



**Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica**

Publicación Semestral, ISSN-0377-628X

Volumen 43 - Número 2

Julio-Diciembre 2017

---

**NUEVAS TENDENCIAS EN EL GÉNERO NEOPOLICIAL  
MEXICANO DEL SIGLO XXI**

*María Carpio Manickam*



Esta obra está bajo una licencia Creative Commons  
Reconocimiento-No Comercial-Sin Obra Derivada



## NUEVAS TENDENCIAS EN EL GÉNERO NEOPOLICIAL MEXICANO DEL SIGLO XXI

### NEW TRENDS IN MEXICAN NEO-DETECTIVE FICTION OF XXI CENTURY

*María Carpio Manickam*

#### RESUMEN

En este artículo se analizan las nuevas formas literarias que están emergiendo en el género neopolicial mexicano del siglo veintiuno. Para identificar esta nueva narrativa que transgrede los parámetros establecidos por su predecesor, el neopolicial, se propone un nuevo término: el post-neopolicial. Se analizan seis características sobresalientes: 1) la fragmentación estructural, 2) la estética del lenguaje, 3) la inclusión de personajes más complejos y altamente psicológicos, 4) la disminución de la importancia del detective, 5) la descentralización de los espacios narrativos y 6) la denuncia sociopolítica implícita que se presenta mediante la construcción de imágenes impactantes y situaciones caóticas. Como novelas prototipos de este nuevo género se estudian *La Mara* de Rafael Ramírez Heredia, *Yodo* de Juan Hernández Luna, *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza y *Muerte caracol* de Ivonne Reyes Chiquete.

**Palabras clave:** nuevas tendencias, policial mexicano, post-neopolicial, siglo veintiuno, transgresión.

#### ABSTRACT

This article analyzes the new literary forms that are emerging in Mexican detective fiction of the twentieth-first century. To identify this new narrative that transgresses the parameters established by its predecessor, the neopolicial, we are proposing a new term: the post-neopolicial. As a prototype of this new narrative, we analyze the novels *La Mara* by Rafael Ramírez Heredia, *Yodo* by Juan Hernandez Luna, *La muerte me da* by Cristina Rivera Garza and *Muerte caracol* by Ivonne Reyes Chiquete. We analyze six predominant characteristics in these novels: structural fragmentation, heightened linguistic sophistication, the inclusion of more complex and highly psychological characters, the decreasing importance of the detective, the decentralization of narrative spaces and the implicit sociopolitical denunciation that is presented by the construction of shocking images and chaotic situations.

**Key words:** New trends, Mexican detective fiction, post-neodetective, twenty-first century, transgression.

---

**Dra. María Carpio Manickam.** University of North Texas. Profesora Adjunta. Didáctica de la Literatura Latinoamericana y de la Lengua Extranjera. Estados Unidos.

