novelas

En este estudio se tomará en cuenta el contexto social, político y cultural de los textos ya que esto es importante para comprenderlos plenamente. En este caso, puesto que se trata de exponer las tendencias de la narrativa policial mexicana de las últimas cuatro décadas, se partirá del marco temporal que inicia con la tragedia ocurrida el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas en la ciudad de México; evento en el que cientos de manifestantes (estudiantes universitarios y civiles) perdieron la vida por exponer sus ideas en contra del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz.

Los críticos han señalado el 68 como un año clave en la literatura mexicana ya que a partir de entonces varios autores empiezan a cuestionar la democracia y su efectividad en el México contemporáneo. Juan Antonio Rosado asegura que en los años sesenta:

Tanto el movimiento estudiantil del 68 como la masacre del 2 de octubre propiciaron la creación de una serie de obras literarias que en conjunto constituyen toda una corriente en la historia de la literatura mexicana, corriente cuya característica es su alto grado de politización, la denuncia y, en general, el empleo del realismo. (338)

¹⁰ Otros autores como Hernán Lara Zavala, Élmer Mendoza, Hugo Valdés, Cristina Rivera Garza y David Toscana, también han descentralizado la narrativa, ubicándola en diferentes estados de la república. En mi opinión, estos autores merecen un estudio por separado debido a sus temáticas (narcotráfico, metaliteratura, etc.) y estilos diversos que ya apuntan hacia la transgresión del neopolicial y los inicios del post-neopolicial.

Al igual que Rosado, José Carlos González Boixo considera el 68 como un año clave:

La crítica literaria se ha fijado, con frecuencia, 1968 como una fecha simbólica en el devenir de la literatura mexicana y especialmente en su narrativa. Los acontecimientos trágicos que vivió México en 1968 desembocaron, en términos literarios, en una narrativa comprometida, de carácter realista, que se ocupó de dar testimonio de aquellos aciagos días.
(8)

La trascendencia del 68 se deja ver inmediatamente en la literatura ya que a partir de ese año surgen novelas con marcado carácter documental y testimonial como es el caso de José Revueltas con *El apando* (1969), escrita durante sus días en presidio por su participación en el movimiento estudiantil. Elena Poniatowska escribió *La noche de Tlatelolco* (1971) y enriqueció la obra por medio de la inclusión de entrevistas con algunos de los sobrevivientes y fotografías de los hechos. Carlos Monsiváis también contribuye a registrar los hechos del 68 en *Días de guardar* (1971), mientras que Fernando del Paso expone los sucesos con exuberancia literaria y una feroz carga política en su novela *Palinuro de México* (1977). Por su parte, Paco Ignacio Taibo II publica en el 2004 su obra *68*, donde narra su experiencia durante la masacre como parte del movimiento estudiantil y participante de la manifestación.

El surgimiento del género neopolicial y los sucesos del 68

La importancia de los sucesos del 68 para este estudio radica en el hecho de que, a la par con la novela testimonial, en esos años resurge la novela negra con más fuerza bajo el liderazgo de Taibo II, quien ve en el género el vehículo adecuado para exponer de forma realista la corrupción de las instituciones políticas y sociales imperantes en el

país. En cuanto a la contribución de Taibo II al género negro mexicano, González Boixo señala que “La novela policial o negra ha sido dignificada literariamente por Paco Ignacio Taibo II, hombre cuyo fuerte compromiso social queda explícito en sus numerosos ensayos y que, literariamente, ha destacado en esta variante de la novela negra” (20). Efectivamente, con la participación de Taibo II, la novela negra mexicana se torna más política y denunciadora.¹¹ Otros escritores, como Juan Hernández Luna, aunque en sus primeras obras policiales, *Tabaco para el puma* (1996) y *Tijuana Dream* (1998), sigue los pasos de Taibo II, al mismo tiempo incurre en una diversificación temática y estructural dentro del género, como se muestra en sus últimas producciones literarias.¹² Lo que es más, en *Yodo* Hernández Luna inicia una desviación del género neopolicial hacia una literatura de características más universales (el post-neopolicial). Hace esto mediante eliminar el lenguaje, el tiempo y el espacio mexicano y presentar personajes y situaciones que pueden suceder en cualquier urbe.

En cuanto al nuevo tratamiento que se le está dando a la novela negra latinoamericana actual, Mempo Giardinelli, comenta que: “Detective fiction (the North American, French, and now the Latin American versions) has produced a spectacular

¹¹ Taibo II es uno de los organizadores de la “Semana Negra de Gijón”, “uno de los certámenes culturales y festivos más importantes de Europa” que se celebra anualmente. En este festival se reúnen escritores, clubes de lectura, participantes y visitantes de diferentes partes del mundo con la intención de aprender o discutir sobre la novela negra en particular (www.semananegra.org). A través de la Semana Negra de Gijón, Taibo II ha contribuido a la propagación mundial del género negro mexicano.

¹² Hernández Luna se encuentra alejado de los sucesos del 68 (nació en 1962) y esto se refleja en su narrativa. Al autor no le interesa expresar ideologías políticas explícitas, sino más bien su enfoque es en los personajes (el criminal o las víctimas) y su psicología. En otras palabras, mientras que en la narrativa de Taibo II se denuncia la corrupción política, en la narrativa de Hernández Luna se expone más amplia y dramáticamente el efecto que ésta tiene en los habitantes de las urbes.

change in the treatment of crime, especially because it refers to reasons, motives, and causes linked to the reality in which the readers themselves live” (xi). Si bien los escritores latinoamericanos más recientes del género negro incluyen en su narrativa la realidad que les ha tocado vivir, como menciona Giardinelli, sobresale también un intento de hacer literatura. Ya no se trata solamente de exponer los problemas sociales (crimen, violencia, marginalidad, etc.) que aquejan a las grandes urbes y que se ha denunciado en la novela negra desde la década de los años setenta del siglo pasado. Más bien se trata ahora de revalorizar el género por medio de la inclusión de elementos innovadores, como por ejemplo, la subversión de la historia oficial, la fragmentación, la inclusión de la cultura popular, los elementos discursivos, la representación del lenguaje local, así como el tiempo y los espacios con los que el lector está ampliamente familiarizado.

Los autores

Sin dejar de reconocer la importante participación dentro de la narrativa negra de autores de la talla del cubano Leonardo Padura Fuentes, el chileno Ramón Díaz Eterovic y el argentino Ricardo Piglia, decidimos enfocarnos en México porque nos parece que este país es un paradigma de la crisis sociopolítica y económica que las urbes han estado experimentando en toda Latinoamérica (y a nivel mundial) desde principios del siglo veinte hasta la fecha. En este caso con el enfoque en México se pretende visualizar este país como un prototipo de otros países latinoamericanos que

han estado experimentando problemas de violencia y criminalidad similares, principalmente a partir de las dos últimas décadas del siglo veinte.¹³

Aunque reconocemos que hay otros autores que también han contribuido a la evolución de la narrativa policial mexicana, y se estarán mencionando de soslayo como referencia, en el recorrido de este estudio, elegimos a Taibo II, Ramírez Heredia y Hernández Luna por las siguientes razones: primero, porque en sus obras en conjunto se manifiesta la evolución que la novela policial ha experimentado durante los últimos años: desde la inclusión de un detective como protagonista hasta la desaparición de éste para ceder el lugar protagónico al criminal. Así como también la inclusión de personajes que, sin ser detectives, toman por iniciativa propia la investigación del crimen. Para entender los cambios acontecidos en la narrativa de estos autores, tomaremos en cuenta, no solamente las obras que formarán el bloque analítico de este estudio, sino también algunas de sus otras producciones que están relacionadas con el género.

Una segunda razón por la cual nos interesa explorar la narrativa de estos autores es la descentralización de las acciones y el interés en incluir otros espacios mexicanos, sean estos urbanos o rurales, más allá de la capital del país. Por ejemplo, el detective de Taibo II, Héctor Belascoarán Shayne, radica en el D.F. y es en la megalópolis donde se asienta la mayor parte de la acción. Sin embargo, en *Desvanecidos difuntos* (1991) el detective abandona el confort de su entorno y viaja a un pequeño pueblo chiapaneco

¹³ De acuerdo con el Índice de Paz Global (IGP), los países más violentos de Latinoamérica en el año 2015 son Honduras, Guatemala, Colombia, México y Venezuela. El reporte señala que entre los países más pacíficos se encuentran Chile, Costa Rica y Argentina debido a la ausencia de conflictos internos (CNN en español, junio 17, 2015).

para investigar el caso de un maestro acusado de homicidio. De igual manera, en la novela *La Mara* la trama se centra en el espacio sureño de México y su frontera con Guatemala. Por su parte Hernández Luna en *Tijuana dream* se enfoca en el área del norte, sin embargo, en *Yodo* los espacios narrativos mexicanos se diluyen y no hay referencias que los identifiquen, tornando así el género post-neopolicial más universal. Al abrir su narrativa hacia otros espacios geográficos que no se habían incluido anteriormente por otros escritores del género negro, estos autores, exponen, cada uno siguiendo su propio estilo, la crisis social y política que está ocurriendo, tanto en el centro como en la periferia del México contemporáneo, aunque no debe pensarse que ésta es la única razón de su escritura.

Guía de los capítulos

Capítulo 1. Bajo el título “La novela policial clásica, el género negro y su evolución hacia el género neopolicial en México”, se ofrecerá un repaso panorámico del origen de la novela policial clásica y el género negro en los Estados Unidos y la llegada de ambos géneros a México durante los años cuarenta y finales de los años sesenta respectivamente. También se mostrará la historia de la novela policial en México y su proceso evolutivo del género clásico al género negro y por último al género neopolicial como representante literario específico del país. La información servirá para entender el contexto literario que circunscribe los textos que aquí se estarán analizando y tener un cuadro más completo de la evolución del género negro en México. Se otorgará especial atención a algunas de las novelas policiales más relevantes que surgen a finales de los

años sesenta y sus autores, ya que éstos son los pioneros que conducen hacia los nuevos cambios que se muestran en la narrativa de finales del siglo veinte y principios del veintiuno. Además, se incluirá el contexto histórico conflictivo de esa época y las subsiguientes que lleva a algunos escritores, como Taibo II, a plasmar en su narrativa una cosmovisión influenciada por las experiencias personales que el autor vivió como miembro del movimiento estudiantil del 68. El análisis del post-neopolicial se dejará para los dos últimos capítulos. De esa manera se proveerán ejemplos específicos de las características de este subgénero según se presentan en las novelas *La Mara* y *Yodo*.

Capítulo 2. Siguiendo el título “Heteroglosia y dialogía en *Días de combate* de Paco Ignacio Taibo II,” en este capítulo se analizarán los diversos discursos (el implícito, el explícito, el autoritativo y el ideológico) en la novela *Días de combate* (1976). El análisis se llevará a cabo utilizando los conceptos heteroglosia y dialogía discursiva según propone Mikhail Bakhtin en su ensayo *Discourse in the Novel* (1934). Para Bakhtin la aglomeración de voces en el texto que se entretajan con los diferentes discursos estiliza la novela y conduce el texto a la dialogía. Aquí analizaremos las técnicas narrativas que Taibo II utiliza en *Días de combate* como el prelude de la renovación del género que vendría más tarde con Ramírez Heredia y Hernández Luna para conducirlo hacia el post-neopolicial. En este capítulo nos enfocaremos en los discursos del criminal según se exponen en su diario y cómo mediante el discurso implícito se expone el procedimiento escritural mientras que mediante el discurso explícito se revela la psicología del asesino serial. Asimismo, se demostrará cómo en el discurso autoritativo se yuxtaponen las ideologías izquierdistas de Taibo II y a manera de metacrítica se exponen los problemas sociopolíticos de la nación mexicana.

Asimismo, desde un acercamiento de la escuela de la psicología, se prestará atención al aspecto metafórico del asesino en serie y su representación del sistema político como el originador de su psicosis. Esto se hará tomando como punto de partida las ideas teóricas sobre el “Oedipus complex” y “The Pleasure Principle” de Sigmund Freud y las propuestas de Jacques Lacan sobre la influencia paterna en la formación emocional del individuo. La atención que Taibo II presta a los aspectos formales en *Días de combate*: el juego de voces (heteroglosia) y discursos que dialogan entre sí, demuestran la evolución del género negro a partir de los años setenta del siglo pasado (después de Rafael Bernal y su *Complot mongol*). Al mismo tiempo, los elementos renovadores que Taibo II incluye en esta novela conforman la base para el surgimiento del neopolicial y apuntan hacia la transculturación narrativa del género que surgiría en *La Mara* de Ramírez Heredia y continuaría con *Yodo* de Hernández Luna.

Capítulo 3. Bajo el título “Hacia el post-neopolicial: *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia”, se analizará la novela *La Mara* como texto representativo del nuevo sub-genero del neopolicial que aquí proponemos: el post-neopolicial. En el análisis de *La Mara* se empleará como marco teórico las ideas de Gilles Deleuze y Felix Guattari según se exponen en *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1980). De acuerdo con estos teóricos, los textos pueden ser clasificados de acuerdo a su construcción, ya sea ésta jerárquica (lineal) o rizomática (fragmentada). En este capítulo analizaremos *La Mara* como un texto rizomático tomando en base la multiplicidad de espacios narrativos, el lenguaje y las historias que confluyen para formar nuevas líneas narrativas (rizomas). Desde un enfoque formal, se analizarán tres aspectos fundamentales que constituyen su estructura: los espacios narrativos, el lenguaje y la

representación del criminal como víctima y cómo estos elementos evidencian la transculturación del neopolicial hacia el post-neopolicial. También se expondrá cómo el autor utiliza los aspectos formales como un vehículo de denuncia social implícita, una técnica novedosa dentro del neopolicial del siglo veintiuno si se compara con la narrativa de los años anteriores. Asimismo, se incluirá el contexto histórico y sociopolítico de la época para demostrar cómo éste se representa en la ficción. Aunque la novela no está situada en un espacio urbano, sino más bien en la periferia (Hidalgo, Chiapas), Ramírez Heredia ficcionaliza los grupos pandilleros que controlan la frontera sur de México con Guatemala¹⁴ para exponer literariamente la expansión de los problemas sociales hacia otros ambientes y espacios mexicanos. Al dar voz a los grupos marginados que sufren los efectos de la violencia, la corrupción y el abuso del poder, el autor narra la nación desde su propia cosmovisión y estilo. En *La Mara*, desaparece el personaje del detective, pero las motivaciones que fueron establecidas en la novela negra por Dashiell Hammett, continúan: violencia, abuso del poder, criminalidad e intereses monetarios, entre otros. Ramírez Heredia ficcionaliza con su propio estilo estos elementos dentro del género neopolicial, mostrando así el alcance y la evolución literaria que el género ha logrado dentro de sí mismo. Tomando como base las técnicas literarias que el autor utiliza en la construcción de la estructura, aquí identificamos esta

¹⁴ La Mara Salvatrucha, o también conocida como MS-13, es una organización de pandillas compuesta mayormente por centroamericanos (Guatemala, Honduras, El Salvador) que residen en la ciudad de Los Ángeles, California. Algunos de sus miembros, al ser deportados a sus respectivos países, han traído con ellos las ideologías criminales y la violencia, formando de esta manera nuevos grupos pandilleros. Esta es una problemática social que pocos escritores, si acaso alguno, ha incluido en la literatura, especialmente en el género neopolicial.

novela con el post-neopolicial, aunque, claro, como ya se había mencionado anteriormente, también estamos conscientes de la existencia de otros autores que siguen esta misma línea. Asimismo, se debe aclarar que el surgimiento del post-neopolicial no significa la eliminación total del neopolicial, pues como sucede con cualquier género o época literaria, la transculturación narrativa es paulatina. Por lo tanto, habrá escritores que aún continúan con las tendencias del neopolicial, mientras que otros intentan nuevas técnicas para renovar el género.

Capítulo 4. En esta sección se analizarán los personajes protagónicos (madre e hijo) en la novela *Yodo* (2003) de Juan Hernández Luna. El estudio se efectuará siguiendo el título “¿Víctimas o victimarios? Representaciones de lo abyecto en *Yodo* de Juan Hernández Luna.” Como punto de partida se utilizará la teoría del caos desde una perspectiva literaria, según propone N. Katherine Hayles en *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science* (1990). Asimismo, se utilizarán las ideas sobre lo *abyecto* que Julia Kristeva esboza en *Podere de la perversión: ensayo sobre Louis Ferdinand Céline* (1988) para demostrar cómo la figura de la mujer mexicana tradicional es subvertida y en su lugar se construye un ser abyecto que contribuye, con sus acciones caóticas, a la abyección de su hijo. De la teoría del caos se tomarán los conceptos *estructuras disipativas*, *bifurcación* y *efecto mariposa* para analizar las complejas relaciones entre los personajes y la causa-efecto como los factores conducentes a la formación del asesino serial. La teoría del caos se caracteriza por proponer que detrás del aparente caos existe un orden que sostiene el equilibrio de los elementos implicados. El caos lleva a la construcción de estructuras disipativas (modelos abiertos) que para encontrar el orden se bifurcan en nuevas estructuras. En su

búsqueda del orden, estas bifurcaciones conducen los elementos hacia un retorno del estado original o hacia la construcción de nuevas estructuras azarosas. En el análisis de los personajes se demostrarán las diversas válvulas de escape (bifurcaciones) que los personajes utilizan para encontrar el orden dentro del caos de su vivir diario. En conjunción con la teoría del caos y el concepto de lo abyecto, se estudiarán los protagonistas desde la óptica del psicoanálisis. Para esto se aplicará el concepto freudiano “Oedipus complex” y se seguirán las propuestas que Bessel A. Van der Kolk y Alexander C. McFarlane sugieren en su ensayo *The Black Hole of Trauma* (1996) para exponer los eventos traumáticos que conducen al personaje a formarse una personalidad como asesino serial. El objetivo del estudio de los personajes como ‘ahumanos’ o abyectos es demostrar las maneras innovadoras de denuncia sociopolítica que surgen en el post-neopolicial. Se mostrará cómo el nuevo subgénero retiene los elementos más importantes de su predecesor, el neopolicial: los intereses económicos, la ambición y el abuso del poder, entre otros, pero también se expondrán los nuevos elementos que llevan el post-neopolicial hacia una cosmovisión más universal.

Conclusión. En esta sección se concluye con una reflexión sobre las obras analizadas en este estudio y cómo éstas han contribuido a las letras mexicanas de las últimas dos décadas del siglo veinte hasta la primera década del siglo veintiuno. Se resume a grandes rasgos la evolución de la novela negra en las obras aquí examinadas y cómo éstas muestran la heterogeneidad y transculturación narrativa que está ocurriendo dentro del género neopolicial mexicano. Además, se reflexiona sobre las contribuciones que las obras de Taibo II, Ramírez Heredia y Hernández Luna han hecho para narrar las realidades contemporáneas desde su cosmovisión personal. En su literatura policial se

expone el caos de la realidad sociopolítica que permea las grandes metrópolis y zonas rurales mexicanas (y por extensión las latinoamericanas): violencia, marginalidad, abuso del poder y corrupción. Al mismo tiempo, con la inclusión de nuevas estructuras, técnicas y estéticas literarias, estos autores han contribuido a la formación de una nueva literatura que emergió en sus comienzos como producto de la imitación del género policial estadounidense.

Capítulo 1

La novela policial clásica, el género negro y su evolución hacia el neopolicial en México.

Para un mejor entendimiento de la narrativa neopolicial mexicana de finales del siglo veinte y lo que va del veintiuno, es importante conocer el origen y contexto sociopolítico de los géneros que la antecedieron: la narrativa policial clásica y el género negro, también conocido como *hard-boiled*. De igual importancia es reconocer las instancias que condujeron a algunos escritores mexicanos a adoptar ambos géneros para finalmente desembocar en la narrativa neopolicial y, posteriormente, el post-neopolicial.

Existen varias propuestas en cuanto al origen del relato policial o criminal. Mempo Giardinelli, considera que “. . . hubo primeros relatos policiales desde hace más de dos siglos. . .” y como ejemplo cita del manuscrito chino *Tres casos criminales resueltos por el juez Ti* (20). Mientras que otros estudiosos del género encuentran antecedentes aun más antiguos de historias criminales, según comenta Stephen Knight:

Régis Messac goes back to the classics and the Bible for his earlier examples in his enormous book *Le 'Detective Novel' et l'influence de la pensée scientifique*. Dorothy Sayers does the same in her first *Great Short Stories of Detection, Mystery and Horror*. (8)

Quizá el primer crimen literario en la historia de la humanidad, si se quiere, es el que se registra en el libro bíblico de Génesis cuando Caín asesina a su hermano Abel, pero tenemos que reconocer, como señala Vicente Francisco Torres, que “. . . la sola presencia de un delito o una deducción no convierte a un cuento o a una novela en policiacos. . .” (15).

Cualquiera que sea el origen de los primeros relatos relacionados con el crimen, la crítica reconoce al norteamericano Edgar Allan Poe (1809-1849) como el verdadero iniciador del género policial clásico, según afirma Giardinelli: “Como fuere, hay acuerdo generalizado en que el género nace realmente en el siglo XIX y en que su creador es Poe” (21). Con su cuento *Los asesinatos en la calle Morgue* (1841) y el detective de su invención, Auguste Dupin, Poe es el primer autor en hacer del crimen el asunto central de la narrativa, abriendo de esa manera las puertas del género policial clásico. En *Los asesinatos en la calle Morgue* el autor presenta el enigma del “cuarto cerrado”; una estructura que serviría de modelo para los autores subsiguientes del género. El detective Dupin utiliza la deducción y la inteligencia para resolver el misterio del asesinato de una mujer y su hija y dar con el paradero del criminal. Paralelamente con el detective, el lector es partícipe de la investigación ya que a lo largo de la narrativa se revelan pistas que lo llevan a sospechar (sin descubrir, por supuesto) quien o quienes son los posibles responsable del asesinato (Messent 29).

Al igual que Poe, otro precursor del policial clásico ampliamente reconocido es el escocés Arthur Conan Doyle (1859-1930), el creador de uno de los detectives literarios más famosos: Sherlock Holmes, mejor identificado por su inseparable gorra y pipa. Holmes aparece por primera vez en la novela *Estudio en escarlata* (1887) donde, siguiendo el prototipo establecido por Poe, el detective y su ayudante el doctor Watson, investigan la misteriosa muerte de un hombre y resuelven el caso con éxito. La influencia de Holmes entre los escritores y productores de cine se mantuvo durante los siguientes años de su aparición, y como recalca Knight:

No literary figure has a stronger hold on the public imagination than Sherlock Holmes. The name is a synonym for a detective; he has been parodied, imitated and recreated in all media with great success. (67)

Sherlock Holmes, se convirtió en el prototipo del detective policial clásico que cumple con ciertas características específicas: es un héroe que lucha victoriosamente contra el mal por medio del uso del raciocinio, el análisis y la inteligencia para resolver el asunto criminal (características propias del pensamiento positivista de la Ilustración) (Torres 16). Es un personaje que, aunque se mantiene independiente, coopera con la policía. La misión del detective es atrapar al criminal y entregarlo a las autoridades, quienes a su vez se encargan de aplicar el castigo necesario por transgredir los códigos impuestos por la ley. Con la aprehensión del criminal se estabiliza el orden social que ha sido violado por el perpetrador, como explica Rosi Song: “Esta narrativa adquiere valor porque siempre conlleva la idea sobre la restauración del orden, el triunfo de la lógica e, incluso, del bien contra el mal, funcionando siempre desde el presupuesto de su legitimidad” (94). Dichos parámetros entre el bien y el mal son bien definidos por medio de los personajes que manifiestan personalidades dicotómicas: el detective se apega al bien mientras que el criminal desafía las leyes oficiales y las transgrede. Para apegarse a esta fórmula del policial clásico, el escritor tiene que mantener una posición fría ante los hechos del criminal, como señala John G. Cawelti: “The criminal . . . poses a problem of structural focus for, if the writer becomes too interested in his motives and character, he risks the emergence of an emotional and thematic complexity that could break up the formula” (Citado en Simpson 11). Con esto en mente, podemos agregar que por lo general en la fórmula clásica el detective evita adentrarse en la psicología del criminal y tiene poco interés personal en la naturaleza del crimen que está investigando.

Esto se debe a que su función consiste en resolver el caso y establecer claramente la culpabilidad del asesino para al final de la historia reducir el dilema “. . . to a simple issue between good and evil” (Simpson 11).

La dicotomía entre el bien y el mal conduce a la narrativa clásica a apearse a una estructura que se desarrolla entre dos historias distintas: la historia del crimen y la historia de la investigación. Sin embargo, y como plantea, Tzvetan Todorov, no existe un enlace común entre las dos historias ya que la primera historia (la del crimen) sucede y termina antes de que la segunda historia (la de la investigación) inicie (44-48). En este sentido, la trama gira en torno a la investigación y el misterio del crimen llega a ser resuelto por el detective usando el raciocinio.

Contextualizando la narrativa policial dentro de su época, Persephone Braham señala las condiciones que impulsaron su origen entre las cuales incluye: “. . . the scientific and philosophical transformations of the post-Enlightenment era; the emphasis on empiricism and ratiocination; and the burgeoning sciences of sociology, psychology, and forensic medicine” (1). Además de las ideas filosóficas y científicas, producto de la modernidad del siglo diecinueve, también hay que tomar en cuenta la institucionalización oficial del cuerpo policiaco y la creación del Departamento Criminalístico que se llevó a cabo durante el mismo periodo en los Estados Unidos. Aunque “El género policial no surge inmediatamente después de la creación del primer cuerpo oficial de policía . . .” (Torres 15), la unión de estos factores (las ideas de la Ilustración y la institucionalización del cuerpo policiaco) ofreció a los autores de la época el contexto para que surgiera por primera vez el detective literario. Este personaje

es el que se encargaría de enmarcar las consecuencias de los actos criminales (Kurzen 19-22).

En base a su esencia particularmente justiciera, la narrativa policial clásica es clasificada por la crítica como aquella que “. . . explora la relación entre autoridad y justicia” (Braham 1).¹⁵ En cambio, visto desde la óptica del siglo veintiuno, este tipo de narrativa es, según Padura Fuentes, una “. . . agotada novela deductiva, antirrealista y esencialmente burguesa, para la cual la función lúdrica [sic] se había convertido en la única posible” (38). En términos generales, el género policial clásico se define como “. . . un tipo de narrativa construida alrededor de un crimen que tiene que ser resuelto por un detective o un personaje cuya función es investigar” (Simpson 10). La narrativa policial clásica es también conocida como *whodunit* o novela de enigma y llegó a tener un alcance mundial con autores como Ellery Queen, Dorothy L. Sayers y Agatha Christie, entre otros (Colmeiro 55). No obstante, a pesar del éxito y aceptación de la historia policial entre el público lector, ésta fue rechazada por la crítica que la catalogaba como una forma de entretenimiento popular sin ningún valor literario e indigna de pertenecer al canon (Simpson 9).¹⁶

¹⁵ Existen varios sinónimos para aludir a la novela policiaca. José F. Colmeiro explica que del término genérico dado originalmente en inglés, *detective fiction*, se derivan otros nombres: novela detectivesca, de misterio, de crimen, policial y policiaca.

¹⁶ Amelia Simpson asegura que este punto de vista crítico ha cambiado con el policial actual: “Consumed by millions worldwide, it is also the subject of serious study by scholars, especially those interested in formulaic narrative systems and in popular culture and its ideological underpinnings” (9).

La novela negra o *hard-boiled* en los Estados Unidos

Debido a los cambios en el panorama social y político de las primeras décadas del siglo veinte, el modelo clásico, y su marcada definición entre el bien y el mal, pronto dejaría de ser válido o creíble para los autores y lectores del género. Simpson asegura: “In the 1920s, another type of detective literature emerged in the United States as a reaction on the part of younger writers against what was considered the excessively unrealistic depiction of society in the classic model” (11). Si la novela policial clásica surge en los Estados Unidos como producto de la modernidad de finales del siglo diecinueve y el auge de la industrialización, su sucesora, la novela negra¹⁷ o *Hard-boiled*, emerge como una necesidad denunciatoria de la pobreza, la violencia y la corrupción del sistema sociopolítico que aparece con el crecimiento de las urbes durante los años subsiguientes. La crisis económica de la Gran Depresión que inicia en los Estados Unidos en 1929 y el establecimiento de la ley seca (la prohibición de manufactura y venta de bebidas alcohólicas vigente entre 1920-1933), fomentaron el crimen organizado y la violencia en las metrópolis estadounidenses (Torres 18). El desorden de los años treinta en los Estados Unidos exigía una narrativa que expusiera la problemática social – meta que la novela policial clásica ya no podía cumplir –

¹⁷ Colmeiro explica que la narrativa norteamericana *hard-boiled* recibe el nombre de “novela negra” debido a que las primeras obras fueron publicadas en 1922 en la revista *Black Mask*. Otro factor que condujo a la adaptación de este nombre fue la publicación de los primeros relatos de Hammett y Chandler por la editorial francesa Gallimard bajo la etiqueta *série noire* (serie negra). Este concepto surge en Francia en gran parte como referencia a las novelas de William Irish que llevaban en su título la palabra “black” (*The Bride Wore Black; Black Curtain and Back Angel*) (54).

iniciando así su evolución hacía un nuevo género (o subgénero, si se quiere): la novela negra.

Dashiell Hammett (1894-1961) sería el creador del nuevo género con su novela *Cosecha roja* (1929), la primera obra en exponer literariamente la cruda realidad de la época y eliminar la artificiosidad del modelo anterior, pero sin abandonar por completo algunas de sus fórmulas. Vicente F. Torres define la novela negra o *hard-boiled* como “[. . .] una ficción en torno al crimen y no siempre sobre el crimen, porque en múltiples ocasiones esta narrativa atiende el acto delictivo más como una posibilidad o como una atmósfera que como un hecho consumado” (20). En la novela negra la investigación del crimen ya no es en sí la cuestión más importante como lo había sido en el modelo clásico, más bien, lo que importa en el género negro son las causas y los efectos producidos por el crimen tanto en la sociedad como en el criminal. Braham sugiere que ésta es una narrativa que muestra el desorden que enfrentan los habitantes de los espacios urbanos: “The hard-boiled genre is defined more by its mood and attitude than its plot structure: a definitively urban genre, it proclaims a dystopian view of the modern city in which chaos, alienation, and discord prevail” (xii). Efectivamente, en la narrativa negra el crimen es cometido no sólo por individuos desequilibrados sino también por las instituciones políticas y sociales o en contra de ellas. Los personajes son individuos marginados y víctimas de la violencia (o perpetradores de ésta) que ya no confían en la sociedad y sus instituciones debido a su corrupción, como plantea José F. Colmeiro: “Estas fórmulas narrativas de la novela negra son indicativas de una nueva mitología popular cuestionadora del orden establecido” (62) Es decir, mediante mostrar la violencia con un marcado realismo, a diferencia del policial clásico que confiaba en

las leyes gubernamentales, la novela negra cuestiona radicalmente la decadencia de la sociedad estadounidense, y por lo tanto, la del género humano.

Además de señalar la propiedad denunciadora del género negro, Colmeiro asegura:

Todo texto se origina y manifiesta sobre el telón de fondo formado por el conjunto de toda la literatura anterior (y posterior). Necesariamente se ha de relacionar, por su similitud o desemejanza, con otros textos literario.

(37)

En el caso de la novela negra, ésta no sería la excepción y como en cualquier evolución literaria, no cambia radicalmente del todo, más bien hereda algunos elementos del clásico mientras exhibe algunas diferencias. Por ejemplo, se mantiene la estructura narrativa del policial clásico que se desarrolla en torno a las peripecias de un detective y uno o varios crímenes. Por otra parte, sobresale un tratamiento diferente en el lenguaje, los escenarios, los temas, los personajes y el estilo. En cuanto al lenguaje del género negro, Peter Messent lo describe como “American vernacular, of a linguistic toughness and terseness exactly suiting the street-wise Op [sic] and the world of bent cops and politicians, mercenary women, and hard-nosed criminals and killers through which he moves” (36). En la novela negra el lenguaje elitista y refinado del modelo clásico es suplantado por el lenguaje coloquial, tanto de los personajes de la clase baja o marginados como de la clase alta. Los espacios oscuros de la urbe forman ahora parte de los escenarios literarios, pero también se presta atención a la corrupción de los espacios burgueses. Los restaurantes populares, las calles sucias y los barrios donde impera la crisis, la violencia, el peligro y la corrupción, componen el mosaico donde se

desarrolla la acción y los temas más sobresalientes son el abuso del poder, la corrupción, la marginalización y hasta el racismo (Messent 36).

La imperante violencia, corrupción política y el peligro son los principales factores que contribuyeron a desplazar el crimen del cuarto cerrado hacia los espacios ciudadanos abiertos, pues como declara Raymond Chandler en su ensayo “The Simple Art of Murder” (1944), “Hammett took murder out of the Venetian base and dropped it into the alley” (12). Es en estos nuevos espacios donde el detective lleva a cabo sus pesquisas y para poder confrontar el crimen – aunque en la mayoría de los casos sin éxito – se torna en un personaje irónico, duro e inflexible. Un paradigma de este tipo de detective es Sam Spade, el agente investigador creado por Hammett en *El halcón maltés* (1930). En esta novela la historia se desarrolla en San Francisco donde Spade se enfrenta a un grupo de traficantes de arte que quiere apoderarse de una estatuilla incrustada de piedras preciosas. En sus pesquisas Spade se enfrenta a la ambición de los personajes, la violencia y el asesinato. Aunque al final el detective logra esclarecer quienes son los culpables, no todos los personajes envueltos en la historia pagan por sus actos delictivos. Spade, en oposición a Dupin, el detective de Poe, es un personaje que no tiene una oficina lujosa y segura como el centro de sus investigaciones. Más bien convive entre los marginados, y de manera un tanto quijotesca, deambula por los barrios bajos de San Francisco en busca de la verdad y la justicia.

En sus pesquisas el detective del género negro no utiliza el raciocinio, la observación, ni la deducción para resolver los casos, sino la intuición y la violencia mientras se involucra activa y personalmente en los acontecimientos (Colmeiro 61). Philip Marlowe, el detective de Chandler, por ejemplo, es un personaje que se rebela

contra la sociedad corrupta, y aunque es un jugador y mujeriego, también se caracteriza por su integridad y nobleza. Spade y Marlowe se convirtieron en el prototipo del detective literario de los escritores del género negro y prevalecieron durante las siguientes décadas, tanto en los Estados Unidos como en Europa y, años más tarde, en la década de los setenta, este modelo llegaría a América Latina.

En su evolución hacia el género negro, el policial de los años treinta manifiesta un cambio no solamente en el detective sino también en el estilo narrativo. Messent explica que en el género negro hay más énfasis en el diálogo y la acción es por lo general al estilo *thriller*: “Hammett’s style is with an emphasis both on dialogue to move the narrative forward and on the rapid description of scene and action with little acknowledgement of feelings and emotion” (36). El diálogo abundante y la acción intensa es, en la mayoría de los casos, acompañada de escenas sexuales explícitas para condimentar la historia. Asimismo, predomina un punto de vista crítico y cínico hacia la sociedad, y es por eso que prevalecen los temas de la violencia, la delincuencia y la corrupción política, entre otros (Simpson 12).

Los cambios estructurales y temáticos en la novela negra son propios del ambiente en que se inscriben y funcionan, claro está, como modos representativos de las condiciones sociales y políticas de la época. Por lo tanto, mientras que en el género clásico se presenta el crimen como una transgresión de las normas en un sistema generalmente justo, en su vertiente, la novela negra, la corrupción de las instituciones termina aniquilando el orden. Como resultado, la narrativa negra se vuelve denunciadora al centrarse más bien en las problemáticas sociales en vez del juego deductivo traspasando, de esta manera, “. . . las barreras convencionales entre géneros y

categorías literarias” (Colmeiro 16). Tanto la narrativa policial clásica, como la negra, gozaron de un éxito rotundo en sus respectivas épocas, pero conforme el contexto sociopolítico cambia a lo largo de los años, el género negro también manifiesta una evolución como reflejo de la sociedad actual. Esto es particularmente cierto en el caso de la mayoría de los países latinoamericanos donde la violencia ha escalado hasta alcanzar niveles críticos.

La literatura policial en América Latina: los casos de Argentina y México

El éxito de la narrativa policial clásica entre los lectores estadounidenses y europeos se extiende tardíamente a América Latina durante la década de los años cuarenta del siglo pasado.¹⁸ En cuanto a la popularidad de la narrativa policial en el mundo hispano, Amelia Simpson, citando a Donald Yates, comenta: “No type of prose fiction is more popular and none is in greater demand among the reading public of Spanish America than the detective story” (16). No obstante, y a pesar de la popularidad del género, éste llegó a cultivarse escasamente por escritores hispanos durante esa época. Más bien el público leía las traducciones de reconocidos autores extranjeros que circulaban ampliamente, en especial la versión clásica. De hecho, a finales de los años cuarenta, las casas editoriales publicaban en su mayoría títulos extranjeros. Por ejemplo,

¹⁸ El éxito del género se debió a la demanda del público que gustaba de la lectura fácil y el misterio. Con la demanda creció también el interés comercial de las casas editoriales que exigía a los autores más producción literaria. La producción masiva de novelas y cuentos en papel *pulp* las hacían más accesibles al público lector por su bajo precio (Torres 19).

en Buenos Aires, la revista *El Séptimo Círculo* (1945-1983), dirigida por Jorge Luis Borges y Adolfo Bioy Casares, se encargaba de la publicación de traducciones de autores estadounidenses y europeos como James Cain y Ross MacDonald. Simpson hace una observación en cuanto a la autoría nacional del género policiaco en esta revista y asegura que: “. . . only six of almost four hundred titles published between 1945 and 1983 were authored by Latin Americans” (16). Entre los pioneros del género policial clásico en Argentina que lograron publicar sus obras se encuentran Borges y Bioy Casares. Aunque más mimética y paródica que original, la narrativa de estos autores argentinos inaugura la apertura a los ambientes y lenguaje locales que más tarde se adaptarían con la llegada del *hard-boiled* norteamericano, según apunta Padura Fuentes:

Alrededor de Borges y Bioy empieza a gestarse un movimiento al que se suman autores, obras y hasta colecciones editoriales, como la famosa serie “El Séptimo Círculo”, que da cabida a escritores de la lengua y a clásicos del género, propiciando algo tan necesario para una escuela literaria: la certidumbre de un “ambiente”. (39)¹⁹

Entre los factores que propiciaron la insuficiente participación de escritores nacionales del género, tanto en Argentina como en México, destacan el gusto del lector de la época y los intereses económicos de las casas editoriales. Simpson explica que el público favorecía las novelas policiales extranjeras ya que se sentía atraído hacia los escenarios y personajes franceses, ingleses y estadounidenses. Como resultado de dicha preferencia, las traducciones policiales se vendían rápidamente perjudicando así la publicación de los escritores locales a quienes las casas editoriales daban un perfil

¹⁹ En 1942 Borges publica su cuento policial “La muerte y la brújula”. La trama gira en torno a tres asesinatos en serie donde el detective Lönrot es el encargado de resolver el enigma.

reducido. A este respecto Simpson comenta: “An image of detective fiction as a foreign form has always pervaded the public consciousness, and publishers traditionally have been reluctant to accept works by native authors because of uncertainty about their commercial viability” (16). Para poder publicar sus obras, los escritores latinoamericanos se vieron en la necesidad de escribir bajo seudónimos²⁰ y ubicar sus historias en lugares y geografías extranjeras. Y aunque la práctica de usar seudónimos no es nueva en la literatura,²¹ Simpson señala que era casi obligatorio para los escritores latinoamericanos del policial si éstos querían atraer la atención del público lector (16).

Otra razón que llevó a la limitada participación de escritores latinoamericanos dentro del género policial clásico fue la incompatibilidad entre la realidad política y social de los Estados Unidos y la de América Latina. En un ambiente donde ha imperado el abuso del poder, la tiranía y la corrupción policiaca, un detective como el de Poe no era nada creíble, según Carlos Monsiváis:

Si el propósito de la literatura policial es ser realística, en Latinoamérica el acusado nunca podría ser el verdadero criminal y, a menos que éste fuera pobre, nunca sería castigado. No tenemos literatura policial porque no tenemos fe en la justicia. (Citado por Simpson 21)²²

Las historias del policial clásico, donde el detective resuelve los casos criminales victoriosamente y el bien prevalece sobre el mal, no reflejaba la situación de los países latinoamericanos que vivían (y aún viven, en algunos casos) bajo la corrupción de las

²⁰ Adolfo Bioy Casares escribió varios de sus relatos policiales bajo diferentes seudónimos. El más conocido de todos fue el de Honorio Bustos Domecq.

²¹ El verdadero nombre de Gabriela Mistral era Lucila Godoy de Alcayaga y Nefthalí Reyes es el nombre real de Pablo Neruda.

²² Citado por Amelia Simpson en *Detective Fiction from Latin America* (21).

instituciones políticas y sociales y la larga historia de dictaduras. Es por eso que al surgir la novela negra, ésta se volvió el vehículo literario más apropiado para los escritores latinoamericanos que querían exponer las problemáticas sociopolíticas con un realismo que no resultara del todo ajeno al lector.

La narrativa policial y el género negro en México

El policial clásico iniciado por Poe a mediados del siglo diecinueve llega, como ya se ha mencionado, tardíamente a México durante los años cuarenta y cincuenta del siglo veinte, cuando en los Estados Unidos el género negro ya estaba en su apogeo. Así, mientras que en Argentina la revista *El Séptimo Círculo* promueve el género policial, en México lo hace la revista *Selecciones Policiacas y de Misterio* (1946-1953), fundada por Antonio Helú. A semejanza de la revista argentina, en *Selecciones* también se publican en su mayoría traducciones de escritores extranjeros. Sin embargo, su valor literario es indiscutible ya que sirve como trampolín para los primeros autores del género en México: Rafael Bernal, María Elvira Bermúdez, Pepe Martínez de la Vega y el mismo Antonio Helú (Torres 21). Es a partir de la década de los cuarenta que el espacio narrativo de la novela mexicana inicia un tránsito gradual de las zonas rurales hacia los espacios urbanos y la ciudad de México se convierte en el centro de la narrativa, aunque sin descartar por completo los espacios rurales.²³

²³ La crítica considera *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez, la novela más importante de la década de los cuarenta. Aunque Yáñez continúa con el tema de la Revolución y los ambientes rurales, ya se empieza a experimentar con los aspectos formales que se acentuaría en la década siguiente con *Pedro Páramo* (1955) de Juan

El incremento de la modernidad, la industrialización y el progreso económico bajo el gobierno de Manuel Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán Valdez (1946-1952) sucesivamente, condujo a un crecimiento acelerado de la ciudad de México, que solamente en dos décadas (1920-1940) pasó de medio millón a tres millones de habitantes. Este contexto histórico de prosperidad económica, se refleja en las primeras obras policiales clásicas al exhibir el ambiente burgués que se vivía durante la época en algunos sectores exclusivos de la ciudad de México (como la colonia Roma y la colonia Condesa). Tal es el caso de los relatos de María Elvira Bermúdez (1916-1989), una pionera del policial clásico²⁴ quien, como ya se mencionó, dio a conocer sus primeras obras en la revista *Selecciones Policiacas*. La incursión de la escritora en el género policial continuó años más tarde con la publicación de la antología *Los mejores cuentos policíacos* (1955), la primer recopilación dedicada exclusivamente al género

Rulfo, cerrando así el ciclo de la revolución. El indigenismo es otro tema relevante en las letras mexicanas de los años cuarenta que se extiende hasta los cincuenta. Sergio González Rodríguez señala cuatro novelas de mayor importancia: *Nayar* (1940), de Miguel Ángel Menéndez; *Donde crecen los tepozanes* (1947), de Miguel N. Lira; *Juan Pérez Jolote* (1948) de Ricardo Pozas; y *El callado dolor de los tzotziles* (1957), de Ramón Rubín (González Rodríguez, 225-226).