Correo electrónico: mcarpio@unt.edu

Recepción: 08- 04- 2017

Aceptación: 29- 05- 2017

El género policial mexicano ha mantenido una constante evolución narrativa desde su surgimiento en la década de los años cuarenta con las novelas y cuentos de María Elvira Bermúdez, Antonio Helú, Pepe Martínez de la Vega, Rafael Bernal y Rodolfo Usigli, entre los más relevantes<sup>1</sup>. A pesar del carácter mimético de los modelos extranjeros (el estilo deductivo del policial clásico de Edgar Allan Poe), los precursores del policial mexicano adecuaron su narrativa a los ambientes, los personajes y el lenguaje local, abriendo el paso a la literatura policial que le precedería: el género negro o *Hard-boiled* de la influencia del norteamericano Dashiell Hammett<sup>2</sup>. Mempo Giardinelli, describe el género negro como una narrativa que “[...] alcanza una dimensión filosófica notable al indagar con agudeza la condición humana, y además de las preocupaciones y el cuidado de la estética literaria han estado siempre presentes en sus autores más representativos” (Giardinelli, 2013, p. 75). El género negro se caracteriza, de acuerdo con Giardinelli, por los espacios urbanos donde predomina un ambiente denso y el crimen, la intriga y el suspenso van a la par con una “[...] fuerte oralidad con predominio de diálogo duro, acción vertiginosa; ironía constante” (Giardinelli, 2013, p. 76). De la influencia de los grandes autores del género negro, Hammet, Raymond Chandler y James M. Cain, el género negro mexicano iniciaría en 1969 con la novela *El complot mongol* de Rafael Bernal<sup>3</sup>. Una década más tarde el género negro establecido por Bernal tomaría un nuevo curso dando inicio al género neopolicial con la publicación en 1976 de *Días de combate* –de Paco Ignacio Taibo II<sup>4</sup>. El ‘neopolicial’ se puede definir, de acuerdo a Taibo II, “[...] como un policiaco nuevo que se desmarca en el tiempo y en las intenciones de manifestaciones nacionales anteriores del género” (citado por Balibrea-Enríquez, 1996, p. 39). En cuanto a la narrativa de Taibo II, Williams J. Nichols (2010, p. 46) asegura: “Paco Ignacio Taibo II, in a very specific and original way, captures the disillusionment of post-1968 Mexico through his development of noir detective fiction, which he dubs the “novela neo-policiaca” [neo-detective fiction]”. Williams comenta que otros escritores mexicanos como Rafael Heredia y David Martín del Campo, siguieron el ejemplo de Taibo para exponer por medio de la novela negra la cruda realidad de la sociedad urbana dominada por la corrupción policial y la ausencia de justicia en México. A pesar de la buena aceptación del neopolicial entre el público lector, a partir del siglo veintiuno el género en México empieza a caer en la monotonía temática y estilística dando paso a dos variantes importantes para las letras mexicanas: la *narconovela*, y más recientemente, el *post-neopolicial*. La narconovela se caracteriza por mitificar la figura del narcotraficante, su ambición de poder y dinero (y la violencia que esto envuelve) y por lo general los autores se enfocan más en el contenido que en la forma. Contrario a la narconovela, los autores del post-neopolicial manifiestan un deseo de revigorizar el género, principalmente mediante la re-elaboración de los aspectos formales, para exponer desde una óptica descentralizadora las condiciones sociopolíticas actuales de la capital del país y su periferia, principalmente la zona fronteriza del norte. Como prototipos del corpus novelístico que exhiben a mayor o menor grado las características del post-neopolicial en este trabajo se analizarán las novelas: *La Mara* (2004), de Rafael Ramírez Heredia; *La muerte me da* (2007), de Cristina Rivera Garza; *Yodo* (2003), de Juan Hernández Luna y *Muerte caracol* (2010), de Ana Ivonne Reyes Chiquete. Estas novelas rompen con los parámetros impuestos por el neopolicial y el trabajo concienzudo de sus autores demuestra un interés por renovar el género. Aunque la muerte y la violencia siguen siendo una parte fundamental del género post-neopolicial, esta temática se convierte, en las novelas aquí analizadas, en el pretexto del andamiaje formal. Entre los aspectos formales de estas novelas que aquí veremos destacan: 1) la fragmentación estructural, 2) la estética del lenguaje, 3) la inclusión de personajes más

complejos y altamente psicológicos, 4) la disminución de la importancia del detective (y en algunos casos su desaparición completa), 5) la descentralización de los espacios narrativos y 6) la denuncia sociopolítica implícita que se presenta mediante la construcción de imágenes impactantes y situaciones caóticas. Es importante aclarar que aunque los cambios emergentes en las nuevas formas de narrar en el post-neo-policial son evidentes, no hay una ruptura total con su progenitor, el neopolicial. Más bien, la transformación es paulatina y las nuevas formas literarias que surgen en cualquier período o género son, como explica Ángel Rama (1989, p. 29) en su propuesta sobre la transculturación narrativa, “[...] una herencia renovada, pero que todavía puede identificarse con su pasado”. Por lo tanto, aunque existe un corpus de novelas que manifiestan características que las identifican con el post-neopolicial<sup>5</sup>, no descartamos por completo la existencia de aquellas que aún siguen la línea del neopolicial y la narconovela.

El surgimiento del post-neopolicial demuestra que la pasada percepción crítica en cuanto al policial como un género “popular” indigno de ser analizado como verdadera “literatura”, ha pasado a la historia, pues como declara Amelia Simpson (1990, p. 9), la novela policial: “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”. Haciendo eco a Simpson, Donald Yates (1972, p. 27) considera que la popularidad de la narrativa policial en Hispanoamérica continúa incrementando: “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”. El proceso transformativo del género policial ha logrado, principalmente a partir del siglo veintiuno, fundir las normas de literatura “popular” y literatura “cult” y como apunta Darrell B. Lockhart (2004, p. vii), esta narrativa ha alcanzado “[...] an authentic and unique cultural discourse worthy of greater academic attention and analytical interpretation”.

Veremos en este estudio como el policial se sigue sosteniendo al conservar la “fórmula” o el núcleo central que lo caracteriza (el crimen y la investigación) en cada una de sus diferentes facetas (clásico, negro, neopolicial y post-neopolicial). Para John Cawelti (1976, p. 6) la permanencia de las fórmulas en los géneros nuevos son lo que identifican a un texto con el género original aunque éstos manifiesten algunas transgresiones: “Formulas are ways in which specific cultural themes and stereotypes become embodied in more universal story archetypes”. Por su parte, José F. Colmeiro (1994, p. 47) explica que el uso de las “fórmulas” identificadoras del género ofrecen una posibilidad más flexible de análisis literario mediante dos aproximaciones: “[...] un análisis descriptivo de las características generales de grupos de obras individuales” y “[...] un análisis estético de obras individuales según el éxito o fracaso de su adhesión a una fórmula, o por el contrario, de su desviación de la misma”. Es decir, la aplicación de las fórmulas de un género hace “[...] posible la creación de literatura de gran valor estético a través del cumplimiento de las «fórmulas» de un género [...] siempre y cuando se tengan las habilidades para dar nueva vitalidad a los estereotipos y la capacidad de crear nuevos toques de trama o marco que estén todavía dentro de los límites formulaicos” (Colmeiro, 1994, p. 47). Las novelas post-neopoliciales que aquí analizamos mantienen la fórmula central del neopolicial (crimen, violencia, denuncia sociopolítica, abuso del poder) pero al mismo tiempo transgreden estos parámetros con nuevas expresiones estéticas para revitalizar el género anterior y crear un policial de alto valor literario.

Tomando en cuenta la construcción de nuevas técnicas literarias en la narrativa de los autores que aquí se analizan, así como los estudios más recientes que los críticos Miguel Rodríguez Lozano, Glen S. Close, Darrell Lockhart y Gabriel Trujillo Muñoz, entre otros,

han hecho sobre las divergencias del género en el siglo veintiuno, 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*, *Yodo*, *La muerte me da* y *Muerte caracol* son novelas representativas del corpus del post-neopolicial que sigue incrementando con el surgimiento de nuevos autores mexicanos. Como asegura Rodríguez-Lozano (2008, p. 154), en la nueva narrativa policial “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”. Al mismo tiempo, es importante reconocer que la transculturación narrativa es paulatina, por lo tanto el post-neopolicial, como se verá en este artículo, aún retiene algunas características del neopolicial.

Desde sus inicios, el género policial se ha caracterizado por una narrativa de estructura lineal donde se presenta un crimen, un detective se encarga de la investigación y hay un final satisfactorio (el policial clásico) o el crimen queda sin resolver (el género negro y el neopolicial). La historia se puede leer rápidamente, es fácil de digerir y no requiere un esfuerzo concienzudo de parte del lector. El post-neopolicial, por otra parte, rompe con la narrativa tradicional y exige la participación activa del lector al ofrecer una multiplicidad de historias fragmentadas por el lenguaje, las voces narrativas y los diferentes puntos de vista. En *La Mara*, por ejemplo, Ramírez-Heredia<sup>6</sup> abandona la estructura lineal tradicional que había seguido en sus primeras novelas policiales –*Trampa de metal* (1979) y *Muerte en la carretera* (1985)– para dar lugar a un texto fragmentado de carácter rizomático que requiere la participación de un lector activo. La estructura rizoma, aseguran Gilles Deleuze y Felix Guattari (2004, p. 382), asume una variedad de formas que surgen de una raíz central: “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”. Similar a las múltiples raíces que surgen de una planta rizoma, en *La Mara* la fragmentación se lleva a cabo mediante la elaboración de historias independientes, la inclusión de diversas voces narrativas y puntos de focalización así como la elaboración del lenguaje. Utilizando una técnica cinematográfica, las historias que al principio se entretajan de forma independiente confluyen y se yuxtaponen en capítulos posteriores para complementar la narración y contribuir a la totalidad del texto. A pesar de la elaboración de los elementos formales, el carácter denunciatorio distintivo del género negro, y posteriormente del neopolicial, sigue predominando en esta novela ya que la premisa se basa en los conflictos que los inmigrantes centroamericanos indocumentados experimentan al tratar de cruzar la frontera entre Guatemala y México en su camino a los Estados Unidos.