²⁴ En *Muertos de papel: un paseo por la narrativa policial mexicana*, Vicente F. Torres ofrece una reseña sobre la novela policial mexicana escrita por mujeres. Torres, aunque reconoce que Bermúdez fue la escritora más importante de la época, propone que la primera escritora del género es Margos de Villanueva con su novela *22 horas* (1955), donde presenta al detective José Silvestre. Sin embargo, es interesante notar que Torres se contradice a sí mismo pues también menciona la novela *Diferentes razones tiene la muerte* de María Elvira Bermúdez publicada en 1947 antes de la novela de Villanueva. Según Torres, aunque más recientes, otras escritoras pioneras del género policial clásico que han llegado a ser poco conocidas son Alicia Reyes con *Aniversario 13*, (1988) y Malú Huacuja con *Crimen sin falta de ortografías* (1986) (50-51).

policial clásico escrito por autores mexicanos.²⁵ Asimismo, seis años después Bermúdez reunió sus propios cuentos en *Detente sombra* (1961) y *Muerte a la zaga* (1985). En varios de estos cuentos aparece la detective María Elena Morán, considerada la primera investigadora femenina de la literatura latinoamericana (Duffey 27). La participación literaria de Bermúdez es importante ya que inicia una apropiación de ambientes, geografías locales y personajes con nombres latinoamericanos, nacionalizando así el género. Estas innovaciones proporcionaron al género elementos identificadores propios del lector mexicano, pues como señala Ángel Rama, en la transculturación narrativa la originalidad solo se puede lograr mediante la representación de la región en la cual surge la narración (13). La apropiación del género mediante la representación de ambientes y personajes locales se desarrollarían aun más en la primera novela policial de Bermúdez: *Diferentes razones tiene la muerte* (1947). Aquí aparece otro detective de la creación de la autora: Armando Zozaya, un periodista honesto que investiga dos crímenes en una lujosa hacienda de Coyoacán durante una reunión entre amigos de la clase media.

Con la narrativa de Bermúdez aparecen por primera vez en el policial mexicano los espacios locales tales como la colonia Roma y la avenida Insurgentes, y empieza a sobresalir un interés por los trastornos psicológicos de los personajes.²⁶ Cabe señalar que el trato psicológico en la actitud de los personajes no era una característica del

²⁵ Según Colmeiro, en Latino América es más común utilizar el término novela policial, mientras que en España novela policiaca es usado con más frecuencia. Por esa razón en este estudio nos apearemos al término novela policial (54).

²⁶ El aspecto psicológico de los personajes y los trastornos como causa-efecto de una sociedad alienada se acentúan más en el género negro.

policial clásico estadounidense y de hecho se evitaba. Sin embargo, en la narrativa de Bermúdez sobresale una inclinación a subrayar los problemas psicológicos como el elemento conductor del crimen. Como señala Vicente F. Torres: “A lo largo de todos los escritos policiales de la autora observamos un firme interés por el perfil psicológico de sus personajes y el asedio a los tópicos de este tipo de narrativa” (48). La tendencia hacia los aspectos psicológicos emergen en la narrativa policial de autores posteriores a Bermúdez y se recrudecerían aun más en la novela negra de finales del siglo veinte y principios del veintiuno, hasta el punto de convertir al criminal en una víctima más de la sociedad alienada.²⁷

Otro pionero del género policial clásico en México es Rodolfo Usigli con su novela *Ensayo de un crimen* (1944).²⁸ En la obra de Usigli se empieza a vislumbrar un intento de reelaboración de la fórmula clásica concerniente a los asuntos inquisitivos ya que, a diferencia del policial de Poe, Usigli presenta gradualmente al lector los actos delictivos y el detective hace acto de presencia sólo casi al final de la narrativa. Además, al igual que Bermúdez, Usigli añade un toque mexicano en el trato de los aspectos psicológicos, los ambientes, los temas y los espacios narrativos, demostrando así un intento (aunque no pronunciado) de apropiación del género. A pesar de esto, en

²⁷ En la novela *Yodo* (2003) de Juan Hernández Luna, se estará analizando con detalle la alienación de los personajes.

²⁸ Vicente Francisco Torres reconoce que durante esa época surgieron varios conjuntos de textos que “. . . por desconocimiento o por su escasa calidad artística, han permanecido al margen de los esbozos de historia del género que existen en nuestro país”. Entre los primeros posibles escritores mexicanos del género clásico que nunca llegaron a alcanzar reconocimiento Torres menciona a Juan Castellanos, Marcelo Motarrón, Raimundo Rienzi, Armando Salinas y Ángel R. Marín (22-23).

Ensayo de un crimen aún se palpa el influjo extranjero ya que el autor adopta la teoría del asesinato “como una de las bellas artes” del británico Thomas de Quincey²⁹ y lo hace el factor principal de la trama (Torres 29). Es decir, se presta más atención a la estética de la modalidad criminal, pues el protagonista, Roberto de la Cruz, desea cometer el crimen estéticamente perfecto; esto es, sin ninguna excusa que justifique la muerte de la víctima sino sencillamente por el placer de asesinar. Esto conduce a Cruz a planear cuidadosamente dos asesinatos, pero falla en su intento y termina asesinando a su esposa por error. Un aspecto llamativo de la novela de Usigli, y que le otorga peculiaridad dentro del género, es el entrelazamiento de la temática de la Revolución Mexicana dentro de la trama –aunque presentada desde un ángulo retrospectivo– que persiste en otras narrativas de la época e incluso se extiende hasta finales del siglo veinte.³⁰ En el caso de *Ensayo de un crimen*, se exponen los daños psicológicos que la revolución causó en el sector infantil como testigos presenciales de la devastación y severidad del hecho histórico. Por la exposición a la muerte constante durante la revolución y el consecuente trauma, el protagonista llega a considerar el asesinato un asunto de juego que se puede llevar a cabo sin consecuencias legales si se es planeado

²⁹ En su ensayo “On Murder, Considered as One of the Fine Arts” (1817), Thomas De Quincey separa la ética de la estética en cuanto al asunto criminal y plantea la eliminación de cualquier juicio moral ante el crimen. Así, el asesinato se comete solamente por razones estéticas o artísticas; o como lo explica José F. Colmeiro, “con premeditación, armonía, ingenio y poesía” (58).

³⁰ Entre las novelas más relevantes que tratan el tema de la Revolución Mexicana retrospectivamente figuran *Al filo del agua* (1947) de Agustín Yáñez; *Pedro Páramo* (1955) de Juan Rulfo y *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes. Por su parte, y dentro del género neopolicial Paco Ignacio Taibo II retoma la temática de la Revolución en *Cosa fácil* (1977) al insinuar que la figura del héroe revolucionario Emiliano Zapata aún continúa con vida.

pragmáticamente. Por otra parte, los personajes de Usigli manifiestan personalidades más conflictivas y mezquinas que los personajes de Bermúdez pues “. . . unos son homosexuales chantajistas, otra es una lesbiana loca . . . ” y el protagonista es “. . . un aspirante a asesino . . . ” (Torres 33).

Tanto Usigli como Bermúdez reflejan en sus obras las condiciones sociales y la prosperidad económica de la época al presentar la vida holgada de la clase burguesa que surgió después de la Revolución Mexicana. En *Diferentes razones tiene la muerte*, por ejemplo, los personajes disfrutaban de los lujos, las comodidades y las fiestas que la protagonista Georgina ofrece en su lujosa hacienda de Coyoacán. De la misma manera, en *Ensayo de un crimen* Roberto de la Cruz se reúne con sus amigos clandestinamente para jugar cartas, beber y fumar y para el personaje este tipo de recreación es una de las mejores maneras de evitar el aburrimiento. Sin embargo, la vida cómoda de la clase burguesa de los años cuarenta y cincuenta empezaría a declinar en los años subsiguientes y los problemas sociopolíticos se intensificarían con el incremento demográfico de la Ciudad de México. La pobreza, la corrupción política, el aumento de la violencia y el crimen en el centro del país, otorgarían a los escritores mexicanos el contexto para la apropiación del género negro estadounidense ya que éste reflejaba de manera más realista la nueva situación sociopolítica del país.

La prosperidad económica y la estabilidad política del México pos-revolucionario de los años cuarenta y cincuenta (conocido como “el milagro mexicano”), inicia su descenso a partir de la siguiente década. El descontento de algunos sectores de la sociedad mexicana hacia el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) se incrementaría hasta alcanzar proporciones trágicas en la llamada

“masacre de Tlatelolco” en 1968, iniciando al mismo tiempo un período de violencia conocido como la “guerra sucia” que se extendió hasta finales de los años setenta.

En su análisis sobre los cambios políticos en México, John S. Brushwood enumera algunos de los acontecimientos previos al 68 que ya apuntaban hacia el descontento de los mexicanos contra el gobierno, especialmente entre la clase media y la clase trabajadora:

The activism of 1968 was preceded by the railroad worker’s strike in 1959, followed by the teachers in 1960, and the physicians in 1965. One may add the imprisonment of David Alfaro Siqueiros, and the controversy over the free textbook program. (63)

Los rápidos cambios económicos, el incremento del desempleo y el desvanecimiento de los deseos de superación de la clase media a través de la educación, culminaron con la invasión de la autonomía universitaria por parte de las fuerzas armadas en julio de 1968 (Steele 5). Este atropello surgió a partir de un conflicto entre los alumnos del Instituto Politécnico Nacional y la escuela preparatoria Isaac Ochoterena. Aunque el incidente no produjo mayores problemas entre los estudiantes, un grupo de doscientos policías armados intentaron ocupar el edificio del politécnico desatando así la indignación y resistencia de aproximadamente tres mil estudiantes. La invasión a la preparatoria desencadenó en una serie de protestas y demostraciones políticas en contra del gobierno por parte de los grupos estudiantiles. Las protestas continuaron escalando y se estima que el 27 de agosto unas cuatrocientas mil personas se reunieron en el zócalo de la ciudad para reclamar la liberación de algunos prisioneros políticos y justicia social en general.

Lo que inició como un desacuerdo entre estudiantes degeneró en el abuso del poder gubernamental como señala Brushwood: “Obviously, the movement had changed a great deal from a fight between two groups of preparatory school students with no overt political objective” (66-68). A pesar de las peticiones de justicia de los manifestantes, el gobierno de Díaz Ordaz continuó ignorando la situación y demostró poco interés en ofrecer soluciones al problema. La llegada próxima de los juegos olímpicos, que tendrían sede en la ciudad de México en octubre, produjo incluso más descontento entre los manifestantes pues consideraban que Díaz Ordaz “. . . should be paying attention to internal problems of social welfare, instead of sponsoring an international spectacle” (Brushwood 68).

Claramente, para el gobierno era importante presentar una imagen positiva del país ante las naciones invitadas a los juegos olímpicos, aunque los mexicanos no estuvieran de acuerdo con las decisiones políticas. Las manifestaciones estudiantiles y las represiones del gobierno continuaron intensificándose durante las siguientes semanas hasta que finalmente el gobierno aceptó llegar a un acuerdo con el movimiento estudiantil. Sin embargo, este acuerdo sería solamente una máscara para disimular el verdadero propósito del gobierno (el control político) ya que las represiones alcanzaron proporciones catastróficas el 2 de octubre en la conocida “masacre de Tlatelolco” ocurrida en la Plaza de las Tres Culturas donde se habían reunido unos 10.000 trabajadores, esposas y estudiantes durante una manifestación pacífica (Steele 5). Aunque el gobierno continúa negando el número de muertos, se cree que en esa ocasión cientos de estudiantes, y otros que los apoyaban, resultaron heridos o perdieron la vida. Por otra parte, muchos de los que lograron escapar con vida terminaron siendo

arrestados, torturados y desaparecidos (Brushwood 69). La intimidación impuesta por los actos violentos de parte del gobierno condujo a la dispersión de los movimientos estudiantiles donde imperaba el temor a las represalias y la mayoría de los activistas políticos se vieron obligados a suspender sus manifestaciones.

Los sucesos del 68 fue un momento clave en la historia y la literatura mexicana pues se expuso la ineficacia del Partido Revolucionario Institucional (PRI), la corrupción política, el abuso del poder gubernamental y, sobre todo, la “. . . inexistencia de la democracia en México” (Quiñonez 355). Estos problemas sociopolíticos se harían patentes en la literatura, pues como declara Braham: “The writers who came of age after the massacre used literature to express this dissidence by violating traditional barriers between high and popular culture, author and reader, fiction and nonfiction” (68). Los autores mexicanos se encargarían de representar la nueva realidad que estaban viviendo por medio de las diferentes modalidades literarias. Así, el tema de la violencia, que ya había surgido en la primera década del siglo veinte con la novela de la revolución, reaparece con más intensidad después del 68, tanto en el periodismo, la novela y el cuento, como en el ensayo y el cine. Por ejemplo, Elena Poniatowska plasmó la tragedia de los movimientos estudiantiles en *La noche de Tlatelolco* (1971), una obra de corte testimonial que incluye fotografías, pancartas y declaraciones de algunos de las víctimas y sus familiares. Los ensayos de Carlos Monsiváis recogidos en *Días de guardar* (1970) tratan el tema del 68 de manera humorística y dialectal. Por su parte, Carlos Fuentes denuncia el abuso del poder gubernamental en su ensayo *Tiempo mexicano* (1971) y José Revueltas, en su novela corta *El apando* (1969), expone a menor escala la corrupción política por medio de narrar el ambiente decadente dentro del penal de

Lecumberri, un espacio donde impera la prostitución, el uso de drogas y abuso del poder de parte de los celadores.³¹

En este sentido, la producción de toda una gama de obras literarias que surgió a raíz de los sucesos del 2 de octubre, son como señala Rosado, “. . . un conjunto que constituyen toda una corriente en la historia de la literatura mexicana, corriente cuya característica es su alto grado de politización, la denuncia y, en general, el empleo del realismo” (338). A este conjunto de obras se incorporaría el género negro como mejor representante de la violencia urbana y la corrupción política. Se inicia de esta manera la publicación de obras que se multiplicarían con el tiempo, pues como observa Ignacio Corona en su análisis de la temática de la violencia en la novela policial mexicana, la creciente popularidad del género “. . . se debe a la función cultural que parece cumplir como depositaria de expectativas e instrumento de exploración, denuncia, e interpretación social” (182). Esta denuncia que se amolda a los acontecimientos políticos y sociales no son nuevos en el género policial y han coincidido desde sus principios con los acontecimientos políticos de cada época. Por ejemplo, las historias policiacas de Poe – con París como espacio central — coinciden con los movimientos revolucionarios europeos de 1848; las historias del padre Brown de Chesterston concuerdan con el inicio de la Primera Guerra Mundial en 1914; y la novela negra en España corresponde con la era de transición después de la dictadura franquista (Braham 68). En México, por su parte, los acontecimientos sociopolíticos que surgieron después del 68 marcarían un cambio importante en la literatura policial, pero sobretodo, en el género negro.

³¹ Más tarde, la novela fue llevada en 1975 al ambiente cinematográfico por Felipe Cazals (Rosado 337, 38).

Uno de los primeros escritores mexicanos en incursionar en este género fue Rafael Bernal con *El complot mongol* (1969). Con esta novela se logra un hito sobresaliente en la narrativa mexicana y da inicio al surgimiento de autores que se enfocarían en el género negro como vehículo de denuncia social. La importancia de la novela de Bernal reside, según Torres, en su identificación con las características nacionales y la inclusión del lenguaje local:

El complot mongol es una novela policial, sí, pero es también varias cosas más. En primer lugar es una novela artística por la cantidad de aciertos de lenguaje coloquial que el autor va consiguiendo en cada una de sus páginas. (35)

Aquí, el lenguaje coloquial y sobre todo vulgar del protagonista Filiberto García – un ex soldado de la revolución que se siente asqueado de la hipocresía burocrática – empieza ya a delinear el lenguaje con el cual el lector mexicano se identificaría. Es en ese sentido que Torres considera la obra de Bernal como una “novela artística.” El detective de Bernal, como una víctima más de la Revolución Mexicana, muestra pesimismo, amargura y decepción hacia el fracaso de dicho acontecimiento histórico y la ineficacia del gobierno con sus falsas promesas de igualdad para todos los mexicanos (Braham 69). García es un personaje irónico y duro al estilo de los detectives de Hammett y Chandler, pero se le desmitifica debido a su extrema corrupción como representante del cuerpo policiaco. En este sentido, con la obra de Bernal se representa literariamente la corrupción política de la época y el fracaso de la democracia.

Sin embargo, a pesar de que se reconoce a Bernal como el pionero del género negro mexicano, éste no es el primero en incurrir en esta área. Cinco años antes de la publicación de *El complot*, Vicente Leñero ya había publicado su novela *Los albañiles*

(1964). Aunque la novela de Leñero no logró alcanzar el éxito del *Complot*, cabe mencionarla ya que las técnicas que se utilizan son ampliamente desarrolladas por los autores de las últimas décadas del siglo veinte: hay más atención al comportamiento de los personajes que al crimen; se presenta una diversidad de puntos de vista y la polifonía del lenguaje refleja la personalidad de cada uno de los personajes (los policías, los albañiles y hasta un seminarista) (Torres 52-53). Ya en la década de los setenta, surgen otros autores importantes del género como Jorge Ibarguengoitia con *Las muertas* (1977), donde éste utiliza la nota roja para presentar ficcionalmente el caso verdadero de los asesinatos en masa de prostitutas a manos de las llamadas “Poquianchis”.³² Carlos Fuentes por su parte, también incursiona en el género negro pero con un corte de espionaje más que detectivesco. En su novela *La cabeza de la hidra* (1978), Fuentes expone los bloques de los poderes árabes y judíos y su interés por apropiarse del petróleo mexicano. Sobresalen las reflexiones sobre el país (típico en las obras de Fuentes) y la trama, al igual que en *El complot*, se desarrolla en la ciudad de México. En las obras de estos autores mexicanos se evidencia lo que Padura Fuentes categoriza como “. . . más que una ruptura radical, la novela policial iberoamericana mostrará una ascendente evolución respecto a los hallazgos de sus antecesores de los 40 y los 50”

(42)

³² Las Poquianchis fueron un grupo formado por cuatro hermanas originarias del estado de Guanajuato. Estas mujeres eran dueñas de varios burdeles localizados en Guanajuato y Jalisco y se encargaban de la tortura y explotación sexual de jóvenes que, recién llegadas a la ciudad, necesitaban un empleo. Se cree que en un período de catorce años (1950-1964) asesinaron más de noventa personas, entre ellas prostitutas, sus bebés recién nacidos y algunos clientes. Las Poquianchis fueron juzgadas y sentenciadas a cuarenta años de prisión y son consideradas las asesinas en serie más importantes de la época en toda América Latina (Lange 5-7).

El surgimiento del neopolicial mexicano

A partir del 68 el caos sociopolítico en la sociedad mexicana continuó ascendiendo hasta alcanzar proporciones alarmantes a nivel nacional.³³ La crisis económica de la década de los ochenta condujo al incremento de la pobreza, la criminalidad y el tráfico de drogas, especialmente en las zonas urbanas, y como apunta Glen S. Close, este fue un periodo donde:

[. . .] economic crisis, combined with the imposition of neoliberal policies and the explosion of narco-trafficking during recent decades have led to a precipitous deterioration in public security in Mexico and turned large swaths of cities into battlefields on which criminal violence and social violence combined with truly horrific results, particularly for those who live in poor urban areas, where 80% of all crimes are committed.
(48)

³³ Inspirados por la Revolución Cubana de 1959, la represión de los movimientos sociales de los años sesenta “pasan de participantes en un movimiento social pacífico y legal a uno armado,” dando origen a los movimientos guerrilleros en un intento de enfrentar el poder gubernamental (Mendoza García, n. pag.). Dos de los líderes guerrilleros más importantes de la década de los setenta, Genaro Vázquez y Lucio Cabañas, formaron los frentes de la Asociación Cívica Nacional Revolucionaria y el Partido de los Pobres. Después de fracasar en sus intentos pacifistas por justicia social en defensa de los campesinos y los maestros, Vázquez y Cabañas decidieron enfrentar el abuso del poder por medio de las armas solo para terminar reprimidos y arrestados de nuevo. A pesar de las represiones gubernamentales, durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, estalla en 1994 el conflicto armado en Chiapas y surge el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN) bajo el liderazgo del subcomandante Marcos. El objetivo del EZLN era defender el derecho de los indígenas y cuestionar el autoritarismo del sistema político mexicano por medio de denunciar el fraude electoral y los abusos del poder del Partido Revolucionario Institucional (PRI) que se había mantenido en la supremacía política por más de setenta años. Los acontecimientos del 68, los levantamientos guerrilleros y la oposición civil en contra del gobierno, dieron inicio a lo que se ha denominado “la guerra sucia”, un período que abarca desde fines de los años sesenta hasta principios de los ochenta y se caracterizó por la violencia, represiones, torturas, desapariciones y muerte de cientos de mexicanos que se oponían al autoritarismo del gobierno (Morales Hernández, n. pag.).

Close explica que la unión entre algunos miembros corruptos del cuerpo policiaco y los narcotraficantes, llevó al país a una crisis de desconfianza en el sistema legal y a un ambiente de inseguridad extrema.³⁴ La realidad mexicana de los años ochenta exigía un género que reflejara con eficacia las nuevas condiciones del país. Los escritores norteamericanos de las primeras décadas del siglo veinte vieron la necesidad de adaptar las nuevas circunstancias a la novela policial clásica, forjando así el género negro. De manera similar, los escritores mexicanos ya no podían identificarse completamente con el género negro de Rafael Bernal de finales de la década de los años sesenta. Los acontecimientos cambiantes del país exigían una nueva narrativa que manifestara la crisis sociopolítica de las dos últimas décadas del siglo veinte y lo que va del veintiuno.

Es así como a partir de los años ochenta el género negro se diversifica dando lugar al género neopolicial. Esta forma de escritura renueva el género con el surgimiento de escritores de la talla de Rafael Ramírez Heredia (y su detective Ifigenio Clausel) y Paco Ignacio Taibo II (con la saga de Hector Belascoarán Shyne), quienes han alcanzado reconocimiento debido a la producción de una narrativa que se apega a los cambios sociales y políticos del panorama mexicano. Braham explica que la

³⁴ La criminalidad continuó en aumento en las décadas subsiguientes lo cual llevó al presidente Felipe Calderón (2006-2012) a tomar medida drásticas para luchar en contra del narcotráfico. El periódico *El Universal* declaró que “La violencia vinculada al crimen organizado y el narcotráfico en México ha dejado más de 22 mil 700 muertos desde diciembre de 2006, cuando el presidente Felipe Calderón lanzó una ofensiva contra de los carteles de las drogas, según cifras oficiales”. De hecho, el 11 de diciembre del 2006, el Presidente Calderón declaró públicamente la guerra contra el narcotráfico, incrementando con esto la violencia cuando los jefes de los carteles respondieron agresivamente. En el 2009, con la proliferación del crimen organizado bajo el liderazgo del cartel del Golfo, el cartel de Sinaloa y los grupos Zeta, se llevaron a cabo más de nueve mil asesinatos, convirtiendo así ese año uno de los más violentos del nuevo siglo. Para una información más completa, ver la página del internet www.archivo.eluniversal.com.x

narrativa policial de Taibo II es una aportación clave del género negro en México: “Following the innovations of Rafael Bernal and Jorge Ibargüengoitia, Paco Ignacio Taibo II paved the way for a new generation of Mexican detective writers who create authentic detective fiction without apology to either the Mexican literary establishment or to their North American precursors” (105). Gracias a la diversificación de temas y espacios; la creación de un detective representante de las minorías mexicanas; y el desarrollo de un discurso más denunciatorio de los problemas sociopolíticos, Taibo II y Ramírez Heredia abren el camino hacia el neopolicial.

En la década de los noventa, el neopolicial perseveraría en su posición evolutiva con el surgimiento de las nuevas generaciones de autores como Juan Hernández Luna (*Tabaco para el puma* 1996), Gabriel Trujillo Muñoz (*Mezquite Road* 1995), Mauricio-José Schwarz (*La música de los perros* 1996), Élmer Mendoza (*Un asesino solitario* 1999) y Rolo Diez (*Tequila Blue* 2004). En estos años también empiezan a incursionar en el género neopolicial algunas escritoras mexicanas para contribuir literariamente con su estilo propio de narrar la nación.³⁵ Entre las escritoras más relevantes se encuentran Carmen Boullosa (*La milagrosa* 1993), Myriam Laurini (*Morena en rojo* 1994) y Cristina Rivera Garza (*La muerte me da* 2007). En las obras de estos autores y autoras se muestra un nuevo perfil de la evolución del género neopolicial hacia el post-

³⁵ Sandra Torres Pastrana comenta que en el caso de las pocas escritoras del género neopolicial, sus obras se caracterizan por presentar “mujeres transgresoras y una trágica realidad mexicana” (n. Pag.). En cuanto a la escasez de escritoras mexicanas del género neopolicial, Myriam Laurini comentó a Torres en una entrevista que hay pocas escritoras porque “Es un problema cultural, nos educaron para ser buenas amas de casa, esposas, madres, y, si nos diera por escribir, debemos dedicarlos a la novela intimista, de amor, a no meternos en el terreno de los hombres. Esto es claro, basta observar la poca o nula participación de reporteras en México que cubran nota roja.”

neopolicial y su capacidad selectiva para adoptar o eliminar elementos literarios identificadores del género negro. En cuanto a la plasticidad de la literatura y su representatividad de la realidad de la época en la cual ésta surge, Ángel Rama declara: “La única manera que el nombre de America latina no sea invocado en vano, es cuando acumulación cultural interna es capaz de proveer no sólo de “materia prima,” sino de cosmovisión, una lengua, una técnica para producir obras literarias” (20). Siguiendo esta misma línea, Braham declara: “In order to compete with the reality itself, Mexican detective writers must transform the linguistic tools available to them, creating a new language to describe the violence and confusión of their times” (105). Tal sería el caso del neopolicial, pues éste se amolda a las circunstancias sociopolíticas de finales del siglo veinte para recrear el realismo de esa época.

Por otra parte, algunos de los autores ya mencionados nacieron después de los sucesos del 68, por lo tanto han desviado su enfoque de la corrupción política y la temática de la Revolución Mexicana para concentrarse más bien en los resultados de la ineficacia del gobierno: la violencia, la delincuencia, el terror urbano y el narcotráfico, entre otros. Como consecuencia, los autores elaboran técnicas literarias innovadoras. Entre algunos ejemplos figuran la eliminación del detective, el enfoque en el criminal como protagonista, la metaficción, la fragmentación temporal y los espacios periféricos.

Diferencias entre el género negro y el neopolicial

Para identificar la evolución que el neopolicial ha estado desplegando a partir de los años ochenta y noventa, es necesario aclarar las diferencias entre éste y su

predecesor, el género negro. En el neopolicial continúa vigente la actitud antisocial de los personajes, pero a diferencia del género negro, los criminales son aquellos que están en el poder: el gobierno, la policía y la clase acomodada. El detective – al igual que los personajes secundarios — vive en condiciones marginales y trata de luchar en contra de las instituciones, aunque sabe de antemano que no tendrá éxito (Braham 82-83). Por lo general, en el género neopolicial el detective abandona su actitud irónica hacia la sociedad y deja de ser un personaje duro. Más bien, busca la solidaridad y la empatía de otros durante sus pesquisas, pero semejante al detective del género negro, no logra resolver los asuntos criminales.

Por otra parte, la narrativa neopolicial de los años noventa empieza a mostrar su propia evolución. Así, la novela que se caracterizaba por la inclusión de un detective en serie – Héctor Belascoarán Shayne y Efigenio Clausel, por ejemplo — pierde importancia a medida que la sociedad mexicana se adentra en el nuevo milenio y se enfrenta a nuevos retos y conflictos sociopolíticos.³⁶ Incluso, es común que el detective sea eliminado por completo de la narrativa y su lugar lo tome otro personaje sin experiencia investigativa pero que de algún modo es afectado por el crimen. Así, son los padres de familia, amigos, vecinos, etc. los que se encargan de la indagación, envolviendo de esa manera a los ciudadanos comunes con un énfasis en la solidaridad.

³⁶ Al tiempo de escribir esta disertación (agosto 2016), la violencia y la represión gubernamental aún continúan. El caso de tortura y muerte de 43 estudiantes de pedagogía en Ayotzinapa el 26 de septiembre del 2014, levantó la indignación del pueblo mexicano. Y el segundo escape de una prisión de máxima seguridad del líder de cartel de Sinaloa, Joaquín el Chato Guzmán el 11 de julio de 2015, confirmó la desconfianza de la nación en la justicia mexicana (Newman, *The New York Times*).

La fragmentación de espacios y personajes es otra característica del neopolicial de finales del siglo veinte que ya va apuntando su transculturación al post-neopolicial del nuevo milenio. Como representación del caos y perplejidad de la época en que les ha tocado vivir, los autores presentan personajes fragmentados que aparecen y desaparecen constantemente, dejando una huella superficial en los lectores. Es decir, en algunos casos, ya no existe un detective en serie como Belascoarán Shayne al que el lector pueda seguir de cerca en sus pesquisas y compartir sus puntos de vista y vicisitudes. De igual manera, los espacios narrativos se expanden hacia las periferias. Aunque la ciudad de México continúa siendo el espacio primordial en algunas novelas, las urbes nortañas tales como Monterrey, Tijuana y Mexicali, entre otras, empiezan a cobrar importancia.

Con el fin del siglo veinte y el inicio de veintiuno surge un grupo de escritores que se encargan de narrar las problemáticas particulares de la frontera norte de México con los Estados Unidos. En *El crimen de la Calle de Aramberri* (1994) de Hugo Valdés, por ejemplo, los sucesos ocurren en la ciudad de Monterrey donde “. . . la historia se construye a través del montaje de varias secuencias narrativas que se inscriben dentro de distintas coordenadas espacio-temporales, diversos actores y funciones temáticas diferentes” (Moreno 125). En *El amante de Janis Joplin* (2001) Élmer Mendoza expone la violencia en el estado de Sinaloa en una narrativa que también podría ser catalogada como “narco” por su énfasis en la figura del narcotraficante (Corona 179). Gabriel Trujillo Muñoz, por su parte, en *El festín de los cuervos* (2002) reúne en un libro cuatro de sus novelas neopoliciales (*Mezquite Road, Tijuana City Blues, Puesta en escena y Loverboy*). Estas novelas cortas se caracterizan por tratar de reflejar el ámbito social y

cultural de las ciudades norteañas de Baja California: Mexicali, Tijuana y Ensenada (Rodríguez Lozano 74). Las obras de estos autores son solamente un ejemplo de los cambios y evolución que el género negro ha estado experimentando en su trayectoria hacia el neopolicial y post-neopolicial. Las características del neopolicial de la última década del siglo veinte y el post-neopolicial del principio de este siglo, serán tratadas con más detalle en el análisis literario concreto de las obras de Paco Ignacio Taibo II, Rafael Ramírez Heredia y Juan Hernández Luna específicamente.

Se puede concluir que el género policial clásico que iniciara durante el siglo diecinueve en los Estados Unidos con Edgar Allan Poe supo encontrar su ruta, aunque tardíamente, hacia América Latina, especialmente México y Argentina. En México, en particular, los relatos miméticos o paródicos de los años cuarenta empezaron a ceder lugar a obras con características nacionales, abriendo así el paso hacia la proliferación del género negro, especialmente después de los sucesos del 68. La realidad mexicana a partir de esa década encontró su mejor aliado en la narrativa negra como vehículo de exposición y denuncia sociopolítica. Sin embargo, las condiciones cambiantes del país pronto dieron origen a una nueva forma narrativa. Se abre así el campo discursivo hacia el género neopolicial, concepto acuñado por Taibo II para referirse a la novela negra mexicana en particular, pero adoptado por otros escritores del género en diversos países hispanohablantes (Leonardo Padura Fuentes en Cuba, Ramón Díaz Eterovic en Chile y Manuel Vázquez Montalbán en España, para mencionar solo algunos). A medida que nos adentramos en el nuevo milenio, el proceso evolutivo del neopolicial ha seguido su ritmo. Estos cambios se observan en la ficción de los escritores mexicanos de las nuevas generaciones donde se destaca la atención a los aspectos formales, proceso que ya se

había iniciado en los años noventa del siglo pasado y se ha intensificado en las nuevas narrativas. En vista de la diversificación que el neopolicial del siglo veintiuno está manifestando, es necesario identificar esta nueva ficción con un nombre en particular. El papel que los escritores mexicanos han desempeñado en la evolución del género hasta nuestros días ha sido primordial. Pues gracias a las técnicas innovadoras de los escritores del nuevo milenio ha surgido del neopolicial, como aquí se propone, el post-neopolicial como un nuevo subgénero, o género si se quiere.³⁷

³⁷ Hasta el momento, y a pesar de los estudios que ya se han efectuado, aún es patente la escasez analítica de las obras de escritores que hasta hoy no han logrado alcanzar un reconocimiento (especialmente en el sector femenino). Sin duda alguna, todavía queda suficiente material para investigar en cuanto al género neopolicial se refiere, y sobre todo, el post-neopolicial.

Capítulo 2

Heteroglosia y dialogía en *Días de combate* de Paco Ignacio

Taibo II

Paco Ignacio Taibo II nació en Gijón, España el 11 de enero de 1949 y en 1958 se mudó a México con su familia, país que se convertiría en su lugar de residencia permanente. Historiador, activista político y novelista, Taibo II heredó de su padre la ideología izquierdista y el afán por el periodismo y la escritura. El autor se ha destacado como uno de los principales promotores del género policial en México y es el director del congreso “Semana Negra de Gijón” (dedicado exclusivamente al género negro y neopolicial) que se lleva a cabo anualmente en España. Entre algunas de las actividades que lo han convertido en una figura popular en el ambiente literario en México, España y otros países latinoamericanos, se encuentran la promoción del género neopolicial mediante campañas publicitarias, entrevistas, declaraciones de prensa y la organización de congresos (Balibrea-Enríquez 40). Las novelas *La vida misma* (1987), *Cuatro manos* (1990) y *La bicicleta de Leonardo* (1993) lo hicieron acreedor en tres ocasiones del premio Hammett otorgado por la Asociación Internacional de Escritores Policiacos (AIEP) a la mejor novela policial. Con *Días de combate* (1976), inicia la serie del detective Héctor Belascoarán Shayne³⁸ y surge, sin saberse aún, el neopolicial para

³⁸ Bajo el título *Cosa fácil* (2009), la colección cuenta con nueve novelas protagonizadas por el detective Héctor Belascoarán Shayne: *Días de combate* (1976); *Cosa fácil* (1977); *Algunas nubes* (1985); *No habrá final feliz* (1989); *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989); *Amorosos fantasmas* (1990); *Sueños de frontera* (1990); *Desvanecidos difuntos* (1991); y *Adiós Madrid* (1993).

fundar un género identificador, no solamente de la narrativa policial mexicana, sino también la de América Latina.³⁹ Por su papel activo en el neopolicial, Taibo II es considerado uno (aunque no el único) de los líderes del género en México. Sus novelas han influido en otros autores (Juan Hernández Luna, por ejemplo), quienes a su vez han enriquecido el género y subvertido la fórmula mediante la experimentación con el lenguaje, el enfoque, los espacios temporales y la estructura.

Para los críticos (Amelia Simpson, Persephone Braham, Rosi Song, entre otros), el neopolicial de Taibo II se destaca por la denuncia sociopolítica y su representación de la sociedad mexicana contemporánea. Simpson, por ejemplo, hace hincapié en el estilo narrativo del autor y comenta: “Taibo II introduces a self-conscious dimension to the narrative; parallel to the investigation of a crime is an investigation of crime literature, of Mexican society, and of the self” (96). También recalca que el autor se vale del género como el vehículo apropiado para representar las realidades de la violencia, la corrupción y la desilusión en el sistema político del contexto latinoamericano (95). Braham comparte el punto de vista de Simpson y apunta hacia la naturaleza denunciadora en las novelas de Taibo II: “The detective novels of Paco Ignacio Taibo II assert a space of enunciation through the demarcation of an alternative, virtual *patria* [sic] where the poor, the hopeless, and the marginalized gather in mutual solidarity and

³⁹ Su consolidación como escritor se manifiesta en los numerosos premios que ha recibido y en la publicación de sus obras en más de veinte idiomas. Aunque al principio las primeras novelas de la serie fueron ignoradas por la crítica, actualmente son las que más atención han recibido y han llevado al autor a ser considerado el mejor representante del género en México.

solace” (81). Por su parte, y desde una perspectiva historicista, Song señala el papel que el neopolicial de Taibo II ha desempeñado en la literatura mexicana:

Si la literatura puede servir para revisar nuestra memoria y para cuestionar los sistemas de poder, el neopolicial, en manos de escritores como PIT II, sirve para problematizar las circunstancias en las cuales existimos, revelar la manipulación del pasado a través de la perpetuación de sus mitos, y la alternativa de re-escribirla. (96)

Claro, detrás de la denuncia sociopolítica, el rescate de la historia mexicana y la defensa de los grupos minoritarios, según se representa en la ficción de Taibo II, se trasluce el bagaje del autor y experiencia durante sus años estudiantiles en la época de la masacre de Tlatelolco.

Los temas de estudio más comunes en la serie neopolicial de Taibo II son el personaje del detective, la violencia, la corrupción política y la representación de hechos importantes en la historia mexicana (i.e. la Revolución Mexicana, la masacre de Tlatelolco). Debido a que se ha prestado poca atención a los aspectos formales de las novelas policiales de la serie de Belascoarán, en estas páginas se destacarán los aspectos discursivos y metafóricos que se presentan en la primera novela, *Días de combate* (1976). Se ha escogido estudiar esta novela porque es la que mejor demuestra la evolución que el género negro ha seguido en su transición hacia el neopolicial desde la publicación de *El complot mongol* (1969) de Rafael Bernal.

Mediante la inclusión del diario del criminal, Taibo II nos acerca a la psicología del personaje, pero también, al fragmentar la narración y el acto investigatorio, rompe con la estructura tradicional del género negro que parecía haber caído en la monotonía de la ficción de los precursores (i.e. Vicente Leñero, pero sobre todo Bernal). En esta novela, Taibo II utiliza las características primordiales del género negro (la acción, el

espacio urbano, la temática de la denuncia sociopolítica, entre otras) para describir a su modo las realidades del México que le tocó experimentar. Pero por otra parte, con la inclusión de las técnicas narrativas ya mencionadas, prepara la base para el neopolicial de finales del siglo veinte y principios del veintiuno que otros autores mexicanos seguirían y continuarían modificando (como Gabriel Trujillo Muñoz, Víctor Ronquillo, Élmer Mendoza, Miriam Laurini, Rafael Ramírez Heredia y Juan Hernández Luna).

En este capítulo se estarán analizando los variados discursos que se incorporan en la novela y el diario y los mensajes que éstos conllevan. En la primera sección, se abarcará una discusión sobre el diario como una representación del proceso escritural y se destacarán los elementos de la ficción que en éste se presentan a través del discurso implícito y explícito del criminal. En la segunda parte, se analizarán los discursos autoritativo e ideológico del asesino y el detective para indicar cómo en estos discursos se yuxtaponen las ideologías izquierdistas del autor para cuestionar el orden establecido. Asimismo, y con el propósito de subrayar los aspectos formales que se presentan mediante los discursos, se destacarán las construcciones híbridas donde se mezclan una diversidad de voces narrativas que se entretajan en el texto.

El estudio de los aspectos discursivos tendrá como base teórica los conceptos heteroglosia y dialogía de Mikhail Bakhtin, según se exponen en su ensayo *Discourse in the Novel* (1934). De acuerdo con Bakhtin, la heteroglosia es la interrelación existente entre los movimientos de la pluralidad de voces que se mezclan con los discursos para estilizar la novela conduciendo, de esa manera, hacia el diálogo o dialogía textual (675). La heteroglosia se despliega en una variedad de modalidades entre las cuales Bakhtin señala los discursos implícitos y explícitos (donde las ideologías del autor se exponen) y

las construcciones híbridas (donde las voces del narrador y las de los personajes se fusionan) (676).

En conjunción con los conceptos de la heteroglosia y la dialogía propuestos por Bakhtin, en la explicación sobre la psicología del criminal estaremos aplicando los conceptos de “Oedipus complex” y “Pleasure principle” de Sigmund Freud y las ideas de Jacques Lacan sobre la importancia que la figura paterna desempeña en el desarrollo emocional del individuo. En su ensayo “The Mirror Stage as Formative of the Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience” (1949), Lacan, desde un acercamiento freudiano, destaca la influencia psicológica que el ambiente social puede ejercer en la formación del individuo. Siguiendo las ideas de Freud sobre el “Oedipus complex,” Lacan propone que el progenitor(a) del sujeto no es el único vinculado en el proceso formativo de su identidad. Haciendo una aplicación metafórica de las sugerencias de Lacán, en *Días de combate* el criminal es un reflejo del sistema que lo formó. Al igual que en la mayoría de los casos un hijo sigue el patrón ejemplificado por los padres, en la novela, el criminal, en imitación del sistema político, se encarga de eliminar con sadismo a las víctimas de su elección. El abuso del poder del sistema hegemónico es representado por el abuso del poder que el asesino serial ejerce sobre sus víctimas.

En *Días de combate* el detective, Héctor Belascoarán Shayne, escoge por voluntad propia su primera investigación: el caso de un estrangulador en serie que deja al lado de sus víctimas una nota firmada con el seudónimo *cerevro*. La historia toma como tiempo y espacio la ciudad de México en 1975. El asesino, quien pertenece a la clase media, intencionalmente comete un error ortográfico en su firma. Hace esto con el propósito de dirigir la atención del cuerpo policiaco hacia las clases obreras como el

lugar para encontrar el posible sospechoso. Belascoarán, intrigado ante la inhabilidad policiaca para dar con el paradero del asesino, decide iniciar las pesquisas por su cuenta y hacer justicia a las muertas. Como primer paso, colecciona recortes de periódicos donde se publican los casos de cada mujer asesinada, pero esta acción no aporta nada sustancial a la investigación. A medida que el número de muertas incrementa, el sensacionalismo ofrece a Televisa, la empresa televisiva más importante de México y de América Latina, la oportunidad para iniciar un concurso sobre los “Grandes estranguladores en la historia del crimen” (31). Como recompensa, Televisa ofrece al ganador el “Gran Premio de los 64 mil pesos” (18). Belascoarán decide participar en el concurso, no por el premio, sino para ofrecerse como carnada para atrapar al asesino: “No bastaba con tirar al viento el reto del programa de televisión, aunque estaba convencido de que el estrangulador iría a la trampa, mordería el cebo, porque Héctor lo había mordido” (20). El detective estudia con detalle casos históricos de los estranguladores más famosos del mundo (entre ellos Jack El Destripador); logra ganar el concurso y atraer la atención del asesino, quien lo ha estado observando en la televisión. El estrangulador inicia el contacto con el investigador mediante llamadas telefónicas y después le envía su diario personal donde registra detalladamente cada uno de los asesinatos. El diario sería la clave para dar con el paradero del agresor; sin embargo, Belascoarán es incapaz de deducir que es una trampa que el estrangulador le está tendiendo para acabar con él. El detective, con la ayuda de Marina, su secretaria, e Irene, una mujer con la que inicia un amorío, logra descifrar las claves del diario. Sus pesquisas lo conducen a identificar al asesino: Hugo Márquez Thiess, un Contador Público que lleva una buena relación con el gobierno y vive en una mansión que

anteriormente fuera la Embajada de Somalia. Al final, cuando Belascoarán se encuentra *vis-a-vis* con el criminal, su temor a cometer un asesinato lo lleva a fracasar en la captura. Márquez Thiess huye por una puerta secreta de su oficina y en su carrera cae sobre las barras de acero de la cerca y muere.

La interpolación del diario en la novela

Respecto al diario, no es sorprendente que Taibo II lo incluya dentro de la ficción ya que en la literatura universal los diarios han sido una constante a lo largo de todas las épocas. Uno de los primeros ejemplos de diarios literarios de América Latina son los escritos de Cristóbal Colón donde registra su primer viaje y descubrimiento de la geografía americana, los grupos humanos y sus costumbres. Ya en el siglo diecinueve una de las historias personales más impactantes dentro de la autobiografía latinoamericana fue la vida de Juan Francisco Manzano recogida en *Autobiografía de un esclavo* (1835) donde expone sus vivencias traumáticas como esclavo en su país de nacimiento, Cuba. Y en el plano universal, el famoso *Diary of Anne Frank* (1952) revela la experiencia personal de una niña judía que pasó meses escondida en el ático de su casa para escapar del régimen nazi.