*La Mara* expone con un ritmo vertiginoso la violencia, la degradación y el abuso del poder que los grupos pandilleros de La Mara Salvatrucha<sup>7</sup> ejercen sobre sus víctimas. La tragedia individual de los personajes principales y sus nombres se dan a conocer de manera general en el primer capítulo el cual sirve al lector como referencia a la cual puede retornar para atar cabos y entrelazar las historias individuales que estará leyendo en los capítulos subsiguientes. El primer capítulo también anticipa el ambiente denso y degradado por la prostitución, la pobreza, la corrupción migratoria y el abuso del poder de los pandilleros y los oficiales de migración que predominará en toda la novela. Entre la diversidad de historias destaca Ximenu Fidalgo, un santón que se aprovecha de la ignorancia y el temor de los inmigrantes para enriquecerse mediante pretender adivinar su futuro; la historia patética de Jovany, un joven pandillero que asesina a sus padres y otros personajes para pertenecer al grupo de La Mara Salvatrucha; Anamar, la joven inocente asesinada por Jovany; Tata Añorve,

el viejo padre de Anamar que trata de encontrar al asesino de su hija; doña Lita, la dueña de un burdel donde se explota sexualmente a niñas y jóvenes centroamericanas; los agentes de migración y su jerarquía de poderes.

La elaboración de nuevos personajes (los pandilleros de la Mara Salvatrucha) y el alejamiento de la ciudad de México como el espacio narrativo, abre las posibilidades hacia la producción de un lenguaje que ya no se identifica con el lenguaje deficiente del neopolicial. El lenguaje de las clases marginales heredado del neopolicial permanece en el post-neopolicial pero en *La Mara* la oralidad se torna más compleja que una simple identificación regionalista. Por una parte, se incluye el lenguaje caló peculiar de los pandilleros y por otra, sobresale el carácter lúdico de un lenguaje poético impregnado de metáforas, símiles, aliteraciones y personificación de los elementos naturales (el agua y la selva). El lenguaje de los pandilleros, por ejemplo, fragmenta la narración al presentarse entrecortado con frases aisladas por una serie de puntos suspensivos:

...hey batos putos, nosotros somos la Mara Salvatrucha 13...  
 ...gusto decir que siempre andamos hasta las nubes...  
 ...nos vale madre la madre de cualquiera que tenga madre...  
 ...saludos locos al que le va a entrar con nosotros y tiene bien puestos los güevos  
 pa no rajarse... [sic] (Ramírez-Heredia, 2004, p. 84)

Por lo general, la narración en *La Mara* es densa, sin embargo, esta técnica cambia cuando se incluye el discurso de los pandilleros pues éste es construido en bloques o secciones, desplazando así el discurso del narrador a un segundo plano. Al separar visualmente el discurso de los mareros no solamente se otorga agencia a estos grupos, sino también, se fragmenta la narración y esta técnica “[...] invite readers to contemplate not only the artifice of fiction, but also the reading and writing process” (Clark D’Lugo, 1997, p. xii). Con la elaboración de un lenguaje más complejo que reproduce fonéticamente el habla de los pandilleros Ramírez-Heredia transforma en un arte literario el contenido para invitar al lector a ir más allá de una simple meditación de las problemáticas existentes y considerar el texto como un artefacto de análisis literario al mismo tiempo que se mantiene dentro de los límites de la fórmula del neopolicial (la violencia y la criminalidad).

Otra fórmula heredada de su antecesor que permanece en el post-neopolicial es su carácter denunciatorio, sin embargo, en la nueva narrativa se presenta implícitamente y se expone mediante el lenguaje metafórico y la fabricación de imágenes impactantes. En *La Mara*, por ejemplo, se utilizan los elementos naturales (el río Suchiate) para elaborar un lenguaje poético que otorga un panorama más prometedor al mismo tiempo que expone metafóricamente la situación de los inmigrantes: “Baila el río con la brisa. Ondeá el perfil de los matorrales... Arroja flores al agua. 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” (Ramírez-Heredia, 2004, p. 195). En apariencia, las imágenes acuáticas otorgan un ambiente de tranquilidad a la narración, sin embargo, la inclusión de dos especies de árboles de aspecto contradictorio representa la realidad que se vive en las orillas del Suchiate: en el sur, los inmigrantes se asemejan a los sauces con sus ramas colgantes ante el abuso del poder de los grupos pandilleros, la violencia, la pobreza y la inseguridad. Como árboles enraizados a la orilla del río, estos personajes parecen no tener escapatoria de su destino a pesar de sus intentos por cruzar el río. En el lado opuesto del río, en el norte, están las palmas reales con su aspecto asoleado; es decir, en el norte (los Estados Unidos, su meta final)

está la esperanza de un mejor futuro económico y seguridad social. La denuncia implícita se transmite por medio de los silencios o lo que el texto no dice, pero se manifiesta en el patetismo de los personajes y su lenguaje. Rama (1998, p. 48) asegura que la transculturación narrativa se lleva a cabo mediante tres elementos centrales: el lenguaje, la estructura y la cosmovisión del autor. En *La Mara* Ramírez-Heredia juega con el lenguaje, incluye voces múltiples, las dispersa a través del texto, rescata la oralidad de los grupos minoritarios y de esa manera conforma la estructura de la novela para exponer implícitamente, y desde su propia cosmovisión, las problemáticas sociales del México contemporáneo. Así, la nueva narrativa que emerge con el post-neopolicial se abre a múltiples discursos que reconstruyen y re-codifican los códigos previamente establecidos por su predecesor el neopolicial.

En *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza, la autora recurre a la poética y a la intertextualidad como recurso estético para fragmentar la estructura y producir un texto policial más complejo. En esta novela la violencia, que por lo general es contra las mujeres, es subvertida y volcada hacia el sexo masculino para de esta manera cuestionar el sistema que la genera. En el prólogo de *La muerte me da* la autora comenta: “Había cuerpos de mujeres por todos lados, cada vez más. Cuerpos sin vida... Todos volteábamos la vista a Ciudad Juárez, en la frontera entre México y Estados Unidos. ¿Y si toda esta violencia ocurriera en el cuerpo masculino? ¿Alzaríamos un poco la mirada y otro tanto la voz?” (Rivera-Garza, 2007, p. 7). Rivera-Garza retoma la historia de los feminicidios ocurridos en Ciudad Juárez, Chihuahua durante la década de los años noventa como el modelo para su historia, sin embargo, las víctimas son hombres a los cuales se les mutilan sus genitales antes de ser asesinados. La mutilación masculina simboliza los cambios que ya eran indispensables en el género neopolicial, un hecho que la autora reconoce: “Había pues que dinamitar la prosa, tirar el altar de la autoría individual” (Rivera-Garza, 2007, p. 9). La renovación del género neopolicial mediante la re-elaboración de los componentes narrativos para crear un policial más estético es para Rivera-Garza una oportunidad para incursionar en un género dominado por hombres y “dinamitar” la autoría masculina para abrir paso a la participación femenina<sup>8</sup>.

En *La muerte me da*, la autora se convierte a sí misma en un ente de ficción pues otorga el papel protagónico a una mujer que lleva su nombre, Cristina Rivera Garza, quien al igual que la escritora, es una profesora de literatura. Cristina será la que enfrente los traumas psicológicos que produce el encuentro con un cadáver mutilado violentamente: “Es un cuerpo – dije o debí decir, balbucir apenas, para nadie o para mí que no podía creerlo, que me negaba a creer, que nunca creí. Los ojos abiertos, desmesuradamente. El llanto. Pocas veces el llanto. Esa invocación. Ese crudo rezo” (Rivera-Garza, 2007, p. 20). En el aspecto literal de la historia tenemos el cuerpo que yace víctima de la violencia, pero en el aspecto metafórico, “el cuerpo,” en nuestra opinión, también se refiere al texto que el lector tiene frente a sí como objeto de análisis. Aquí la protagonista, Cristina, se convierte en “la Informante” (Rivera-Garza, 2007, p. 20) al denunciar el caso a la policía, pero el término también se podría aplicar a la narradora que irá dejando pistas a través de la historia para el lector. La autora juega con la sintaxis y mediante la producción de oraciones cortas compuestas, en muchos de los casos, solamente de adjetivos, desmiembra la narración y envuelve al lector en el proceso de fragmentación pues como asegura la detective, “[...] el que analiza, asesina... El que lee con cuidado, descuartiza” (Rivera-Garza, 2007, p. 92). La mutilación masculina funciona como una representación de la estructura fragmentada de la novela. El lector será el que se encargue de separar los diferentes fragmentos compuestos por elementos intertextuales múltiples: los poemas de Pizarnick (que el criminal deja al lado de la



víctima como la marca identificadora de sus acciones) así como el entretejimiento de referencias teóricas (Helen Cixous, Vladimir Jankélévitch y Salvador Elizondo), literarias y artísticas (Close, 2014, p. 395). Al mismo tiempo que traspasa los límites del género, Rivera-Garza sigue la fórmula del género neopolicial de los asesinatos en serie y la violencia para expresar estéticamente las condiciones culturales y sociales de una época específica, fusionando así la narrativa “popular” con la “alta” literatura para producir una narrativa de excelente calidad escritural que se presta a un análisis literario concienzudo.