Debido a su connotación personal, no obstante, los diarios de casos verídicos no son considerados un género independiente, sino más bien un subgénero de la autobiografía. Aun así, los diarios (ficticios o no) llaman la atención del lector debido a la supuesta exposición de la vida privada de sus autores. Un diario puede seguir un orden cronológico, incluir una confesión de los sentimientos y revelar los actos, la

intimidad y hasta la psicología del autor. Amelia Canon Calderón señala que “Cualquier tipo de diario, si no explícitamente sí implícitamente, puede proporcionarnos un perfil psicológico, humano en definitiva del autor” (55). Similar a los diarios verídicos, los diarios insertos en la ficción llaman la atención del lector por los detalles que proporcionan en cuanto al personaje que lo escribe.

En *Días de combate*, mediante la interpolación del diario del asesino se expone la psicología del personaje y se revelan las causas que lo llevan a convertirse en un asesino en serie. En su discurso, el asesino señala el sistema político como el principal causante de la criminalidad y la inclusión de su historia en el diario es un pretexto para cuestionar el sistema pues en éste se revela la psicología del personaje y se le presenta como un imitador del verdadero asesino de la sociedad: el engranaje político. Con el personaje del criminal, se refleja, entonces, la época que a Taibo II le tocó experimentar la cuál expone desde su cosmovisión.⁴⁰

Al cuestionar el orden establecido, Taibo II sigue la fórmula del género negro pero, por otra parte, con la inclusión del diario, modifica la estructura tradicional del género policial. Esta estructura, iniciada por el policial clásico de Poe y heredada por el género negro de Hammett, por lo general se caracteriza por la inclusión de dos historias: la de la investigación y la del crimen, como explica Tzvetan Todorov:

At the base of the whodunit (detective fiction) we find a duality, and it is this duality which will guide our description. This novel contains not one but two stories: the story of the crime and the story of the investigation. In their purest form, these two stories have no point in common. The first story that of the crime, ends before the second begins. (44)

⁴⁰ Los detalles del contexto sociopolítico se incluyen en el capítulo 1.

Tanto en el género clásico, como en el negro, la estructura está organizada de manera que la historia inicia a partir del crimen y se desarrolla con la participación investigadora del detective. Aunque en el género clásico el detective logra resolver el caso y entregar el criminal a la justicia, en el género negro los asuntos criminales quedan irresueltos.

Días de combate principia con la estructura tradicional (crimen/investigación), pero el autor modifica la fórmula mediante la representación de un asesino en serie que participa en la historia de manera incesante. Es decir, el criminal no desaparece de la escena después de cometer el primer o segundo asesinato. Por el contrario, sus diversos actos delictivos son una constante en la novela. El papel perseguidor/perseguido, característico del policial clásico y el negro, se subvierten ya que el criminal también está en busca del detective para asesinarlo y lo acosa por medio de llamadas telefónicas.

La diferencia más notable de la separación de las dos historias entre la investigación y el crimen, se presenta en la interpolación del diario del criminal en un capítulo por separado. Aunque la historia comienza a partir del conocimiento del detective sobre un asesino serial, el narrador adicional del diario fragmenta la investigación para añadir el contexto sociopolítico detrás de los impulsos destructivos del criminal. Mientras que la investigación es la narración primaria, la historia del crimen –el diario- es un texto secundario independiente que podría ser leído de manera individual sin perjudicar la historia. A pesar de su autonomía, no obstante, ambos relatos dialogan entre sí y su vínculo se manifiesta a través de la novela. Tanto el estrangulador como el detective son los protagonistas de sus propias historias y en los discursos de ambos personajes se presenta la denuncia sociopolítica. El diario del

criminal es el elemento unificador entre ambas historias y, por lo tanto, el objeto de mayor significado en la novela.

Por otro lado, una lectura cuidadosa del diario y los elementos literarios y los discursos que lo estructuran, revela una alusión al procedimiento escritural. Los elementos relacionados con la escritura, autor, prólogo, narrador, personajes, acción, discursos y lector, se dispersan a través de los textos que el asesino escribe diariamente. Los elementos se pueden apreciar desde la apertura del diario. En la frase subtítular del capítulo, por ejemplo, el delincuente, Márquez Thiess, considera su diario como un libro del cuál él es el autor: “*El presente libro ... [sic] tal vez no sea todavía para nadie*”(énfasis del autor 95). Con la historia que escribe en el diario, el asesino considera que inicia el proceso de escritura de “una novela” y en concordancia con su fantasía se crea un nombre ficticio, *cerevro*, que usará como firma después de cada asesinato, pues su razonamiento es que “Los grandes escritores usan seudónimos” (98). Aunque la frase introductoria del diario alude con claridad al asesino como el autor de una novela, el arte de escribir aparece, más bien, implícitamente en el discurso del asesino. Entre los componentes literarios que señalan esto se encuentran: la existencia de un escritor (el asesino); una historia que se presenta en exposición, desarrollo, clímax, desenlace (los asesinatos); la inclusión de personajes (las víctimas), un narrador omnisciente (el asesino), un lector (el detective), un tiempo (año 1975) y un espacio (la ciudad de México).

El detective, como el lector/crítico, será el que se encargue de diseccionar los signos provistos por el asesino para llegar a resolver el caso. Los componentes escriturales que constituyen la estructura clásica del género policial, construyen la

estructura del diario que sigue un orden cronológico de dos meses: inicia el 13 de octubre y concluye el 15 de diciembre (aunque no incluye un año exacto, el detective ofrece pautas en la novela para que el lector deduzca la fecha). La inclusión en el diario de una pluralidad de elementos literarios pertenecientes a la escritura, refleja el mundo intertextual al que alude Bakhtin cuando señala que “The novel can be defined as a diversity of social speech types, sometimes even diversity of languages and a diversity of individual voices, artistically organized” (674). A pesar de la inclusión del diario en un capítulo por separado, éste dialoga con el resto de la novela pues el caso del estrangulador es el motor que impulsa la narración y el hilo unificador entre el diario y los demás capítulos. Por ejemplo, la historia inicia con una reflexión del detective concerniente a la violencia urbana y la corrupción política del país. En esta primera novela el detective aún mantiene una actitud ilusoria de que podrá vencer el crimen y traer justicia. Como detective recién iniciado, se imagina a sí mismo en la persecución del criminal: “Que la caza es el proceso en que la presa y el hombre se van identificando; pegando el sudor ajeno al propio, buscando una piel única que culmina en la muerte” (3). Aunque en ese momento el asunto del estrangulador todavía no se ha dado a conocer en los periódicos, Belascoarán desea empezar su primer caso investigativo. La reflexión que aquí hace se complementa con el desarrollo de la historia pues, tanto el investigador como el asesino, se persiguen mutuamente. Al final de la novela ambos personajes tienen un confrontamiento personal donde se alude de nuevo al motivo del cazador y la presa como representación de los protagonistas, demostrando así la dialogía en el texto a pesar de la fragmentación ocasionada por la inserción del diario.

Esta capacidad dialógica del texto constituye para Bakhtin una de las características de la novela: “The novel orchestrates all its themes, the totality of the world of objects and ideas depicted and expressed in it, by means of the social diversity of speech types and by the differing individual voices that flourish under such conditions” (674). La inclusión del diario del asesino añade una dimensión más a la novela y las voces que se aglomeran en el texto (la del criminal y las víctimas) son desarticuladas para dejar entrever el carácter del texto. El uso de la heteroglosia, que conduce a la dialogía entre el diario y la novela, se presentan como una técnica estilizada para representar literariamente la realidad del México contemporáneo (la violencia, la corrupción política, el abuso del poder hegemónico). Es decir, los pensamientos del detective en cuanto a la corrupción política concuerdan con los del criminal, quien considera el sistema el culpable de su alienación.

La alusión al proceso escritural que se presenta en el diario es otra manera de dialogar con el texto mismo. A la presentación del escritor del diario como su autor y su uso del seudónimo *cerevro*, se añade en la parte introductoria una reflexión del criminal en cuanto al procedimiento escritural. Esta reflexión se asemeja a un prólogo, otro elemento que compone la estructura de una novela. En éste, el criminal/autor manifiesta los temores que cualquier autor experimenta ante su trabajo de ficción: la inseguridad de saber si su trabajo será publicado y leído o permanecerá en algún almacén:

El que escribe se debate entre dos explicaciones diferentes. Sabe que probablemente sólo escribe para sí mismo o para la posteridad, que equivale a otra forma de escribir para sí mismo. Entiende que la acción sólo puede ser explicada por la acción, que el gran truco social se ha iniciado en las palabras, ha sido remendado por palabras, ha sido parchado y reconstruido por palabras, y sin embargo, no puede evadirse de ellas. (95)

La referencia a “las palabras” como la base de la construcción social nos recuerda, literariamente hablando, algunos pensamientos de los estructuralistas (Saussure y Barthes). Para Saussure, las palabras tienen significados duales: son sonidos, así como ideas o imágenes. Y para Barthes “A work of literature is, after all, nothing but an assemblage of signs that function in certain ways to create meaning” (Rivkin and Ryan 54). En el diario, entonces, las palabras son los signos que el detective tiene que analizar y descifrar si quiere dar con el paradero del estrangulador.

Las palabras escritas por el asesino en el diario también construyen la historia de una novela negra. El criminal sigue las pautas sugeridas por el británico Thomas de Quincey en cuanto al asesinato “como una de las bellas artes.” Es decir, al escribir su historia en el diario, Márquez Thiess pretende mostrar la muerte desde una perspectiva estética. De esa forma, imita a los escritores del género policial clásico que se interesaban más en el género como una forma de entretenimiento en vez de denuncia social:

Este diario pretende entonces sublimar las experiencias de esos asesinatos, recoger la acción y liberarla de las prosaicas descripciones de la nota roja, elevarla a sus grandiosos momentos, explicarla, o más bien, redondearla. Ayudará a la imperfección del recuerdo. (95)

Con esta introducción a manera de prólogo, el diario se asemeja a una novela policial clásica, pero por otra parte, al ser un diario inconcluso, se alude al género negro. El plan de Márquez, según lo explica en las primeras entradas del diario, es consumir doce muertes. El perpetrador mantiene un registro de cada uno de los asesinatos de las

mujeres, sin embargo, para cuando decide enviar el diario al detective, ha logrado cometer solamente nueve. Este final indefinido alude a la novela negra o el neopolicial donde por lo general los casos quedan irresueltos y terminan con un final abierto.

Si el prólogo se encarga de abrir el diario y revelar el deseo del criminal de cometer asesinatos estéticos, la inclusión de un narrador y personajes que conllevan la acción son otro elemento más que componen la estructura del diario. El asesino es el protagonista y los procedimientos para cometer los feminicidios mantienen el avance de la historia. Por otra parte, las víctimas (todas mujeres de diferentes estratos sociales) son los personajes secundarios. El criminal/autor, al conocer cada detalle de los asesinatos, es el narrador omnisciente de su propia historia: “El que escribe narrará aquí su obra” (97). Sin embargo, como autor y dueño de su texto, el narrador manipula la información y es quien determina cuándo la acción comienza y quiénes serán los personajes vinculados; planea la historia y, cuando se siente inducido a cambiarla, rechaza la idea. Por ejemplo, Cuando su secretaria le dice ““Se ve muy tranquilo usted hoy, señor”” (96), por un momento piensa en iniciar con ella su primer asesinato, pero cambia de idea: “Sin embargo, decidió que los planes originales no deberían ser alterados por un capricho que podría poner en peligro el conjunto” (96). Aquí, literalmente “los planes” aluden a las doce muertes que el criminal ha planeado y “el conjunto” a su consumación final. Pero desde una aplicación metafórica, “los planes originales” pueden significar el bosquejo de la historia que escribirá, y “el conjunto” la novela completa que el estrangulador como escritor profesional quiere seguir. Así, la inclusión de un narrador, personajes y acción que componen la historia, son elementos que sobresalen en el diario

como referencia a los componentes literarios que un escritor necesita al planear la estructura de una novela.

Otro componente literario en el diario que hace referencia al arte de escribir, es la participación del lector y el escritor. Sin embargo, por encontrarse interpolado en la novela, en el diario aparecen lectores y escritores en dos diferentes planos. En el primer plano, el detective es el lector principal al que se dirige el autor/criminal, mientras que en el segundo plano se encuentra el lector de la novela que está leyendo la misma historia que el detective. Ambos lectores funcionan, al mismo tiempo, como detectives pues el lector secundario no puede evitar empezar a forjar sus propias deducciones mientras está leyendo los comentarios del asesino. Hay también dos escritores del diario: Taibo II y el criminal. Como autor principal de la novela, Taibo II controla las pistas ofrecidas en el diario y no permite que el detective sepa quién es el asesino. Más bien, después de recibir el diario, Belascoarán tiene que desmenuzar cada detalle que se le presenta y hacer una lista de las pesquisas que lo llevarán a resolver el caso. Así, el detective como lector, se convierte en una especie de crítico literario al buscar los signos y los significados – aplicando los conceptos de Saussure — que se encuentran encapsulados en el texto del diario.

Por otra parte, el diario es también parecido a un mapa que el delincuente dibuja para Belascoarán, quien al descifrar todas las pistas y reunir las piezas del rompecabezas, lo llevará al domicilio del asesino donde éste planea matarlo. Mientras tanto, la tensión de la novela y la dialogía entre ésta y el diario, se mantiene mediante la participación de Belascoarán en el concurso televisivo, los tres intentos de asesinato hacia el detective por parte de Márquez, el desconocimiento del investigador sobre su

atacante, así como la incertidumbre de saber si el criminal logrará su objetivo de asesinar a doce mujeres antes de que logre capturarlo.

El diario del criminal no solamente se caracteriza por la inclusión de dispositivos literarios que hacen referencia al arte de escribir una novela negra: la composición de una historia, un autor, un prólogo, un narrador, los asesinatos estéticos, un lector, personajes y acción. En el diario también se entretajan, al igual que en una novela, múltiples discursos. Desde un acercamiento de las propuestas teóricas de Bakhtín, Freud y Lacan, aquí analizaremos la psicología del asesino según se demuestra mediante el discurso implícito, el explícito, el autoritativo y el ideológico.

El discurso implícito y el explícito se entretajan en el diario mediante las citas de la novela *Así habló Zarathustra. Un libro para todos y para nadie* del alemán Friedrich Nietzsche y las ideas del asesino. Este libro, considerado la obra maestra de Nietzsche, fue publicado entre 1883 y 1891 y contiene historias independientes relacionadas con el personaje Zarathustra. El tema del libro gira alrededor de la negación del más allá, y es una reflexión sobre la vida y la naturaleza del hombre. Las ideas del filósofo que el asesino incluye en el diario se despliegan como un monólogo interior del personaje. Pero las citas de Nietzsche se distinguen de los pensamientos de Márquez por el uso de letras cursivas. Para el lector que conoce las ideas de Nietzsche, el uso de letras cursivas facilita la identificación de un discurso existencialista y, de acuerdo con Bakhtin, con este tipo de letra se facilita la identificación del discurso ajeno que el escritor está utilizando:

[. . .] the italicized portion, another's speech in another's language is openly introduced as direct discourse. But it is surrounded by the hidden, diffused speech of another that clears the way for the introduction of a

form more easily perceived as another's speech and that can reverberate more fully as such. (680)

En el caso del discurso del asesino, éste utiliza las citas de Nietzsche para apoyar su argumento sobre su derecho de asesinar y excusar un punto de vista totalmente misogino.

Si por un lado las citas en cursivas de Nietzsche dan peso al discurso del asesino, por otro revelan varias características sobre el estrangulador: es un personaje letrado perteneciente a la clase media y un asiduo lector de Nietzsche. Por otra parte, en el discurso implícito se revela el existencialismo, ansiedades, temores y misoginia del personaje que lo conduce al feminicidio. Del mismo modo, se exponen los cambios psicológicos que se van produciendo en su persona a medida que continúa asesinando.

Detrás de las citas de Nietzsche se presenta camuflado el discurso del criminal cuyo origen se puede dilucidar mediante el análisis del existencialismo del personaje. El existencialismo, un término acuñado por Sartre, se define como una actitud filosófica que analiza la condición humana, presta atención al significado de la vida y promueve la autonomía del sujeto (Honderich 260). Para el existencialista, el ser humano llega a existir mediante

[. . .] the individual's presence and participation in a changing and potentially dangerous world. Each self aware individual understands his own existence in terms of his experience of himself and of his situation. (Flew 115)

Aplicando este punto de vista al asesino, este tiene la necesidad de destacar su presencia en un ambiente y espacio donde la violencia forma parte de la cotidianidad. Sin embargo, al pertenecer a una clase social media, el personaje no tiene la oportunidad de

convivir en el espacio de las clases de bajos recursos económicos donde por lo general el crimen es más común. Por lo tanto, la única manera de adquirir visibilidad que lo rescate de su vida gris y monótona es cometer algunos asesinatos en serie que lo lleven a captar la atención de la prensa. Así, mediante privar de la vida a sus víctimas, Márquez reafirma su existencia:

Resultó excesivamente fácil. Algo decepcionante. Pero sin embargo tuve miedo. . . . Después, cuando el cuerpo estaba caído a mis pies y no sabía si huir o contemplarla. (97)

Aunque después de cometer el primer asesinato Márquez experimenta sentimientos ambiguos de culpabilidad, su actitud cambia, y a medida que aumenta el número de cadáveres, su existencia se va reafirmando y adquiere significado:

Muero y renazco mil veces en cada asesinato. Sin duda este diario no puede recoger en su esplendor estos amaneceres de la conciencia. (105)

Márquez se encarga de construir su propio espacio en el cual, contrario a las ideas de Nietzsche, la muerte se vuelve rutinaria y la conciencia pierde sus funciones morales y éticas. De hecho, al perder la noción de los valores morales, el estrangulador llega al punto de experimentar deleite y excitación sexual en vez de temor ante los cuerpos inertes:

Cruzó por mi cabeza la idea de masturbarme. ¿Por qué negarlo? Pero quiero darle a todo esto un contenido directo, puro. (97)

En primer lugar esta frase expone la mente enferma del asesino cuya pérdida de valores refleja, a menor escala, la pérdida de valores de la sociedad en la que el personaje se ha formado. En segundo lugar, la última frase de la cita trae reminiscencias de otro clásico mexicano, la novela *Ensayo de un crimen* (1944) de Rodolfo Usigli. De manera similar

al personaje creado por Usigli (Roberto de la Cruz), el estrangulador en *Días de combate* no tiene motivos válidos (venganza, odio, etc.) para arrebatar la vida de sus víctimas. Más bien, su razón principal es el placer estético que le proporciona cada uno de los asesinatos.

Por otra parte, a través de la manera de redactar el diario y la inclusión de frases relacionadas con el género negro, se puede deducir que el criminal es un conocedor del género. Por ejemplo, al escribir sobre los crímenes parece que trata de seguir las pautas de Raymond Chandler en cuanto a escribir historias originales. En su ensayo “The Simple Art of Murder” (1950), Chandler critica la publicación de novelas policiales mediocres que no ofrecen historias novedosas:

Two-thirds or three-quarters of all the detective stories published still adhere to the formula the giants of this era created, perfected, polished and sold to the world as problems in logic and deduction [...] This, the classic detective story, has learned nothing and forgotten nothing. It is the story you will find almost any week in the big shiny magazines.
(n.p.)

Para Chandler, recordemos, el género policial clásico iniciado por Poe ya no reflejaba la realidad de los años treinta y por eso sugiere que los escritores deben incluir técnicas narrativas originales en la construcción de los crímenes:

It is not a very fragrant world, but is the world you live in, and certain writers with tough minds and a cool spirit of detachment can make very interesting and even amusing patterns out of it. It is not funny that a man should be killed, but it is sometimes funny that he should be killed for so little, and that his death should be the coin of what we call civilization.
(n.p.)

Teniendo en mente las observaciones de Chandler, Márquez pretende privar de la vida a sus víctimas sin tener ninguna razón aparente para ello. Al igual que el personaje de

Usigli, prefiere creer que cometerá el crimen perfecto y que no tendrá que pagar las consecuencias. Ambos personajes mantienen una evolución a través de la narrativa y su psicología se revela a medida que continúan en su derrotero criminal. Pero a diferencia de Cruz que lleva una vida ociosa, Márquez relata en su diario los sucesos de forma novedosa y artística al igual que un escritor de novela negra: “El que escribe arriba al asesinato como una nueva forma que incremente el número de las Bellas Artes reconocidas por los vulgares y míseros seres que pueblan el planeta” (95). El personaje/escritor se distancia del efecto que el crimen verdadero juega en las emociones humanas para inventar juegos delictivos que atraen la atención del lector, siguiendo de esa forma, los consejos de Chandler pero también de Quincey en cuanto a lo estético se refiere.

Si en el discurso explícito de Márquez se hace referencia al arte de escribir el género negro, mediante el discurso implícito se revela su psicología. Sin embargo, como autor de su propia historia Márquez tiene control de la información y por lo tanto no permite que el lector atisbe completamente dentro de su mente. Por ejemplo, y a diferencia de otras narrativas concernientes con asesinos en serie, no incluye ninguna declaración que indique algún trauma psicológico relacionado con su niñez o adolescencia como el factor conducente al asesinato. Tampoco hay referencia alguna que revele el motivo de su misoginia. Así las cosas, el lector no puede confiar en el asesino, pues como explica Christiana Gregoriou:

[...] first person narrators tend to be unreliable and limited in their description of narrative events ... when characters are allowed to tell their own stories in their own voice, readers can be manipulated into identifying with perspectives and actions they otherwise would have resisted. (97)

Efectivamente, el criminal como narrador maniobra las situaciones para justificar los crímenes que comete. Hace esto de dos formas: por medio de considerar inmoral a la sociedad que lo rodea y mediante las citas de Nietzsche.

El punto de vista del criminal sobre la inmoralidad se presenta cuando Televisa, aprovechando los anuncios amarillistas de los periódicos sobre los estrangulamientos, ofrece el concurso en el que participa el detective. Márquez se enfurece al considerar que la televisión haya robado sus ideas:

Al principio me he sentido defraudado. Todo puede ser integrable. Harán galletas marca 'El Estrangulador'. No hay una moral social. (111)

Desde el punto de vista ético, este pasaje del diario revela, una vez más, la psicología del personaje cuya enajenación y existencialismo no le permite percibir los actos delictivos que comete. Al contrario, irónicamente para Márquez, la sociedad ha perdido sus valores morales y el desengaño del personaje hacia el sistema es un pretexto para justificar sus acciones.

Sin embargo, Márquez solamente sigue el modelo que el sistema le ha enseñado en cuando a la indiferencia por la vida del ser humano. Desde un acercamiento freudiando sobre la influencia que la figura paterna tiene en el desarrollo emocional estable del individuo, el diario no contiene ninguna información que lleve al lector a deducir un trauma psicológico en el personaje durante su niñez. De acuerdo con Freud, durante los años formativos del niño, el amor del padre es una parte fundamental para su desarrollo emocional. Cuando esta necesidad no se cumple, el niño desarrollará como adulto actos impulsivos que pueden conducir a actividades destructoras (439). Por otra

parte, Freud también recalca la necesidad del niño de tener un modelo paterno al cuál imitar e identificarse:

A little boy will exhibit a special interest in his father; he would like to grow like him and be like him, and take his place everywhere. We may say simply that he takes his father as his ideal. (439)

Puesto que en el diario del escritor (el asesino) no se sugieren situaciones que hayan podido ocasionar daños psicológicos al personaje durante la infancia, entonces la figura del criminal debe tener una representación metafórica en la novela.

Al pertenecer a la clase burguesa, aparentemente Márquez no tiene ningún motivo para convertirse en un personaje alienado. Sin embargo, como señala Lacan en su ensayo *The mirror stage*, el orden simbólico en el cual nace el individuo se encarga de formar su identidad. Para Lacan, el sujeto es un reflejo del sistema cultural y social en el que crece (441). Aplicando estas ideas en la ficción, el asesino en serie, a pesar de haber crecido en una sociedad acomodada, no impide que imite el abuso del poder del sistema cuyas acciones observa continuamente. Por eso, si el sistema político comete crímenes impunemente, Márquez se siente con el derecho de seguir el ejemplo impuesto por lo que él considera la figura paterna, el sistema.

Por otra parte, de acuerdo con los estudios psicológicos, los individuos con traumas infantiles encuentran los medios para justificar las acciones inapropiadas del padre o la madre. Dicha justificación, aseguran Kolk y McFarlane, funciona como un mecanismo de defensa “. . . that are designed to provide an accommodation with an intolerable reality” (497). En el caso de Márquez, éste busca las formas de culpar a otros por las acciones delictivas aprendidas de su padre, el sistema. Esto se manifiesta en el discurso implícito cuando utiliza las citas de Nietzsche como base para

fundamentar sus argumentos. Teniendo como apoyo las ideas de un filósofo, psicológicamente el asesino cree que puede engañar al receptor para que no lo juzgue por sus hechos. Por su parte, el lector puede caer en la trampa y aceptar las propuestas implícitas del asesino ya que es fácil deducir que éste comete los crímenes influenciado por el existencialismo aprendido durante sus lecturas de Nietzsche.

Aparte de utilizar las citas de Nietzsche para apoyar sus argumentos, Márquez excusa su misoginia mediante culpar a sus víctimas. Por ejemplo, acusa a su secretaria de seducción. Según el asesino, la mujer malinterpreta las miradas de éste hacia ella cuando lo descubre contemplándola:

Clarita en particular ha percibido algo y lo ha interpretado a su modo. La sorprendí en la mañana arreglándose las medias de la pierna izquierda apoyado el pie en el sillón . Mostraba el muslo y parte de la ropa interior. . . . Media hora más tarde, cuando le dictaba un oficio para los agentes de Sudáfrica, exageraba la posición para mostrarme, gracias a un escote aumentado por un botón “accidentalmente” desabrochado, parte de los pechos. No puede ser otra cosa que un intento de seducirme. Ha interpretado mis miradas furtivas... Si se diera cuenta que las mismas miradas dirijo a la señora que lava los pisos, a la adolescente que le trae la comida a los empleados en las tardes. (99)

Al exponer la conducta “inmoral” de la mujer – por decirlo así — el discurso implícito del asesino sugiere que ésta merece ser removida de la sociedad. Y para reforzar su argumento, al final de su comentario incluye una cita de Nietzsche que contiene un mensaje misógino: “*¿Vas a juntarte a mujeres? ¡Pues no te olvides del látigo!*” (énfasis del autor 99). Para el estrangulador, las mujeres, al igual que los animales, deben ser domesticadas mediante la violencia. Sin embargo, este mensaje no está incluido directamente en su discurso, más bien, al citar al filósofo, la sentencia en contra del sexo femenino recae en Nietzsche y así Márquez trata de evitar el juicio del lector.

El segundo asesinato de la serie es otra instancia donde Márquez trata de justificar su conducta delictiva y desviar el juicio del lector. Esta vez el personaje escoge como víctima a una prostituta, pues para él la mujer merece morir debido a su promiscuidad. Es por eso que después del asesinato deja una nota cerca del cuerpo:

‘No tengo las manos sucias de sangre. El cerebro’ [sic] . . . Sin duda un toque de humor, una nota de exotismo. (101)

También cuestiona el derecho de vivir de la prostituta:

¿Qué pierde el mundo con la muerte de esta prostituta cuarentona? Sin duda vivía una media vida, borreguil, rutinaria incluso en el acto amoroso. (101)

Y para recalcar sus razonamientos, incluye una cita de Nietzsche: “*Tienen la virtud de vivir muchos años y abandonadas a un contento vil*” (énfasis del autor 101). Desde el punto de vista del delincuente, al asesinar a la prostituta la está liberando de una vida sin propósito que consecuentemente la llevaría a una vejez sin futuro. Obviamente, Márquez elige las citas de Nietzsche según le convienen y las manipula para apoyar su argumento, produciendo así un discurso yuxtapuesto.

Este tipo de discurso es lo que Bakhtin categoriza como “double-styled *hybrid construction*” (énfasis del autor 680). Es decir, en algunos momentos de la narración las voces se yuxtaponen y no se sabe con seguridad quién está hablando. El narrador se apropia del discurso ajeno y las fronteras formales entre las dos elocuciones y sistemas de creencias se diluyen. Bakhtin resume las construcciones híbridas de la siguiente manera:

What we are calling a hybrid construction is an utterance that belongs, by its grammatical (syntactic) and compositional markers, to a single speaker, but that actually contains mixed within it two utterances, two

speech manners, two styles, two “languages,” two semantic and axiological belief systems . . . As we shall see, hybrid constructions are of enormous significance in novel style. (680)

El punto de vista existencialista del personaje en cuanto a la sociedad, especialmente las mujeres, es su opinión personal que registra en cada entrada del diario; sin embargo, en sus convicciones se mezclan dos discursos y lenguajes: el de Nietzsche y el propio. De ese modo, al apoderarse del discurso de Nietzsche, el criminal lo hace parte de su elocución, construyendo así un discurso híbrido.

El discurso autoritativo: una crítica sociopolítica

Mientras que en el discurso implícito del diario se oculta el proceso escritural así como las justificaciones del estrangulador para cometer los feminicidios, en el discurso explícito se expone una crítica sociopolítica. Este discurso es lo que Bakhtin denomina como “direct authorial discourse” (679) y su propósito es persuadir a la audiencia para que acepte ideologías individuales: “The authoritative word demands that we acknowledge it, that we make it our own; it binds us, quite independent of any power it might have to persuade us internally; we encounter it with its authority already fused to it” (683). Algunos ejemplos de discursos autoritativos son los que provienen de personas con puestos de autoridad como los padres, los maestros, la religión y los gobiernos. Para Bakhtin, sin embargo, el discurso autoritativo desempeña un papel insignificante en la novela debido a su inflexibilidad en cuanto a la aceptación de otros discursos: “. . . the authoritative text always remains, in the novel, a dead quotation, something that falls out of the artistic context” (684). A pesar de ello, aquí creemos que

el discurso autoritativo del asesino es digno de analizar ya que éste es el último recurso que el estrangulador utiliza para dar validez a su argumento y justificar la muerte de sus víctimas, pero sobre todo, porque es el trampolín para proyectar el mensaje central de la novela.

Hasta el penúltimo capítulo (donde aparece el diario), el estrangulador es solamente una especie de sombra que persigue al detective y no se le ha concedido una voz activa en forma de diálogo. Su participación (aunque activa) había sido solamente tras bambalinas y el detective no había tenido la oportunidad de enfrentarlo. Sin embargo, después de descifrar la información codificada en el diario, Belascoarán da con el paradero de Márquez y viene a buscarlo a su domicilio, una residencia que había sido anteriormente, como ya se había mencionado, la Embajada de Somalia. Es aquí donde por primera vez se le concede un diálogo al criminal y las dos historias (la del crimen y la de la investigación) se unen y dialogan entre sí. El aspecto del personaje se impone y con una actitud prepotente recibe al detective:

¿Me esperaba?— preguntó Héctor avanzando hacia él. —Sabía que no podía tardar mucho en desentrañar las claves del diario. Tardó usted un día más de lo debido. (146).

En este primer – y único — enfrentamiento entre asesino y detective, el discurso explícito/autoritativo se expone en forma de diálogo entre los dos personajes. El protagonista del diario se convierte ahora en el antagonista y se inicia un sondeo dual entre ambos personajes antes de que la acción, a manera de *thriller*, tome efecto. Bajo una aparente calma, donde ambos personajes fuman mientras charlan, el detective le explica a Márquez cómo dio con su paradero y porqué se tardó un día más en

encontrarlo: “Perdí un día leyendo el diario en Uruapan” (147). Por su parte, Márquez le explica el proceso de la escritura del diario:

Supongo que lo hice para aumentar la tensión, para añadirle ingredientes al juego. Me proporcionó momentos de gran goce intelectual el suministrarle las pistas. Quizá le parezca un tanto rebuscado, pero coincidirá conmigo en que toda esta historia es un tanto rebuscada.
(148)

El pasaje tiene alusiones ambiguas relacionadas con el autor. Por un lado se podría referir a Taibo II quien intercala el diario para añadir aspectos literarios a la novela. Pero por otro lado, señala literalmente a Márquez, quien una vez más y fuera del contexto del diario, se identifica a sí mismo como el autor que escribe su propia historia: la del estrangulador, que es la misma historia de la novela.

El diálogo entre los personajes forma una pausa antes de que la acción incremente su tono. Este intervalo, sin embargo, no es gratuito. Más bien, es el tiempo que el estrangulador utiliza para reafirmar su inocencia en cuanto a los crímenes y culpar al sistema. Pero antes, utiliza otra cita de Nietzsche para explicar al detective porqué ambos se están enfrentando en ese momento: “Hay una cita que no usé en el diario y que quiero ofrecerle: *¿Qué es el hombre? Un nudo de feroces serpientes que rara vez saben vivir en paz; así cada cual se va al mundo en busca de su presa*” (énfasis del autor 148). Aquí se nota una vez más el diálogo entre la novela y el diario lo cual se lleva a cabo mediante la intertextualidad ya que esta cita está conectada con las reflexiones sobre el cazador y la presa que Belascoarán hace al inicio de la novela.

Por otra parte, la cita sirve al asesino para apoyar su argumento haciendo uso del discurso de Nietzsche y apuntar hacia la inhabilidad del hombre para construir un espacio pacífico. En este caso, tanto detective como criminal, son presas el uno del otro,

pero al mismo tiempo, son también serpientes que se estaban cazando mutuamente.

Márquez, semejante a un crítico literario, hace su propio análisis de la cita:

Nos sirve para ambos, para usted y para mí. No solo describe al asesino sino también a su cazador. ¿No somos al fin y al cabo, dos caras de una misma moneda? Reversos, pero del mismo material. El material que hace a los hombres y que los diferencia de los esclavos. (148)

Desde el punto de vista del estrangulador, los doce asesinatos que cometió no tienen importancia; es daño colateral que no se puede evitar y es por eso que no cuentan como “presas”. Más bien, para Márquez el juego consistía únicamente entre los dos alfas de la historia: el detective y el asesino; perseguidor y perseguido; cazador y presa. De nuevo las dualidades continúan surgiendo como un reflejo entre el diario y la novela. Estos paralelismos contribuyen a la dialogía textual, señalada por Bakhtin, entre los discursos narrativos así como las variadas voces que se entremezclan en la novela.

Por otra parte, detrás de la explicación de Márquez, hay un discurso más complejo que está relacionado con el mensaje central del texto. Con su discurso autoritativo el criminal trata de persuadir a Belascoarán y hacerle creer que sus actos delictivos son únicamente una consecuencia del sistema que lo ha moldeado: “Yo he llegado a esto por atrevidos resultados originados en los experimentos culturales” (149). En su desequilibrio mental, el personaje es incapaz de comprender el valor moral y ético que conlleva la terminación de una vida humana. Él comprende su existencia en términos de sus propias experiencias (su desengaño con el sistema). No obstante, debido al deje existencial, necesita encontrar un propósito para definir su presencia en la sociedad, pues para el existencialista “The self of which he is aware is a thinking being which has beliefs, hopes, fears, desires, the need to find a purpose, and a will that can

determine his actions” (Flew 115). Las acciones del personaje, en este caso, son determinadas por el ejemplo que el sistema (su padre) le ha enseñado.

No obstante que sigue el modelo paterno en cuanto a la violencia, el personaje ahora se vuelve en contra de su progenitor y lo culpa de su malformación psicológica. Es decir, en las mujeres ve una oportunidad para vengarse del sistema contra el que muestra su descontento y rechazo:

Bien, he asesinado once veces y he causado heridas menores. En ese mismo intervalo de tiempo, el Estado ha masacrado a cientos de campesinos, han muerto de hambre o frío decenas más, de enfermedades curables otros centenares, incluso se han suicidado algunas docenas . . . ¿Dónde está el estrangulador? –El Gran Estrangulador es el sistema. (149)

El conflicto interno de Márquez se manifiesta en sus acciones y es el motor que mantiene la dinámica en la narración. Este es el argumento auto-justificativo de mayor peso que ofrece el estrangulador: el personaje se presenta a sí mismo como una réplica de la violencia que se lleva a cabo a mayor escala en el macrocosmos del espacio en el que se mueve.

El discurso implícito del diario que excusaba al asesino de sus crímenes bajo las citas de Nietzsche y el existencialismo del personaje, se torna ahora, con el encuentro de Márquez y el detective, en un discurso explícito de denuncia sociopolítica. Con un tono acusatorio, el detective defiende su punto de vista en cuanto a la corrupción política y expone la participación de Márquez como una pieza más del engranaje social:

Lo voy a matar para eliminar lo que de usted hay en mi, y en cada uno de nosotros. Voy a matar con usted esta aventura y este derecho a la aventura. Mi hermano podría decírselo mucho mejor que yo. Usted es parte del sistema. Uste es otra cara de la muerte en la India, otra cara de los asesinatos de campesinos o de las muertes por enfermedades

perfectamente curables... Hasta ahora peleé con y por fantasmas. Hoy peleo por la vida. (150)

En el discurso del detective se deja entrever una denuncia universal pues los problemas de la nación mexicana se repiten en otras latitudes. Márquez, como representante del sistema que lo formó, busca las maneras de excusarse: “Desde las alturas otros juegan al ajedrez con nosotros” (150) y culpa el ambiente que lo rodea.

Si bien, desde la óptica naturalista esto es cierto hasta cierto punto, la explicación no convence al detective cuyos ideales entre el bien y el mal, en contraste con el criminal, están bien definidos:

Quizá la repulsión que me causan sus actos tiene que ver con un cierto respeto a la vida. Quizá en el origen fue la aventura, pero en el compromiso de la cacería encontré un cierto amor a la vida, y regresé a ideas elementales, simples si usted quiere, como la defensa del bien contra el mal. (149)

El estrangulador no logra persuadir a Belascoarán con su discurso autoritativo, pues como señala Bakhtin, es éste un discurso calcificado:

If completely deprived of its authority it becomes simply an object, a *relic*, a *thing*. It enters the artistic context as an alien body, there is no place around it to play in. (énfasis del autor 684)

Si el discurso autoritativo del perpetrador queda anulado debido a la ética del detective, entonces dicho discurso debe tener otro propósito en la narración.

Por lo tanto, el discurso autoritativo se convierte en una excusa para yuxtaponer otro tipo de discurso: el ideológico o “internally persuasive discourse” (Bakhtin 685).

La importancia de este discurso, de acuerdo con Bakhtin, consiste en: “Such discourse is of decisive significance in the evolution of an individual consciousness:

consciousness awakens to independent ideological life precisely in a world of alien

discourses surrounding it, and from which it cannot initially separate itself” (684).

Opuesto al discurso autoritativo, que es por naturaleza externo, el discurso persuasivo interno llega a entretenerse con las ideologías del autor y su propósito, similar al discurso autoritativo, es influenciar o convencer al receptor.

Si bien el discurso del asesino se fosiliza y no tiene efecto alguno en el detective como lector del diario, el discurso del autor se entretiene en el del criminal para dar a conocer sus ideologías y en su dinámica “. . . awakens new independent words, that it organizes masses of our words within, and does not remain in an isolated and static condition” (Bakhtin 685). El discurso persuasivo es activo y dialoga con todos los demás discursos. Su propósito es, a final de cuentas, motivar al lector a la acción. Para Iris Zavala este procedimiento se entiende de la siguiente forma:

Bajtín demuestra que las relaciones dialógicas son un fenómeno mucho más amplio que la mera participación de personas en un diálogo. Dispuestas composicionalmente en el texto, constituyen «un fenómeno casi universal, que penetra todo discurso humano y todos los nexos y manifestaciones de la vida humana –en general, todo aquello que posee sentido y significado—». (188)

Entre la variedad de lenguajes o discursos que predominan en la novela y participan en el diálogo, Bakhtin incluye aquellos que sirven para apoyar ideas sociopolíticas específicas (674). Es este lenguaje sociopolítico que Taibo II no puede, o no quiere, evitar en su narrativa y por el cual es ampliamente conocido en el ambiente literario y político mexicano.

Debido a su involucramiento en los asuntos políticos y su defensa de la clase obrera, es casi imposible no mencionar ese aspecto de Taibo II cuando se analizan sus obras. La cosmovisión del autor y la denuncia sociopolítica sobresale especialmente en

la serie de Belascoarán Shayne, pues como explica Glen S. Close, “Taibo grafts a libertarian socialist ideology onto the heroic narrative framework of the hard-boiled novel...by introducing socialist concepts of social class and solidarity in his staging of justice” (32). Esta ideología se incorpora en la novela a manera de una metacrítica que se expone a través del narrador omnisciente, el diario y el diálogo entre el estrangulador y el detective.

Aunque el discurso denunciatorio es más fuerte al final de la novela, éste se incluye desde el inicio mediante la yuxtaposición con el lenguaje de los personajes, formando así una construcción híbrida. Por ejemplo, cuando Belascoarán lee el periódico, señala la violencia que se ha trasminado en todos los aspectos de la vida cotidiana del espacio urbano:

En un país donde la nota roja había trascendido de su lugar de origen a las páginas sociales, se había escondido en la cartelera de los cines, en las páginas de los deportes. En un país donde es nota roja las declaraciones del diputado, nota roja las frases del secretario de gobernación. (4)

El detective había estado reflexionando en voz alta sobre la violencia nacional, pero repentinamente se inserta el segmento ya citado provocando ambigüedad en cuanto al narrador pues no se sabe con exactitud si la voz pertenece al narrador omnisciente o al detective.

Carlos, el hermano del detective, es otro personaje que el autor utiliza para criticar el sistema institucionalizado. Después de advertirle a Belascoarán sobre el peligro en el que se estaba envolviendo al tratar de capturar al estrangulador, el discurso de Carlos apunta hacia la complejidad del asunto:

Cuídate del comandante de la Judicial, que en sus horas libres, las horas que le sobran de golpear estudiantes o torturar campesinos, no se dedique a estrangular mujeres. Cuídate del presidente de la república, del dueño de la fábrica de enfrente. Quizá ellos también estén jugando en el borde de *su* sistema, del que han creado y sobre el que permanecen como perros dogos, zopilotes cuidando sus carroñas. (Énfasis del autor 26)

Tanto Carlos así como su hermano Héctor son personajes que heredaron de su padre las ideologías izquierdistas. Carlos a su modo también lucha en contra del sistema; sin embargo, Belascoarán es el que toma más personalmente las cuestiones relacionadas con la corrupción gubernamental. Esto se manifiesta en las siguientes novelas de la serie donde el detective ya no lucha en contra de crímenes individuales sino en contra del sistema. Su terquedad y anhelo de justicia lo llevará, en la novela *No habrá final feliz* (1989), a ser asesinado por los Halcones, un grupo paramilitar que en la época de Díaz Ordaz y Echeverría se encargó de la violencia institucionalizada.⁴¹

Además de la yuxtaposición de las construcciones híbridas en la novela, otro elemento que contribuye a su aspecto multidimensional es la inclusión de una variedad de voces narrativas. Como otro reflejo de la novela misma, en el diario se mezclan varias voces que oscilan entre la tercera y primera persona singular, formando así la heteroglosia que menciona Bakhtin. Aquí “voz narrativa” se entiende como “... the speech or other overt means through which events and existents are communicated to the audience” que se introducen ya sea directa o indirectamente en el texto (Chatman 24). En el diario, la voz narrativa en tercera persona singular de un narrador omnisciente

⁴¹ En *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia* (1989), Taibo II decide resucitar el personaje ya el público así se lo había pedido en una conferencia. En la “Nota del autor,” incluida al inicio de la novela, Taibo II explica: “Parecía que el personaje no se encontraba terminado a gusto de los lectores, y el autor pensaba que aún le quedaban algunas historias por contar de la saga belascoaranesca” (*Regreso a la misma ciudad*, 507).

deja saber al lector las acciones que el criminal tomará antes de atentar contra la vida de su víctima:

A las siete tomó el coche [el asesino] y se dirigió hacia los barrios obreros del norte de la ciudad. Había optado por crearse un disfraz. Más interior que exterior. Entró en una panadería, [la víctima] salió con una bolsa de pan zarandeando en la mano. Nunca miró hacia atrás. (No sé si esta primera vez hubiera podido soportar su mirada.) Cruzó un baldío. Y ahí, acelerando el paso la detuve tomándola del cuello. Con el brazo izquierdo. Mi mano derecha se cerró sobre su garganta y apretó. Se debatía, golpeaba con sus pies y sus piernas mi cuerpo. Sólo apreté y apreté hasta que sentí que estaba muerta y la dejé caer. (97)

Como se ve, en la primera parte de la cita el narrador omnisciente, como testigo que observa desde la distancia los sucesos, presenta el contexto y los detalles antes del asesinato. Sin embargo, en la segunda parte, cuando llega el momento del homicidio, el personaje se convierte en el protagonista y se apropia de la acción al cambiar la narración a primera persona singular. Este cambio de voz narrativa incrementa la dinámica al otorgar poder al estrangulador y una satisfacción enfermiza que le impone vigor para continuar asesinando. Sin embargo, al apropiarse de la acción, el delincuente enmascara sus propias flaquezas y se convence a sí mismo de tener el control sobre los hechos:

Me reprimo y disfruto el momento. Simulo ser no-ser el que soy. Un orgasmo feliz me sacude (107).

Obviamente es éste un poder ilusorio temporal pues aunque Márquez cree que saldrá inmune de sus actividades delictivas, al final termina muerto.

El cambio de voces dentro del diario se asemeja al que se presenta en la novela, pero en relación con el detective, en cuyo caso la fluctuación ocurre entre el narrador omnisciente y la segunda persona singular. No obstante, contrario al caso del

estrangulador que el cambio de voz narrativa le otorga poder, en el caso de Belascoarán, el giro de voces narrativas es de carácter negativo que se transforma en un tono acusatorio o reflexivo. Por ejemplo, durante la búsqueda de su oponente por las calles de la ciudad, los coches de ambos personajes se detienen en un semáforo:

Cuando el Dodge se detuvo en un semáforo en la esquina de Reforma Lomas y Pirineos, Marina deslizó el Volkswagen rojo hábilmente a su lado. Héctor giró lentamente la cabeza hacia el asiento del conductor del Dodge. Volteó decepcionado. (131)

Belascoarán fracasa en reconocer a Márquez quien va disfrazado con una peluca negra. Éste, al identificar al detective, escapa a toda velocidad. La acción interpolada con el diálogo es narrada en tercera persona singular pero repentinamente cambia a la segunda persona con un tono acusativo:

—Mierda —dijo Héctor, y se bajó del coche. Habían estado tan cerca. Caminaste por la banqueta, encendiste un nuevo cigarrillo. Cojeabas aún. El aire helado de la noche te devolvió los hechos, a los hechos escuetos, a la paciencia necesaria. (132)

La narrativa omnisciente provee los detalles de la escena, sin embargo, de pronto ésta voz se convierte, mediante el cambio de voz a segunda persona, en un monólogo interior que conduce a Belascoarán a una auto reflexión sobre sus intentos fallidos. Al mismo tiempo, la voz acusativa subraya la condición humana del detective, sus temores, sus ilusiones utópicas y sus equivocaciones.

Más aún, hay otra instancia donde el cambio de voz conlleva un tono acusador, pero también reflexivo, esto sucede cuando la madre de Belascoarán le entrega la pistola que perteneciera a su padre:

—Tengo algo para ti, hijo —dijo la mujer y caminó hacia el cajón del viejo escritorio de su padre. Sacó una caja de cuero negra y se la entregó
—¿qué es?

– La pistola de tu padre. La trajo desde España. Quizá sirva para algo.
(141)

Después de recibir la pistola, Belascoarán se da cuenta que su madre simbólicamente le encomienda acabar con el estrangulador pero, al mismo tiempo, como detective novato, no confía en su destreza para hacerlo. La inseguridad del detective en cuanto a poder enfrentar al criminal se demuestra en el cambio de voz narrativa. Insertado en el diálogo que tiene con su madre, de pronto el narrador se dirige hacia el detective en segunda persona singular. Por otra parte, este cambio de voz es ambiguo, pues también parece ser un monólogo interior de Belascoarán donde reflexiona sobre alguna conversación que hubiera tenido en el pasado con su madre:

Abriste la caja y acariciaste la pistola negra y reluciente, con las iniciales JMBA grabadas en la culata. El viejo le había dado buen uso. Primero combatiendo en Asturias luego en el cerco de Santander. Luego a bordo del barco pirata. Luego en África contra los alemanes, luego en Francia dentro de la resistencia. Luego en Checoslovaquia en el último reducto del nazismo. Una pistola digna de apagar la luz de un estrangulador en México. (141)

Al recibir la pistola, el detective siente el peso de la responsabilidad. La lista de las actividades heroicas que el viejo Belascoarán realizó con el arma que ahora él está recibiendo, apunta hacia el valor, la entereza y el sacrificio de su padre durante y después de la Guerra Civil española – atributos que el detective duda poseer. Su madre confía en que él podrá hacer buen uso del arma mediante atrapar al asesino y traer justicia a las mujeres muertas. Para la madre de Belascoarán es importante que su hijo, como un reflejo de su padre, también termine como un héroe. Por otro lado, al incluir los países y las situaciones que el viejo Belascoarán enfrentó en una época pasada, se universaliza el crimen y las injusticias sociales. México, en este caso, es un país más en

la lista que no ha escapado de la violencia y ahora es la responsabilidad de Belascoarán enfrentar esta situación.

Aunque al principio de la novela Belascoarán trata de imitar al famoso Sherlock Holmes mediante hacer uso de una pipa y tratar de analizar el primer caso del asesino al estilo de "...las novelas policiacas que se dignan de serlo" (62), su primer enfrentamiento con el asesino en serie le muestra que la sociedad que lo rodea es más compleja. La ineficacia detectivesca de Belascoarán se evidencia pues no puede enfrentar los casos de manera calculadora como lo hace Holmes. Aún así, en esta primera novela de la serie, Belascoarán Shayne manifiesta un espíritu positivo que lo conduce a creer que podrá luchar contra el crimen. Sin embargo, a pesar de su ingenuidad, las experiencias le obligarán a convertirse en un personaje menos confiado y escéptico. Su refutación al argumento del asesino es un tanto ilusoria y por lo tanto débil. Su discurso utópico en contraste con el discurso existencialista del asesino es una pugna que se extiende en toda la novela. No obstante, con la creación de un detective verosímil con el cual el lector se puede identificar, Taibo II sigue las sugerencias de Chandler en cuanto a abandonar el estilo imitativo del género policial clásico. Obviamente, esto no es nuevo en el policial, pues esta técnica ya había iniciado con Filiberto García, el detective de *El complot mongol*. Lo que sí es novedoso con Taibo II es la dialogía que resulta de la yuxtaposición de una diversidad discursiva así como del juego de voces narrativas (yo, tú, él) entre los personajes, tanto en el diario así como en la novela.

La heteroglosia resultante de la combinación de discursos y voces crea una estética que se construye a través de la participación del lector, la disolución de las

fronteras entre los géneros tradicionales, así como el descentramiento del sujeto. Ciertamente, aunque la lectura de *Días de combate* es amena y fácil debido al lenguaje coloquial y la historia detectivesca, también ofrece la opción de un análisis cuidadoso que desglosa las pautas concernientes al arte de escribir. La combinación de estas opciones, según se ve, renueva el género pues ya no se trata solamente de construir una historia criminal amena, sino de incluir elementos literarios con miras hacia convertir el neopolicial en literatura digna de analizar. Al ir más allá de la narrativa negra tradicional, Taibo II logra desmitificar el punto de vista negativo de la crítica que, a pesar de la popularidad del género entre el público lector, se le consideraba como “literatura menor” (Giardinelli 15). Al mismo tiempo, se establecen las bases para una narrativa que apunta hacia la renovación del género policial que continuaría evolucionando con las nuevas generaciones de escritores mexicanos. Ciertamente, las ideas de Rama en cuanto a la transculturación narrativa que había observado en la literatura regionalista, tienen una aplicación a la literatura policial. Pues del mismo modo que el regionalismo en su renovación literaria “. . . habría de incorporar nuevas articulaciones literarias, que a veces buscó el panorama universal pero con mayor frecuencia en el urbano latinoamericano próximo,” (27) el neopolicial de Taibo II manifiesta su transculturación mediante transgredir la estructura del género negro y construir nuevas estructuras narrativas e incluir múltiples discursos y voces.

Capítulo 3

Hacia el post-neopolicial: *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia

Con el comienzo del siglo veintiuno algunos escritores del neopolicial mexicano empiezan a prestar más atención a la elaboración de los aspectos formales de la novela. Tal es el caso del tamaulipeco Rafael Ramírez Heredia. En *La Mara* (2004), una de las últimas novelas que escribiera antes de morir, el escritor da un nuevo vuelco a la representación de los temas de la violencia, la delincuencia, la corrupción política y el abuso del poder – temas por demás trillados dentro del género neopolicial.⁴² Sin embargo, a pesar de ser una de las novelas mejor logradas por el autor, sus aspectos formales no han sido analizados con detalle. Los escasos artículos que se han escrito se concentran, por lo general, en los grupos pandilleros de la Mara Salvatrucha como uno de los mayores problemas sociales de la frontera sur entre México y Guatemala.⁴³

⁴² Rafael Ramírez Heredia (1942-2006) es considerado por la crítica como uno de los pioneros dentro del género neopolicial mexicano y un escritor prolífico capaz de cautivar y envolver al lector en las tramas complejas que presenta. Gilda Salinas menciona: “Rafael was also, and above all, an exceptional, prolific writer capable of seducing the reader, creating a partnership between author and reader, of taking the realism of literary truth all the way to pluck the deepest chords of angst or pleasure, of placing his finger on the sore point, like he does in his novels *La jaula de Dios* (God’s Cage) and *La Mara*” (77). Por su parte Mempo Giardinelli, haciendo eco a las palabras de Salinas, incluye al autor entre los escritores mexicanos del género negro más relevantes (Antonio Helú, Rodolfo Usigli, Rafael Bernal, Paco Ignacio Taibo II y Francisco Torres, entre otros) y declara que “Hacia el final de la centuria, hubo una notable camada de escritores del género en los años 80 y 90, con nombres de relieve como Rafael Ramírez Heredia [. . .] autor de atractivas novelas del género” (247).

⁴³ En su artículo “La Mara, la historia interminable: la migración centroamericana en el relato neopolicial de Rafael Ramírez Heredia”, Jaime Alberto Galgani menciona de soslayo la estilización del género y su complejidad estructural; sin embargo, evita

La Mara es un texto que demuestra la transculturación narrativa que el género neopolicial está manifestando. Si por una parte Taibo II ya había experimentado con las formas estéticas de la fragmentación, el pastiche y el lenguaje popular, entre otros, Ramírez Heredia continúa con este legado pero supera los aspectos formales y lingüísticos. Aquí proponemos que las técnicas narrativas que Ramírez Heredia utiliza en *La Mara* apuntan hacia el surgimiento de un nuevo subgénero del neopolicial el cual identificaremos como el *post-neopolicial*. Proponemos *La Mara* como el eslabón entre el neopolicial y el post-neopolicial pues, como sucede con toda literatura y como explica Rama, no hay una ruptura total con el género anterior, más bien, la transformación es paulatina y las nuevas formas literarias son “. . . una herencia renovada, pero que todavía puede identificarse con su pasado” (29).⁴⁴

La transculturación narrativa permite al post-neopolicial re-codificar los discursos y técnicas previamente establecidas. En *La Mara* Ramírez Heredia transgrede el género neopolicial de diferentes maneras, entre las cuales figuran: la disolución del espacio urbano y el enfoque en el espacio rural; la introducción de personajes nuevos

profundizar en el tema para concentrarse en la problemática social de los grupos pandilleros. Asimismo, aunque incluye ambos géneros, el negro y el neopolicial, falla en demostrar sus diferencias y las características que conduce a la evolución del género en México, asunto que, a la par con la estructura y los aspectos formales, en este capítulo se está tratando de establecer.

⁴⁴ Con la novela *Yodo* de Juan Hernández Luna, en el capítulo cuatro se analizarán con más detalle los cambios que están ocurriendo en el género neopolicial y señalan hacia el post-neopolicial. Entre otros autores que siguen esta misma línea figuran Sergio González Rodríguez con *La pandilla cósmica* (2005), donde el lenguaje y los personajes son elaborados para crear expectación y ritmo. Antonio Orduño con *El buscador de cabezas* (2006) donde predomina la “violencia como sostén de lo narrado”, los espacios mexicanos son diluidos y la historia es representativa de cualquier país (Rodríguez Lozano 73).

(para el género) y más violentos (la Mara Salvatrucha y su lenguaje peculiar); la inclusión de aspectos míticos, creencias religiosas y supersticiones de la región sureña mexicana y guatemalteca; la mezcla del lenguaje poético con el violento; la desaparición del detective formal; la exposición de la psicología del criminal y la víctima, así como la fragmentación de la narrativa mediante la presentación de historias individuales y el lenguaje caló.

En *La Mara* se presta más importancia al contexto social como el generador de la criminalidad; es por eso que la resolución del caso, o los casos, pasa a segundo plano. Así pues, se presentan múltiples actos criminales con la mera intención de exponer la problemática, pero sin pretender envolver al lector en un enigma que lo conduzca a encontrar a los culpables (Jastrebska 20). Más bien, los problemas sociales que se inscriben (el delito, la violencia y los espacios sórdidos, entre otras cosas), representan el microcosmos de algunas comunidades rurales donde “. . . chaos, alienation, and discord prevail” (Braham xii) como resultado de la inestabilidad de cualquier sociedad moderna. Mediante estos recursos estilísticos nuevos para el género, el autor logra una representación más congruente de la realidad sociopolítica del México del siglo veintiuno, especialmente de los espacios representados. Al mismo tiempo, la inclusión de personajes esperpénticos, su lenguaje y su espacio, diluye la dimensión entre la realidad y la ficción, pero sin permitir que la transición hacia un nuevo subgénero abandone el aspecto denunciatorio de su predecesor, el género neopolicial.

Dividida en veintiún apartados y sin un tema específico que los identifique, *La Mara* parte de la premisa del fenómeno de las migraciones centroamericanas ilegales hacia los Estados Unidos y los peligros que éstos enfrentan durante su travesía. La

trama se desarrolla en las áreas fronterizas Tecún Umán (Guatemala) y Ciudad Hidalgo (México). En estos espacios el drama de los inmigrantes se intensifica ante el abuso del poder de los grupos pandilleros de la Mara Salvatrucha que los roban, extorsionan y asesinan. El tren de la muerte,⁴⁵ el río Suchiate y la selva son otros peligros que los inmigrantes tienen que enfrentar si desean atravesar la frontera mexicana. Pocos son los que logran su objetivo y aquellos que escapan de la muerte quedan atrapados en la pobreza, la prostitución y las drogas. Aunado a esto, la superstición envuelve a los personajes que, en su afán por conocer su futuro incierto, son explotados por Ximenu Fidalgo. Este personaje de corte fantástico (por su relación con lo sobrenatural) se aprovecha de la ignorancia de los centroamericanos y construye un espacio mágico donde pretende adivinar y predecir los mejores momentos para abordar el tren de la muerte o cruzar el río Suchiate. Se delinean en la trama un palimpsesto de historias heterogéneas que se desarrollan sin una continuación precisa ni lineal. Es decir, con frecuencia cada historia es interpolada con otro caso diferente y retomada posteriormente en otras secciones. Sin embargo, el autor no deja cabos sueltos, pues en determinados puntos de la narración los personajes y los sucesos se yuxtaponen. Esta dinámica requiere de la participación de un lector activo que siga el hilo argumental de cada una de las historias. Por otra parte, la lectura es en ocasiones un tanto engañosa ya

⁴⁵ Se denomina “tren de la muerte” o “la bestia” al medio de transporte que los indocumentados utilizan para cruzar la frontera sur entre Guatemala y México. Su nombre es apropiado ya que los trenes cargueros son, según apunta Olicia Ruiz Marrujo, una de las causas principales de accidentes y muertes: “Al usar el tren carguero como medio de transporte hacia el norte, los migrantes se exponen a uno de los principales peligros del camino. De hecho, en los 116 casos registrados, las caídas del tren carguero fueron el origen del 20 por ciento de los accidentes y de todas las amputaciones” (n. pag.).

que, al estilo *thriller*, aparenta ser rápida por sus oraciones cortas y lenguaje escueto; sin embargo, la intromisión constante de un narrador omnisciente y su uso de neologismos, obligan al receptor a retroceder en la lectura para no perderse entre las múltiples historias y los personajes. Estos elementos conforman una estructura más compleja que abandona el orden cronológico típico del neopolicial para entretener diversos puntos de vista, sucesos, espacios narrativos y lenguajes que al final llevan a un lugar concéntrico (la frontera entre México y Guatemala) del cual no hay salida y exponer de esa manera el drama de los inmigrantes ilegales.

En este capítulo se analizarán los aspectos formales de *La Mara* para demostrar las maneras en que el autor utiliza las imágenes, el lenguaje y las situaciones para hacer una denuncia implícita de las condiciones sociales a las que se enfrentan los habitantes de la zona fronteriza sur de México y Guatemala. Con este fin, esta sección será organizada en los tres aspectos fundamentales que constituyen la estructura de la novela: los espacios narrativos, el lenguaje, la representación del criminal como víctima y cómo estos elementos evidencian la transculturación del neopolicial hacia el post-neopolicial. En el análisis de los espacios narrativos se prestará atención al río Suchiate, su lenguaje poético y su función metafórica para representar la situación migratoria de los centroamericanos que intentan cruzar la frontera sur de México. En la segunda parte se analizará el lenguaje por demás peculiar de los grupos pandilleros de la Mara Salvatrucha como elemento otorgador de identidad pero, principalmente, como una técnica novedosa para representar las voces de las minorías que, por su conducta criminal, suelen ser relegados por la sociedad. En seguida nos enfocaremos en el discurso – expuesto mediante el flujo de conciencia – de un miembro en particular de la

Mara Salvatrucha para cuestionar su posición como víctima o victimario de un sistema alienado. Para concluir, se analizará cómo los personajes, los ambientes y espacios funcionan como una alegoría de la (de)construcción del texto.

En el análisis estaremos tomando como punto de partida las ideas teóricas de Gilles Deleuze y Felix Guattari sobre la construcción rizoma como característica estructural de algunos textos. En *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia* (1980) Deleuze y Guattari comparan la literatura con una maquinaria de ensamblaje que requiere conexiones con otros dispositivos adicionales para poder funcionar adecuadamente:

We will never ask what a book means, as signified or signifier, we will not look for anything to understand in it. We will ask what it functions with, in connection with what other things it does or does not transmit intensities, in which other multiplicities its own are inserted and metamorphosed, and with what bodies without organs it makes its own converge... Literature is an assemblage. (379)

Para Deleuze y Guattari la importancia de un texto reside en su habilidad para imitar la realidad social mediante la inclusión de diversos puntos de vista: “The law of the book is the law of reflection, the One that becomes two” (379). Este punto de vista de los filósofos concuerda con los pensamientos de Mikhail Bakhtin sobre la novela moderna:

Por primera vez la representación literaria de temas serios, aunque a veces también cómicos, es retratado sin ningún distanciamiento, en el nivel de la realidad contemporánea, en una zona de contacto crudo y directo. La realidad contemporánea provee el punto de vista. (922)

Estas propuestas de Bakhtin se advierten en la novela neopolicial; sin embargo, para que un texto refleje de una manera más completa las realidades de la sociedad, Deleuze y Guattari proponen que éste necesita ser construido a partir de múltiples perspectivas o rizomas: “The multiple must *be made* . . . A system of this kind could be called a

rhizome” (énfasis de los autores 380). Un rizoma es una planta cuyas raíces crecen horizontalmente y se multiplican de manera impredecible. Las nuevas ramificaciones continúan proliferando en el subsuelo y de éstas surge una nueva planta que crece hacia el exterior (Rivkin y Ryan 379). Aunque “rizoma” es un término tomado del campo de la botánica, Deleuze y Guattari lo atribuyen a los textos que manifiestan multiplicidades en el uso de los espacios, el lenguaje y los discursos como elementos heterogéneos, formando así rizomas o elementos nuevos.

A diferencia del texto de orden jerárquico que implica un orden lineal narrativo (exposición, desarrollo, clímax y desenlace), Deleuze y Guattari explican que la estructura de un texto rizoma es más compleja y se distingue por la fragmentación y la deconstrucción del orden donde “. . . fixed orders fall apart and are transformed” (378). Por su parte, para Rama la elaboración estructural y del lenguaje evidencian la transculturación narrativa en un texto cuya plasticidad “procura incorporar novedades” al mismo tiempo que se distancia de “las formas tradicionales” (48). En *La Mara*, la construcción de orden rizoma se manifiesta en variadas formas: en la estructura, mediante la heterogeneidad de las historias y su unificación en capítulos posteriores (construyendo así el cuadro completo de la historia); en la elaboración e inclusión del lenguaje en sus diversos aspectos; en los espacios narrativos concéntricos que atraen y repelen a los personajes y en los espacios metafóricos y el lenguaje poético con los cuales éstos son descritos. Mediante estos elementos, “La construcción de la historia es reproducida por la construcción del discurso, de tal modo que las formas de la peripecia equivalen a las formas de la narratividad” (Rama 53).

Espacios narrativos metafóricos y lenguaje poético

En la novela, el espacio del río Suchiate tiene un papel central en la narración y es aquí donde fluyen las diversas historias de los personajes. Fuera de la ficción, geográficamente el río Suchiate funciona como línea divisoria fronteriza entre Guatemala y México y su nombre proviene del náhuatl *Xochiatl* que significa “agua de flores.” Aunque en la novela Ramírez Heredia conserva el nombre verdadero del río, también le da un nombre ficcional: Satanachia, un neologismo que trae a la mente la palabra Satanás, el símbolo del mal. El nuevo nombre subvierte el significado del Suchiate pues las aguas del río ficcional son un espacio donde impera la violencia y no tiene relación con el significado del nombre original en náhuatl. Por el contrario, el Satanachia es para los inmigrantes ilegales un lugar de tormento y muerte, pero por otra parte también es un lugar de esperanza de un futuro más prometedor si logran alcanzar su destino final: los Estados Unidos. Las dicotomías vida/muerte se representan mediante el uso dual del nombre del río: Suchiate, su nombre real, y Satanachia, su nombre ficcional. Asimismo, mediante el empleo del lenguaje poético y la personificación de las aguas del Suchiate, se retrata la desesperanza en la que caen los personajes al no encontrar la salida del espacio en el cual quedan atrapados.

La descripción poética de la naturaleza es una técnica nueva en el género neopolicial, pues debido a los ambientes urbanos, no se había utilizado anteriormente. Aunque los restaurantes, las cantinas y las calles impregnadas de aromas a frituras no son completamente eliminados del espacio rural, éstos pierden relevancia en la transición al post-neopolicial. La descentralización de la narrativa del neopolicial y la

inclusión de las áreas rurales, abre la posibilidad de utilizar el lenguaje lírico y representar los problemas sociales que estos lugares, a pesar de su ubicación geográfica, también están enfrentando. La introducción de paisajes naturales, el río y la selva, es una representación más completa de la violencia que ocurre a nivel nacional tanto en las urbes así como en sus periferias. Mediante el lenguaje poético que describe los espacios rurales, se construyen nuevas fórmulas para representar la violencia y la criminalidad – una característica del neopolicial que el post-neopolicial preserva en su transculturación — desde una óptica ampliada. Asimismo, aunque el post-neopolicial sigue el derrotero denunciatorio del neopolicial, lo hace de manera implícita: mediante el uso de la metáfora, la personificación de los espacios (el río), las imágenes, la participación del narrador como personaje y el poder dominante de los miembros de La Mara Salvatrucha.⁴⁶

En *La Mara*, el río Satanachia es el espacio central donde confluyen las diversas historias de los personajes. Este espacio está estructurado de manera rizomática y sus multiplicidades se exponen mediante la elaboración de diversas figuras retóricas y tropos tales como la personificación, las metáforas y los simbolismos. El teje y maneje de estas figuras se combinan con la angustia y la incertidumbre de los personajes, que, aunada al temor hacia los grupos pandilleros, mantienen la tensión y el misterio. El uso de metáforas como instrumento de denuncia socio-política pueden provocar un mayor impacto en el lector ya que las imágenes que éstas producen suelen ser, en la mayoría de los casos, más convincentes que las palabras. Al mismo tiempo, la reelaboración de

⁴⁶ Contrario al estilo directo de denuncia social que se seguía desde la época de *El complot mongol* hasta obras más recientes (la saga de Héctor Belascoarán Shayne).

la exposición del crimen y la violencia aportan al subgénero post-neopolicial una forma innovadora de decir las realidades nacionales.⁴⁷ El río Satanachia y los grupos pandilleros son la médula espinal de la diégesis y funcionan como hilos unificadores del texto, que en su carácter heterogéneo, no cesa de multiplicarse.

El espacio caótico creado por Ramírez Heredia y el simbolismo del río Satanachia contrasta con el simbolismo del agua planteado por Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (1975). Bachelard analiza el papel que el agua desempeña como imagen literaria y explica que cuando ésta se presenta en forma de un lago o un estanque, denota tranquilidad. Bachelard asegura que el agua funciona como el ojo de un paisaje que acrecienta su belleza; es la raíz de un narcisismo cósmico y “es la primera visión que el Universo tiene de sí mismo” (183).⁴⁸ Sin embargo, en *La Mara* la imagen de un lago y su connotación de tranquilidad no existe porque sería inverosímil y no reflejaría las condiciones sociales de la actualidad, lo cual es uno de los propósitos esenciales del neopolicial y el post-neopolicial.

Más bien, en *La Mara* el río es un símbolo ambiguo de esperanza pero también de turbulencia. Como símbolo del mal, el Satanachia impide el paso de los inmigrantes

⁴⁷ Las estructuras formadas mediante estas técnicas narrativas son reelaboradas por Hernández Luna y en su narrativa desaparecen los espacios nacionales específicos para dar paso a un enfoque en los espacios íntimos del criminal. La eliminación total de nombres de espacios mexicanos y el nuevo trato que el autor da a la violencia y la criminalidad establecen la universalidad del post-neopolicial.

⁴⁸ Como ejemplo del simbolismo de paz y tranquilidad de las aguas en los textos literarios, baste citar la novela pastoril del siglo diecisiete con sus imágenes acuáticas donde los pastores expresan su amor a las orillas de un estanque. Entre las más relevantes se encuentran *La Diana* (1559) de Jorge de Montemayor y *La Galatea* (1585) de Miguel de Cervantes Saavedra.

hacia los Estados Unidos. Este es un espacio, claro, con reminiscencias naturalistas pues los personajes parecen destinados a no poder escapar de su entorno. Las aguas movibles transportan, en una especie de circularidad, a los individuos de las clases socioeconómicas más bajas ya que éstos no logran cruzarlo para alcanzar la frontera mexicana sino quedan atrapados en la desesperanza, como lo expresa el narrador: "... cuánto tiempo durará ese viaje ya perdido en el conteo de un tiempo inexistente... cuál es el rumbo que llevan ... por qué parajes cruzan" (411).

El simbolismo de desaliento de las aguas del Suchiate contrasta con la que ofrece Bachelard cuando afirma:

Un lago es el rasgo más bello y más expresivo del paisaje. Es el ojo de la tierra, donde el espectador, sumergiendo el suyo, sondea la profundidad de su propia naturaleza. (183)

En el caso del espectador del río Suchiate, éste no encuentra su reflejo en las aguas ni mucho menos buscan los personajes profundizar en su propia naturaleza mediante encontrar su imagen narcisista en el río. El ambiente tenso y violento que los rodea no les permite tales reflexiones psicológicas. En vez de buscar su propia imagen, los personajes se ven obligados a sumergirse en las aguas si desean cruzar la frontera.

Por otra parte, la inmersión literal en el agua representa un bautismo simbólico de carácter pagano que identifica a los personajes como hijos adoptivos de un espacio que, por su nombre, Satanachia, simboliza la maldad. Por medio del bautismo, el río se convierte simbólicamente en el padre de los inmigrantes ilegales que lo cruzan, pero también de los criminales que se apropian del espacio acuático para negociar con el contrabando humano, la droga y las armas. De este drama es testigo Tata Añorve, un nativo de Tecún Umán para quien el río forma parte primordial de su vida:

Añorve trabaja con el agua a la cintura, imagina playas de otros cauces donde los recorridos nada tengan que ver con la gente que pasa de un lado al otro. A él nada le importa si los tipos de mirar apresurado, sombrero de fieltro y botas norteñas, cruzan con oscuros envoltorios bajo los ramos de flores. Ni que los hombres de cabello corto, de ropas apretadas, de botas sin adornos, apenas cubran las armas enredadas entre las verduras. Tampoco hace gestos cuando los jovencitos de risa tímida llevan más allá de la orilla los paquetitos que él sabe contienen la cocaína que tanto cala en la ambición de la gente. (199)

En este pasaje los balseros son descritos como una pintura expresionista y sin lujo de detalle. Son personajes ambiguos, sin nombre o una identificación en particular. La imagen del sombrero que llevan los balseros es una constante que se repite en la narrativa y funciona como aliado que oculta su identidad: les cubre el rostro y los protege de ser reconocidos y denunciados. Si en el neopolicial de Taibo II los criminales actuaban impunemente en las calles oscuras de la urbe, en *La Mara* sucede lo mismo, pero aquí los balseros se mueven entre las sombras del río y la selva y furtivamente llevan a cabo sus acciones que nunca llegan a ser castigadas. Por medio de estos personajes que utilizan el río como fuente de empleo para combatir su escasez económica, se expone implícitamente el problema de la pobreza en la frontera entre México y Guatemala. En este caso, irónicamente los balseros se convierten en una víctima más del sistema, pero al mismo tiempo, al transportar a los criminales, se tornan en cómplices involuntarios del crimen.

Además de ser personificado como padre adoptivo de los criminales, el Satanachia también es personificado como alguien atrevido que reacciona eróticamente ante el contacto de los cuerpos de las mujeres inmigrantes. Tal es el caso de Rosa del Llano, un personaje que aparece casi al final del texto. Para Rosa el tratar de cruzar la frontera es una pesadilla, pero en su papel de mujer sumisa se ve obligada a seguir a su

marido hacia nuevos horizontes y dejar atrás a su familia y su tierra. La pobreza a la que estaba acostumbrada es parte de su realidad y cuando tiene que abandonarlo todo siente que está traicionando sus valores. Esta traición es simbolizada por la personificación del Suchiate, pues cuando Rosa cruza el río siente como si fuera acariciada por un hombre que no es su esposo: “El agua se metió entre las piernas de Rosa del Llano, ella tuvo la sensación de que un hombre ajeno al suyo le jurgoneaba las calideces” (408). El narrador adopta el lenguaje de los personajes lo cual se manifiesta en el cambio lingüístico de la palabra *hurgonear*, que de acuerdo con la Real Academia Española significa menear, agitar. Para representar fonéticamente el habla de los personajes de las clases humildes, el narrador cambia la *h* por la *j*, imitando así, el habla popular. Por otra parte, la frase completa “jurgoneaba las calideces” se refiere al manoseo de los órganos sexuales de Rosa. El uso del lenguaje metafórico y coloquial suaviza el tono de un acto que viola la intimidad de la mujer, pero también representa los abusos que el género femenino enfrenta al tratar de cruzar la frontera, ya sea mediante atravesar el espacio acuático o el terrenal. En el tren de la muerte, por ejemplo, los personajes femeninos enfrentan el abuso sexual de los mareros, mientras que en los autobuses experimentan el abuso de los oficiales de migración y otros personajes que las conducen a la prostitución.

En su carácter rizomático, el texto se conforma a partir de múltiples perspectivas las cuales se presentan mediante las actitudes contradictorias del río. Si por una parte el Suchiate es personificado como un hombre que acaricia indebidamente al personaje femenino, por otra parte, adopta una actitud paternalista y benévola hacia Tata Añorve. Cuando el viejo viene a las orillas del río a lamentar la pena de haber perdido a su hija

Anamar (asesinada por Jovany, miembro de la Mara Salvatrucha), el Suchiate responde con empatía a su dolor: “El río silba, le dice secretos, lo aconseja, lo regaña, le pide calma para recuperar las fuerzas, lo insta a soñar para seguir pensando, para seguir buscando a los culpables” (199). Aunque la personificación del río como un padre benévolo abre un paréntesis en el ambiente tenso y oscuro que permea la novela, el nuevo espacio al lado del río conforma otra línea rizomática, pues como señalan Deleuze y Guattari: “A rhizome may be broken, shattered at a given spot, but it will start up again on one of its old lines, or on new lines” (382). El espacio de Tata Añorve se rompe a partir de la muerte de su hija, pero inicia otro rizoma nuevo cuando decide abandonar el lugar que le recuerda la tragedia. El nuevo rizoma que surge del espacio acuático se convierte en un lugar de confort, espionaje y esperanza para Tata Añorve. El personaje sabe que no puede confiar en la autoridad para que capture el asesino de su hija. Es por eso que decide venir a vivir a las orillas del río y desde allí inicia su propia investigación del caso, pues sabe que el culpable se encuentra entre los mareros que acechan a las orillas del río en espera de los inmigrantes.⁴⁹

El río Satanachia también se convierte en un espacio heterogéneo de espera para otros personajes secundarios y donde el tiempo parece detenerse. A las orillas del río Tata Añorve construye su propio espacio con la intención de proteger o dar albergue a los necesitados y a las víctimas de los pandilleros. El grupo que el viejo reúne no podría

⁴⁹ Con Tata Añorve se subvierte la figura del detective típica del neopolicial, apuntando así hacia la desaparición del detective en el post-neopolicial. Tata Añorve se encarga de la investigación – como un neo-detective — de la muerte de su hija y es un personaje más verosímil dentro del espacio que Ramírez Heredia está presentando. Un detective en este espacio no tendría cabida ante la violencia de los grupos pandilleros y la corrupción moral y ética de los demás personajes.

ser menos heterogéneo: los cojos, los mancos, las mujeres violadas, las víctimas de asalto de los mareros y “Estos son a quienes puede unir a su causa” (200). A semejanza de algunos detectives del neopolicial (Belascoarán Shayne, por ejemplo), Tata Añorve manifiesta una actitud quijotesca en cuanto a su habilidad para atrapar al asesino de su hija. Ilusoriamente cree que con la aglomeración de las víctimas podrá enfrentar el abuso del poder de la Mara Salvatrucha. Aunque esto nunca sucede, el espacio creado por Tata Añorve se convierte en un recinto donde se venera a Anamar, cuya imagen el pueblo convierte en “la Santa Niña.” La adoración a la Santa Niña incrementa con las curaciones milagrosas que realiza, otorgando así esperanza a los creyentes en un futuro menos desafortunado, pues los devotos saben que “La Santa Niña del Río estaba ahí para llevar la felicidad a todo aquel que se lo pidiera con fervor” (379). La construcción de un personaje religioso expone el fervor religioso y la superstición que aún es típico en algunas comunidades rurales mexicanas y guatemaltecas.

La esperanza en un cambio favorable se expresa no solamente mediante las actitudes de los personajes al crearse una santa a quien adorar y pedir su ayuda, sino también mediante la inclusión de imágenes poéticas que describen el río como un espacio de ilusión. Bachelard explica que “dar su espacio poético a un objeto, es darle más espacio que el que tiene objetivamente, o para decir mejor, es seguir la expansión de su espacio íntimo” (178). El río, en este caso, es descrito poéticamente como un lugar sereno y tranquilizador: “Y de pronto, como salido de una flor, estaba el Suchiate, ancho, manso al parecer, oscuro, rumoroso” (408). El río, en su aspecto metafórico, adquiere otra dimensión y dinámica que se extiende más allá de sus confines geográficos. El agua, como portadora de vida del mundo animal, vegetal y humano,

representa un futuro más prometedor. El cruzar las aguas significa la liberación para los personajes; sin embargo, su aspecto sereno es un espejismo que otorga una falsa seguridad al que lo observa a la distancia, como le asegura Dimas Berrón a su esposa Rosa: “Es más que una ilusión, mamita, es pa que los chinis tengan otra vida que no se parezca a la nuestra” (277). La representación falsa del río como un aliado de los personajes se deja entrever en la frase “manso al parecer” pues detrás de su aparente serenidad se esconde la violencia y la muerte. De manera similar, la descripción del color “oscuro” de las aguas expone las actividades ilícitas que los balseros y los mareros llevan a cabo en este espacio. Es por eso que a pesar de su descripción poética, el río es un espacio engañoso de representación dicotómica vida/muerte.

Otro ejemplo del lenguaje lírico que contrasta con el ambiente sombrío en el que se desenvuelven las historias, se encuentra en el apartado o capítulo doce. Aquí se presenta el río con una imagen alentadora: “Baila el río con la brisa. Ondeá el perfil de los matorrales” (195). Aunque el apartado inicia con frases poéticas que otorgan al río (con la imagen de la brisa) una perspectiva refrescante de esperanza para los personajes, inmediatamente el ambiente poético se desmorona para revelar la dimensión humana:

Los que lloran por regresar a su país. Los que guardan el sonido del silbato del tren, los que huyen de los tatuados. Los que odian a los mareros. (204)

El aspecto esperanzador que da inicio al apartado deviene en un ambiente sórdido, tenso y pesado que resume en oraciones tajantes y sin adjetivos la realidad de la frontera sur de Guatemala; una realidad donde, según apunta Sebastian Huhn en su estudio sobre la violencia en Centroamérica, “. . . la mayor amenaza para la región [es] la existencia de una combinación antisocial de pandillas, traficantes de drogas ilícitas, secuestradores y

terroristas” (190). En un intento de escape de este ambiente, los personajes arriesgan su vida al caminar por la selva o trepar en el tren de la muerte donde tarde o temprano tienen que enfrentarse a los grupos pandilleros o los oficiales de migración. Sin embargo, según lo expone el narrador, todo es preferible a “. . . regresar hacia sus países quemados que sufrir las desventuras hacia el norte” (18).

Divididos por el río Satanachia, se presentan en la novela dos espacios dicotómicos: el norte y el sur. El primero es un lugar utópico que los inmigrantes desean alcanzar y donde creen que encontrarán la prosperidad económica y la liberación de los conflictos sociopolíticos de sus países de origen. La segunda dicotomía consiste en la realidad que tienen que enfrentar: un espacio de pobreza, desolación y muerte. La disparidad entre estos dos espacios, el norte y el sur, se describe gracias a la inclusión de imágenes poéticas y metafóricas de las aguas del Satanachia:

Mueve los árboles de ambos lados, que son tan iguales y a su vez resaltan en cada orilla. La del sur, los sauces de ramas hacia el suelo. La del norte, las palmas reales de hojas asoleadas. (195)

Como los árboles plantados a las orillas del Suchiate, los habitantes de cada espacio geográfico reflejan las condiciones a las que están expuestos. Mientras el norte⁵⁰ es un lugar de seguridad y progreso simbolizado por las hojas asoleadas, el sur es el espacio donde habitan los vencidos con sus ramas o ilusiones colgando hacia el suelo y donde predomina la violencia y la inseguridad. Por otra parte, semejante a la inmovilidad de los árboles enraizados a la orilla del río, los personajes que entran en el espacio de

⁵⁰ En este caso la referencia puede aplicar tanto a México como país que está al norte de Guatemala, así como a EE.UU. como el país que los inmigrantes desean alcanzar.

Tecún Umán quedan atrapados y sus intentos de liberación fallan, quedando como árboles enraizados en un suelo al que en realidad no pertenecen.

El deseo de alcanzar el sueño americano que los personajes manifiestan se convierte en una utopía al quedar atrapados en el espacio de Tecún Umán. Al llegar a la frontera los centroamericanos descubren que sus anhelos de cruzar el río quedan frustrados por la contaminación moral que prevalece en el ambiente y el espacio donde quedan atrapados sin rumbo fijo: “. . . y nadie pregunta por dónde van . . . cuál es el rumbo que llevan . . . por qué parajes cruzan . . .” (411). El narrador omnisciente adopta el tono trágico de las víctimas y los puntos suspensivos en la narrativa dan la sensación de un narrador agobiado – al igual que los personajes — por el abuso del poder y la decepción. De esta manera, mediante la apropiación del lenguaje y la simpatía, el narrador es un personaje más que participa de la miseria y la desolación de los marginados.

El lenguaje de La Mara Salvatrucha: identidad y fragmentación narrativa

La Mara no es solamente un texto que sobresale por la multiplicidad de espacios y lenguaje poético. Otro aspecto que contribuye a su estructura rizomática es la inclusión de elementos lingüísticos y discursivos que conceden dinamismo y dimensión a la narración. Mediante la inclusión de los grupos minoritarios, la Mara Salvatrucha, Ramírez Heredia otorga voz al criminal que, a pesar de su conducta ilícita, forma parte de la sociedad. Veremos cómo el lenguaje de los pandilleros contribuye a enriquecer el aspecto literario de la novela así como a su fragmentación.

El abuso del poder, la violencia y la criminalidad son algunas características que el neopolicial heredó del género negro de Hammett y permanecen en *La Mara* como texto transicional hacia el post-neopolicial. Sin embargo, en la novela de Ramírez Heredia el abuso del poder es intensificado mediante la construcción de personajes nuevos dentro del género que promueven el terror y la muerte: la Mara Salvatrucha y su lenguaje caló. Al extraer el neopolicial de su espacio tradicional (la ciudad de México) también fue imprescindible deshacerse del lenguaje defecio para ceder el paso a un lenguaje aun más violento. El lenguaje, declaran Deleuze y Guattari, es “an essentially heterogeneous reality” que implica en su enunciación ciertos niveles de poder (381). La recopilación de la jerga y los actos criminales de los mareros, y su representación en la literatura, duplica la realidad y el abuso del poder que Ramírez Heredia personalmente observó durante su estancia en la frontera sur de México. El escritor se tomó el tiempo para conocer personalmente el lenguaje y las costumbres de algunos miembros de la Mara Salvatrucha y así entender mejor la problemática social que estos grupos han generado en Centroamérica, especialmente a partir de los años noventa. Ramírez Heredia reconoce el temor que le produjo el estar cerca de los pandilleros durante su investigación: “Todos los días ponía mis veladoras, rezaba y salía pensando que podía no volver” (Garzón n. pag.).⁵¹

Varios estudios se han hecho sobre el aspecto social y el efecto que la Mara Salvatrucha tiene, no solamente en las comunidades de los Estados Unidos, sino mayormente en las regiones centroamericanas del Salvador, Honduras, Guatemala y

⁵¹ Con *La Mara*, Ramírez Heredia ganó el Premio Dashiell Hammett 2005, uno de los premios más prestigiosos otorgados a la mejor novela negra hispanoamericana.

México.⁵² Pero pocos autores mexicanos, si acaso alguno, han llevado a la ficción este grupo marginal de manera realista. Ramírez Heredia, sin embargo, fue un autor que se interesaba en rescatar las voces olvidadas de los marginados, y en el caso de *La Mara*, se encarga de representar toda una gama de personajes, sean estos víctimas o victimarios, dependiendo del enfoque.

En *La Mara*, los pandilleros son personajes que no llevan un nombre personal, más bien son identificados por sobrenombres que en algunos casos manifiestan una connotación destructiva o animalesca: “el Poison”, “el Parrot”, “El Rogao” (212). Estos personajes de carácter esperpéntico pertenecen a lo más bajo de la sociedad y se describen a sí mismos como seres degradados:

“batos locos. Aquí está la única 13, batos putos.” (213)

⁵² La Mara Salvatrucha es considerada una de las pandillas más peligrosas. Se compone en su mayor parte de jóvenes centroamericanos que se identifican socialmente por medio de tatuajes específicos (lágrimas en las mejillas, puntos en los nudillos, etc.), gestos, uso de drogas y violencia. Debido a sus prácticas ilícitas un buen número de pandilleros han sido confinados a prisión y finalmente deportados a sus países de origen, trayendo consigo sus ideologías y problemáticas a los países centroamericanos. Wim Savenije efectuó un estudio minucioso sobre las pandillas de las maras y la violencia urbana en Centroamérica y explica que hoy en día existen en Guatemala unos 14,000 pandilleros pertenecientes a La Mara, mientras que en México cada año continúa aumentando el número y es ahora considerado un asunto de “seguridad nacional” (término un tanto exagerado) debido a la violencia con la que actúan y el terror que imponen en los habitantes (638-640). Savenije asegura que estos grupos se originaron principalmente en los barrios pobres de Los Ángeles, California con la migración de cientos de jóvenes centroamericanos durante los años ochenta. También asegura que el propósito primordial de estos jóvenes era “escapar de la creciente pobreza, represión política y conflictos militares en sus países de origen. Aun así, en los lugares de destino, muchos de ellos llegaron a vivir en barrios marginados, con pobreza y hacinamiento, a sufrir discriminación por sus orígenes y a encontrar difíciles condiciones de trabajo, con relativamente pocos ingresos” (641). En esta misma línea, Sebastian Huhn señala que “El pandillismo juvenil se ha establecido durante los últimos diez años como el aspecto más discutido en el debate sobre la violencia y seguridad” (191).