Si por su parte Rivera-Garza fragmenta la estructura narrativa mediante el uso de la intertextualidad, en su novela *Yodo* Juan Hernández Luna se aprovecha de la construcción de un personaje altamente psicológico para fragmentar la narración. 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. Vicente Francisco Torres (2003, p. 16) llama la atención a los intentos del autor por modificar el modelo impuesto en el neopolicial de Taibo II y citando de Glen S. Close señala que Hernández-Luna

[...] 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”.

Por su parte, Rodríguez-Lozano (2007, p. 65) 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.

Trujillo-Muñoz (2009, p. 109) 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”.

Aunque en la novela *Ensayo de un crimen* (1944) Rodolfo Usigli ya había presentado un personaje complejo cuyas tendencias criminales son el resultado del daño psicológico causado por la Revolución Mexicana durante la infancia del personaje y Taibo II en *Días de combate* había elaborado un asesino de mujeres como representación del engranaje sociopolítico, en *Yodo* Hernández-Luna construye un personaje sumamente complejo y destructivo que raya en lo esperpéntico y su mente fragmentada representa la fragmentación del texto mismo y la sociedad en la que el personaje se desenvuelve. El núcleo familiar que se presenta desquebrajado en *La Mara* mediante los grupos pandilleros, termina por deshacerse en *Yodo*, pues la madre del asesino es uno de los factores principales que causa los problemas psicológicos de su hijo y lo conducen a convertirse en un delincuente obsesionado con la sangre y la muerte. La sociedad en conjunto, sin embargo, 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.

Aunque *Yodo* aparenta una narrativa lineal tradicional, los monólogos interiores del asesino conforman la mayor parte de la narración los cuales son interrumpidos por los diálogos escuetos y la dominación de la figura materna. En esta novela predominan dos espacios narrativos: la mente del criminal (espacio cerrado) y el vecindario (espacio abierto) donde lleva a cabo los crímenes. El asesino es un personaje introvertido que finge ser sordomudo para aislarse en su propio espacio mental y protegerse de ese modo de la crueldad de los personajes secundarios: “La gente me arroja piedras... Nunca hablo más de tres o cinco frases seguidas... Si por mí fuera pasaría el tiempo encerrado en este cuarto... tengo la manía de comer restos de basura” (Hernández-Luna, 2003, p. 84). Los recuerdos fragmentados de la niñez del asesino conforman los retazos de la historia y surgen después de cada asesinato como el catalizador de sus acciones. La incorporación de las memorias del criminal retardan el avance de la historia y mantienen la tensión de la narrativa, incrementando así la expectativa del lector pues es casi imposible discernir quién será la siguiente víctima.

Similar a la novela de Rivera-Garza, en *Yodo* el desmembramiento corporal funciona como símbolo de la fragmentación narrativa. El criminal, Horacio, es un personaje fragmentado mentalmente y el resultado de su alienación se refleja en sus acciones. Entre los múltiples asesinatos que comete se encuentran animales, niños, adultos y hasta miembros de la familia y la mutilación de las víctimas se comete a un grado más exagerado que en *La muerte me da*. Horacio se encarga de exterminar de manera salvaje a los amantes de su madre, pero el crimen más sobresaliente lo comete con su madrastra, señalando así la destrucción simbólica de la figura materna, pues aunque el personaje desea deshacerse de su madre, al principio de la novela no se atreve a hacerlo. En su lugar, después de mantener relaciones sexuales con su madrastra (algo que desea hacer con su madre), Horacio la asesina, la corta en pedazos, guarda los miembros en la bañera para más tarde lavarlos con lejía y finalmente sepultarlos en unos maceteros que mantiene cerca de su cama.

En *Yodo*, la dinámica textual 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, pues como señala D’Lugo (1997, p. 10): “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”. El desmembramiento corporal de la víctima simboliza, por una parte, la fragmentación del orden social que resulta de las convulsiones políticas, la violencia y el aumento de la criminalidad en el México contemporáneo. Pero por otro lado, al igual que en la novela de Rivera-Garza, también simboliza el desprendimiento ya necesario del neopolicial hacia un nuevo género, el post-neopolicial, que refleje las nuevas condiciones sociales del México del nuevo milenio. En *Yodo* esta separación del neopolicial se manifiesta metafóricamente al final de la novela pues se sugiere que Horacio finalmente logra asesinar a su madre para liberarse de la carga emocional que ésta le estaba imponiendo. Mediante la elaboración de un lenguaje poético con referencias a los elementos naturales (similar a *La Mara*) se describe desde una perspectiva onírica la dominación de la figura materna sobre el asesino:

Se separa el río y el agua y la tierra. Todo se vuelve verde. 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. Un ramalazo de viento me dispersa y voy a caer lejos, separado de mi propio cuerpo. (Hernández-Luna, 2003, p. 162)

A pesar de su figura imponente, la madre termina por ser destruida por el ser abyecto que ella misma ha contribuido a su formación y su final se expresa implícitamente: “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” (Hernández-Luna, 2003, p. 163). Los colores relacionados con la sofocación (morado y azul) y la muerte (amarillo) metafóricamente apunta la aniquilación de la madre, pero también representa la muerte o la paulatina desaparición del género neopolicial para dar surgimiento a su hijo, el post-neopolicial, que en este caso surgiría como “un recién nacido” (Hernández-Luna, 2003, p. 163) con un ímpetu arrasador de las convenciones narrativas impuestas tanto por el género negro así como el neopolicial al mismo tiempo que conserva la fórmula del policial (crimen, violencia, abuso del poder).

Tanto el género negro como el neopolicial se han caracterizado por su tendencia denunciatoria y ha sido el vehículo que los autores latinoamericanos han utilizado para exponer sus ideologías o cosmovisión (Rodríguez-Lozano, 2008, p. 15). Esta característica permanece en la transculturación del neopolicial hacia el post-neopolicial, sin embargo, en éste último la denuncia se torna sutilmente y se presenta mediante el lenguaje y las imágenes grotescas de los personajes. Mientras que en *Yodo* el asesino en serie es víctima de la sociedad que lo moldea en un monstruo ávido de sangre y alimentos putrefactos, en *La Mara* los personajes son deshumanizados mediante descripciones animalescas o metafóricas para representar su papel de víctima o victimario. Doña Lita, por ejemplo, se aprovecha de la situación de las jóvenes centroamericanas indocumentadas para formar un vestíbulo de prostitución, por lo tanto su personalidad opresiva se compara al calor asfixiante del ambiente: “Doña Lita es parte del sofoco y también del paisaje de una mañana igual a las otras...” (Ramírez-Heredia, 2004, p. 67). Los miembros de la Mara Salvatrucha, por otra parte, son descritos con adjetivos animalescos que representan sus características criminales: “el Poison”, “el Rogao”, “el Parrot” (Ramírez-Heredia, 2004, p. 208). Estos seres provocan terror pues se mueven sigilosamente entre la selva en espera de los indocumentados: “La Mara posee ojos mil, Millones de papilas. Centenares de oídos, voces múltiples. Manos tan largas como la oscuridad. Aliento de halcón” (Ramírez-Heredia, 2004, pp. 212-213). Mientras que en *La Mara* los grupos pandilleros causan terror y muerte por su aspecto grotesco, en *La muerte me da* el o la criminal siembra el desconcierto y la inseguridad entre el género masculino pues no hay certeza cuándo exactamente cometerá sus actos delictivos. Las imágenes de “los hombres castrados” (Rivera-Garza, 2007, p. 77) predomina en la narración causando pesadillas a la narradora y paralizando sus sentidos “[...] de fijar la atención... de articular lo no-sentido” (Rivera-Garza, 2007, p. 77). En esta novela la detective nunca puede resolver los casos por lo tanto queda en la incógnita quién es el asesino, aunque se sugiere que pueda ser Cristina o hasta la detective.

Aunque en *La muerte me da* se incluye una detective, ésta no tiene el papel protagónico como solía ser en el neopolicial. Más bien, la inclusión de los poemas de Pizarnick impresionan a la detective y sus visitas a Cristina se enfocan más en cuestionar aspectos literarios en vez de criminales. Por otra parte, en *Yodo* y *La Mara* el personaje del detective ya no es necesario ya que los criminales cuentan sus propias historias. Por lo tanto, con la eliminación del detective desaparece también el clásico juego de la investigación para dirigir la atención del lector hacia el aspecto escritural. Esta divergencia se debe a que el post-neopolicial presta más importancia al contexto social como el generador de la criminalidad, por lo tanto la resolución del caso, o los casos, pasa a segundo plano, o ya no existe. Así pues, se presentan los actos criminales con la mera intención de exponer las problemáticas sociales, pero sin pretender envolver al

lector en un enigma que lo conduzca a encontrar a los culpables (Jastrzebska, 2012, p. 20). Más bien, los problemas sociales que se inscriben (el delito, la violencia y los espacios sórdidos, entre otras cosas), asegura Persephone Braham (2004, p. xii), representan el microcosmos de algunas comunidades donde “...chaos, alienation, and discord prevail” como resultado de la inestabilidad de la sociedad moderna. Mediante estos nuevos recursos estilísticos innovadores 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 en la transición hacia una nueva narrativa se abandone el aspecto denunciatorio típico de su antecedente, el neopolicial.