A pesar de su marginalización, ellos son los que tienen el poder y el control sobre los demás personajes mediante la violencia que despliegan. A través de la voz otorgada a La Mara Salvatrucha, uno de los grupos pandilleros más temidos de Latinoamérica, se hace una denuncia social indirecta y se expone el resultado de una sociedad desalineada que ha contribuido a la decadencia de sus habitantes.

La Mara Salvatrucha es una presencia constante en la novela y sobresale un paralelismo entre este grupo pandillero y el texto mismo. Así como estos grupos hacen y deshacen los espacios simbólicos que se conforman al espacio geográfico donde ellos imponen su autoridad, el texto también se va (des)haciendo a medida que se avanza en la lectura. Con respecto a la (de)construcción de un texto, Deleuze y Guattari aseguran:

A book has neither object nor subject; it is made of variously formed matters, and very different dates and speeds. To attribute the book to a subject is to overlook this working of matters, and the exteriority of their relation. (379)

La composición de *La Mara* lo lleva a convertirse en un texto que se forma o construye a sí mismo a través de la aglomeración de personajes, historias y crímenes que están en un continuo movimiento, pero no en una dirección lineal con un clímax y un desenlace, sino más bien en un espacio narrativo circular que no conduce a ningún lado, pero que al devorar y absorber todo a su alrededor se (de)construye a sí mismo.

Un ejemplo singular de esta deconstrucción se presenta en el lenguaje de los grupos pandilleros que por lo general puede ser reconocido solamente por aquellos que están familiarizados con algunas palabras comunes en la jerga oral mexicana: “. . . mis valedores, simón, porque aquí en la zona si no montas te montan, y en eso de dar pa bajo nosotros somos mano, somos los efectivos” (86). Traducido a un lenguaje más

común este párrafo diría: “. . . amigos míos, sí, porque aquí en la zona si no sabes defenderte otros se aprovechan de ti, y en eso de asesinar, nosotros somos los mejores”. Este estilo de lenguaje es interpolado en diferentes secciones del texto, pero también sobresalen ciertas palabras en particular que son utilizadas más específicamente por los mareros en forma de neologismos que imitan el sonido de algunas palabras en inglés: “batos,” “clica,” “bróders”.

El lenguaje particular de *La Mara Salvatrucha* descentraliza y fractura la narrativa, conduciéndola hacia otros vislumbres literarios como manifestación de la transculturación del género. Aunque Ramírez Heredia incluye las características más comunes del género delineadas por Paco Ignacio Taibo II: “Énfasis en el diálogo como conductor de la narración; gran calidad en el lenguaje, sobre todo en la construcción de ambientes; personajes centrales marginales por decisión” (40), la intensidad representativa del discurso de los miembros de la Mara ofrece una nueva perspectiva en el neopolicial. Esto se hace mediante frases cortas que inician y terminan en puntos suspensivos; el lenguaje peculiar de los pandilleros; la imposición del poder y el terror que ejercen los personajes en su propio espacio (que también es el espacio de los demás personajes), así como el diálogo ligero y rápido:

... hey putos, nosotros somos la Mara Salvatrucha 13...
...gusto decir que siempre andamos hasta las nubes...
...un puño de años hace que de puro corazón le entramos a tirar barrio con la Mara...
...y nunca jamás de los nuncas vamos a votar por otro que no sea de la clica de nosotros, nunca...
...nos vale madre la madre de cualquiera que tenga madre...(84)

Si en la narrativa neopolicial de años anteriores el lenguaje crudo otorgaba verosimilitud al texto, con *La Mara* el autor traspasa las fronteras escriturales del

género al convertir el lenguaje de los pandilleros en un espacio de ruptura y alteración de la estructura narrativa. Los mareros son personajes misteriosos que se mueven en medio de la oscuridad de la selva, acechan a las orillas del río Suchiate o el tren de la muerte y su ley es la única que se obedece: “La ley es la Mara Salvatrucha 13, sólo la Mara 13...” (216). Su poder fáctico se impone sobre cualquier otro poder y “Son ellos, que sabiendo por qué están ahí y por lo que esperan, tienen los ojos puestos más allá de la selva, dentro de la franja fronteriza que es indiscutida comarca, donde su ley es la ley triunfadora . . .” (84). Si en el neopolicial el poder y el control sobre las masas pertenecía a las instituciones, con *La Mara*, el poder se subvierte y son los grupos minoritarios de los pandilleros quienes controlan las situaciones.

El poder, una característica del género negro que permanece en el neopolicial, continúa siendo parte necesaria del post-neopolicial. Sin embargo, este elemento se manifiesta desde una óptica que se encarga de denunciar la problemática del abuso del poder desde otro ángulo nunca hecho antes en el neopolicial: la perspectiva de la Mara Salvatrucha. Como grupo, los mareros conforman un personaje colectivo que vigila cada movimiento de otros personajes:

La Mara posee ojos mil. Millones de papilas. Centenares de oídos. Voces múltiples. Manos tan largas como la oscuridad. Aliento de halcón. (213)

El narrador omnisciente se encarga de describir los grupos pandilleros con oraciones tajantes y descripciones animalescas que producen horror. Mediante el uso de la hipérbole y la inclusión de los sentidos del tacto, vista, oído y gusto, se exageran las imágenes para representar el poder totalizante de la Mara. Sin excepción, todos los

personajes están expuestos a la violencia y la tensión que impera alrededor; nadie puede escapar de los grupos pandilleros que todo lo ven, oyen, sienten y olfatean.

Los mareros son personajes que se mueven en su propio espacio con pesadez o rapidez según las circunstancias, produciendo de esta manera momentos narrativos que varían en velocidad. Según Deleuze y Guattari, en un texto rizomático los espacios y discursos confluyen en velocidades de “relative slowness and viscosity, or, on the contrary, of acceleration and rupture” (379). La multiplicidad de los aspectos visuales y táctiles y la rapidez con la que se desplazan los mareros entre la selva y el tren de la muerte, contribuye a la velocidad de la narrativa. Por otra parte, cuando los mareros acechan en silencio a las orillas del río anestesiados bajo la influencia de las drogas y el alcohol, la narrativa parece detenerse en el espacio y el ambiente incrementa su tensión dando la sensación de “viscosidad”: “Son rostros y cuerpos desiguales, y tan uno mismo que no hay diferencia entre ese que abajo del laurel lía un arrugado cigarrillo de marihuana y aquel que bebe a pico de la botella rolada en el círculo” (83).

Contrario a la pesadez originada a partir del uso de estimulantes, el lenguaje peculiar de los mareros acelera la narrativa. Este lenguaje se interpola en las descripciones del narrador y mediante oraciones cortas se representa el drama que se esconde detrás de cada lágrima tatuada en las mejillas de los pandilleros:

. . . hey batos putos, nosotros somos la Mara Salvatrucha 13 . . .
. . . porque ellos son uno, a su vez el otro, a su vez nosotros, la 13, putos batos. (83)

La apertura del discurso inicia con puntos suspensivos y así continúa en su mayor parte como si fueran voces que surgen y flotan de la nada en medio de la oscuridad de la

selva; este es el espacio que habitan los mareros donde predominan las voces de los despreciados y ninguneados por la sociedad.

Los mareros son victimarios, pero al mismo tiempo, al igual que los inmigrantes, son víctimas del sistema que demuestra su fracaso al no ofrecer programas educacionales, fuentes de empleo y lugares de recreación que mantenga a los jóvenes ocupados en actividades constructivas. Marco Kunz, en su estudio sobre el origen de La Mara Salvatrucha y la recreación literaria en la novela de Ramírez Heredia, apunta que los jóvenes pandilleros son “Productos de la miseria, la incultura y la falta de perspectivas en las chabolas, los mareros no reconocen otra ley que ‘la vida loca’, lo que significa drogas, sexo y una orgía de violencia irracional” (74). Kunz señala que para Ramírez Heredia:

El mara es un nuevo tipo de animal tatuado, que se mueve en la selva como un jaguar pero con mayor ferocidad y canallez. Los maras . . . son gusanos con garras producto de la diferenciación brutal que en nuestros países produce el dinero, la falta de educación, de salud. (74)

El caso particular de La Mara es solamente un prototipo representativo de la violencia y el abuso del poder que se manifiesta en otros grupos pandilleros y las instituciones gubernamentales cuya ley imponen en sus respectivos espacios.

Ángel Rama asegura que la transculturación narrativa se lleve a cabo mediante tres elementos centrales: el lenguaje, la estructura y la cosmovisión del autor. El trato que en la novela se da al aspecto lingüístico mediante la inclusión del lenguaje peculiar de los pandilleros, incrementa su complejidad narrativa y originalidad. Ramírez Heredia juega con el lenguaje, incluye voces múltiples, las dispersa a través del texto, rescata la oralidad y de esa manera conforma la estructura de la novela. “El habla es también el

gran unificador estilístico; anula la multiplicidad de recursos narrativos,” asegura Rama, y “Dentro de ella [el habla], como la misma crítica ha observado, opera una unificación superior mediante la inserción de un modelo matricial, que es donde el autor ajusta su código con el del narrador” (48). El lenguaje caló de los grupos pandilleros fragmenta la narración, provocando que la unidad lineal del texto se desmorone para dar paso a una unidad superior que resulta en una dimensión cíclica y la totalización unitaria de la novela, según plantean Deleuze y Guattari:

That is why the most resolutely fragmented work can also be presented as the Total Work or Magnum Opus. Most modern methods for making series proliferate or a multiplicity grow are perfectly valid in one direction, for example, a linear direction, whereas a unity of totalization asserts itself even more firmly in another, circular or cyclic, dimension. (380)

Tenemos, pues, con el discurso de los grupos pandilleros y su representación literaria, un texto que dialoga consigo mismo; es decir, se encarga de enviar un mensaje social que se trasmite por medio de los silencios o lo que el texto no dice. A través del patetismo de los personajes y su lenguaje, se denuncia indirectamente el fracaso de las instituciones socio-políticas desde la cosmovisión del autor. Rama señala que la cosmovisión, como operación transculturadora:

[. . .] es el central y focal . . . que a su vez engendra significados. Este punto íntimo es donde asientan los valores, donde se despliegan las ideologías y es por lo tanto el que es más difícil rendir a los cambios de la modernización homogeneizadora sobre patrones extranjeros. (48)

Tanto el género negro y el neopolicial se han caracterizado por su carácter denunciatorio y ha sido el vehículo que los autores latinoamericanos han utilizado para exponer sus ideologías o cosmovisión. Esta característica identificadora del género,

permanece en la transculturación del neopolicial hacia el post-neopolicial. Sin embargo, en vez de que la denuncia social se efectúe directamente y sin tapujos como lo había hecho Taibo II, ahora se torna más sutil y se presenta mediante el lenguaje y las imágenes grotescas de los personajes.⁵³

Este estilo escritural que Ramírez Heredia utiliza en *La Mara* es, como observa Adriana Sara Jastrzebska, una técnica que asiste al autor para reflejar la realidad del espacio narrativo que se quiere representar en la novela:

Por un lado, la narrativa neopolicial se acerca a la realidad aprovechando las experiencias periodísticas, narrando con frecuencia crímenes reales más o menos documentados. Retratando a los personajes a través de sus idiolectos, absorbe varias oralidades y pone especial importancia a los diálogos. (20)

Aquí cabe reconocer que Ramírez Heredia no es el primer autor mexicano en representar literariamente casos criminales relacionados con acontecimientos reales.

Jorge Ibarguengoitia ya había expuesto en *Las muertas* (1977) el caso de las Poquianchis, las asesinas en serie más famosas de América Latina durante los años setenta. Sin embargo, el mérito de Ramírez Heredia consiste en la exposición bilateral del crimen. Es decir, el autor incrementa la complejidad de la trama al incluir no solamente el crimen, sino los factores que conducen a los sujetos a la delincuencia.

También vale la pena destacar que el autor no solamente documenta y representa literariamente el caso de los grupos pandilleros, también intenta producir una obra literaria donde se destacan con más precisión los aspectos formales dentro del género

⁵³ En *No habrá final feliz* (1989) de Taibo II, por ejemplo, se denuncia el abuso del grupo paramilitar Los Halcones. El 10 de junio de 1971 en la ciudad de México, Los Halcones, por órdenes del gobierno de Luis Echeverría, reprimieron violentamente una manifestación estudiantil, asesinando unos 120 estudiantes (Doyle, n. pag.).

neopolicial. La preocupación por renovar el género no es, por supuesto, exclusivo de Ramírez Heredia. Entre otros escritores mexicanos que se apuntan en esta misma línea figuran Rafael Solana, Raymundo Quiroz Mendoza, Juan E. Closas, Élmer Mendoza y Juan Hernández Luna, para mencionar solo algunos (Giardinelli 247). Dependiendo de la elaboración estética que estos autores utilicen, algunas de sus novelas pueden catalogarse dentro del neopolicial por su trato del crimen y el lenguaje semejante a *El complot mongol*, pero otras ya dejan ver la transculturación narrativa del género.

El discurso del criminal: ¿víctima o victimario?

En el neopolicial la división existente entre criminal y víctima era una característica común, y aunque el criminal debía su formación al ambiente que lo rodeaba, este factor no era el asunto central de la narrativa. Más bien, el detective se concentraba en denunciar los problemas sociopolíticos relacionados con las instituciones en poder. En la transición al post-neopolicial, el enfoque en dichas instituciones empieza a difuminarse (aunque no desaparece completamente) y en su lugar se presta atención al individuo en particular. En *La Mara* la construcción del criminal es retratado simultáneamente como una víctima del sistema. En este caso la dicotomía víctima/victimario se presenta en la novela implícitamente a través del discurso del criminal que se expone mediante el uso de la prolepsis y la analepsis así como el flujo de conciencia.

Mediante el enfoque en Jovany, un miembro específico de los grupos pandilleros, se expone la raíz de los problemas sociales que se esconden tras la máscara

de la violencia de la Mara Salvatrucha. Similar a una técnica cinematográfica, el narrador acerca su lente inquisitivo para adentrarse en el microcosmos de Jovany y así exponer la pobreza y la ignorancia como los factores psicológicos que lo condujeron a la delincuencia. Jovany es un joven con profundos problemas psicológicos que se originan en el círculo familiar y es por eso que se une a los pandilleros en busca de solidaridad y pertenencia. Este personaje representa el drama de algunos jóvenes mexicanos y centroamericanos que, moldeados por el ambiente de la pobreza, la inseguridad y el rechazo familiar, buscan refugio en otros grupos marginales. Si bien es cierto que la marginalización en un país extranjero fue un factor que contribuyó a la proliferación de las maras en los Estados Unidos (Savenije 641), también hay que reconocer el papel que la familia desempeña en la formación de individuos estables cuya influencia conduce al equilibrio de la sociedad.

El personaje de Jovany y su discurso forma parte de la construcción rizomática del texto. Los trastornos psicológicos del personaje, el fluir de su conciencia y sus acciones conforman un palimpsesto oral y mental, añadiendo dimensión e intensidad a la novela. Deleuze y Guattari ya habían abordado el asunto sobre la capacidad que un texto tiene para transmitir intensidades por medio de los múltiples elementos insertos implícitamente: “We will ask what it functions with [the book], in connection with what other things it does or does not transmit intensities, in which other multiplicities its own are inserted or metamorphosed” (379). De hecho, el discurso de Jovany es el elemento más dramático de toda la novela ya que delinea con lujo de detalles la transformación o la metamorfosis por la cual el personaje atraviesa hasta convertirse en un miembro oficial de la Mara Salvatrucha.

El discurso de Jovany es expuesto en tercera persona por un narrador que se limita a contar la historia objetivamente. Mediante el rompimiento de la secuencia cronológica, paulatinamente se van revelando los motivos que llevan a Jovany a abandonar su hogar, emigrar a Tecún Umán, unirse a la Mara y tratar de huir del espacio sofocante que lo vio crecer. La historia del joven es presentada inmediatamente al inicio de la novela y se utiliza para representar, no solamente el drama de los pandilleros, sino también de los inmigrantes, pues Jovany había viajado desde Honduras, su país natal, con la ilusión de cruzar la frontera.

En el capítulo tres el narrador describe el viaje que los indocumentados hondureños tienen que efectuar para atravesar Guatemala y llegar a la frontera sur de México. La escena inicia a *media res* con un grupo de quince hombres caminando en medio del peligro de la jungla: las alimañas, el hambre y el calor, al que se añaden los impulsos sexuales de la juventud: “Laminatas lo percibe y busca la cercanía del olor del joven, muy diferente al de los otros que ha conocido” (56). Pasivamente Jovany permite una relación homosexual con Laminatas, otra víctima más de la sociedad alienada al que asesinará más tarde como requerimiento para ser aceptado por los grupos pandilleros.

El uso de la prolepsis y la analepsis ofrece al lector una vista panorámica de los sucesos en la vida del joven que lo llevaron a la delincuencia. En el capítulo tres, por ejemplo, surgen en la mente de Jovany los momentos cuando asesina a sus padres, a Anamar y a Laminatas, así como la decepción que el personaje experimenta al no ver sus sueños realizados al otro lado de la frontera:

Por eso cada segundo tiene el valor que tiene y hay que gozarlo para no tener que meterse en la ley de los hubiera, como le fue a los papás, a la niña, al Laminatas, que si no lo hubiera acompañado no se hubiera

quedado en el hoyancón y no hubiera sido la primera de las cuatro lágrimas que acaricia mirando la noche cerrarse más allá de la frontera que lo detiene sin saber cómo caminar hasta el lado gringo que está tan lejos, tan allá arriba del norte a donde le gustaría haber nacido. (65)

Los asesinatos que Jovany comete, así como las lágrimas tatuadas que representan cada uno de éstos, son requisitos que la Mara Salvatrucha exige a aquellos que desean pertenecer a su grupo. Adicionalmente, es indispensable que el individuo sobreviva el proceso de iniciación que consiste en trece segundos consecutivos de golpiza propinada por los pandilleros. Este requisito final es el más doloroso para Jovany que, para poder resistir, bloquea su mente con imágenes caóticas relacionadas con su pasado. La iniciación se provee al lector por anticipado: “. . . 13 segundos tuvo que soportar para ser marero . . . ” (63); sin embargo, la narrativa se fragmenta con la introducción de una historia completamente diferente (doña Lita, amante de un párroco y dueña de un prostíbulo) y los detalles completos de la iniciación reaparecen cinco capítulos después. La interpolación de la historia de doña Lita incrementa la especulación del lector, pero al mismo tiempo, al utilizar una técnica cinematográfica, se exponen simultáneamente el drama que otros personajes juveniles (las prostitutas) están experimentando.

Además del rompimiento cronológico de la historia de Jovany, su miseria se presenta mediante la técnica del flujo de conciencia. En este tipo de discurso no hay coherencia y los pensamientos, los recuerdos y las sensaciones fluyen libremente para exponer los conflictos internos del personaje (Humphrey 4). Mediante el flujo de conciencia del joven pandillero, se crítica indirectamente el círculo familiar como uno más de los factores que lo conducen a la criminalidad. Dicha acusación se manifiesta por medio del uso de imágenes absurdas y escatológicas relacionadas con los recuerdos

de su vida familiar. Estas imágenes desfilan por su mente mientras es golpeado salvajemente como parte del proceso de iniciación como nuevo miembro de la Mara.

Durante el tiempo que dura la paliza que los mareros le propinan a Jovany, la narrativa se vuelve lenta y el tiempo parece suspenderse en el espacio. El capítulo es dividido en trece segmentos que el narrador va contando uno por uno, logrando así un efecto de lentitud y densidad. Cada segmento representa un segundo de golpizas que recibe el personaje y a medida que los segundos avanzan, las frases se vuelven más cortas y sin sentido:

Cinco: escucha su nombre. Desde los cielos viene cayendo su nombre. La voz ardiendo duplica los golpes. Los otros. Estos. Los de San Pedro. Los de junto al río. No hay insectos. Se meten en la noche. Camina. Debe correr. No puede detenerse. Se detiene y muere. Te vas a morir jijoeputa. La oscuridad desgraciada. (144)

Con el transcurrir del conteo, el personaje se deteriora moral y físicamente y después de nueve segundos de golpiza ya no puede controlarse:

Llora. No importa. Nadie es capaz de no llorar. Las lágrimas son de afuera. No dicen de su rabia. De las ganas que tiene de mear. De mear sobre lo mojado del pantalón. De cagar. Agarrar puños de mierda. Meterse a la boca la mierda. Puños de mierda. ¿A qué sabe la mierda? (149)

El personaje ha alcanzado el punto más bajo de deterioro físico y psicológico. El dolor corporal se vuelve insoportable y en su mente reaparecen los actos delictivos que lo condujeron a este estado:

Escucha los gritos de las vecinas. Lo acusan de algo. Su mamá llora. Oye su voz. Que sea bueno. Que no robe. (142)

La imagen de su madre que sufre por su comportamiento y le pide que abandone el camino del delito no le sirve de consuelo. Por lo contrario, incrementa su culpabilidad y

le recuerda las ocasiones en que trató de violar a su hermana. Los recuerdos de la violencia doméstica y los ataques en contra de su hermana se aglomeran en su mente y lo sostienen mientras los segundos continúan pasando:

No tiene fuerza para buscarla en las noches. Ella cruza las piernas. Él jala las sábanas. Se ahoga con la sangre de la boca. Le tapa la boca. Que no vaya a gritar Sabina. (144)

En medio del dolor y los golpes ve a su padre enfurecido que arremete contra él al darse cuenta de la violación de su hija. Más tarde en la narración, se presenta la historia de su hermana que se prostituye como modo de subsistencia. Las imágenes de la violación de parte de su hermano ofrecen al lector un avance del contexto familiar que la condujo a la prostitución. Por otra parte, la violencia del padre que se expone mediante el flujo de conciencia de Jovany, expone el contexto que llevó al personaje a buscar un grupo con el cual identificarse y ganar aceptación.

El deseo de pertenencia otorga fuerzas a Jovany y el personaje recibe los golpes estoicamente como un castigo por los errores cometidos durante sus apenas dieciséis años:

Tiene que avanzar. Es la ley. La orden. Enseñarles que tiene los güevos bien puestos. Los aprieta. Los esconde en las manos. (147)

El personaje se va deshaciendo física y anímicamente para al final renacer o rehacerse en un personaje nuevo al terminar la tortura. Paradójicamente, después de la golpiza el personaje resurge con una personalidad más destructora, pues al pasar la prueba de iniciación se identifica como miembro de un grupo poderoso: la Mara Salvatrucha. Hay en el personaje una aceleración hacia su nueva personalidad y al mismo tiempo una ruptura de las reglas impuestas por la sociedad como una respuesta automática hacia la

alienación del ambiente circundante. El discurso de Jovany resulta de interés por el uso escueto y preciso del lenguaje y la economía de adjetivos pues modifica el género neopolicial que solía incluir en sus diálogos una variedad descriptiva y por lo general no se concentraba en la psicología del personaje. En contraste con la técnica que Taibo II utiliza en *Días de combate* para fragmentar la novela y exponer la psicología del criminal, Ramírez Heredia se vale de las imágenes y el lenguaje escueto que se mezclan con el presente y el pasado del delincuente.

Por otra parte, el relato en el presente confiere un sentido de inmediatez a la historia, y aunque el narrador hace uso del *pathos* al presentar el sufrimiento psicológico y físico del personaje, no pretende persuadir al lector para que desarrolle emociones hacia éste. Las frases tajantes y la inclusión de los actos delictivos (la violación de su hermana, por ejemplo) mezclados con los golpes, neutralizan cualquier sentimiento de empatía o apatía que el lector pudiera sentir hacia Jovany. Así, el texto no tiene necesidad de hacer una denuncia social directa, más bien, por medio de las acciones de los personajes y la exposición interna del drama que enfrentan, se plantea la problemática del desmoronamiento de los círculos familiares y la decadencia social que se ha extendido más allá de las grandes urbes. Con los silencios del texto (la evasión de la denuncia directa) se descentraliza o “deterritorializa” (aplicando el término de Deleuze y Guattari) el género neopolicial, es decir, el texto mismo se desvía hacia la posibilidad de presentar las problemáticas sociales desde una cosmovisión más íntima e intensa para reflejar con mejor precisión una de las muchas realidades – el drama de los pandilleros — que impera en las áreas rurales de la república mexicana y Guatemala.

Ahora bien, en contraste con el discurso escatológico de Jovany y su presentación como víctima y victimario, se expone el discurso de Anamar, un personaje inocente víctima de la violencia. Anamar es “Una niña que suspira por el amor de un héroe que cabalga dragones y cruza veloz por dos países en busca de la niña que aún no conoce” (115). Sin embargo, el mundo color de rosa de la joven se desploma brutalmente bajo la violencia a la que es sometida. Jovany se aprovecha de su candidez y el amor que siente hacia él y, en un acto supremo de maldad, la viola y la asesina: “. . . le aprietan la garganta y con sed chupan la baba que se va de los labios de la reseca hermanita Anamar tan sola como se quedaría después en esa misma habitación donde Tata Añorve la descubrió la tarde en que los tordos desde los árboles gritaron más que las otras tardes . . . ” (126). En el discurso de Anamar la narración oscila entre frases cortas y largas que se entretajan con el de Jovany para contrastar la mezquindad del personaje masculino y la inocencia de la joven:

Que bella se escucha la voz cuando de él sale.
Los clavos en el vientre tatuado le pican dentro como trompeta de órdenes.
Alegre y feliz la hermana entra a la serenidad de la sonrisa del Hacedor del Mundo.
Los minutos son puntos extras en La Vida Loca y él tiene solo un segundo que es lo que vale el mundo.
Qué cantidad de brincos puede dar el tiempo en un segundo, eso no lo sabe la embelesada Anamar. (124)

No obstante el amor de Anamar por Jovany, los dos espacios y discursos diegéticos que se intersectan muestran los dos mundos contradictorios a los que pertenecen. Como polo opuesto, el mundo de Anamar refleja serenidad. En contraste, la maldad de Jovany se manifiesta mediante imágenes hirientes (los clavos en el vientre) que manifiestan la

muerte. En su inocencia, Anamar es incapaz de identificar la peligrosidad del joven y como consecuencia se enamora de él, pagando más tarde con su vida a manos del joven.

El ultraje sexual y el asesinato de Anamar representa uno de los momentos culminantes del abuso del poder que aparecen en el texto ya que Jovany la asesina únicamente para obtener una lágrima más tatuada en su mejilla que le confiera reconocimiento ante los mareros. En este caso, Jovany como miembro de la Mara Salvatrucha representa el poder ejercido sobre los inmigrantes, quienes a su vez son representados por Anamar como personaje indefenso.

A pesar de la maldad de Jovany, ambos personajes son víctimas del abuso del poder. Los trece segundos de golpes que Jovany experimentó bajo los puños de los mareros y los momentos de violación y muerte de Anamar, constituyen dos espacios de violencia dentro de la novela. Por otra parte, a diferencia del flujo de conciencia de Jovany compuesto por frases cortas y escuetas, el monólogo de Anamar mientras es ultrajada se narra en tercera persona en un párrafo que se extiende en una página completa sin puntos ni comas:

[. . .] los tatuajes se meten en la punta de los pezones libres color rosa dejando escapar el olor que protegían entre los vellos ralos jalados al abrir las piernas por la fuerza que nada contiene ni siquiera los gritos de la aterrada hermanita silenciada de inmediato por un puñetazo en la cara recién retocada con el maquillaje comprado a plazos que ahora se destiñe por la saliva y el llanto . . . (125)

Esta técnica (la descripción en una oración excesivamente larga) logra imitar la desesperación que el personaje siente en el momento, por demás inminente, de su muerte. Asimismo, un parlamento que cubre una página completa ignorando las reglas de puntuación, puede dar al lector, emparejado con el personaje, la sensación de asfixia.

Esta sensación tendría lugar, claro está, si el lector decide leer todo el segmento sin detenerse.

Otro aspecto sobresaliente que surge en los discursos de Jovany y Anamar son los elementos contrapuestos de carácter barroco recurrentes en el texto. Entre ambos personajes se presentan las dicotomías – muerte/vida, odio/amor, maldad/inocencia, oscuridad/luz, contaminación/pureza. El ambiente oscila entre la luz y la oscuridad, la degradación de Jovany y la inocencia virginal de Anamar. Este es también el único capítulo de la novela donde se hacen referencias múltiples al santón Ximenu Fidalgo con nombres supremos; entre algunos de estos figuran “Verbo sin Tacha,” “La Llave de las Constelaciones,” “La Gran Pirámide,” “El fuego Eterno,” “Verdad Plena” (119-120). Los nombres resultan irónicos ya que a pesar de todo el poder que Ximenu Fidalgo pretende tener, no es capaz de llegar a saber los intentos siniestros de Jovany. Esta ironía dentro del texto señala, por medio de lo que no dice, la futilidad de las supersticiones y las creencias religiosas que surgen de la ignorancia de los personajes.

La (de)construcción del texto

Así como la personalidad de Jovany se define mediante su deconstrucción física y psicológica, el texto va formándose a sí mismo con la construcción y deconstrucción de los espacios y los personajes. Ximenu Fidalgo es el único que parece sobrevivir impávido a la vorágine de sucesos que se mueven a su alrededor. El texto cierra sus ciclos por medio de una reflexión de carácter poético que resume, en solamente cinco páginas, la tragedia de los indocumentados, la violencia y el abuso del poder, pero lo

hace sin necesidad de mencionarlo directamente: “Existe sólo la memoria de los que obcecados buscan el otro lado que es el mismo, en una representación de dobleces que construye el Satanachia en su paso perdido hacia su juntura marina” (418). Allí, en la frontera entre México y Guatemala, se repiten las mismas historias una y otra vez; se forjan las memorias de los grupos marginales que terminan por ahogarse en las aguas del río Suchiate que silenciosamente observa la deconstrucción de cientos de centroamericanos. Al igual que los inmigrantes, el texto al final aparenta no llegar a ningún lado y más bien termina siendo deconstruido cuando las historias heterogéneas se deshacen por sí mismas, pero al mismo tiempo, como las raíces rizomáticas, estas historias contribuyen a la construcción de memorias imborrables que es lo único que parece permanecer dentro de cada uno de los espacios confluyentes.

El guardián de estas memorias o las voces de las minorías es el santón Ximenu Fidalgo, pues él es “El ser que tiene las manos y la vista en cualquier recoveco de la selva” y “Domina ambos lados de la frontera . . . donde no hay secreto que se le oculte” (419). Al final de la novela, tanto Ximenu como un Dios todopoderoso así como el texto mismo, aparentan quedar intactos, dominando las fronteras entre lector y escritura al guardar dentro de sí mismo las historias trágicas que otros habrán de leer: la historia de Lizbeth, personaje obligado a prostituirse desde la niñez; la historia de Anamar, personaje inocente que termina siendo ultrajada y asesinada por Jovany; la historia de Dimas Berrón y su esposa Rosa del Llano, inmigrantes que en su paso por Tecún Umán quedan atrapados para siempre en el tiempo y el espacio de un hotel de mala muerte, por no mencionar muchas otras historias que para nuestros propósitos desempeñan un ejemplo representativo de casos reales.

Paradójicamente, de la misma forma que los personajes se hacen y deshacen a través del relato, al final Ximenu Fidalgo termina siendo deconstruido:

Sin nada encima, no compara su altura con la habitación. Camina sin una sola ropa en su cuerpo. Sin vestigios de maquillaje. Con las manos junto a sus muslos. Las sábanas son el velaje blanco del reposo. Así se tiende. Sin nada que cubrir. (421)

Esta es una imagen opuesta de la que se presenta al inicio de la novela donde Ximenu Fidalgo aparece extravagantemente vestido, mirando desde una posición altiva todo lo que sucede a su alrededor como un ser todopoderoso y omnipresente. Al desnudarse por completo y tenderse en la cama, Ximenu Fidalgo expone su verdadera personalidad y vulnerabilidad al ambiente que lo rodea: es solamente uno más de los personajes de la novela y las máscaras que llevaba puestas ya no tienen ninguna influencia en otros; es otra víctima del sistema alienado al que trató de dominar sin éxito.

Al final, las múltiples historias que se cuentan en *La Mara* y los elementos literarios que confluyen para devorar todo a su alrededor se deshacen; los espacios circulares de Tecún Uman / Ciudad Hidalgo y el río Suchiate terminan por demolerse:

El sur es el norte / Y el norte no existe. El tren avanzará sin llegar a ninguna parte. Los otros transportes marcharán en los círculos del útero de la selva madre. (420)

Solo subsisten las memorias de los desprotegidos, sus historias y sus dramas que se entretajan en la narrativa en una estructura de orden rizomático. Es decir, la novela no tiene un orden jerárquico, pues según Deleuze y Guattari en este tipo de textos no hay un comienzo exacto ni un final preciso. Tampoco existe un clímax narrativo único, más bien, cada historia tiene su propio punto climático.

La construcción rizoma del texto se manifiesta en los aspectos metafóricos que representan el infortunio de los inmigrantes. La tragedia de los personajes se expresa mediante el lenguaje poético del río Suchiate. El abuso del poder se representa mediante la oralidad del lenguaje de la Mara Salvatrucha y los discursos desesperados de Jovany y Anamar. Estos elementos surgen independientemente para después empezar a entrelazarse y formar una estructura que, a semejanza de las raíces rizomáticas, se enredan en sí mismas. Esta estructura surge al mismo tiempo dentro del espacio circular concéntrico en el que giran las diversas historias de los personajes. Al final, la fuerza destructora de la Mara Salvatrucha se impone y las historias y personajes se derrumban ya sea física, moral o psicológicamente.

Las técnicas literarias utilizadas por Rafael Ramírez Heredia en *La Mara* señalan la evolución o la transculturación narrativa que el género neopolicial ha experimentado en su transición hacia el post-neopolicial. El carácter paródico del género que surgió a finales de los años sesenta con *El complot mongol* de Rafael Bernal y su estilo narrativo de orden jerárquico (presentación de un crimen o crímenes, la investigación y los casos sin resolución) desaparecen en la narrativa de Ramírez Heredia. Aunque durante décadas el autor tamaulipeco había seguido en sus primeras novelas policiales (*Trampa de metal* y *Muerte en la carretera*) el paradigma establecido por los pioneros del género – Rafael Bernal, Rodolfo Usigli, Antonio Helú y María Elvira Bermúdez, entre otros – el estilo escritural en *La Mara* revela una cuidadosa elaboración de los aspectos formales y una forma de denuncia sociopolítica más sutil (pero no por eso menos importante). La estructura fragmentada de orden rizomático que se presenta en *La Mara* por medio de la multiplicidad del río Suchiate (espacios,

simbolismos, elementos metafóricos), el lenguaje particular de los grupos pandilleros de la Mara Salvatrucha y los discursos de los personajes como víctimas y victimarios, contribuyen a la renovación del género. Si en la narrativa neopolicial antecedente a *La Mara* la denuncia social y política directa formaba parte prescindible de la estructura y los espacios narrativos se centraban en la Ciudad de México, con *La Mara* el género alcanza dimensiones literarias más profundas ya que la denuncia se expone por medio de las técnicas literarias y el narrador despliega de manera objetiva las problemáticas de la violencia, la delincuencia, la pobreza y la corrupción política, permitiendo así que el lector llegue a sus propias conclusiones. La diversidad de imágenes que representan dicha problemática dan forma a la denuncia implícita.

En su transición hacia el post-neopolicial el género expande sus espacios narrativos hacia las áreas rurales y fronterizas para hacerse más inclusivo y representacional de las realidades que afectan no solamente a México, sino también a los países que lo circundan. Esta descentralización de la narrativa, que ya se observa en *La Mara* como texto transicional hacia el post-neopolicial, es llevada a sus extremos por Juan Hernández Luna en *Yodo*, donde los espacios narrativos relacionados con el pueblo mexicano desaparecen para exponer el crimen y la violencia desde una visión más universal. Así, en el post-neopolicial, como se verá en el siguiente capítulo, el enfoque en las instituciones de poder (religión, política) se desvía hacia el individuo y su comunidad para exponer con más precisión la decadencia social. Con la desintegración del círculo familiar, como el núcleo de toda sociedad, se retratan los efectos que el fracaso del sistema ha generado en aquellos que les ha tocado experimentar los sucesos del siglo veintiuno. Al mismo tiempo, se anuncia, en términos

universales, el posible colapso de una sociedad que no ha logrado superar sus problemáticas sociales y políticos. Así, la novela de Rafael Ramírez Heredia, como un texto representativo del post-neopolicial, cumple con el propósito de su predecesor, el género neopolicial: denunciar y exponer la realidad de la época en la que se escribe, pero desde una perspectiva más inclusiva de los espacios en cuestión.

Capítulo 4

¿Víctimas o victimarios? Representaciones de lo abyecto en *Yodo* de

Juan Hernández Luna

no existe forma de romper el caos sin pagar las consecuencias. El orden siempre debe terminar por donde mismo. Sólo así podemos regresar al laberinto. (*Yodo* 42)

Juan Hernández Luna nació en la ciudad de México en 1962 y falleció en el 2010 a causa de un problema cardiorrespiratorio. Escribió guiones cinematográficos de corto y largometraje e impartió cursos de literatura y cine. Sus cuentos y novelas lo hicieron acreedor de varios premios. En 1997 y 2007, recibió el Premio Dashiell Hammett (otorgado a la mejor novela negra) con sus novelas *Tabaco para el puma* (1996) y *Cadáver de ciudad* (2006), respectivamente. Entre sus novelas más conocidas se encuentran *Naufragio* (1991), *Quizás otros labios* (1994), *Tijuana dream* (1998), *Yodo* (2003), *Las mentiras de la luz* (2004) y *Me gustas por guarra, amor* (2005). En su ficción neopolicial Hernández Luna ubica las historias en Puebla, su ciudad de residencia, y la ciudad nortea de Tijuana para retratar la criminalidad que se lleva a cabo en las áreas periféricas del país. Las actividades ilícitas relacionadas con la corrupción política y la elaboración de sus personajes son una constante en sus novelas y para el autor el verdadero protagonista de sus historias es la criminalidad y sus consecuencias en la sociedad (Trujillo Muñoz 110).

Por su aportación al género neopolicial, Hernández Luna ha logrado el reconocimiento de la crítica literaria. Glen S. Close llama la atención a los intentos del autor por modificar el modelo impuesto en el neopolicial de Taibo II:

Although the Mexican *neopoliciaco* has continued to thrive in the work of younger writers directly indebted to Taibo and his collaborators, the modifications introduced into the paradigm since the 1990s are significant. Juan Hernández Luna, for example, strongly echoes his predecessor in his own definition of the genre, but rejects one notable feature: “In my modest opinion, the Mexican *Neopoliciaco* is a genre in which an initial crime, or a crooked situation allows for narration of an entire social context, a city, regardless of whether you resolve the crime or not. To hell with detectives and investigation. Crime is only a pretext for narrating cities” (quoted in Torre 16). (48)

Por su parte, Miguel G. Rodríguez Lozano considera que *Yodo* es la mejor novela del autor y evidencia la transformación que sus novelas neopoliciales han experimentado:

Yodo marca un camino distinto en la práctica del policial del autor. En varios sentidos, que van desde la forma, la elección del tema y hasta el modo de presentar los acontecimientos, estamos frente a una novela de innegable valor y con la audacia necesaria para no estancarse en reiteraciones ni en el desarrollo de personajes. (79)

Gabriel Trujillo Muñoz apoya el punto de vista de Rodríguez Lozano y destaca las técnicas narrativas de Hernández Luna: “In his fiction, Hernández Luna seeks to tell the dark stories of the other México, bringing together the pieces of a somber but authentic vision of the turbulence, outburst, and anger of the country” (109).

Los estudios más recientes sobre el género neopolicial efectuados por los críticos ya mencionados,⁵⁴ así como la vasta lista de autores que provee Darell B.

⁵⁴ Para una lista más amplia de los autores y sus novelas, ver: Rodríguez Lozano: “Huellas del relato policial en México”, 2007. Close: “The Detective is Dead. Long

Lockhart en su libro *Latin American Mystery Writers, An A-to-Z Guide* (2004), exponen un corpus de novelas de autores, que al igual que Hernández Luna, se destacan por una diversificación del género neopolicial que demuestra su transculturación narrativa.⁵⁵ A pesar de que en sus estudios estos críticos demuestran los indicios de un creciente número de autores que están transgrediendo el género neopolicial, han tambaleado en cuanto a sugerir un nombre específico que identifique estas nuevas tendencias. En base a sus estudios, y al que aquí se está llevando a cabo, sugerimos que *Yodo*, al igual que *La Mara*, son novelas que inician el post-neopolicial como un nuevo subgénero.⁵⁶

El objetivo de este capítulo es demostrar, a través del análisis de los protagonistas (madre e hijo), las características que identifican a *Yodo* como narrativa del post-neopolicial. Se examinará la (de)construcción de los protagonistas cómo personajes abyectos; las acciones que conducen a ambos a dicho estado y los diferentes espacios (físicos y mentales) que surgen para representar su abyección. También se estudiarán los agentes principales que conducen a ambos personajes a un desequilibrio mutuo y las desviaciones que éstos buscan para regresar a un estado de orden o equilibrio aunque esto signifique la destrucción de otros sujetos y espacios adyacentes. Con el personaje femenino se mostrará la deconstrucción del papel tradicional de la

“Live the Novela Negra!” *Hispanic and Luso- Brazilian Detective fiction: Essays on the Género Negro Tradition*, 2006. Trujillo Muñoz: “Juan Hernández Luna”, 2004.

⁵⁵ Miriam Laurini, Enrique Serna, Gabriel Trujillo Muñoz, entre los más relevantes.

⁵⁶ Los autores que se destacan en esta misma línea merecen un estudio por separado. Ya que el propósito de esta tesis es demostrar la transculturación narrativa del neopolicial, aquí deseamos abrir la ruta que identifique las características de esta nueva narrativa del siglo veintiuno. Así, acuñamos un nuevo término: el post-neopolicial.

mujer mexicana para dar lugar a una figura dominante que controla a los personajes y las situaciones.

Para demostrar cómo mediante la interacción de los personajes se produce una dinámica destructora de inestabilidad que fluctúa entre orden y desorden, en el análisis se utilizarán los conceptos “estructuras disipativas” y “bifurcación” propuestos por la teoría del caos y su aplicación literaria según propone N. Katherine Hayles en *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and Science* (1990).⁵⁷ En conjunción con la teoría del caos, se utilizarán las ideas sobre lo abyecto que Julia Kristeva plantea en *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis Ferdinand Céline* (1988). Y en el análisis de la psicología de los personajes se utilizarán las propuestas de Bessel Van der Kolk y Alexander McFarlane sobre los trastornos de estrés postraumático (siglas en inglés PTSD) así como el concepto “Oedipus complex” de Sigmund Freud.

La teoría del caos, propuesta originalmente por el químico Ilya Prigogine, asevera que los sistemas no siguen un orden lineal estricto y determinado sino más bien caótico e inestable. Sin embargo, contrario al concepto tradicional del caos como desorden, la teoría se distingue por proponer que detrás de la aparente confusión existe un orden que sostiene el equilibrio de los elementos envueltos.⁵⁸ La armonía se

⁵⁷ Hayles es considerada una de las líderes en la aplicación de la teoría del caos en el campo literario. Hayles propone un paralelismo entre la teoría del caos, el post-estructuralismo y el deconstruccionismo. Otros autores que explican la teoría del caos, sus conceptos y principios son James Gleick en *Chaos: Making a New Science*, Tien-Yin Li y James A. Yorke en *Period Three Implies Chaos* (Ragab Aman 2).

⁵⁸ El orden matemático del universo es una instancia de estabilidad (la rotación de la tierra, el movimiento de las estrellas y las galaxias, etc.); sin embargo, dentro de este

consigue, según la teoría del caos, mediante el surgimiento de “estructuras disipativas.” Se entienden por estructuras disipativas los modelos abiertos cuya tendencia no es hacia el equilibrio original sino a desequilibrios que conducen a nuevas estructuras más complejas (Cazau n.p.).⁵⁹ Estas nuevas estructuras, también conocidas como bifurcaciones, son los conductos que dirigen a los elementos o sujetos hacia tratar de encontrar el equilibrio mediante dos formas: el retorno al estado original o la construcción de nuevas estructuras azarosas e impredecibles,⁶⁰ pues como observa

Harriett Hawkins:

Even chaos can change abruptly to more complicated chaos, and, of course, each of these changes can proceed in the opposite direction. Such changes are called *bifurcations*. (énfasis del autor Hawkins 2)

Aplicando los conceptos del caos en la literatura, los sujetos son las estructuras disipativas mientras que las bifurcaciones son los conductos que se abren para encontrar

orden surgen estructuras de desorden (la extinción de las estrellas, los cambios climáticos imprevisibles), manteniendo así el ciclo orden-desorden-orden que impera en el universo como resultado de la causa y el efecto entre los elementos (Cazau n.p.).

⁵⁹ Por ejemplo, en el campo de la psicología, según Jean Piaget, la inteligencia humana se desarrolla mediante desestructuraciones y reestructuraciones. Es decir, al enfrentarse a nuevas situaciones o condiciones (agentes externos), la mente no regresa a su estado original de equilibrio, más bien busca nuevas estructuras o estímulos (asimilación) para acomodarse a la nueva situación (también llamado proceso de retroalimentación).

⁶⁰ La aplicación de la teoría del caos en la literatura inició en 1990, no sin producir desacuerdos entre algunos eruditos que no ven la posibilidad de una aplicación directa por pertenecer ésta a las ciencias. Algunos consideran que esta falta de aplicación directa no hace la teoría del caos automáticamente irrelevante al estudio literario. Otros (Stephen H. Keller, por ejemplo) creen que la teoría se puede aplicar en la literatura en forma metafórica para desarrollar nuevos pensamientos. En la misma línea, William Paulson, sugiere que “... metaphorical uses of chaos theory can help us learn more about literature and its study as general cognitive and aesthetic phenomena (citado en Polvinen 280). Por su parte, N. Katherine Hayles, en *Chaos Bound* (1990) analiza las formas en que ambos campos, la literatura y las ciencias, se relacionan (Polvinen 278).

el orden después de una situación caótica. Es decir, cuando el personaje se enfrenta a una situación caótica o fuera de control, éste busca válvulas de escape (bifurcaciones) las cuales se manifiestan en sus acciones. Mediante reaccionar a una situación desfavorable, el sujeto encuentra el re-equilibrio que lo mantiene en control, ya sea temporal o permanentemente.

La teoría del caos, aunque pertenece al área de las ciencias, ha sido aplicada a las artes (i.e. la música, la arquitectura, la literatura, la pintura) donde el caos se expone mediante la ruptura de las formas tradicionales para dar preferencia a las bifurcaciones que se manifiestan en “la fragmentación, el azar y el caos programado” (Romero Bonilla 115). De acuerdo con Hayles el paradigma “orderly disorder” y sus sistemas conducentes a la estabilidad, se manifiestan en la literatura por medio de las dinámicas narrativas no lineales y en las estructuras indeterminadas, tales como la fragmentación, el lenguaje, el collage, la ironía y la hipertextualidad, para mencionar solo algunos (xiii). Uno de los principales escritores de este tipo de literatura es ciertamente James Joyce con sus juegos de azar, estructuras y lenguaje que construyen un conglomerado de circunstancias caóticas que, sin embargo, encierran un complejo orden interno. Otros ejemplos del caos en la literatura son la escritura automática codificada de las vanguardias con el surrealismo de Bretón y el dadaísmo de Tzara, así como la narrativa de Borges y Rulfo donde se juega con la fractalización del tiempo mediante la inclusión de laberintos y la yuxtaposición del tiempo y el espacio (Romero Bonilla 116).

En el neopolicial, algunas de las técnicas narrativas ya mencionadas se iniciaron con Taibo II, pero con su novela *La Mara* (2004) Rafael Ramírez Heredia elaboró de manera más concienzuda el uso del lenguaje, la fragmentación y la construcción de

personajes complejos. En *Yodo*, la dinámica orden/desorden se expone mediante el ambiente oscuro, el lenguaje, los monólogos interiores y el fluir de la conciencia del criminal para representar la fragmentación de la sociedad. En esta novela, la fragmentación es una estrategia discursiva que se expande a una función más simbólica y metafórica del discurso segmentado para representar la realidad y el derrumbamiento de los valores. También refleja la marginalización de los grupos minoritarios y un sentimiento de desvinculación con las instituciones representadoras del poder (i.e. religioso y político), pues como señala Carol Clark D'Lugo: "One interpretation of the prevalence of fragmentation in twentieth century fiction is that it serves symbolically as a representation of the world as we experience it" (10).

En *Yodo* la fragmentación se representa mediante las acciones de los personajes. Éstos, en su papel de estructuras disipativas, buscan válvulas de escape (bifurcaciones) para encontrar su propio equilibrio después de enfrentarse con situaciones complejas. Es ésta, sin embargo, una bifurcación azarosa donde el derrotero que los personajes toman es incierto y en ocasiones sorprendente. Los personajes, al no poder regresar a su estado original de estabilidad (uno de los resultados positivos de la bifurcación), participan en una diversidad de actividades criminales para hallar un orden y estabilización de su caos mental y físico.

Desde el aspecto psicológico, Kolk y McFarlane en su ensayo "The Black Hole of Trauma" (1996) explican que algunos traumas sufridos durante la niñez se pueden convertir en "posttraumatic stress disorder" (PTSD). Cuando el trauma es leve, sugieren Kolk y McFarlane, la mente del sujeto busca la salida (bifurcación) mediante el proceso de "accomodation" y "assimilation" para re-equilibrarse (491). Mediante la

acomodación, el individuo aprende de la experiencia, la acepta y se reajusta (asimilación) sin ningún problema. Por el contrario, cuando el trauma se convierte en PTSD el sujeto, siendo incapaz de asimilar el problema, revive el suceso constantemente:

[. . .] the replaying of the trauma leads to sensitization; with every replay of the trauma, there is an increasing level of distress. In those individuals, the traumatic event, which started out as a social and interpersonal process, comes to have secondary biological consequences that are hard to reverse once they become entrenched. (Kolk y McFarlane 491)

La repetición de los recuerdos relacionados con la experiencia traumática resulta en una bifurcación negativa que se manifiesta mediante reacciones caóticas tales como emociones intensas, flashbacks, pánico, pesadillas y acciones destructivas (Kolk y McFarlane 492).

En la ficción, como resultado de la bifurcación negativa o azarosa se construyen, usando el término de Kristeva, personajes abyectos: “En lo abyecto, hay un rebasamiento del orden simbólico, una perturbación de ese orden, una subversión, una desestabilización de las construcciones y los códigos para mostrar otra cosa, algo de aquello que no se quiere saber, y que sin embargo existe” (11). El daño psicológico causado por el trauma, lleva al sujeto a repudiarse a sí mismo al no poder conformarse con los códigos impuestos por la sociedad. Esto, elucida Kristeva, lo conduce a tratar de expulsar el ‘yo’ mediante acciones escatológicas (i.e. vómito, defecación) para de esa manera construir un ‘yo’ renovado (9). En *Yodo* el personaje masculino manifiesta los síntomas de PTSD y utiliza el vómito, la defecación y el consumo de materiales en descomposición para expulsar el sujeto que detesta y construirse una nueva identidad.

Sin embargo, estas acciones no le son suficientes y recurre a acciones más complejas como el asesinato y la enajenación por medio de la sangre como sistema de re-equilibrio.

De corte psicológico, *Yodo* es la historia de un asesino en serie que manifiesta, el complejo del Édipo freudiano. Es decir, siente un apego enfermizo por su madre – una mujer controladora que lo protege en exceso. Desde una óptica retrospectiva, el criminal narra su historia en primera persona y presenta al lector los crímenes que inicia desde temprana edad. El nombre del asesino, Horacio, al igual que el nombre de su madre, Adela, se mantienen incógnitos y se revelan hasta después de la segunda mitad de la novela, señalando así la deshumanización de los personajes. Al mismo tiempo, se le permite al lector tener un acercamiento impersonal con los personajes para que así, de acuerdo a sus acciones, les dé forma. La inocencia del personaje en cuanto a su primer asesinato se desvanece en la segunda parte de la novela para dar paso a una mente criminal más compleja. Aquí, el personaje masculino que al inicio se presenta como un demente, demuestra tener una inteligencia superior a otros pues tiene conocimiento sobre la música clásica, la literatura y la anatomía. A medida que la historia avanza, los asesinatos incrementan y las técnicas de criminalidad que el personaje utiliza se vuelven más sofisticadas, grotescas e inhumanas. En cuanto a la madre de Horacio, también es un personaje alienado que se caracteriza por una conducta ilícita basada en el chantaje, la prostitución y el lavado de dinero. Tanto la madre como el hijo demuestran cierta perversidad y habilidad para manejar los asuntos de manera que se mantienen impunes. Las situaciones ambiguas que se presentan en la primera parte de la novela dificultan al lector inferir si la madre es culpable directa de los daños psicológicos de su hijo, o si

ambos personajes son un producto de la sociedad. Si éste fuera el caso, es decir, si la conducta errática de los personajes ha sido moldeada por el ambiente que los rodea, entonces tanto la madre como el hijo se convierten en víctimas de la sociedad así como en victimarios. A medida que la historia continúa con su desarrollo los factores que conducen a la locura del personaje se van develando (implícitamente) para terminar con un final abierto y absurdo donde el asesino continúa con sus actividades delictivas, señalando así su impunidad.

En *Yodo*, el lector ya no es testigo de las vicisitudes del detective durante la investigación de los casos como era frecuente en el neopolicial. La narrativa se basa únicamente en las memorias fragmentadas de Horacio y la trama acontece en una calle y una casa de algún barrio. Los espacios urbanos que en el neopolicial habían sido por antonomasia antros, restaurantes y avenidas, para mencionar solo algunos, desvían su enfoque hacia el espacio personal del criminal. La visión panorámica de la ciudad se disgrega para permitir el acercamiento al microcosmos individual y así exponer la problemática desde la intimidad del círculo familiar.

A diferencia del neopolicial de finales del siglo veinte donde la acción se llevaba a cabo en una ciudad específica (entre las más relevantes, la ciudad de México, Tijuana, Puebla o Monterrey), en *Yodo* la narración inicia desde un punto desconocido en el tiempo y el espacio. Contrario a las novelas de Taibo II y Ramírez Heredia, la dilución del tiempo y el espacio, así como la eliminación de las instituciones políticas, religiosas o sociales, imposibilita la contextualización sociopolítica de la novela con el México contemporáneo. Lo que es más, la intromisión del cuerpo policiaco se limita a solamente un par de veces ya que el propósito central de la novela es demostrar los

resultados de una sociedad fragmentada y las consecuencias en el individuo, pues como señala Trujillo Muñoz, “Hernández Luna’s message is that no one is innocent of the death of another, that violence is the responsibility of the city where it occurs and of the citizens who live there” (109). Como un texto representacional del post-neopolicial del siglo veintiuno, en *Yodo* las situaciones caóticas (violencia, delincuencia, criminalidad) son una cuestión universal que refleja la crisis, de cualquier país, ciudad, barrio y familia de la época contemporánea.⁶¹

La (de)construcción del sujeto masculino: del caos al orden y del orden al caos

Semejante a una cámara cinematográfica, la narración dirige su lente hacia el microcosmos social del personaje para develar algunas de las causas que lo conducen a tomar el rumbo de la criminalidad. El recurso cinematográfico favorece la manipulación del tiempo y el espacio, pero también permite el juego con el fluir de la conciencia para “. . . mostrar la vida interior de los personajes de forma simultánea a la vida exterior” (Humphrey 111). Como producto de la sociedad a la que pertenece, el protagonista es moldeado por las actitudes excluyentes de los personajes secundarios que muestran

⁶¹ Puesto que el propósito de esta tesis es demostrar la evolución del género neopolicial en un recorrido a partir de los años setenta del siglo veinte hasta la fecha, no se han incluido un corpus más amplio de novelas que siguen el mismo patrón de Hernández Luna. Sin embargo, este corte de novelas existen, según asevera Rodríguez Lozano, en otros autores tales como Sergio González Rodríguez con *La pandilla cósmica* (2005), donde el lenguaje y los personajes son elaborados para crear expectación y ritmo. Antonio Orduño con *El buscador de cabezas* (2006) donde predomina la “violencia como sostén de lo narrado”, los espacios mexicanos son diluidos y la historia es representativa de cualquier país.

indiferencia ante la violencia que los circunda. Lo que es más, los personajes son participantes de la violencia, pues al considerar que Horacio es un demente lo rechazan y lo apedrean para manifestar su repudio:

Antes creía que las personas me arrojaban piedras simplemente por jugar, hasta el día que me golpearon la cabeza. Fue demasiada sangre la que salió de su profundidad escondida. (12)

De acuerdo con los estudios de la psicología, los individuos que no logran superar situaciones traumáticas manifiestan más tarde una conducta compulsiva que los induce a buscar situaciones que les trae reminiscencias del trauma vivido (Kolk y McFarlane 493). El trauma ocasionado por el primer contacto personal con la violencia y la sangre, persistiría en la mente de Horacio y sería uno de los factores que lo llevaría a la abyección y desencadenaría en una serie de asesinatos. Aquí, la última parte de la cita, “salió de su profundidad escondida,” podría ser una metáfora del resentimiento oculto del personaje que surge más tarde durante la edad adulta, así como del sujeto que abandona su espacio personal para salir a las calles en búsqueda de la muerte y los elementos escatológicos que le provocan placer y le recuerdan la primera sangre derramada.

Ahora bien, ante el rechazo de la sociedad el personaje se confina a una soledad de naturaleza doble: el espacio de su casa y el espacio mental. Esta soledad se convierte en un círculo vicioso donde el rechazo entre el personaje y los que lo rodean es mutuo, pues como explica Kristeva “la abyección se construye sobre el no reconocimiento de sus próximos: nada le es familiar, ni siquiera una sobra de recuerdos” (13). Como personaje abyecto o excluido por los demás, y ante la imposibilidad de construir un mundo “normal,” Horacio relata la historia de su vida retrospectivamente. Aquí ya no es

necesaria la presencia de un detective que investigue el caso del criminal pues el personaje decide dar a conocer directamente su historia al lector:

No tengo más vida que ésta que he decidido contar. A lo largo de los años nunca he podido crear nada que fuera más allá de este puñado de palabras, reunidas bajo el deseo de narrar cómo me convertí en un infeliz solitario. (14)

El mensaje introductorio despierta la intriga del lector y lo conduce a continuar con la lectura para conocer las causas que condujeron al sujeto a la reclusión. El criminal narra detalladamente las estrategias que utiliza para cometer cada uno de los asesinatos. Lo grotesco de las acciones y la calma que el asesino experimenta después de cada muerte, permite al lector inferir que las acciones caóticas ayudan al sujeto a encontrar cierto orden. A su vez, este orden lleva al personaje a construir su personalidad.

Esta destrucción/construcción (como representación del caos/orden del personaje) se presenta en la narración mediante la destrucción de las casas en el vecindario para construir un camino de alta velocidad. La destrucción del espacio exterior es paulatina y necesaria para crear un nuevo espacio. Sin embargo, el vecindario, como alegoría de la fragmentación del personaje, nunca llega a ser reconstruido y permanece en caos (tuberías expuestas, canales abiertos y casas derrumbadas). De igual modo, Horacio no logra superar el caos y alcanzar un orden permanente (bifuración positiva). Su psicosis lo induce a buscar nuevas formas de asesinar perpetuando de esa forma su propio caos, pues como señalan Kolk y McFarlane, “The personal meaning of the traumatic experience evolves over time, and often includes feelings of irretrievable loss, anger, betrayal, and helplessness . . . one particular event can activate other” (492).

La violencia proveniente del caos exterior y la falta de aceptación de la sociedad, obliga al protagonista a aislarse como recurso de auto-protección y a construir varios espacios mentales y físicos que le confieran un sentido de orden y seguridad. Estos espacios funcionan – aplicando la teoría del caos — como canales (bifurcaciones) que el personaje se forja como un recurso de auto equilibrio y orden. El primer paso hacia su confinamiento consiste en recluirse durante el día y dar paseos nocturnos por las calles y así evitar los enfrentamientos con sus vecinos: “Mi sombra se desliza lenta por las casas perdidas, bajo la inmensidad húmeda y silenciosa” (11). Forzado a vagar como una sombra, el personaje es incapaz de forjarse una identidad apropiada según las normas impuestas por la sociedad, por lo tanto, éste acude a los actos criminales como una salida (bifurcación) que le permite construirse una identidad. Con este propósito la oscuridad se convierte en su aliada y cómplice al mismo tiempo que lo protege de la mofa y el ataque de los demás.

Aparte de sus paseos durante altas horas de la noche, Horacio también finge ser sordomudo y demente (otra forma de bifurcación) y así se crea un espacio mental en el cual puede refugiarse para no tener que explicar a otros su actitud:

En tantos años he logrado controlar mis reacciones para que no respondan a ningún estímulo que no deseé. Realmente parece que no escucho, que no hablo, que no pienso, que soy un perfecto imbécil. (102)

Los factores exteriores han obligado al personaje a encerrarse en sí mismo y a desconfiar de todo y todos, incluso del lector, pues no le permite conocer su nombre desde el inicio de la narración. Más bien, como narrador de su historia personal, Horacio se concede el derecho de manipular la información y mantener su nombre incógnito durante la primera parte de la novela.

No obstante, a pesar de que el narrador es indigno de confianza y es un criminal, éste trata de ganarse la empatía del lector al incluir en su historia el abuso (físico, emocional y verbal) del cual es objeto. Por su parte, el lector tiene que estar consciente de la anomalía psíquica de Horacio y recordar que se trata de un asesino en serie, por lo tanto la información que el protagonista narrador provee también puede ser cuestionable. Es decir, si Horacio pretende ser sordomudo e imbecil, también puede estar inventando o exagerando algunas situaciones. A medida que la historia progresa, el lector se da cuenta del carácter manipulador del personaje. Por ejemplo, casi al final de la novela el lector descubre que Horacio no es tan inocente, pues también es un violador de niños. Esta información, sin embargo, es mantenida oculta por el criminal, pero es revelada por la madre en un momento de crisis: “Lo violaste, hijo de la grandísima puta, has vuelto a violar niños . . . habíamos acordado que jamás lo volverías a hacer” (139). Este segmento es uno de los pocos diálogos que se incluyen en la novela e interrumpe el espacio mental que el personaje se ha forjado a través de sus monólogos interiores. Después de la acusación de su madre, el personaje, a manera de protección, se refugia de nuevo en sus pensamientos y regresa a otro espacio que ha creado para reforzar su espacio mental: su habitación. Este espacio físico complementa al primero y lo resguarda de los ataques externos, pero también se torna en el espacio más importante para el personaje ya que aquí puede exteriorizar sus emociones y acumular, como personaje abyecto, objetos decadentes que le proporcionan un sentido de seguridad, e irónicamente, de orden.

La casa del criminal es su refugio, pero semejante a una caja china, el espacio de su habitación le suministra un doble amparo. Mientras que la casa es el lugar donde

Horacio puede encontrar consuelo a través de la figura materna, este lugar no le provee estabilidad emocional ya que también es el consultorio donde su madre trabaja como sanadora espiritual:

Desde entonces, mi madre ya no fue al centro de la ciudad a trabajar. Puso su consultorio en este barrio, en la casa, junto a la cocina, frente a la sala. Al principio fue difícil que la gente llegara a consultarle. Desde que realizó su tercer milagro, la maldición de la peste sobre Gabriel García, le visitan gentes de todos lugares. (13)

La casa, como espacio privado y símbolo de la tranquilidad familiar, es un espacio que se fragmenta al permitir la entrada pública, no solamente de los clientes, sino también de los amantes de la madre de Horacio, quien tiene fama de ser “puta” (15). Aunque el sujeto encuentra cierto orden en el hogar, el trajinar constante de los personajes secundarios transforma su orden en caos. Este movimiento incesante es solamente uno de los varios catalizadores que provocan la deconstrucción del personaje. La casa no es el espacio tradicional donde el protagonista encuentra los elementos apropiados para un desarrollo mental estable. Al contrario, ésta se convierte en un factor que contribuye a la construcción del ser abyecto pues paradójicamente su madre es la que se encarga de atraer aquí a otros personajes que lo rechazan por considerarlo demente. Por ejemplo, cuando ella decide mudarse a otro lugar, Horacio recibe un ataque verbal de parte de uno de los hombres que trabaja para la compañía de mudanza: “—Pinche loco, a ver si te haces a un lado— dijo uno de ellos cuando crucé por la sala” (19). Y en otra ocasión las mujeres que están esperando su turno para consultar a la sanadora lo insultan y se burlan de él pensando que no las puede escuchar:

—Te dije que me hicieras caso, eres tan pendeja.
—Cállate, ahí está el joven, nos va a oír.
—¡Bah!, y qué te preocupa, está loco —dice una de ellas señalándome—.

Hey, tú, ¿verdad que estás loco? ¿verdad que eres puritito pendejo? (100)

En la mente del personaje los insultos no tienen sentido pues en su inocencia (si el lector así lo quiere creer) piensa que lo consideran loco debido a que le gusta ver “el programa de la *Pantera rosa*, sin reír jamás de lo que pasa en la pantalla” (énfasis del autor 100).

Por otra parte, la predilección del personaje por un programa que se basa en la sátira de un detective (el inspector Clouseau) y una pantera muda, sirve para representar la inutilidad de un detective en el ambiente extremadamente degradado de la narrativa post-neopolicial del nuevo milenio. Al igual que en el programa de la *Pantera rosa* ésta manifiesta una inteligencia superior al detective y lo ridiculiza, en *Yodo Horacio* logra burlarse de la justicia de una manera aun más grotesca que el criminal de la novela neopolicial.

Mediante la figura de la *Pantera rosa*, se representa a Horacio como un personaje que pretende ser inocente, pero al mismo tiempo astuto. Sin embargo, la credibilidad en su inocencia es cuestionable pues en otra ocasión, cuando recibe las agresiones del doctor Orlando, el amante de su madre, Horacio lo ridiculiza mediante demostrar un conocimiento sobresaliente en cuanto a la música clásica y la historia universal, evidenciando así la ignorancia del doctor en cuanto a estos temas:

La historia del acuático y melómano monarca se la conté al doctor Orlando, esa noche, cuando volví de vagar y lo encontré sentado en la sala de espera del consultorio. –Por supuesto que usted no lo sabía. – No—respondió, resignado a tener que escucharme. –Entonces estoy en lo cierto, usted es un imbécil. El doctor no supo qué contestar. (76-77)

Debido a la fragmentación de los recuerdos de Horacio y sus lagunas mentales, es difícil delinear los acontecimientos cronológicamente ya que en la narrativa se

entretengan situaciones que por una parte aparentan inocencia (la Pantera rosa, un programa para niños), pero por otra parte manifiestan una actitud controladora y diabólica (los asesinatos premeditados). En este caso, el lector participa como un detective que tiene que deducir si la desestabilización mental de Horacio se origina de los comentarios negativos y rechazo de los personajes secundarios o si todo es inventado por una mente psicopática. Lo que sí es evidente, es la tendencia criminal del personaje conducida por su psicosis y la construcción de espacios (su habitación, por ejemplo) que le permiten encontrar el equilibrio.

Ahora bien, desde una perspectiva freudiana y suponiendo que la demencia del personaje no sea fingida, las acciones infantiles de Horacio (los programas televisivos, beber leche, comer galletas, acostarse en el regazo de su madrastra), apuntan hacia un estancamiento en la tercera etapa del desarrollo infantil (3-5 años de edad). Según Freud, esta etapa, también llamada “Oedipus complex” termina cuando el niño se identifica con el padre y reprime la atracción sexual que siente hacia su madre. En caso de trauma, el niño desarrolla una “neurosis infantil”, que se manifiesta durante la edad adulta mediante acciones infantiles (Chodorow 471). En el caso de Horacio, el trauma del rechazo y la acusación de locura de los demás personajes, lo desestabilizan y lo llevan a buscar consuelo en acciones infantiles. Por otra parte, el personaje también manifiesta una segunda personalidad caótica donde impera la corrupción y la maldad. Esta personalidad se desarrolla en todo su potencial destructivo dentro del espacio cerrado de su habitación.

La habitación es el espacio más importante para el personaje, pues es aquí donde almacena los objetos que lo satisfacen: comida en estado de descomposición que recoge

de las calles, así como los cuerpos de dos mujeres que asesina. Dichos objetos manifiestan los problemas psicológicos de Horacio quien en su afán de protegerse del mundo exterior y como personaje abyecto “se construye su propio territorio” (Kristeva 13) donde encuentra un orden lejos del caos. Su habitación se convierte en un punto estratégico desde donde puede observar con seguridad las actividades de sus vecinos a través de un telescopio que su madre le obsequia. Este objeto es su vínculo con el espacio exterior que lo rechaza: el barrio. Desde su cuarto, y a través del telescopio, Horacio puede observar al doctor Orlando y seguir cada uno de sus movimientos. De igual modo, puede ver la destrucción paulatina del barrio, las casas y las calles al ser éstas removidas debido a intereses monetarios: “He pasado la tarde desde mi cuarto viendo los camiones llegar y salir y las máquinas destruir las casas del barrio” (52). La destrucción y el intento fallido de reconstrucción del barrio, el espacio exterior que Horacio observa, representa la fragmentación que el protagonista tiene que experimentar en el proceso hacia la reconstrucción de su propio ‘yo’ pues, como señala Hayles, “. . . fragmentation is necessary to prevent a collapse into chaos” (243). Es como si por medio del telescopio, el personaje estuviera observando su propio caos interior, el cual le es imposible reconocer. En este caso el telescopio es un artefacto que representa la lejanía y la enajenación del sujeto observador de la “realidad” exterior.

La fragmentación tanto del espacio interior del personaje como la del espacio exterior del barrio, imposibilita la coherencia del mundo que rodea a Horacio ya que “Fragmentation is thus both a symptom of chaos and a defense against it” (Hayles 243). El subconsciente fracturado del personaje se manifiesta en la pérdida de los recuerdos

de su niñez. Cuando mira a través del telescopio a los niños jugando en el parque su mente es incapaz de relacionarlo con su propia infancia:

Estoy seguro que fui niño porque existen fotos donde aparezco con esa misma estatura. No recuerdo nada. Es como si hubiera nacido adulto, como si me hubieran cortado la vida. Un tizeretazo de años. (26-27)

El personaje desea encontrar su imagen en los recuerdos para identificarse a sí mismo como un ser que tiene lugar en el universo en el cual él habita. Sin embargo, el telescopio no le devuelve esta imagen debido a que no existe en su subconsciente.

El bloqueo de los recuerdos infantiles, o la represión, según Freud, es un mecanismo de defensa en un intento del sujeto por resolver el conflicto del “Oedipus complex.” Sin embargo, este mecanismo por sí mismo no retrae al niño de la etapa infantil. Para que el proceso quede completo, es necesario pasar por el segundo mecanismo: la identificación con la imagen paterna que lo lleva a construir su identidad o superego (Chodorow 472). Debido a que el padre de Horacio muere mientras su madre se encuentra embarazada, el personaje no tiene la imagen paterna con la cual identificarse y por lo tanto no desarrolla su propia personalidad o superego. Este conflicto psicológico de Horacio es una de las causas del desarrollo de su personalidad conflictiva. Si por una parte el personaje no recuerda los aspectos de su edad temprana, por otra demuestra tener un conocimiento profundo sobre la anatomía y la música clásica. Estos detalles podrían señalar un personaje con PTSD así como un autístico con una psicosis maníaco-depresiva caracterizado por la alternancia de excitación y depresión anímica (Kolk y McFarlane 493).

Horacio es una estructura disipativa (usando el término de la teoría del caos) que tiene disponibilidad para el desequilibrio al no tener la capacidad de comprender los

problemas y las situaciones confusas que lo rodean: la destrucción de su vecindario, los amoríos de su madre, el vacío de la figura paterna y el desprecio de los demás. Estas son influencias negativas que lo fragmentan y lo desestabilizan:

Tengo razón para el miedo, para la tortura, para mi destino al que no encuentro acomodo en el mundo. No sé qué es más fuerte si el raciocinio o la locura. No tengo idea a dónde me llevan las costumbres y los adornos. Soy un excomulgado del curso normal de la gente que pasa a mi lado, soy un apéndice, un insepulto cadáver que busca el refugio en las letras para crear una atalaya de sombra y llanto. (17)

Al experimentar un sentido de rechazo y no pertenencia, el personaje recurre a la bifurcación (válvula de escape) para tratar de alcanzar su propio equilibrio – aunque no es garantizado que lo pueda encontrar — pues ni siquiera él tiene la fe necesaria para hallarlo:

El equilibrio no existe. Nadie puede precisar el impredecible punto donde las cosas permanecen balanceadas. (80)

Esta cita – que refleja el punto de vista de la teoría del caos en cuanto a la incertidumbre — apunta hacia lo impredecible de las acciones que el personaje tomará para encontrar el balance emocional. De acuerdo con la teoría del caos, la bifurcación conduce, ya sea a un restablecimiento del orden mediante regresar al estado original, o mediante la construcción de nuevas estructuras azarosas. Respecto a ésta última, Hawkins señala:

Deterministic laws can produce behaviour that appears random. Order can breed its own kind of chaos. (1)

En el caso de Horacio, su condición humana no le permite regresar al estado original (el cual sería el nacimiento). Por otra parte su retraso mental (si queremos creerle que existe) tampoco le permite regresar a su estado original de cordura debido al daño emocional que ha recibido de los agentes exteriores (i.e. su madre, los vecinos). Ante

este proceso naturalmente irreversible, el personaje se bifurca pero su divergencia toma un derrotero impredecible; un camino que es caótico pues varía en la forma, tiempo y espacio en que comete los asesinatos.

La primera víctima de Horacio, una niña, es un recuerdo constante que resurge cada vez que comete algún crimen o se enfrenta al rechazo. Aunque el criminal afirma que “Había pasado tanto tiempo que ni siquiera lo recordaba” (136), la imagen de la niña es una constante en su memoria y la menciona frecuentemente, evidenciando así su caos mental. Para encausarse hacia el orden, Horacio recurre a acciones sistemáticas. Por ejemplo, después de enfrentarse a alguna situación que lo desestabiliza, pone diariamente una piedra en un montículo que ha ido construyendo con el paso del tiempo en un terreno baldío. Después de destrozar el cráneo de una mujer en el mercado, regresa a casa y en su camino se detiene ante el montículo:

Quería sentir miedo y fue imposible. Tomé una piedra. Al pasar por el lugar de la “Primera Sangre” la coloqué exactamente en la cima de la pila. Me sentí más sereno. (79)

Horacio nunca revela si en ese lugar había sepultado a alguna víctima por eso se deduce que “la Primera Sangre” se refiere al lugar donde fue apedreado por sus vecinos y descubre su propia sangre (uno de los hechos traumáticos de su niñez que pudo conducirlo a la locura). Kolk y McFarlane opinan que para los sujetos con PTSD “. . . the past is relieved with an immediate sensory and emotional intensity that makes victims feel as if the event were occurring all over again” (491). Mediante marcar físicamente el lugar de los hechos con las piedras e identificarlo con un nombre concreto, “la Primera Sangre,” Horacio se asegura que el recuerdo de su niñez no escapa de su memoria fragmentada.

Al no poder formar durante su niñez el superego que lo identifique con la figura paterna, el personaje queda expuesto a las circunstancias caóticas que lo rodean como el principal modelador de su personalidad. Como representación de cada piedra que su cuerpo recibió durante el ataque, Horacio deposita una nueva piedra en el cúmulo y de esa manera, inconscientemente defiende al individuo que no pudo proteger durante su niñez. El montículo de piedra también funciona como una metáfora de la construcción del 'yo' del protagonista como personaje abyecto que va formando su personalidad a partir de cada suceso caótico en su vida.

Por otra parte, aunque Horacio participa directamente en la construcción del montículo, por su ubicación en el exterior no puede utilizarlo como espacio para exteriorizar sus emociones. La exposición de las emociones, elucida Kristeva es uno de los requisitos necesarios para la construcción completa del 'yo' saludable. Sin embargo, cuando las emociones son negativas producen, como resultado, la construcción de un ser abyecto. Para Kristeva la abyección es una “. . . torsión hecha de afectos y de pensamientos” (8) que no tiene un objeto definible. Más bien lo abyecto “es un objeto caído, excluido” que “no cesa desde el exilio de desafiar al amo” (8). En el caso de Horacio, éste reprime sus emociones negativas en el espacio exterior pues su única manera de manifestar sus frustraciones es mediante la acumulación de piedras como símbolo de sus actos delictivos.

En la construcción de un nuevo ser, el sujeto abyecto recurre a acciones escatológicas como símbolo de la expulsión del 'yo' que detesta. A través del vómito y del llanto, explica Kristeva, “yo me expulso, yo me escupo, yo me abyecto en el mismo movimiento por el que 'yo' pretendo presentarme. En este trayecto donde 'yo' devengo,

doy a luz un yo (moi) en la violencia del sollozo, del vómito” (énfasis de la autora 10). Como ser abyecto (excluido de la sociedad), Horacio se refugia en su habitación a donde regresa después de cada crisis existencial y los actos criminales que comete. Aquí puede dar rienda suelta a sus frustraciones sin temor de la crítica de quienes lo observan: “Puedo llorar hasta agotarme y dormir y despertarme para seguir llorando” (18). Mediante el llanto y el vómito, el personaje intenta expeler el “yo” interior que aborrece y que los demás tampoco aceptan. En su habitación Horacio tiene el control absoluto y es el lugar que le permite reconstruirse después de cada situación caótica que lo convierte en un ser abyecto. Es por eso que reconoce la necesidad de proteger su territorio y clausurar el acceso a cualquier persona, especialmente su madre.

Para proteger su espacio personal y expeler la figura materna fuera de su territorio, el personaje recurre al intento de incesto: “Supongo que mi madre no entraba a mi cuarto desde la vez aquella en que intenté abusar de ella . . . en esa ocasión mi madre entró a ver qué ocurría con el derrame del agua y al verla de espaldas, reclinada, quise poseerla y me fui contra ella” (78). Si la habitación de Horacio es un espacio prohibido para su madre, el cuerpo de ella se convierte en un espacio prohibido para él. Su amor filial se desarrolla en un sentimiento enfermizo que lo conduce al deseo del sujeto prohibido:

Sería porque bajo el agua de la regadera siempre pensaba en mi madre.
El primer cuerpo desnudo de mujer que conociera. (74)

El agua, como elemento purificador y símbolo de limpieza, representa los intentos de expulsión del “yo” del personaje, de “lavar” o desechar sus pensamientos incestuosos. Sin embargo, debido a su degradación mental, Horacio manifiesta, desde el punto de

vista freudiano, un conflicto edípico que lo conduce a expresar un deseo sexual por la figura materna. Esta percepción caótica se manifiesta mediante la rivalidad y rechazo hacia el amante de su madre:

Y ahora, al saber de su relación con el doctor Orlando, sentí un pesar agudo en alguna parte de mi pecho. La imaginaba con el doctor bajo el agua de la regadera, en el baño de su recámara cubierto por azulejos de flores rosas y naranjas. (74)

Aunque es normal que los hijos sientan hasta cierto punto celos de la madre y una atracción edípica, Horacio no logra superar este sentimiento. Al contrario, rebasa el límite y su perversión se demuestra cuando utiliza la figura materna como incentivo para masturbarse:

Cuando la bañera está limpia comienzo a enjabonarme y por primera vez en muchísimo tiempo me masturbo. Como siempre, lo hago imaginando el cuerpo de mi madre, totalmente desnudo, apenas cubierto por su turbante. (143)

En su subconsciente, Horacio encuentra la manera de traspasar el espacio negado mediante imaginar a su madre desnuda con la cabeza cubierta por el turbante (representación de su poder). Por otra parte, la expulsión del semen representa el intento de Horacio de expulsar la figura materna que lo provoca y que sin embargo no puede obtener. Según Freud, si el infante no logra construir su identidad mediante la observación e imitación de la figura paterna, la rivalidad o competencia por poseer a su madre (el "Oedipus complex") queda sin resolver y la mente del niño queda fija en la etapa fálica (3-5 años de edad) que puede conducir a la agresividad. Al no desarrollar su superego infantil o identificación con el padre, el niño no logra internalizar la moralidad. Como consecuencia, el sujeto adulto resuelve el conflicto mediante desafiar los códigos establecidos por la sociedad (Borch-Jacobsen 272).

Como un reto a los códigos sociales, la idea del incesto se torna compulsiva en la mente del personaje. El cuerpo de su madre, el espacio prohibido, se representa metafóricamente mediante el espacio físico (el consultorio) considerado sacro por las curaciones que ella allí lleva a cabo. Por prohibición de su madre, Horacio no puede entrar al consultorio. Del mismo modo, el cuerpo femenino de la madre es el objeto vedado por la sociedad que el personaje no puede traspasar. En consecuencia, ambos espacios se convierten en objetos de deseo, en lugares prohibidos.

Sin embargo, aunque Horacio expulsa de su espacio personal a su madre, “el objeto de represión primaria” (Kristeva 21), pronto la reemplaza con otra figura femenina: su madrastra Maricela, la viuda de su padre. Los paralelismos entre los personajes femeninos acentúan la necesidad psicópata de Horacio por la figura materna. Maricela, al igual que su madre, lo reconforta mediante acciones infantiles: “La señorita Maricela me pasó al interior y me dio un vaso de leche, me recostó en la sala, me permitió subir los pies al sillón, prendió la televisión y pasé la tarde contento viendo la *Pantera Rosa*” (énfasis del autor 24).

En contraste con la madre, Maricela abre su espacio físico (su casa) a Horacio y lo invita para que la visite en diferentes ocasiones. Este será el primer paso que ella toma hacia el incesto pues el deseo por el cuerpo masculino la conduce más tarde a permitirle que posea su espacio corporal: “Cuando estuvimos a solas en el cuarto del motel, luego de besarme y acariciarme, me dejó entrar en ella” (52). Mediante la penetración de su madrastra durante el acto sexual, Horacio satisface los deseos incestuosos que sentía por su madre y la eyaculación se convierte en otra manera de expulsar el ‘yo’ abyecto. En correspondencia por permitirle entrar a su espacio

(corporal y físico), Horacio le permite a Maricela entrar en su habitación, algo que no autoriza a su madre. Y aunque mediante estas acciones caóticas Horacio encuentra el equilibrio (el orden), este nuevo estado es temporal pues el personaje trata de encontrar una nueva forma de re-ordenarse a sí mismo para regresar a su estado original (antes del acto incestuoso), produciendo así una nueva bifurcación de tendencia caótica.

De la misma manera que expulsa a su madre de su habitación para poder construir su nuevo “yo”, el personaje se ve en la necesidad de eliminar a Maricela de su espacio personal: “Es necesario deshacerme de ella” (85). Esta bifurcación es, sin embargo, de una naturaleza aun más abyecta pues para encontrar un nuevo balance primero tiene que deconstruir el objeto de represión – expeler o vomitar lo abyecto — que, en este caso, se lleva a cabo mediante el asesinato de Maricela. La muerte, explica Kristeva, “. . . es el colmo de la abyección . . . no es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden” (11). Después de cometer múltiples asesinatos, incluyendo animales, el personaje recurre a la ingestión de comida putrefacta, al vómito y al llanto como maneras de expulsar el ‘yo’ abyecto. Sin embargo, estas acciones, por demás escatológicas, ya no son suficientes para su reequilibrio debido al estado mental que ha alcanzado.

Como una estructura disipativa, Horacio busca nuevas maneras de bifurcarse, pero al ser éste un ser impredecible y caótico, su bifurcación continúa siendo azarosa y lo conduce a cometer actos criminales cada vez más violentos. Por ejemplo, antes de cometer el asesinato de Maricela, encierra a un grupo de choferes en un camión y les prende fuego ocasionando la muerte de tres hombres (67). Cuando se da cuenta de la

muerte de éstos, manifiesta una frialdad psicópata: “Es tal mi felicidad que quiero llorar sin poder hacerlo” (69). Después mata a un vendedor de biblias y también degüella al chofer del camión que había escapado con vida del incendio. Los asesinatos que ha cometido hasta el momento, aunque más sofisticados y planeados, ya no lo satisfacen y es por eso que la muerte de Maricela tiene que ser la más compleja y la mejor planeada:

Conociendo sus intenciones no pensaba en otra cosa más que en asesinarla. Mi mente estaba confundida, totalmente ocupada por cosas extrañas, sofisticadas, como ponerle un alacrán en el pecho o una bomba en su bolso de mano que explotara cuando ella estuviera lejos. ¡Qué tonterías! Realmente lo que deseaba era masacrarla, sin piedad. (107-08)

El crimen premeditado, señala Kristeva, “aumenta la fragilidad legal” (11), es decir expone el sistema como un aparato que ante el crimen pierde su poder. Desde los inicios de su carrera delictiva Horacio manifiesta una actitud desafiante ante la ley. Y a medida que pasa el tiempo, los crímenes que comete se vuelven más descarnados. Su conciencia se ha calcificado y con cada nueva bifurcación el resultado es una estructura más compleja que la anterior. Esta vez no solamente degüella a Maricela, también hace pedazos su cuerpo y esconde los miembros en su cuarto. Mediante esta acción, Horacio desafía la autoridad materna pues sabe que su madre no se atreve a entrar en su habitación, por lo tanto puede tomarse el tiempo para desmembrar el cuerpo, tirar la carne al río, triturar los huesos y dejarlos ir por el desagüe de la regadera (otra forma de expulsión de lo abyecto): “Me esperaba una feliz y fatigante noche destazando su hermoso cuerpo, frágil y blanco” (112). El desmembramiento de Maricela señala el deseo del personaje de destruir la figura materna que no puede poseer, pero también representa la fragmentación del personaje. La recolección de la carne de la mujer en bolsas de plástico manifiesta su intento de autoconstrucción y su deseo de volver al

estado original. Maricela es el asesinato más grotesco que Horacio comete, y debido a que esto sucede en el espacio que él ha creado (su habitación), Horacio se rodea de su propio caos. La habitación, así, se convierte en un espacio simultáneo creador de caos y orden.

La habitación es un espacio subjetivo que está atado a la decadencia del personaje pues cada vez que Horacio abandona este espacio degenera de nuevo en la fragmentación. Por ejemplo, la misma noche del asesinato de Maricela, Horacio acuchilla al doctor Orlando y sepulta su cuerpo en el patio de la casa donde vivía anteriormente: “Tomé el cadáver, lo eché a mi espalda y salí de su casa por la parte trasera, escondido por la hierba y la neblina que presagiaba lluvia” (115). Como sacada de una película de terror, la imagen grotesca de Horacio cargando el cadáver impunemente se devela a la distancia. Esta imagen del hombre cargando en sus espaldas a otro hombre, trae reminiscencias al lector del cuento “No oyes ladrar los perros de Juan Rulfo.”⁶² Sin embargo, Hernández Luna invierte la posición de los personajes y en este caso el hijo o el hijastro es el que carga la figura paterna (al ser éste el amante de su madre). Mediante asesinar a su padrastro y poseer a su madrastra Horacio cumple con la leyenda griega de Edipo (de donde proviene la teoría del “Oedipus complex”) aunque no haya logrado poseer a su madre biológica. Lo que es más, al asesinar también a su madrastra, Horacio rebasa los límites criminales al convertirse en matricida y parricida.

Por otra parte, el trabajo extenuante que lleva a cabo al cargar con el cuerpo de su padrastro y excavar la fosa para sepultarlo le devuelven un sentido de orden:

⁶² Aunque, claro, es difícil saber si Hernández Luna estaba pensando en Rulfo cuando escribía esto.

Me alejé silbando una tonadilla por el camino de la barranca de vuelta a mi casa. Ah quien tuviera un cadáver sembrado en el jardín. (117)

La última frase alude a los miembros del cuerpo de Maricela que Horacio sepulta en los maceteros (su jardín) que mantiene en su habitación. Irónicamente, los restos de Maricela sirven de abono para dar vida a las plantas. Se incluye así otra alegoría sobre la muerte como otorgadora de vida: un factor en el que se basa la existencia del personaje. Aunque en la primera parte de la novela Horacio manifiesta un temor a sus vecinos, las actividades delictivas lo envigorizan e inyectan de una fuerza interior al darse cuenta que tiene el poder para acallar las voces de sus enemigos mediante la muerte. Los asesinatos son un caos para el vecindario, pero al mismo tiempo son el orden para el criminal, pues como señala Hayles lo paradigmático de estas situaciones es que “. . . chaos makes order possible” (243). Así, la muerte es el conducto principal que ayuda al personaje a reconstruirse pero al mismo tiempo lo convierte en un ser abyecto, rechazado por la sociedad.

Los personajes abyectos, señala Kristeva, “están emparentados con la perversión” (25) y en la literatura el escritor utiliza este tipo de personajes para perturbar el contenido y el estilo: “Con esta literatura se realiza una travesía de las categorías dicotómicas de lo Puro y lo Impuro, de lo Interdicto y del Pecado, de la Moral y de lo Inmoral” (25). En *Yodo* no hay lugar para dichas dicotomías, pues éstas se deshacen ante las tendencias incestuosas del personaje, su enajenación por la sangre y las acciones escatológicas. Ante esta novela, las historias del neopolicial de finales del siglo veinte se pervierten, se vuelven abyectas. La definición entre el bien y el mal (característica del policial clásico que ya se estaba diluyendo en el neopolicial) termina

por desintegrarse en el post-neopolicial del siglo veintiuno. Aquí solamente hay espacio para la perversión, sean estos los espacios exteriores o los interiores.

Aunque el post-neopolicial conserva algunos elementos del género neopolicial (el crimen y el espacio urbano), se destaca por un notable alejamiento de otros paradigmas establecidos por los íconos del género. Por ejemplo, la violencia se torna más descarnada como consecuencia de la decadencia de la sociedad en sus variados aspectos (moral, social, político, religioso). “El orden jurídico, social, religiosos o artístico constituye una esfera segura y estable” asegura Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (53). Sin embargo, en el post-neopolicial estas instituciones, debido a la perversión de los personajes, pierden significado e importancia y, por lo tanto, ni siquiera se hace alusión a ellas.

La construcción del personaje abyecto, entonces, representa literariamente la construcción de una nueva narrativa, más caótica, de un ser abyecto que se separa o se expulsa a sí mismo de la madre (el neopolicial) para renacer como individuo y, lo más importante, dar origen al post-neopolicial como una narrativa, más abyecta y perversa. Este nuevo sub-género, representado en *Yodo* por el criminal, elimina o “asesina” a su progenitor (el neopolicial), transgrede los parámetros previamente establecidos, pervierte el contenido y los aspectos formales, transforma el lenguaje y los espacios, personaliza la trama y la lleva a sus extremos y subvierte el papel de los personajes protagónicos.

En el post-neopolicial, como podemos ver en *Yodo*, la construcción de los personajes se torna aun más compleja y se retratan seres esperpénticos y destructivos. El proceso de la investigación pierde importancia debido a su futilidad. Por lo tanto, la

eliminación del detective es necesaria por ser éste un personaje que ya no encaja en el nuevo ambiente⁶³ y la exposición del crimen se lleva a cabo mediante una narrativa que analiza las causas subyacentes de la criminalidad.⁶⁴ Se le permite al lector profundizar en la psicología del asesino, conocer sus traumas, los factores que lo provocan y los resultados finales. De esa manera, se exponen implícitamente las causas y las consecuencias de un sistema sociopolítico en crisis y se abandona la crítica explícita de los problemas sociopolíticos, una característica del neopolicial de Taibo II que Hernández Luna había imitado en sus novelas anteriores de corte policial.⁶⁵ En *Yodo*, la corrupción moral logra penetrar el núcleo de la familia y con la desintegración de este elemento unificador se desmorona también el macrocosmos social. Como resultado de estas innovaciones surge con *Yodo* una cosmovisión que refleja de una manera dramática y grotesca la realidad de la sociedad del nuevo milenio.

⁶³ Glen S. Close señala que la desaparición del detective en el neopolicial es un fenómeno que inicia a partir de la última década del siglo veinte: “It is my contention that in Spanish America the private-eye paradigm still propagated by several of the original and most prolific practitioners of the *neopoliciaco*, including Taibo and Díaz Eterovic, began to be eclipsed during the 1980s” debido a la proliferación del crimen, la violencia y los problemas económicos (22-23).

⁶⁴ Entre otros autores que siguen esta línea se encuentran Rafael Ramírez Heredia, Cristina Rivera Garza y Élmer Mendoza.

⁶⁵ *Quizá otros labios y Tabaco para el puma*. En estas novelas la influencia de Taibo II es más notoria (Rodríguez Lozano 73).

La (de)construcción del sujeto femenino: del caos al orden y del orden al caos

La novela neopolicial se había caracterizado generalmente por el protagonismo del personaje masculino (el detective), sin embargo, a partir de la última década del siglo veinte los personajes femeninos empiezan a tomar el papel protagónico ya sea como anti heroínas, víctimas o investigadoras del crimen.⁶⁶ En la novela que aquí se estudia, Hernández Luna lleva el personaje femenino al paroxismo. Adela, la madre de Horacio, comparte el papel protagónico con su hijo y es tan compleja como él. Su nombre se mantiene oculto, pues no se da a conocer hasta casi el final de la historia. Al no identificar a la madre con un nombre personal, el personaje queda sin identidad y el personaje se construye de acuerdo a sus acciones. Al mismo tiempo, esta técnica refleja una visión universal pues el personaje puede representar un individuo de cualquier zona geográfica.

Aunque el nombre de la madre se mantiene en incógnito, sus hechos se exponen desde el inicio de la novela. El lector se encuentra ante un personaje perverso que asesina, miente, extorsiona y sobre todo, manipula y moldea negativamente la personalidad de su hijo. Estas características destructoras (o caóticas) construyen al personaje y, al mismo tiempo, deconstruyen la imagen tradicional de la mujer mexicana

⁶⁶ En *Nadie me verá llorar* (1999) de Cristina Rivera Garza, Matilda cuenta su historia entre las nebulosas de la locura y la realidad. En *La muerte me da* (2007) de la misma autora, la protagonista es una académica experta en la poesía que se encarga de la investigación de la muerte de varios hombres. En *Morena en rojo* (2008) de Miriam Laurini la protagonista es una reportera que investiga los raptos infantiles en México. Por otra parte en *Que raro que me llamen Guadalupe* (2008) Laurini crea un personaje más complejo. Acusada de la muerte de su hija recién nacida, la protagonista cuenta su historia de miseria, drogadicción y prostitución.

en su papel de madre y parte fundamental de la sociedad. La mujer mexicana, comenta Paz, “es un símbolo que representa la estabilidad y continuidad de la raza . . . en la vida diaria su función consiste en hacer imperar la ley y el orden, la piedad y la dulzura” (59). En *Yodo* la figura femenina tradicional es subvertida y en su lugar se presenta una mujer estoica, impasible y degenerada.

Al inicio de la historia Horacio presenta a su madre cómo su protectora; sin embargo, las situaciones ambiguas impregnadas de ironía llevan al lector a cuestionar hasta que grado ella es el factor primario que conduce al caos emocional del hijo. Aquí veremos cómo el personaje femenino es el agente externo principal que conduce al desequilibrio, no solamente de Horacio, sino de toda la comunidad donde ellos residen. Por otra parte, Adela también es víctima de las circunstancias que la rodean y el desprecio y abandono del padre de su hijo es el factor que origina un efecto dominó que influye en todas las fichas o personajes implicados en el juego.

La reacción en cadena que se da a partir de una acción es conocida en la teoría del caos como “the butterfly effect” (el efecto mariposa). La teoría plantea que un acto, por pequeño que éste sea, puede provocar una reacción y llevar al desorden, pero contrario al efecto domino donde no hay la posibilidad de un orden después de que el desorden ha iniciado, el efecto mariposa propone que del caos también puede surgir el orden y así mantener el equilibrio entre los elementos relacionados.

El fenómeno del efecto mariposa, propuesto originalmente por Edward Lorenz en el campo de las ciencias (principalmente la meteorología), es también utilizado en el campo literario:

In literature, as in life, momentous, tragic and unforeseeable results often come from very small causes ('the butterfly effect'); that the interaction between order and disorder in certain complex works has inevitably generated diverse and unpredictable responses and imitations as well as critical efforts to stabilize their persistent instabilities. (Hawkins xi)

Las propuestas del efecto mariposa ciertamente pueden ser aplicadas a las acciones de los personajes en *Yodo*. Metafóricamente Adela es “la mariposa” cuyas acciones (el aleteo) inician su propio caos y el de los que la rodean. Sin embargo, el padre es el primer iniciador de la catástrofe mental de su hijo. Al despreciar a Adela y no dar reconocimiento al hijo que ella lleva en el vientre, se produce el primer aleteo de la mariposa que será continuado por la madre.

Adela es incapaz de controlar sus emociones y al saberse abandonada por el padre de Horacio, en un arrebato de cólera lo maldice y le desea la muerte. Se desencadenan así una serie de acontecimientos basados en la superstición y la ignorancia que contribuyen al desequilibrio mental de Horacio, quien por rumores de los vecinos, aprende sobre las circunstancias misteriosas que rodean la muerte de su padre:

A pleno día, rodeada por vecinas del barrio, señaló [Adela] con el índice la casa de Gabriel García y gritó: «¡habrás de morir hijo de la grandísima puta que te parió! ¡La sangre se te pudrirá y todos sabrán que fue en castigo por lo que hiciste conmigo!» Así fue. Cuentan que a partir de ese día un sudor hediondo comenzó a fluir del cuerpo de Gabriel García . . . Gabriel García fue encontrado muerto días después. El cuerpo hinchado, apestoso, totalmente intacto. Ni las ratas quisieron morderle. (15, 16)

Aunque las imágenes un tanto fantásticas y el nombre del personaje, Gabriel García, pueden traer recuerdos de Gabriel García Márquez y el realismo mágico, estas alusiones en *Yodo* son irónicas y grotescas pues aquí el ambiente oscuro y denso – una característica del género neopolicial — es acompañado de elementos escatológicos que

aumentan su carácter esperpéntico: “. . . era imposible vivir con ese hombre cubierto de llagas que mojaban la ropa y provocaban asco y vómito” (15).

Aunque el padre es el iniciador de la suerte que corre su hijo Horacio, Adela es la responsable de la continuación del efecto mariposa y su proceso destructor. De acuerdo con los vecinos, el conjuro y la maldición de Adela ocasionó la muerte de Gabriel. Al privar a su hijo de la figura paterna por cuestiones de venganza y de una manera enigmática conectada a la superstición, Adela forja el camino para que los vecinos rechacen al que consideran el hijo de una bruja y por lo tanto de mal agüero:

Dicen que atraigo la mala suerte. El chofer está seguro que si llego a tocar su camión habrá de tener un mal día y nadie subirá. (11)

Los rumores negativos de la gente, en conjunto con las acciones de su madre, empiezan a moldear la personalidad de Horacio y en consecuencia éste responde de la misma manera hasta llegar a la degradación absoluta que lo conduce al caos y a “vivir al servicio de la muerte” como personaje abyecto (Kristeva 25).

Por otra parte, desde una perspectiva freudiana, la madre destruye la imagen paternal que el hijo necesita para construir su propia identidad y alcanzar un desarrollo mental saludable. Con la eliminación del padre como la representación de la autoridad familiar, Horacio nunca aprende a reconocer el lugar que él tiene dentro del orden simbólico. Por lo tanto, para el personaje la existencia de una jerarquía de poderes y respeto no existe. Esto se demuestra en el desafío a la autoridad materna al tratar de tener relaciones sexuales con ella y asesinar a su amante. Como consecuencia, y desde una cosmovisión más amplia, el personaje, consciente o inconscientemente, desafía los códigos morales impuestos por la sociedad y no valora la vida humana.

Más aún, mediante las acciones de estos personajes se cumplen las propuestas de la teoría del caos sobre lo impredecible, pues un cambio (el abandono del padre), que en otras circunstancias no hubiera pasado de una discusión entre una pareja, desató un caos que se bifurcó de dos maneras diferentes con su propio curso. Mientras que para Horacio la muerte de su padre es el inicio de su miseria, para Adela es lo que la lleva a la fama y la riqueza. La gente temerosa de sus poderes viene a consultarla en busca de sanación espiritual:

Es una santa. Hace milagros. La gente reza ante ella, prende veladoras y mi madre limpia con yerbas el cuerpo de las personas, les da oraciones y recetas de magia. Mi madre se pone feliz cuando por la noche cuenta el dinero obtenido de sus sanaciones. (13)

Las actividades “milagrosas” de Adela inician a partir de la muerte de Gabriel, así que Horacio es testigo desde temprana edad del temor que la gente profesa a su madre y de las prácticas relacionadas con la brujería.

Conviene mencionar que al inicio de la novela se presenta a Adela como un personaje indefenso que fue abandonada a su suerte por el hombre que supuestamente debería de apoyarla emocionalmente. Sin embargo, en vez de decaer en el desaliento, el personaje abandona su pasividad femenina y evoluciona hacia un sujeto invulnerable y manipulador. La construcción del personaje femenino, entonces, inicia con la destrucción de la figura masculina e incrementa su potencial mediante la presencia y la supuesta locura del hijo. La perversión de Adela es ilimitada y domina sobre su deseo de venganza y sentimiento maternal. No se conforma con la muerte de Gabriel, más bien, aprovechándose de la situación y la ignorancia de los vecinos, manipula e induce al hijo a actuar como un demente al hacerle creer que ella tiene poderes sobrenaturales.

Para Horacio, su madre es una Diosa, creadora de sortilegios y pócimas dadoras de vida y su máximo milagro fue haberlo concebido a él:

Bajo el conjuro de artes extrañas pidió a la luna y los astros y a las entidades nocturnas que todo mi cuerpo resultara hermoso. Y así fue. Mis facciones son perfectas, simétricas, agradables. (15)

Adela ha acondicionado a su hijo para que relacione su nacimiento con una creación milagrosa en la que ella es el agente principal. De esa manera forja la identidad de Horacio en vez de permitirle que él encuentre la propia mediante el proceso natural del desarrollo cognitivo. Ante la ausencia de la figura paterna con la cual contruirse una identidad similar, el personaje queda expuesto al control maternal. Por una parte Adela le hace creer que es perfecto y bello, pero por otra lo señala como un ser abyecto al diseminar entre los vecinos historias fantásticas sobre su nacimiento:

¿Será cierto la creencia popular que resucité de entre los muertos? Debería preguntar a mi madre, ella sabe más de este asunto, después de todo soy su hijo. Un hijo surgido de un pacto extraño, provocador de muerte, buscador de carroña. (95)

Al inicio de la historia Horacio no culpa a su madre directamente de su inestabilidad mental, al contrario, en varias ocasiones alude a su carácter protector:

Mi madre se preocupa porque me da por vagar . . . Ella dice que me quiere. Yo también la quiero. (13, 18)

Este es, sin embargo, un mecanismo de defensa pues como señalan Kolk y McFarlane, “Many traumatized individuals, particularly children, tend to blame themselves for having been traumatized” (497). El niño necesita mantener una imagen benévola del progenitor abusivo ya que mentalmente esta acción le otorga un sentido de control sobre el trauma. Sin embargo, la falta de acusación de Horacio hacia su madre, cambia en la segunda parte de la novela. Las actividades criminales lo han fortalecido, por lo tanto,

las acusaciones a su madre sobre su condición son más evidentes: ha heredado de su madre su atracción por la muerte.

Aunque la información sobre Adela aparenta ser una imagen distorsionada que el personaje se ha formado, el contexto indica una acusación implícita hacia ella de su estado caótico. Durante toda la historia Horacio manifiesta admiración por su madre pero, simultáneamente, expone la conducta de Adela desde las primeras páginas:

Fui el primero y el único hijo que mi madre trajo al mundo. Es desgracia duplicar la mala sangre, dicen. Tal vez por esto cargué con la culpa de ser el causante de la tristeza de mi madre, quien fue envilecida por el rumor canalla que la señalaba como madre soltera. Y puta. También hubo quienes le llamaron perra. Y es cierto. Mi madre reúne los tres adjetivos. Tiene uno más que nadie quiere reconocerle: es una santa. Realiza milagros. (14-15)

Aunque el tono parece inocente, lejos de ensalzar la figura materna mediante el calificativo “santa,” el personaje enfatiza los aspectos negativos (madre soltera, puta y perra) con una connotación acusadora y como una constatación de lo caótico de su comportamiento. Sin embargo, Horacio, al igual que los demás personajes, teme a las maldiciones de su madre y no se atreve a desafiarla abiertamente. Más bien, hace uso de la ironía para revelar implícitamente la conducta de Adela. Horacio finge disculpar la conducta de su madre mediante señalar su propio nacimiento como el contribuyente de la desgracia de su progenitora. Igualmente, aunque declara que Adela realiza milagros, en otras ocasiones la descubre como una estafadora:

La medicina que mi madre entrega es simple agua. Lo sé porque la he visto llenar los frascos de etiquetas extrañas, llenas de colores, que ella entrega según la dolencia o el afligimiento del alma del paciente. (23)

También describe la conducta inmoral de Adela y las relaciones sexuales que sostiene con sus amantes, pero inmediatamente después cierra su declaración con una frase de aparente compasión pero cargada de ironía:

Durante la estancia en el hotel despertaba de madrugada. Apoyaba mi sien en la pared y escuchaba los sonidos que proveían del cuarto de mi madre. Jadeos intensos, insultos, ayes de dolor y agonía. Pobre de mi madre, seguramente sufría. (37)

La candidez en el tono del narrador es falsa al describir el acto sexual. El contexto previo a esta escena muestra que Horacio está molesto con ella por sacarlo de su espacio de confort y traerlo a un hotel donde tiene que esperarla mientras lleva a cabo sus negocios ilícitos. Como venganza, informa al lector sobre los amoríos pasajeros que ella sostiene y de esa manera corrobora y afirma los adjetivos negativos que los vecinos le adjudican.

De manera similar, en otra ocasión, después de que su madre lo golpea por decir la verdad a la policía sobre un supuesto intento de violación de Maricela, Horacio describe la relación íntima de ella con el doctor Orlando:

Mi madre lo lleva a su consultorio y se encierran y yo me voy a dormir. Antes de quedar cubierto por el sueño, escucho los jadeos y los gritos de mi madre que sufre. Pobrecita. (59)

En vez de consolar a su hijo por enfrentar los interrogatorios policíacos, Adela envía a Horacio a su habitación para así ella poder tener relaciones sexuales con el doctor Orlando. En venganza por el abuso físico, el abandono y permitir la entrada de otro hombre a su consultorio (lugar vedado para él), Horacio expone la conducta inmoral de su madre mediante el uso de la ironía. Al enmascarar la ira que Horacio siente en contra de su madre mediante una pretendida compasión, el personaje se asegura de no

promover la furia de ella. Por otra parte, esta técnica también funciona para el hijo como un sistema de equilibrio, pues como explica Hayles, “la ironía en la literatura nos obliga a reconocer la brecha entre lo ideal y lo real” (349). No obstante la idealización de su madre, Horacio reconoce las debilidades de ésta y no se abstiene de exponerlas cuando lo considera necesario, contradiciendo así, su prestigio de santa y afirmando los rumores de los vecinos sobre su dudosa reputación.

A Adela no le importa utilizar a su hijo para sostener su fama de curandera. Ella sabe que Horacio es su única fuente de riqueza y no está dispuesta a dejarlo ir. Para retenerlo utiliza la superchería, los conjuros y la ignorancia de sus vecinos que le temen y la ven como una protegida por Dios. Para impresionarlos, Adela utiliza el poder de la visualización y tatúa a su hijo en determinadas partes del cuerpo, pero también lo hace objeto de sus conjuros: “Como todos los años, mi madre me desnudó para limpiarme con hierbas, también dibujó extraños signos en mi vientre” (23). Como resultado de las marcas, Horacio adquiere notoriedad entre sus vecinos, pero contrario a la fama de su madre, la popularidad de Horacio es negativa y lo conduce al desarrollo de su psicosis y caos mental:

Cuando salí me sentí diferente. Soy diferente. Todos saben que soy diferente. (23)

La repetición consecutiva de la palabra “diferente” recalca el efecto psicológico (o efecto mariposa) que las acciones de la madre tienen en el hijo y el proceso mental que se va forjando hacia su construcción como personaje abyecto. Por un lado, los tatuajes le confieren un sentido de seguridad y orden al sentir que tiene la protección materna pero, por otro, son los causantes del caos, pues “. . . la piel es la frontera esencial si no

primera de la individuación biológica y psíquica” (Kristeva 135). Al marcar el cuerpo de su hijo, Adela lo priva de su individualidad y lo obliga a identificarse con una personalidad inventada por ella pero que, sin embargo, a él le resulta extraña. Esto conduce al personaje a buscar maneras de encontrar su propia identidad así sea mediante hechos criminales.

Sin embargo, los tatuajes no son solamente una marca física, también representan (al igual que el turbante) el poder de Adela y la subordinación de Horacio y los demás personajes. Cuando Maricela pretende tener relaciones sexuales con Horacio el temor que le provocan los tatuajes en el estómago del joven la llevan a reprimir sus impulsos:

— Entonces es cierto. Tu madre te tiene bien protegido —dijo, señalando los signos extraños que mi madre me dibujara días antes. Estaba con la playera levantada y tenía los pantalones hasta las rodillas... La señorita Maricela volvió a fajarme la playera y me marché sin ver la *Pantera Rosa*. (énfasis del autor 25)

Horacio es el conducto que Adela utiliza para extender su fama y misticismo hacia los vecinos. Por eso cuando se da cuenta que por fin Maricela logra tener relaciones sexuales con Horacio, nuevamente lo tatúa, pero esta vez cerca del área del miembro sexual con el propósito de provocarle una disfunción eréctil: “. . . únicamente sé que mi órgano de hombre no levanta” (54). Sin embargo, Maricela no se da por vencida y lo convence que le permita entrar a su habitación, burlando así el poder y la autoridad de la madre. Al atreverse a traspasar el dominio del orden simbólico construido por Adela así como el espacio privado de la habitación de Horacio, Maricela provoca su final por demás trágico y caótico, pues como señala Horacio,

[. . .] no existe forma de romper el caos sin pagar las consecuencias. El orden siempre debe terminar por donde mismo. Sólo así podemos regresar al laberinto. (42)

Adela no solamente trata de impedir que Horacio mantenga relaciones como persona adulta con Maricela, también utiliza el trato infantil para moldear su personalidad y mantenerlo bajo control. Aunque Horacio ya es un hombre de veinticinco años, Adela premia su buen comportamiento mediante alimentarlo con “leche y galletas” y permitirle ver “la Pantera Rosa,” sus caricaturas favoritas (18). Adela retroalimenta el estado infantil en el cual su hijo ha quedado atrapado (la tercera etapa del “Oedipus complex”) y contribuye a la represión mental que se cataliza más tarde en los asesinatos en serie. Del mismo modo, en imitación a Adela, Maricela como otro símbolo materno, trata a Horacio como a un niño cuando le conviene. De esa manera se gana la confianza de Horacio para que le permita entrar a la casa donde piensa robar el dinero que Adela esconde.

Como representación del personaje caótico, Adela muestra una desnaturalización y falla en su papel de madre, pues en vez de contribuir al desarrollo mental y estable de su hijo, estorba el proceso natural para utilizarlo en su beneficio. Con este acto se construye un espacio simbólico donde ella es la autoridad, pues como señala Hayles “La desnaturalización abre la posibilidad de la existencia de espacios no construidos . . . el proceso de desnaturalización suscita una intensa ambivalencia, especialmente cuando se extiende e incluye al ser humano” (349). El espacio que Adela construye gira alrededor de sus propios intereses. Por eso aísla a Horacio en este espacio y le hace creer que es un retrasado mental. De esa manera se asegura de mantenerlo a su lado, pues de él depende su fama y el dinero que con ésta obtiene. Así,

el orden que ella consigue mediante sus actividades ilícitas y la manipulación de su hijo, crea el caos de los demás personajes, pues como señala Ragab Aman: “Sometimes achieving someone’s order creates another’s chaos” (2).

El consultorio es otro espacio que Adela construye como símbolo de su poder. Este es su templo donde ella es una especie de diosa que todos ven con reverencia:

Mi madre impone respeto con esa bata blanca decorada con una gran serpiente y el turbante que cubre sus cabellos negros. Las mujeres la saludan con la reverencia que a todo el barrio es menester y entran al consultorio mientras permanezco, sin mover la cabeza, viendo la television. (101)

Los poderes de Adela y la actitud reverencial de las mujeres son vistas con indiferencia por Horacio pues éste sabe que su madre es una farsante. A pesar de conocer la verdad sobre su madre, el joven le teme y no se atreve a confrontarla abiertamente debido al daño psicológico que ésta le ha causado. Tampoco se atreve a entrar al consultorio pues, aparte de que su madre se lo ha prohibido, la superstición y el temor se lo impiden. En este caso, la internalización de la moralización y el desarrollo del superego de Horacio se perdió, valga repetir, por la falta de la figura masculina, el individuo no escoge obedecer las reglas de su madre sino lo hace por temor al castigo. Adela conoce el poder que su espacio personal tiene en Horacio y es por eso que le permite la entrada cuando le conviene. Irónicamente, el mismo espacio donde “limpia” al hijo por tener relaciones sexuales, es el mismo lugar donde ella engaña a sus pacientes y donde se prostituye, manifestando así el caos y el orden dentro del recinto que se supone sagrado.

Por otra parte, los rituales y las sanaciones que hace en el consultorio son para Adela una forma de bifurcación para encontrar el orden de sus acciones caóticas. Adela no puede permitir que Horacio entre a perturbar este orden y por eso necesita

expulsarlo. De igual modo, la presencia de Horacio la desestabiliza pues sabe que en cualquier momento la puede descubrir como una estafadora. Además, la locura de Horacio es también la prueba contundente de la falsedad de sus poderes, pues aunque dice que puede sanar a sus vecinos, es incapaz de curar la locura de su propio hijo. Para encontrar el orden no solamente expulsa a Horacio de su consultorio, también lo mantiene encerrado en su habitación aunque esto signifique la deconstrucción mental o el caos de su hijo.

Los rituales purificadores que Adela lleva a cabo en el consultorio constituyen un paralelismo con la catarsis de su hijo. Al igual que ella limpia las impurezas de sus pacientes mediante el uso de conjuros y hierbas, Horacio elimina algunos de los recuerdos que perturban su conciencia y lo desequilibran: “Mi madre siempre responde todas mis preguntas, pero no sabe explicar por qué yo no recuerdo haber sido niño” (27). El subconsciente fracturado de Horacio lo resguarda del caos total al negarse a recobrar algunos pasajes de su niñez que posiblemente sobrepasan el entendimiento humano. Respecto a la habilidad que la mente tiene para bloquear información que puede ser dañina al individuo, Hayles comenta: “If the experiences that constitute one’s past cannot be shared even with oneself, there can be no question of representing through remembrance the shape of life” (239). Si por una parte Horacio se reconfigura mediante la pérdida de la memoria, por otra, los personajes encuentran el orden del caos que están viviendo (los asesinatos y la destrucción de la calle y de las casas) mediante las sanaciones de Adela. Así, las acciones de los personajes secundarios complementan las de los protagonistas, pues Adela también encuentra su orden mediante los rituales y las curaciones y las sanaciones le otorgan un sentido de seguridad y poder.

Sin embargo, dicha seguridad es superficial, pues a pesar de su influencia en otros y las demostraciones de su poder, Adela está subordinada emocional y económicamente a la figura masculina. Por ejemplo, depende de la locura de su hijo para recabar ganancias en su negocio y también busca en sus amantes la manera de reemplazar el abandono de Gabriel. El fenómeno causa-efecto del aletear de la mariposa sugerida por la teoría del caos, se repite en estas situaciones pues el dinero que Adela obtiene de las sanaciones lo utiliza para conseguir el amor de sus amantes, un asunto que no pasa desapercibido para Horacio:

¿Acaso mi madre le había dado dinero al doctor Orlando para que realizara tales obras? Era probable... Aquello confirmaba que mi madre seguía siendo generosa con sus amantes. (61)

Aun así, la ambición de Adela tiene más peso que su dependencia en el sujeto masculino. Después de que Horacio asesina al doctor Orlando, Adela decide dejar el barrio y mudarse con su hijo a la costa:

¿Lo hiciste? –Preguntó. –Sí, creo que era necesario. –Bien, entonces debemos preparar nuestras maletas. Ya todo se lo llevó el carajo. Creo que nunca habíamos estado tan unidos mi madre y yo como aquella mañana cuando en silencio preparamos las maletas. (151)

Aparentemente Adela está encubriendo a Horacio de los crímenes que ha cometido, pues le confiesa que tuvo que desenterrar al doctor Orlando y sepultarlo en un lugar donde no fuera descubierto. Sin embargo, Adela es un personaje que observa sus intereses monetarios y rescata a Horacio porque sabe que su negocio como sanadora espiritual depende de la presencia de su hijo.

La teoría del caos propone que tanto la naturaleza como el ser humano se caracterizan por ser sistemas que siguen trayectorias no lineales. Como resultado de

esto, los sujetos o los elementos reaccionan de manera impredecible y el fenómeno causa-efecto, ilustrado por la analogía del aleteo de la mariposa, es inevitable (Hawkins 1-2). Aunque hay cierto determinismo en estas propuestas, el caos se caracteriza por lo aleatorio de los resultados y por mantenerse al mismo tiempo dentro de un orden.

Aplicando estas ideas a la literatura, Adela como personaje deshumanizado, se encarga de producir y moldear a su hijo como un sujeto abyecto. Es decir, en las acciones de Horacio se manifiestan los efectos de la influencia materna. Los resultados fueron más allá de lo previsto por Adela ya que los deseos criminales de Horacio se multiplican cada vez que éste se siente rechazado. Además, su atracción por lo escatológico y la comida putrefacta revela hasta qué grado Horacio ha sido dañado mentalmente: “A mi nariz llega el tenue aroma de tierra mojada y me repugna, quisiera oler un buen bote de desperdicios, alguna fruta maloliente, un resto de carne, cualquier sobra de comida donde pueda encontrar un aroma extraño” (40). Por otra parte, el incremento del caos del hijo provoca el orden de Adela, pues sabe que su futuro económico está seguro, ya que mientras los vecinos sigan considerándola una hechicera con poderes sobrenaturales, le temerán y vendrán a consultarla en busca de sanaciones. Así, tanto los protagonistas, como los personajes secundarios están envueltos en el fenómeno causa-efecto.

Adela, lejos de ser un personaje abnegado que se encarga de cuidar de su familia, es un personaje que destruye los lazos familiares mediante una serie de actos caóticos: maldice al padre de su hijo, manipula a Horacio y siempre está en la búsqueda de amantes. De igual modo, Adela es incapaz de mantener el hogar como el espacio otorgador de seguridad emocional. Se muda del barrio hacia otro lugar donde puede

tener más clientela sin importarle destruir el espacio al que su hijo estaba arraigado. Aunado a esto, sus constantes visitas a los hoteles contribuyen a la desestabilización de Horacio. Adela también destruye la imagen materna típica “. . . asociada al sufrimiento, a la enfermedad, al sacrificio . . . esta madre masoquista que no cesa de trabajar . . . ” para su familia (Kristeva 210). En vez de ser la figura materna dadora de vida, Adela produce la muerte pues el caos y la confusión que crea en la mente de su hijo es lo que lo conduce a los asesinatos. Al ser un personaje sensual se convierte en el objeto de deseo de su propio hijo y al desarrollo de sus celos inapropiados. Al mostrar su desnudez a Horacio, Adela contribuye a las reacciones eróticas de su hijo. Pero por otra parte, el tabú del incesto funciona como un ducto (bifurcación) de orden para mantener el control dentro del caos. Así, debido a sus decisiones, Adela no contribuye a la unidad familiar como núcleo e institución que a su vez mantiene la estabilidad social.

Con la destrucción de la familia como el elemento primordial de unificación de una sociedad, en la novela se representa indirectamente el caos político, económico y social que el país está experimentando en el siglo veintiuno. En su análisis sobre la importancia de la estabilidad de la familia mexicana y su contribución a la estabilidad política del país, Alan Riding explica:

El hecho de que la familia haya subsistido como una institución fuerte y profundamente conservadora ha sido vital para mantener la estabilidad política de México. Hoy día es el motivo individual más fuerte para explicar por qué la crisis no ha desembocado en inquietud social. (286)

Aunque la familia sigue siendo un aspecto importante para los mexicanos, las observaciones de Riding contradicen los datos más recientes del Instituto Nacional de Estadística y Geografía (INEGI) ya que, según esta organización, el índice de divorcio

en México incrementó de 4.4 en 1980 a 18.6 en 2013 (n.p.).⁶⁷ Esto muestra que la solidez del núcleo familiar mexicano está perdiendo su firmeza. Además, la estabilidad política de México se ha estado tambaleando desde los sucesos de 1968. La pérdida del poder del PRI ante el PAN por dos sexenios consecutivos (2000-2012) y la creciente corrupción política bajo el gobierno de Enrique Peña Nieto (2012-) demuestran que el ambiente político continúa decayendo. Esta inestabilidad del país como la madre patria, se representa en *Yodo* a través del personaje femenino. Es decir, la fragmentación de la imagen de la mujer representa la fragmentación de la nación.

La imagen femenina que Hernández Luna construye es un ser tan abyecto, miserable y degradado como el personaje masculino (el hijo). Madre e hijo son personajes dicotómicos que se atraen y se repelen. Al final de la novela los opuestos vida /muerte, femenino/masculino, orden/caos, lo abierto/lo cerrado, lo puro/lo impuro, representado por ambos personajes, se unen para formar una alianza indestructible donde un tercer elemento – Maricela o el doctor Orlando — no tiene cabida, pues como declara Kristeva, “. . . el sujeto no se normativiza en la triangulación de la neurosis” (214).

Tanto Horacio como Adela son personajes deshumanizados, es decir, su insensibilidad los conduce a perder las cualidades humanas de la compasión y los valores morales y éticos. Ambos saben como manipular su entorno. Mientras que Adela convence a sus vecinos de sus poderes sobrehumanos y se enriquece a costa de su ignorancia, Horacio toma venganza de las acciones caóticas de su madre, no solamente

⁶⁷ Para más información visitar la página web www.inegi.org.mx.

mediante ponerla en evidencia como una estafadora e inmoral, sino también mediante seguir un derrotero criminal y causar el caos en el vecindario.

La construcción de personajes caóticos en la literatura, señala Romero Bonilla, es una tendencia de la postmodernidad que se caracteriza por la “deshumanización” o actitudes frías y calculadoras de la sociedad. Como un reflejo de la fragmentación de la sociedad, los personajes deshumanizados contribuyen a la “. . . desnaturalización del lenguaje, del contexto, del espacio, del tiempo y obviamente de lo humano que da pie a la posthumanidad” (121). En *Yodo* lo que parece una representación grotesca y exagerada de la realidad, expone el caos, la violencia, la codicia y la ignorancia que se vive diariamente en algunos sectores de la sociedad.⁶⁸ Sin embargo, ya que la novela no demarca un tiempo y espacio específicos como solía ser en el neopolicial de Taibo II, la historia que se presenta en *Yodo* no se contextualiza únicamente en México. Más bien, la novela muestra la evolución del enfoque local del neopolicial hacia el enfoque universal del post-neopolicial. Debido a la globalización, los problemas sociales y políticos ya no son una cuestión regional, es por eso que el post-neopolicial de las generaciones de autores más jóvenes, como Hernández Luna, refleja las condiciones causa-efecto que conciernen a todas las naciones. Se cuestiona en la novela la culpabilidad del criminal pues “. . . his short stories and novela paint a true-to-life portrait of the many Mexicos that exist: different in habits, accents, and customs, but

⁶⁸ La reciente captura del líder del cartel de Sinaloa, Joaquín ‘El Chapo’ Guzmán, ocurrida el 8 de enero del 2016, es uno de los ejemplos más recientes del crimen, la violencia y la corrupción política de la realidad mexicana (BBC Mundo).

united in the eternal marriage of victims and victimizers, oficial (those who make and enforce the law) and unofficial (those outside the law) thugs (Trujillo Muñoz 110).

Por otra parte, aquí consideramos que los aspectos metafóricos de los dos últimos capítulos de la novela son importantes y proponemos que representan el surgimiento del post-neopolicial mexicano. Sustentamos este planteamiento tomando como punto de partida, como ya se había mencionado al principio del análisis de este capítulo, los estudios más recientes sobre el desarrollo del policial en México de críticos tales como Rodríguez Lozano, Lockhart y Close, entre otros.⁶⁹ Proponemos entonces, que en los dos últimos capítulos de *Yodo* se yuxtaponen dos planos narrativos, uno literal y otro metafórico. En el plano literal de la historia, aparentemente la presencia materna y el poder de la perversidad de Adela domina:

Un valle inmenso. Mi madre llega desde la lejanía caminando, al estar cerca de mí su sombra se agiganta y entonces quedo reducido a una simple cortina de niebla que en vano intenta avanzar sin conseguirlo.
(162)

Aunque este segmento parecería que Adela resulta victoriosa sobre el hijo, una lectura cuidadosa del capítulo completo (tres páginas) da a entender mediante un lenguaje metafórico que Horacio asesina a su madre.

Asimismo, este capítulo es sobresaliente por el viraje que toma el lenguaje y la trama. El lenguaje crudo y sangriento de los capítulos previos se torna poético y las imágenes se iluminan para describir lo que aparenta la muerte de Horacio:

⁶⁹ Las transgresiones al neopolicial también se están dando simultáneamente en otros países latinoamericanos donde se toma en cuenta la importancia del género policial en su papel reconstructor de las realidades sociopolíticas (Argentina, Cuba, Chile, Colombia) como lo demuestran los estudios de Javier Sánchez Zapatero y Alex Martín en su libro *Género negro para el siglo XXI* (2011).

Un ramalazo de viento me dispersa y voy a caer lejos, separado de mi propio cuerpo. Todo es humo, todo es vacío, no sé en donde están mis manos, mis pies. Me siento como una conciencia. No soy un cuerpo. (162)

El sujeto subordinado al poder materno por fin logra liberarse – posiblemente mediante el matricidio — ya que después de describir su caída, el personaje narra la desaparición de Adela de la escena:

La sombra de mi madre se extiende por el valle y el verde de la hierba se transforma en morado, azul, amarillo. Mi madre desaparece. (163)

Implícitamente se da a entender la muerte de la madre y el renacer del hijo se presenta metafóricamente mediante la imagen de una caracola:

Una caracola vuelve siempre al mismo lugar. Intenta salir y siempre regresa. Su misma fuerza la contrae... Una caracola es una salida cerrada. Abierta y cerrada. Cerrada y terminal. No existe ser tan infeliz como el que regresa del silencio y no encuentra a nadie. (166-67)

Con la muerte de Adela el caos interno de Horacio se reconfigura para encontrar el orden:

En este momento estoy igual que un recién nacido, listo para fenecer. Puedo morir en este instante y nada me dará pavor, ni siquiera estas manos que buscan afanosas quitarme el rostro y el habla. (163)

En el plano metafórico, Adela, como una sombra gigante que amenaza la identidad del hijo y pretende imponerse, se interpreta aquí como la influencia que el neopolicial ha tenido durante las dos últimas décadas del siglo veinte en la literatura mexicana. Este ha sido un género que logró imponerse a pesar del ninguneo del que era objeto (al igual que el desprecio al que se enfrentó Adela al ser madre soltera). El neopolicial, como una madre, dio a luz un nuevo subgénero que heredó el gusto por la violencia, el crimen y la corrupción. En mi opinión, y con base en los últimos estudios

sobre los desenlaces de la nueva narrativa que ya he mencionado, la herencia que Adela pasa al hijo, aplica metafóricamente a la novela neopolicial como la madre dadora de vida del post-neopolicial. Esta “progenitora” literaria lleva en sus genes el gusto por la sangre, la muerte y lo caótico, por lo tanto hereda al post-neopolicial las mismas tendencias. Esta nueva narrativa, al igual que el hijo de Adela, tiene que reflejar el mundo caótico que lo rodea y por lo tanto se convierte en un ser más abyecto que su progenitor, el neopolicial.

Al igual que Horacio, el nuevo subgénero es de una condición aun más abyecta y degenerada que el neopolicial del siglo veinte, según se representa en *Yodo*. Como un recién nacido, el post-neopolicial como nuevo subgénero está dispuesto a arrasar con todo y todos y a resurgir con más fuerza, pues la predicción de Hernández Luna con su última novela, *Yodo*, fue que el neopolicial y su detective seguirá decayendo: “Después del derrumbe de la historia no tiene sentido. No tiene caso escribirla. Nadie habrá de leerla” (163). El nacer de un nuevo subgénero se representa metafóricamente en el último capítulo, de apenas una página. Cuando parecía que Adela ya había dominado la historia, todo se derrumba y el asesino resurge con más ímpetu y dispuesto a seguir en su derrotero criminal. El capítulo cierra con la imagen de Horacio, quien, acompañado por su chofer, viaja en camino a algún lugar donde le esperan “ . . . una niña en la ciudad cuyos padres la dejan sola por la tarde” y “treinta gallinas” a las que destazará (166). El final de la novela señala una narración circular pues está vinculado con el inicio de la novela cuando Horacio relata el asesinato de la niña y las gallinas. El final abierto señala la continuidad del crimen en un espacio donde el caos rompe el orden social y el crimen es la forma con la cual el asesino encuentra su orden.

Conclusiones

La transculturación narrativa del género policial mexicano no ha cesado desde sus inicios en los años cuarenta del siglo veinte. De aquella época imitativa de los padres del género policial clásico, el norteamericano Edgar Allan Poe y el escocés Arthur Conan Doyle, surgen los primeros escritores mexicanos del género (María Elvira Bermúdez, Antonio Helú, Pepe Martínez de la Vega, Rodolfo Usigli y Rafael Bernal). Aunque a la ficción de estos pioneros aún les faltaba originalidad, empezaron a infiltrar en su narrativa los escenarios, personajes, espacios y sucesos nacionales, abriendo así el rumbo que el género policial en México tomaría con el paso del tiempo.

Durante los años cuarenta, el panorama sociopolítico mexicano experimentó varios cambios como consecuencia del incremento de la modernidad, la industrialización y el progreso económico. Estos eventos contribuyeron a la migración de la narrativa mexicana de los espacios rurales hacia los urbanos, principalmente la ciudad de México. En el policial de Bermúdez, por ejemplo, aparecen por primera vez la colonia Roma y algunas avenidas de la ciudad de México. Rodolfo Usigli, por su parte, con su novela *Ensayo de un crimen* (1944), reelabora la fórmula clásica de Poe al incluir múltiples actos delictivos con la secuela de la Revolución Mexicana como trasfondo de los problemas psicológicos del asesino.

Con Usigli y Bermúdez se establece la fundación para el policial mexicano de finales de los años sesenta. Para esta época la prosperidad económica de las dos décadas anteriores (conocida como “el milagro mexicano”), empieza a declinar y alcanza su

culminación en 1968 con la masacre de Tlatelolco. El período de violencia y represión política que inicia bajo el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz, continúa con su sucesor Luis Echeverría durante la década de los años setenta. Los escritores de esa época, Elena Poniatowska, Carlos Monsiváis, Carlos Fuentes y José Revueltas, para mencionar solo algunos, exponen la situación mexicana mediante sus novelas, ensayos y testimoniales, entre otros, para denunciar, desde sus diversas perspectivas, la corrupción política.

La época violenta de esos años también dio pie al surgimiento del género negro o *hard-boiled*, el sucesor del policial clásico. Este género, que ya había iniciado en los Estados Unidos con Dashiell Hammett durante los años treinta, llega tardíamente a México. No obstante, el estilo del género negro sería el vehículo literario que más se prestaría para denunciar y exponer los problemas sociopolíticos de México (y América Latina). Por lo tanto, este género llegaría para quedarse y renovarse mediante una transculturación narrativa interna, es decir, con el pasar de cada década los autores mexicanos del género empezarían a experimentar con la forma, el tiempo, el espacio y los personajes para amoldar la narrativa al México contemporáneo que les tocó vivir.

Rafael Bernal es considerado el pionero del género negro en México y es con su novela, *El complot mongol* (1969) que la denuncia sociopolítica, el trato del lenguaje local y el espacio urbano de la ciudad de México se recrudece. Aparece también el detective, Filiberto García, un personaje sin escrúpulos que se beneficia de la corrupción política. Al estilo de los detectives irónicos y duros de Hammett y Chandler, el detective de Bernal demuestra un pesimismo y amargura como resultado del fracaso de la Revolución Mexicana en cuanto a traer una democracia e igualdad social. Antonio

Leñero, Jorge Ibarguengoitia, Carlos Fuentes y Paco Ignacio Taibo II, entre otros, siguieron el modelo de Bernal, pero con su propio estilo.

Como se ha tratado de explicar, la meta de este trabajo ha sido estudiar la transculturación narrativa que el género policial en México ha experimentado a partir de los sucesos sociopolíticos ocurridos durante la masacre de Tlatelolco. Indudablemente, la década de finales de los años sesenta fue un momento parte aguas en la literatura mexicana. No solamente se expuso la falsedad de la democracia mexicana mediante la violencia del poder hegemónico en contra de los manifestantes en la Plaza de las Tres Culturas, también dio surgimiento a una literatura más denunciatoria del panorama mexicano. Esta literatura, sin embargo, tendría que continuar evolucionando durante las décadas subsiguientes para reflejar las realidades del país con más precisión.

Indudablemente la ficción policial en México ha cambiado desde la época del *Complot mongol*. Después de la segunda mitad de la década de los setenta los autores mexicanos se vieron en la necesidad de acuñar un nombre específico que identificara su narrativa negra. Surge así, por idea de Taibo II, el neopolicial. A partir de entonces, el género se hizo popular entre los autores más representantes del género, tanto en España como en los países de América Latina.

Como se intentó demostrar en este estudio, Taibo II sigue el modelo del género negro de *El complot mongol*. Sin embargo, en su primera novela de la serie, *Días de combate* (1976), empieza a experimentar con la estructura tradicional del género negro y transgredir sus parámetros mediante la interpolación en la historia del diario del criminal. En esta novela, Taibo II también juega con los aspectos discursivos y entreteje una variedad de voces mediante la inclusión del discurso implícito, explícito,

autoritativo e ideológico. Estos discursos, a la par con las construcciones híbridas, funcionan como herramientas literarias para proponer una denuncia sociopolítica explícita.

Durante la década de los años noventa el neopolicial empieza a manifestar algunas transgresiones en el trato de los espacios narrativos, el lenguaje y los personajes, entre otros. Sin abandonar la temática del neopolicial – la violencia, la corrupción política, el abuso del poder hegemónico y los intereses económicos – se presta más atención a los aspectos formales. En este trabajo propusimos el término post-neopolicial para identificar esta nueva narrativa que se desprende del neopolicial y utilizamos las novelas *La Mara* (2004) de Rafael Ramírez Heredia y *Yodo* (2003) de Juan Hernández Luna, como ejemplos representacionales del corpus de novelas que han surgido a partir del nuevo milenio. Entre las características más sobresalientes del post-neopolicial figuran: la denuncia sociopolítica implícita, la descentralización de los espacios narrativos, la exclusión del detective, la inclusión de un lenguaje lírico mezclado con el violento, la exposición de la causa-efecto del abuso del poder hegemónico y la corrupción política, la representación de grupos minoritarios criminales y la elaboración de personajes alienados.

Aunque continúa la denuncia sociopolítica, en el post-neopolicial ésta ya no se hace directamente como ocurría en el neopolicial de Taibo II. Más bien, mediante el jugueteo con la forma, el uso de imágenes y situaciones, la denuncia se vuelve implícita. Con la publicación de *La Mara* se descentraliza la narrativa mediante la transgresión del espacio urbano de la ciudad de México, característico del género negro y el neopolicial. La descentralización inicia el curso que el post-neopolicial tomaría y,

con *Yodo*, los espacios nacionales terminarían por desintegrarse. Con esta novela el concepto de nación se torna en una forma metafórica de representar la violencia y criminalidad universal. Con las nuevas técnicas narrativas y las transgresiones al neopolicial, inicia entonces el post-neopolicial como un nuevo subgénero. Ramírez Heredia y Hernández Luna, que anteriormente habían seguido el estilo tradicional del neopolicial en sus novelas previas, construyen nuevos espacios, personajes más conflictivos y el lenguaje poético se mezcla con la violencia y la sordidez de las situaciones.

Ramírez Heredia, por ejemplo, realizó un estudio antropológico concienzudo sobre los grupos pandilleros de la Mara Salvatrucha y lo tomó como base para escribir la historia de su novela *La Mara*. En esta novela el autor abandona el espacio capitalino y traslada su historia hacia la frontera sur entre México y Guatemala. Esta tendencia descentralizadora también se manifiesta en otros autores tales como Gabriel Trujillo Muñoz, Juan Hernández Luna, Cristina Rivera Garza, Hugo Valdés, Élmer Mendoza y David Toscana, para mencionar los más relevantes. Estos autores hacen de las urbes de la frontera norte de México (Tijuana, Monterrey, Ciudad Juárez y Mexicali, entre otros) el espacio central de su narrativa policial.

La Mara, sin embargo, es una de las que mejor demuestra la calidad literaria que se está cultivando en el género. Ramírez Heredia es uno de los primeros autores en incluir los espacios naturales (la selva y el río) en el post-neopolicial. El autor lleva a la ficción los grupos pandilleros, el río Suchiate y el tren de la muerte para representar la realidad que los grupos centroamericanos enfrentan en su inmigración hacia los Estados Unidos. El río – también llamado Satanachia por Ramírez Heredia – es un espacio

dicotómico de vida y muerte donde el contrabando humano, armas y drogas tiene efecto. Mientras que en el neopolicial los delincuentes deambulan entre las calles sucias de la urbe y se esconden en los bares de malamuerte, en *La Mara* las aguas del río Suchiate son el refugio para los criminales.

El trato con el lenguaje y los personajes es otra característica que identifica al post-neopolicial del siglo veintiuno. El rescate de las voces marginales, una característica del neopolicial que persiste en el post-neopolicial, es llevada a los extremos por Ramírez Heredia con la inclusión de los grupos pandilleros de la Mara Salvatrucha. Estos grupos, categorizados por el gobierno de los Estados Unidos como una de las bandas más peligrosas a nivel internacional, son los que tienen el control de los personajes y las situaciones. El abuso del poder que en el neopolicial predominaba en el sistema político, en la novela de Ramírez Heredia pasa a manos de los grupos pandilleros. El lenguaje caló codificado de estos personajes, es recreado en la novela para denunciar el drama que muchos jóvenes centroamericanos viven ante la falta de recursos educativos y apoyo familiar. Sin embargo, la denuncia es sutil y al lector le toca decidir si estos personajes destructivos son víctimas o victimarios del sistema.

Este mismo dilema se presenta en la novela *Yodo* de Hernández Luna. El autor, siguiendo el mismo modelo de Taibo II en *Días de combate*, presenta la historia de un asesino serial. Sin embargo, Hernández Luna construye un personaje aún más complejo y destructivo que raya en lo esperpéntico. El núcleo familiar que se presenta desquebrajado en *La Mara* mediante los grupos pandilleros, termina por deshacerse en la novela de Hernández Luna. En esta novela el personaje femenino es uno de los factores que causa los problemas psicológicos de su hijo y lo conducen a convertirse en

delincuente obsesivo. En la historia de *Yodo*, sin embargo, la sociedad en conjunto es la causante de la construcción de un personaje abyecto que destruye todo a su paso. Presos de la superstición, el temor a lo desconocido y la falta de valores humanos, los personajes secundarios contribuyen a incrementar la psicología del asesino.

En *Yodo*, como texto representacional del post-neopolicial, el espacio de la ciudad de México no existe. Lo que es más, el espacio se diluye y no hay ninguna alusión al espacio nacional mexicano. Si en sus novelas neopoliciales anteriores el autor había seguido el modelo de Taibo II, con *Yodo* se manifiesta su madurez narrativa al transgredir las técnicas narrativas del género. Para Hernández Luna, como él mismo lo expresó en varias entrevistas, el desprendimiento del neopolicial era una de sus metas como escritor. Hernández Luna nació después de los acontecimientos del 68, por lo tanto le tocó experimentar la época más conflictiva del México de finales del siglo veinte y principios del veintiuno.

Alejado del bagaje de la temática de la Revolución Mexicana, tema aún recurrente en algunas novelas de Taibo II, Hernández Luna está interesado en retratar los efectos que los problemas sociopolíticos del nuevo milenio han traído sobre los personajes. Es por eso que, al igual que Ramírez Heredia, la denuncia en *Yodo* se hace de manera implícita mediante las imágenes caóticas y grotescas de los asesinatos. Aquí, el personaje del detective ya no es necesario ya que el asesino en serie cuenta su propia historia al lector. La desaparición del detective, una técnica que Ramírez Heredia también utiliza en *La Mara*, es una de las características del post-neopolicial que se ha hecho popular entre otros autores. Permanece, sin embargo, aunque de naturaleza más descarnada, el crimen, la violencia y la inseguridad como el motor que impulsa la

historia. El enfoque narrativo se dirige hacia el espacio privado del hogar y la mente del criminal para exponer los efectos de la violencia y el desmoronamiento de los valores morales. Con la desaparición del núcleo familiar como el hilo unificador de la sociedad, se representa la decadencia del sistema social, religioso y político; y, al no haber un espacio específico que identifique la historia con la nación mexicana, el post-neopolicial se torna, con la vuelta del siglo, en una narrativa más universal.

Indudablemente el género neopolicial abrió la ruta para los autores que se preocupaban más por la elaboración de los aspectos formales del género. Las aportaciones que Paco Ignacio Taibo II, Rafael Ramírez Heredia y Juan Hernández Luna hicieron con las novelas que aquí analizamos, contribuyeron, sin lugar a dudas, al enriquecimiento de las letras mexicanas. Reconocemos que aún queda mucho por hacer en cuanto a los estudios de las obras que caben dentro del subgénero post-neopolicial. Esperamos que las aportaciones de este estudio impulsen las investigaciones de otros estudiosos interesados en las técnicas que los nuevos autores están utilizando en la representación de las realidades del México contemporáneo en particular y América Latina en general.

References

- Anderson, Benedict R. O. G. *Comunidades imaginadas: reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México: FCE, 1993. Impreso.
- Asociación Cultural Semana Negra. <http://www.semananegra.org>
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. Trans. Ernestina de Champurcin. Argentina: Fondo de Cultura Económica, 1975. Impreso.
- Bakhtin, Mikhail. "Discourse in the Novel." Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. *Literary Theory: An Anthology*. Second Edition. MA: Blackwell Publishing, 2004. 674-85. Impreso.
- Balbuena, Bernardo. "La grandeza mexicana." *Britannica Online Academic Edition* (2015). Web. 25 mar 2016.
- Balibrea-Enríquez, María Paz. "Paco Ignacio Taibo II y la reconstrucción del espacio cultural mexicano." *Confluencia: revista hispánica de cultura y literatura* 12.1 (1996): 38-55. Impreso.
- Bhabha, Homi K. *Nation and Narration*. London: Routledge, 1990. Impreso.
- Bermúdez, María E. *Diferentes razones tiene la muerte*. México, D. F.: Plaza y Valdés, 1987. Impreso.
- . *Detente, sombra*. México, D.F: U Autónoma Metropolitana, Dirección de Difusión Cultural, Departamento Editorial, 1984. Impreso.
- Bernal, Rafael. *El complot mongol*. México: J. M. Ortiz, 1969. Impreso.
- Borch-Jacobsen, Mikkel, and Douglas Brick. "The Oedipus Problem in Freud and Lacan". *Critical Inquiry* 20.2 (1994): 267–82. Web. 25 mar 2016.

- Boullosa, Carmen. *La milagrosa*. México, D. F.: Era, 1994. Impreso.
- Braham, Persephone. *Crimes against the State, Crimes against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: U of Minnesota P, 2004. Impreso.
- . "Violence and Patriotism: *La novela negra* from Chester Himes to Paco Ignacio Taibo II." *Journal of American Culture* 20.2 (1997): 159-69. Impreso.
- Brewster, Keith. *Reflections on Mexico '68*. Chichester, U.K: Wiley-Blackwell, 2010. Impreso.
- Brushwood, John S. *Narrative Innovation and Political Change in Mexico*. New York: P. Lang, 1989. Impreso.
- Canon Calderón, Amelia. "El diario en la literatura. Estudio de su tipología." *Anales de filología hispánica*. Vol. 3: 1987: 53-60. Impreso.
- "Capturan en México a Joaquín "El Chapo" Guzmán, líder del cartel de Sinaloa." *BBC Mundo*. 8 ene 2016. Web. 30 ene 2016.
- Carey, Elaine. *Plaza of Sacrifices: Gender, Power, and Terror in 1968 Mexico*. Albuquerque: U of New Mexico P, 2005. Impreso.
- Castellanos, Moya H. *La sirvienta y el luchador*. Barcelona: Tusquets, 2011. Impreso.
- Cawelti, John. *Adventure, Mystery, and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: U of Chicago P, 1976. Impreso.
- Cazau, Pablo. "Azar, casualidad, incertidumbre y caos." *Redpsicología. Biblioteca de psicología y ciencias afines*. Buenos Aires: 2014. Web. 6 feb 2016.
- Cedillo, Adela, and Fernando Calderón. *Challenging Authoritarianism in Mexico: Revolutionary Struggles and the Dirty War, 1964-1982*. New York: Routledge, 2012. Impreso.

- Chandler, Raymond. *The Simple Art of Murder*. New York: Vintage Books, 1988. Impreso.
- . *The Big Sleep*. New York: Vintage Books, 1988. Impreso.
- Chase-Dunn, Christopher. "Guatemala in the Global System." *Journal of Interamerican Studies and World Affairs*. 42.4 (2000): 109-126. Web JSTOR. 13 mar 2015.
- Chodorow, Nancy. "Pre-Oedipal Gender Configurations". *Literary Theory: An Anthology*. Eds. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden: Blackwell Publishing, 2004. 470-86. Impreso.
- Christian, Ed. *The Post-Colonial Detective*. Houndmills, Basingstoke, Hampshire: Palgrave, 2001. Impreso.
- . "Introducing the Post-Colonial Detective: Putting Marginality to Work." *The Post-Colonial Detective*. Ed. Ed Christian. London: Palgrave, 2001. Impreso.
- Clark, D'Lugo, Carol. *The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form*. Austin: The U of Texas P, 1997. Impreso.
- Close, Glen S. *Contemporary Hispanic Crime Fiction: A Transatlantic Discourse on Urban Violence*. New York: Palgrave Macmillan, 2008. Impreso.
- . Renée W. Craig-Odders y Jacky Collins, eds. "The Detective is Dead. Long Live the Novela Negra!" *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género Negro Tradition*. N.C.: McFarland & Company, Inc., Publishers, 2006. 148-170. Impreso.
- Colmeiro-Fernández, José. *La novela policíaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos, 1994. Impreso.
- Collado Rodríguez, Francisco. *El orden del caos: literatura, política y posthumanidad*

- en la narrativa de Thomas Pynchon*. Valencia: Departamento de Filología Anglesa i Alemanya. U de Valencia, 2004. Impreso.
- Cornejo, Polar A. *The Multiple Voices of Latin American Literature*. Berkeley: Doe Library, University of California, 1994. Impreso.
- . *Escribir en el aire: ensayo sobre la heterogeneidad socio-cultural en las literaturas andinas*. Lima: Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar,” 2003. Impreso.
- Corona, Ignacio. “Violencia, subjetividad y mediación cultural: un abordaje al neopolicíaco a través de la narrativa de Élmer Mendoza”. *El norte y su frontera en la narrativa policial mexicana*. Eds. Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2005. Impreso.
- . “Introducing the Post-Colonial Detective: Putting Marginality to Work.” *The Post-Colonial Detective*. Ed. Ed Christian. London: Palgrave, 2001. Impreso.
- Del Paso, Fernando. *Palinuro de México*. Madrid: Ediciones Alfaguara, S. A., 1977. Impreso.
- Deleuze, Gilles and Felix Guattari. “A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia.” *Literary Theory: An Anthology*. Eds. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden: Blackwell Publishing, 2004. 378-86. Impreso.
- Díez, Rolo, and Nick Caistor. *Tequila Blue*. London: Bitter Lemon Press, 2004. Impreso.
- Doyle, Arthur C. *Estudio en escarlata*. Madrid: Alianza Editorial, 1989. Impreso.
- Doyle, Kate. “The Corpus Christi Massacre. Mexico’s Attack on Its Student Movement, June 10, 1971.” *The National Security Archive*. Web. 16 mar 2015.

- Duffey, J. Patrick. "María Elvira Bermúdez". *Latin American Mystery Writers: An A-to-Z Guide*. Ed. Darrell B. Lockhart, Westport: Greenwood Press, 2004. Impreso.
- Fernández de Lizardi, José J. *El Periquillo Sarniento*. México: Maucci Hermanos, 1901. Impreso.
- Fernández Perera, Manuel. *La literatura mexicana del siglo xx*. México: FCE, Conaculta, U Veracruzana, 2008. Impreso.
- Flew, Antony. *A Dictionary of Philosophy*. Second Ed. New York: St. Martin's Press, 1984. Impreso.
- Frank, Anne. *The Diary of Anne Frank*. Netherlands: Contact Publishing, 1952. Impreso.
- Freud, Sigmund. "Group Psychology and the Analysis of the Ego." Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. *Literary Theory: An Anthology*. Second Edition. MA: Blackwell Publishing, 2004. 638-40. Impreso.
- Fuentes, Carlos. *La cabeza de la hidra*. México: J. Mortiz, 1978. Impreso.
- . *La muerte de Artemio Cruz*. México: Fondo de Cultura Económica, 1965. Impreso.
- . *La región más transparente*. México: Fondo de Cultura Económica, 1958. Impreso.
- . *Tiempo mexicano*. México: Editorial J. Mortiz, 1972. Impreso.
- Fuentes, Moisés Elías. "La Mara, de Ramírez Heredia: el individuo y sus prisiones". *Carátula. Revista cultural centroamericana*. 52 (2013): n. pag. Web. 21 nov 2014.
- Galgani, Jaime Alberto. "La Mara, la historia interminable. La migración centroamericana en el relato neopolicial de Rafael Ramírez Heredia". *Literatura y Lingüística* 20 (2009): 13-40. Impreso.

- Gallo, Rubén, and Lorna S. Fox. *The Mexico City Reader*. Madison: U of Wisconsin P, 2004. Impreso.
- Gamerro, Carlos. “Disparen sobre el policial negro.” *Revista Ñ*. 13 agosto 2005. Web. 1 oct 2013.
- García Canclini, Néstor. *Consumidores y Ciudadanos*. México: Grijalbo, 1995. Impreso
- . “Contradictory Modernities and Globalization in Latin America.” *Through the Kaleidoscope. The Experience of Modernity in Latin America*. Ed. Vivian Schelling. London & New York: Verso, 2000. 37-52. Impreso.
- . *Culturas híbridas: estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Buenos Aires: Paidós, 2001. Impreso.
- García Talaván, Paula. “Transgenericidad y cultura del desencanto: el neopolicial iberoamericano.” *Letral* 7 (2011): 49-58. Impreso.
- Garzón, Raquel. “Ramírez Heredia recrea en ‘La Mara’ un mundo de pandillas y esoterismo”. *El País* 20 may 2014. Web. 5 dic 2014.
- Giardinelli, Mempo. *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual S.A., 2013. Impreso.
- . “Coincidencias y divergencias en la literatura ‘negra’: apuntes para una explicación de las relaciones de la novela latinoamericana con la norteamericana del género policial.” *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales* 26.100 (1980): 125-42. Impreso.
- Gilabert, César. *El hábito de la utopía: análisis del imaginario sociopolítico en el movimiento estudiantil de México, 1968*. México: Instituto Mora, 1993.

Impreso.

González Boixo, Juan Carlos. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Madrid:

Iberoamericana, 2009. Impreso.

González Morales, Antonino. "La novela policíaca y sus diversas corrientes." *Arbor:*

ciencia, pensamiento y cultura 108 (1981): 107-13. Impreso.

González Rodríguez, Sergio. "La literatura mexicana de los años cuarenta." *La*

literatura mexicana del siglo XX. Ed. Manuel Fernández, Perera. México, D.F.:

Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.

Gregoriou, Christiana. *Language, Ideology and Identity in Serial Killer Narratives*.

New York: Routledge, 2011. Impreso.

Hammett, Dashiell. *Cosecha roja*. Madrid: Alianza Editorial, 2000. Impreso.

---. *The Maltese Falcon*. San Francisco: North Point Press, 1984. Impreso.

Hawkins, Harriett. *Strange Attractors. Literature, Culture and Chaos Theory*. New York:

Prentice Hall/Harvester Wheatsheaf, 1995. Impreso.

Hayles, Katherine. *Chaos Bound: Orderly Disorder in Contemporary Literature and*

Science. New York: Cornell UP, 1990. Impreso.

---. *Chaos and Order: Complex Dynamics in Literature and Science*. Chicago:

U of Chicago P, 1991. Impreso.

---. *La evolución del caos: el orden dentro del desorden en las ciencias*

contemporáneas. Trans. Ofelia Castillo. Barcelona: Cornell UP, 1990. Impreso.

Helú, Antonio. *La obligación de asesinar*. México, D.F.: Consejo Nacional para la

Cultura y las Artes, 1991. Impreso.

Hernández, Luna J. *Naufragio*. México: EDUG, 1991. Impreso.

- . *Quizás otros labios*. México, D.F.: Ediciones B, 1994. Impreso.
- . *Tabaco para el puma*. México, D.F.: Roca, 1996. Impreso.
- . *Tijuana dream*. Barcelona: Ediciones B, 1998. Impreso.
- . *Yodo*. México, D.F.: Ediciones B, 2003. Impreso.
- . *Las mentiras de la luz*. México, D.F.: Ediciones B, 2004. Impreso.
- . *Me gustas por guarra, amor*. México, D.F.: Ediciones B, 2005. Impreso.
- . *Cadáver de ciudad*. Mexico, D.F.: Ediciones B, 2006. Impreso.
- Hernández Martín, Jorge. "On the Case." *Américas* 47.2 (1995): 16-21. Impreso.
- . "Paco Ignacio Taibo II: Post-Colonialism and the Detective Story in Mexico." *The Postcolonial Detective*. Ed. Ed Christian. Houndmills, UK: Palgrave, 2001, 159-75. Impreso.
- Honderich, Ted. *The Oxford Companion to Philosophy*. New York: Oxford UP, 1995. Impreso.
- Hopenhayn, Martín. "Postmodernism and Neoliberalism in Latin America." *The Postmodernism Debate in Latin America*. Ed. John Beverly, José Oviedo and Michael Aronna. Durham: Duke UP, 1995. 93-109. Impreso.
- Huhn, Sebastian, Oetler, Anika, and Peetz Peter. "La telaraña de los discursos sobre la violencia en Centroamérica." *Iberoamericana* 5.19 (2005): 188-93. Web. *JSTOR*. 14 mar 2015.
- Humphrey, Roberto. *Stream of Consciousness in the Modern Novel*. Berkeley: U of California P, 1954. Impreso.
- Ibargüengoitia, Jorge. *Las muertas*. México: J. Mortiz, 1977. Impreso.
- Jameson, Fredric. "On Raymond Chandler." *The Poetics of Murder: Detective Fiction*

- and Literary Theory*. Ed. Glen W. Most and William W. Stowe. New York: Harcourt Brace Jovanovich, 1983.122-148. Impreso.
- Jastrzebska, S. Adriana. “Capacidad criminal, capacidad ficcional –tensiones entre la historia y la ficción en la novela negra centroamericana”. *Mitologías hoy* 6 (2012). 18-30. Web. 10 nov 2015.
- Kandell, Jonathan. *La Capital: The Biography of Mexico City*. New York: Random House, Inc., 1998. Impreso.
- Knight, Stephen T. *Form and Ideology in Crime Fiction*. Bloomington: Indiana UP, 1980. Impreso.
- Kolk, Van y McFarlane, Alexander. “The Black Hole of Trauma”. *Literary Theory: An Anthology*. Eds. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden: Blackwell Publishing, 2004. 487-502. Impreso.
- Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. 4a. Ed. Trans. Nicolás rosa y Viviana Ackerman. México D.F.: Siglo veintiuno editores, S.A. de C.V., 2000. Impreso.
- Kunz, Marco. “La frontera del sueño americano: *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia.” *Negociando identidades, traspasando fronteras. Tendencias en la literatura y el cine mexicanos en torno al nuevo milenio*. Ed. Susanne Iglar y Thomas Stauder. Vervuert: Iberoamericana, 2008. Impreso.
- Kurzen, Franken y Clemens, A. *Crimen y verdad en la novela policial chilena actual*. Santiago de Chile: U de Santiago de Chile, 2003. Impreso.
- La, Botz D. *Democracy in Mexico: Peasant Rebellion and Political Reform*. Boston: South End Press, 1995. Impreso.

- Lacan, Jaques. "The Mirror Stage as Formative of Function of the I as Revealed in Psychoanalytic Experience." Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. *Literary Theory: An Anthology*. Second Edition. MA: Blackwell Publishing, 2004. 441-446. Impreso.
- Lafforgue, Jorge y Jorge Rivera (comps.). *Asesinos de papel: ensayos sobre narrativa policial*. Buenos Aires: Editorial Colihue, 1996. Impreso.
- Laurini, Miriam. *Morena en rojo*. México, D.F: Editorial Joaquín Mortiz, 1994. Impreso.
- . *Qué raro que me llamen Guadalupe*. México, D.F: Editorial Joaquín Mortiz, 1994. Impreso.
- Leñero, Vicente. *Los albañiles*. Barcelona: Seix Barral, 1964. Impreso.
- Lira, Miguel N. *Donde crecen los tepozanes*. México: Edición y Distribución Iberoamericana de Publicaciones, 1947. Impreso.
- Lockhart, Darrell B, ed. *Latin American Mystery Writers: An A-to-Z Guide*. Westport, CT: Greenwood Press, 2004. Impreso.
- López Coll, L. and Leonardo Padura. *Variaciones en negro: relatos policiales iberoamericanos*. Ciudad de La Habana, Cuba: Editorial Arte y Literatura, 2001. Impreso.
- Ludmer, Josefina. *El cuerpo del delito: un manual*. Buenos Aires: Perfil Libros, 1999. Impreso.
- Macherey, Pierre. "For a Theory of Literary Production." *Literary Theory: An Anthology*. Ed. Julie Rivkin and Michael Ryan. Malden: Blackwell Publishing, 2004. 703-11. Impreso.

- Mandel, Ernest. *Delightful Murder: A Social History of the Crime Story*. Minneapolis: U of Minnesota P, 1986. Impreso.
- Manzano, Juan Francisco. *Autobiografía de un esclavo*. Madrid: Ediciones Guadarrama, 1975. Impreso.
- Marrujo, Ruiz, Olivia. "Los riesgos de cruzar. La migración centroamericana en la frontera México-Guatemala." *Frontera Norte* 25 (2001). Impreso.
- Matheson, Carl, and Evan Kirchhoff. "Chaos and Literature." *Philosophy and Literature*. 21 (1997): 28-45. Impreso.
- McRobbie, Kenneth. *Chaos and Form: History and Literature: Ideas and Relationships*. Winnipeg: U of Manitoba P, 1972. Impreso.
- Mendoza, Élmer. *Un asesino solitario*. México, D.F: Tusquets Editores, 1999. Impreso.
- . *El amante de Janis Joplin*. México, D. F.: Tusquets Editores, 2001. Impreso.
- Mendoza García, Jorge. "De los movimientos sociales a los movimientos armados." *Revista Folios. Instituto electoral y de participación ciudadana*. Web. 18 mar 2015.
- Menéndez, Miguel A, and Angel Flores. *Nayar*. New York: Farrar & Rinehart, Inc., 1942. Impreso.
- Messent, Peter. *The Crime Fiction Handbook*. Chichester, West Sussex: Wiley-Blackwell, 2013. Impreso.
- Monsiváis, Carlos, and Eugenia Huerta. *Historia mínima de la cultura mexicana en el siglo XX*. México, D. F: Colegio de México, 2010. Impreso.
- . *Días de guardar*. México: Ediciones Era, 1971. Impreso.

- . *Los rituales del caos*. México, D.F.: Ediciones Era, 1995. Impreso.
- “Notas sobre la cultura mexicana en el siglo XX.” *Historia general de México*, Vol. 2 México: El Colegio de México, 1981. 1375-548. Impreso.
- Morales, Sandra. “La figura del detective en la ficción policiaca: rasgos característicos y tipología.” *Géneros en contacto: viajes, crimen, novela femenina y humor* (2004): 95-114. Impreso.
- Morales Hernández, José de Jesús. “Noche y neblina: los vuelos de la muerte. Historia de los campos de concentración en México y los desaparecidos de la guerra en el siglo XX.” Marxist Internet Archive. Web. 18 mar 2015.
- Moreno Rojas, Ilda Elizabeth. “La perspectiva narrativa en la construcción de la trama, el tiempo y el espacio en *El crimen de la Calle de Aramberri* de Hugo Valdés”. *El norte y su frontera en la narrativa policial mexicana*. Eds. Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2005. Impreso.
- Neuman, Williams. “Public Enemy? At home in Mexico, ‘El Chapo’ is Folk Hero No. 1. *The New York Times*. Web. 17 jul 2015.
- Nichols, William J. *Transatlantic Mysteries. Crime, Culture, and Capital in the “Noir Novels” of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vázquez Montalbán*. Maryland: Bucknll UP, 2011. Impreso.
- . *Social Crisis, Economic Development and the Emergence of the "Novela Negra" in Mexico and Spain: The Case of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vázquez Montalbán*. Diss. Michigan State U, 1999. Impreso.
- No, Song I. *Cien años de contrahegemonía: transculturación y heterogeneidad*. Lima:

- U Nacional Mayor de San Marcos, Fondo Editorial, 2008. Impreso.
- Noguerol Jiménez, Francisca. “Neopolicial latinoamericano: el triunfo del asesino.”
Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura. 15 marzo 2006. Web. 2 oct
2013.
- Novo, Salvador. *Nueva grandeza mexicana*. México: Ediciones Era, 1967. Impreso.
- “Oficial: más de 22 mil 700 muertos por violencia”. *El Universal*. 13 abril 2010. Web.
20 nov 2014.
- Ong J. Walter. *Orality and Literacy*. New York: Routledge, 1998. Impreso.
- Ortiz, Fernando. *Contrapunteo cubano del tabaco y el azúcar*. Madrid: Cátedra, 2002.
Impreso.
- Osuna Osuna, Gabriel. *Literatura e historia en la novela mexicana de fin de siglo*.
Madrid: Editorial Pliegos, 2008. Impreso.
- Padura Fuentes, Leonardo. “Modernidad y postmodernidad: la novela policial en
Iberoamérica.” *Hispanamérica* 28: 84 (1999): 37-50. Impreso.
- . *Modernidad, posmodernidad y novela policial*. La Habana: Unión, 2000. Impreso.
- Pasternac, Nora. *Territorio de escrituras: Narrativa mexicana de fin de milenio*.
México, D.F.: Casa Juan Pablos, 2005. Impreso.
- Paul, Marcie. “The Search for Identity: The Return to Analytic Detective Fiction in
México.” *Hispanic and Luso-Brazilian Detective Fiction: Essays on the Género
Negro Tradition*. Ed. Renée W. Craig-Odders, Jacky Collins y Glen S. Close.
Jefferson: McFarland & Company Inc., 2006. 197-210. Impreso.
- Paz, Octavio. *El laberinto de la soledad*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica,
1959. Impreso.

- Pellicer, Rosa. "Críticos detectives y críticos asesinos. La busca del manuscrito en la novela policíaca hispanoamericana (1990-2006)." *Anales de Literatura Hispanoamericana* 36 (2007): 19-35. Impreso.
- Péñate Rivero, Julio. "Sensaciones, sentidos y sentido en la narrativa policial: Borges, Taibo II, Padura Fuentes." *La literatura hispanoamericana con los cinco sentidos: Actas del V Congreso Internacional del AEELH* (2002): 555-64. Impreso.
- Poe, Edgar A, and David Case. *Murders in the Rue Morgue: And Other Stories*. Old Saybrook, Conn.: Tantor Media, 2005. Web. 2 may 2015.
- Polvinen, Merja. "The Ends of Metaphor. Literary Analysis and Chaos Theory." *European Journal of English Studies* 11.3 (2007): 273-284. Impreso.
- Poniatowska, Elena. *Massacre in Mexico*. Columbia: U of Missouri P, 1991. Impreso.
- . *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*. México, D. F.: Ediciones Era, 2012. Impreso.
- Porter, Dennis. *The Pursuit of Crime: Art and Ideology in Detective Fiction*. New Haven: Yale UP, 1981. Impreso.
- Postma-Carttar, Rosalea. "Nonlinear Dynamics in Literature: Creative Chaos and the Modern Spanish Novel." *Ometeca* 3-4 (1996): 222-36. Impreso.
- Pozas, Ricardo. *Juan Pérez Jolote, biografía de un tzotzil*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1948. Impreso.
- Prigogine, I, Isabelle Stengers, and I Prigogine. *Order Out of Chaos: Man's New Dialogue with Nature*. Toronto: Bantam Books, 1984. Impreso.

- . *The End of Certainty: Time, Chaos, and the New Laws of Nature*. New York: Free Press, 1997. Impreso.
- Quiñónez, Isabel. "Los setenta." *La literatura mexicana del siglo XX*. Ed. Manuel Fernández, Perera. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- Ragab Aman, Yasser Khamees. "Chaos Theory and Literature from an Existentialist Perspective." *Comparative Literature and Culture*. 9.3 (2007): 1-8. EBSCO. Web. 7 dic 2014.
- Rama Ángel. *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Angel Rama, 1989. Impreso.
- Ramírez, Heredia R. *Trampa de metal*. México: Editorial Universo, 1979. Impreso.
- . *Muerte en la carretera*. México: Joaquín Mortiz, 1985. Impreso.
- . *La Mara*. México, D.F.: Alfaguara, 2004. Impreso.
- Ramírez-Pimienta, Juan C, y Salvador C. Fernández. *El norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2005. Impreso.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. México, D.F.: Editora Americana, 1965. Impreso.
- Real Academia Española. *Diccionario de la lengua española*. Madrid: 1970. Impreso.
- Revueltas, Eugenia. "La novela policiaca en México y en Cuba." *Cuadernos Americanos* 1 (1987): 102-20. Impreso.
- Revueltas, José, Andrea Revueltas y Philippe Cheron. *José Revueltas y el 68*. México, D.F.: Ediciones Era, 1998. Impreso.
- . *El apando*. México, D.F.: Era, 1969. Impreso.
- Riding, Alan. *Vecinos distantes*. México, D.F.: Planeta, 2001. Impreso

- Rivera, Garza Cristina. *Nadie me verá llorar*. México, D.F.: Tusquets, 1999. Impreso.
- . *La muerte me da*. México, D.F.: Tusquets, 2007. Impreso.
- Rivkin, Julie and Michael Ryan, Eds. *Literary Theory: An Anthology*. Second Edition. Malden: Blackwell Publishing, 2004. Impreso.
- Rodríguez, Franklin. "The Bind Between Neopolicial and Antipolicial: The Exposure of Reality in Post-1980 Latin American Detective Fiction." *Ciberletras: revista de crítica literaria y de cultura* 15, 2006. Web. 23 nov 2014.
- Rodríguez, Lozano M. G. *Pistas del relato policial en México: somera expedición*. Mexico, D.F.: U Nacional Autónoma de México, 2008. Impreso.
- . "Huellas del relato policial en México". *Anales de literatura hispanoamericana*. 36, 2007: 59-77. Impreso.
- . *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*. México, D.F.: UNAM, Instituto de Investigaciones Filológicas, 2005. Impreso.
- Rodríguez Porras, José María. "Cómo pronunciar una conferencia: Logos, Pathos, Ethos." *Revista de antiguos alumnos* 12 (2002). Web. 23 feb 2015.
- Roldán, Castro I. *Caos y comunicación: la teoría del caos y la comunicación humana*. Sevilla: Mergablum Edición y Comunicación, 1999. Impreso.
- Romero Bonilla, Germán. "Creative Caos." *El artista* 5 (2008): 1-13. Impreso.
- Rosado, Juan Antonio y Adolfo Castañón. "Los años cincuenta: sus obras y ambientes literarios." *La literatura mexicana del siglo XX*. Manuel Fernández Perera, Coordinador. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- . "Los años sesenta: liberación y ruptura." *La literatura mexicana del siglo XX*.

- Manuel Fernández Perera, Coordinador. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008. Impreso.
- Rosado, José A. *El Cuerpo del delito, el delito del cuerpo: la literatura policial de Edgar Allan Poe, Juan Carlos Onetti Y Wilfredo Mattos Cintrón*. San Juan: Ediciones Callejón, 2012. Impreso.
- Rotker, Susana. "Cities Written by Violence: An Introduction." *Citizens of Fear: Urban Violence in Latin America*. Ed. Susana Rotker. New Jersey: Rutgers UP, 2002. 7-22. Impreso.
- Rubín, Ramón. *El callado dolor de los tzotziles: novela de indios*. México, D.F.: Libro México Editores, 1957. Impreso.
- Ruiz Méndez, José S. y Trujillo Muñoz, Gabriel, comp. *Expedientes abiertos. Cuentos policiacos de la frontera México-Estados Unidos*. Mexicali: Editorial Artificios, 2014. Impreso.
- Rulfo, Juan. *Pedro Páramo*. México, D.F.: Fondo de Cultura Económica, 1955. Impreso.
- Rushing, Robert A. *Resisting Arrest: Detective Fiction and Popular Culture*. New York: Other Press, 2007. Impreso.
- Salinas, Gilda. "In Memoriam. Rafael Ramírez Heredia. Exceptionally Seductive." *Voices of Mexico*. 79 (2007): 77-79. Web. 21 nov 2014.
- Sánchez, Fernando Fabio. *Artful Assassins: Murder as Art in Modern Mexico*. Nashville: Vanderbilt UP, 2010. Impreso.
- Sánchez, Zapatero J, Escribà A. Martín, and María V. Albornoz. *Género negro para el*

- siglo XXI: nuevas tendencias y nuevas voces*. Barcelona: Editorial Laertes, 2011. Impreso.
- Savenije, Wim. “Las pandillas trasnacionales o ‘maras’: violencia urbana en Centroamérica.” *Foro internacional* 47.3 (2007): 637-59. Web 5 dic 2014.
- Scantlenbory, Marcia. “Paco Ignacio Taibo II: La novela negra es la gran novela social de fin de milenio.” *Caras* (2000) 1 de abril de 2014. Web. 8 ene 2015.
- Scherer, García J y Carlos Monsiváis. *Parte de guerra II: los rostros del* 68. México, D.F: Aguilar, 2002. Impreso.
- Schmidt-Welle, Friedhelm. *Antonio Cornejo Polar y los estudios latinoamericanos*. Pittsburgh: Instituto Internacional de Literatura Iberoamericana, U de Pittsburgh, 2002. Impreso.
- Schwarz, Mauricio-José. *La música de los perros*. México, D.F.: Roca, 1996. Impreso.
- Segura, Gerardo. *Todos somos culpables: entrevistas con escritores policiacos mexicanos*. Saltillo: Fondo Estatal para la Cultura y las Artes de Coahuila, 1996. Impreso.
- Simpson, Amelia. *Detective Fiction from Latin America*. Rutherford: Fairleigh Dickinson UP, 1990. Impreso.
- Song, Rosi H. “El neopolicial de Paco Ignacio Taibo II: ¿Una resolución de la historia?” *Hispanamérica: revista de literatura* 32. 96 (2003): 91-96. *JSTOR*. Web 7 Oct 2012.
- Stavans, Ilan. *Antihéroes: México y su novela policial*. México, D. F.: Grupo Editorial Planeta, 1993. Impreso.

- . "Detectives en Latinoamérica." *Quimera* 73 (1988): 24-7. Impreso.
- Steele, Cynthia. *Politics, Gender, and the Mexican Novel, 1968-1988: Beyond the Pyramid*. Austin: U of Texas P, 1992. Impreso.
- Taibo II, Paco Ignacio. *No habrá final feliz. La serie completa de Héctor Belascoarán Shayne*. New York: Harper Collins, 2009. Impreso.
- . '68. México, D.F.: Siete Cuentos Editorial, 1991. Impreso.
- . *Días de combate*. Mexico: Promexa, 1976. Impreso.
- . *Cosa fácil*. México, D.F.: Promexa, 1992. Impreso.
- . *Algunas nubes*. México, D.F.: Alfaguara, 1995. Impreso.
- . *Regreso a la misma ciudad y bajo la lluvia*. México, D.F.: Editorial Planeta Mexicana, 1989. Impreso.
- . *Amorosos fantasmas*. México, D.F.: Promexa, 1990. Impreso.
- . *Sueños de frontera*. México, D.F.: Promexa, 1990. Impreso.
- . *Desvanecidos difuntos*. México, D.F.: Promexa, 1991. Impreso.
- . *Adiós, Madrid*. México, D.F.: Promexa, 1993. Impreso.
- . *La vida misma*. Navarra: Editorial Txalaparta, 1987. Impreso.
- . *La bicicleta de Leonardo*. Navarra: Editorial Txalaparta, 1993. Impreso.
- . *Cuatro manos*. Buenos Aires: Ediciones Colihue SRL, 1990. Impreso.
- . "La otra novela policiaca." *Los cuadernos del norte* 8.41 (1987): 36-41
- Taylor, Kathy. *The New Narrative of Mexico: Sub-versions of History in Mexican Fiction*. Lewisburg: Bucknell UP, 1994. Impreso.
- Todorov, Tzvetan, *The Poetics of Prose*. Trans. Richard Howard. New York: Cornell UP, 1977. Impreso.

- Torres Pastrana, Sandra. "Pocas escritoras de género negro porque nos enseñaron a 'ser buenas'". *CIMAC*: México D.F.: 2008. Web. 2 abr 2015.
- Torres, Vicente Francisco. *Muertos de papel: un paseo por la narrativa policial mexicana*. México, D.F.: CONACULTA, 2003. Impreso.
- . *La novela mexicana del siglo XX*. México, D.F.: U Autónoma Metropolitana, Unidad Azcapotzalco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2003. Impreso.
- . *La otra literatura mexicana*. México, D.F.: U Autónoma Metropolitana, Azcapotzalco, 1994. Impreso.
- . *Esta narrativa mexicana: ensayos y entrevistas*. México City: Leega, S.A., 1991. Impreso.
- Trelles, Diego. "Novela policial alternativa hispanoamericana (1960-2005)." *Aisthesis: revista chilena de investigaciones estéticas* 40 (2006): 79-91. Impreso.
- Trujillo Muñoz, Gabriel". *El norte y su frontera en la narrativa policial mexicana*. Eds. Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández. México, D.F.: Plaza y Valdés, 2005. Impreso.
- . *Escena del crimen: estudios sobre narrativa policiaca mexicana*. México, D.F.: U Nacional Autónoma de México, 2009. Impreso.
- . *Testigos de cargo: la narrativa policiaca mexicana y sus autores*. Tijuana, B.C.: Mexico: CONACULTA, 2000. Impreso.
- . *El festín de los cuervos. La saga fronteriza de Miguel Ángel Morgado*. Bogotá: Editorial Norma, 2002. Impreso.
- . "Juan Hernández Luna." *Latin American Mystery Writers: An A-to-Z Guide*. Ed.

- Darrell B. Lockhart. Wesport: Greenwood Press, 2004.109-10. Impreso.
- . *Mezquite road*. México, D.F.: Grupo Editorial Planeta, 1995. Impreso.
- Usigli, Rodolfo. *Ensayo de un crimen: novela*. Mexico, D. F.: Editorial America, 1944. Impreso.
- Valdés, Hugo. *El crimen en la calle de Aramberri*. México, D.F.: Ediciones Castillo, 1994. Impreso.
- Yáñez, Agustín. *Al filo del agua*. México, D.F.: Editorial Porrúa, 1947. Impreso.
- Yates, Donald A. *Latin Blood: The Best Crime and Detective Stories of South America*. New York: Herder and Herder, 1972. Impreso.
- Zavala, Iris. *La postmodernidad y Mijail Bajtin: una poética dialógica*. Madrid: Espasa-Calpe, S. A., 1991. Impreso.