Similar a *Yodo*, la figura del asesino en serie es también el protagonista en la novela *Muerte caracol* de Ana Ivonne Reyes Chiquete. En esta novela el asesino es tan grotesco como Horacio y el criminal manifiesta una psicología conflictiva. Sin embargo, el personaje de Reyes-Chiquete no solamente asesina y descuartiza a sus víctimas, también tiene relaciones sexuales con ellos después de su muerte. En *Muerte caracol* se presenta la historia de un hombre que decide regresar al mundo criminal después de veinte años de inactividad. La trama toma como modelo la historia verídica de Jeffrey Dahmer, mejor conocido como el caníbal de Milwaukee. El caso de Dahmer, que asesinara a unas diecisiete personas en un lapso de diez años, fue ampliamente conocido en los medios sociales por la depravación psicológica que lo condujo no solamente al asesinato, sino a la necrofilia y al canibalismo. La autora retoma esta historia y construye la trama mediante la técnica de la metanovela (novela dentro de novela) para presentar una visión caleidoscópica de la realidad, exigiendo así la participación activa del lector.

De manera similar a *La muerte me da*, en *Muerte caracol* el papel protagónico no es otorgado al detective o al criminal –como suele suceder en el neopolicial. Mientras que la protagonista de Rivera-Garza es la mujer que descubre el cuerpo de la víctima, en *Muerte caracol* el protagonista es Carlos Sobera, un sujeto con tendencias criminales que está leyendo una novela negra titulada *El asesinato del caracol*. Carlos se identifica con el personaje, el asesino serial Jeffrey, y continuamente interrumpe su lectura para planear el asesinato de su vecina. La novela es fragmentada mediante la historia que Carlos lee, sus proyectos de cometer un asesinato en imitación a Jeffrey, así como las continuas analepsis sobre su niñez y adolescencia. Los monólogos interiores del personaje proveen el contexto de su inclinación criminal y fragmentan la narración. Carlos es un sujeto que analiza y critica literariamente la novela que está leyendo y sus conjeturas literarias frecuentemente interrumpen la historia. Por ejemplo, después de leer varios capítulos, el personaje analiza la estructura de la novela: “Aunque ahora que reflexiona, puede ser que no sea un espejo. Es más bien una estructura de caracol y el capítulo de Forester es el vórtice de la espiral. Le gusta esa idea” (Reyes-Chiquete, 2010, p. 101). Mientras que las inducciones del personaje sobre la estructura espiral es una referencia a la estructura no-lineal de la novela misma, las interrupciones de Carlos extraen al lector del mundo ficcional para recordarle que está leyendo una novela dentro de otra novela. Así, la autora entreteje, en una estructura elaborada de carácter bilateral, un juego de espejos compuesto de dos estructuras espirales: dos historias (Jeffrey y Carlos), dos asesinos (Jeffrey y Carlos) y dos lectores (Carlos y nosotros).

Además de las digresiones ocasionadas por Carlos, la historia es fragmentada mediante la diversidad de voces narrativas de los personajes secundarios los cuales exponen, mediante su perspectiva, su participación en la trama. Así, en el capítulo IX se otorga agencia

a la periodista que se encarga de investigar los asesinatos cometidos por Dahmer, mientras que en el capítulo X el editor del periódico *Metrópolis* cuenta su historia y cómo recibe una carta de parte del asesino donde confiesa haber asesinado a la periodista: “[...] ese desquiciado decía haber asesinado a Aileen Weiss y escrito el recado con la sangre de la reportera” (Reyes-Chiquete, 2010, p. 82). Por otra parte, en el capítulo XII, cuando el detective está a punto de contar la historia desde su perspectiva, Carlos, ya cansado de la lectura, demuestra su escepticismo en cuanto a la habilidad del detective para resolver el caso y decide no leer los capítulos subsiguientes. Más bien, elimina completamente los capítulos XII al XXI, dejándonos a nosotros los lectores en la incógnita de lo que sucedió en ese lapso de tiempo. Puesto que Carlos no lee esos capítulos, tampoco se incluyen en la novela misma, y por ese motivo pasa al capítulo final, el capítulo XXI, donde el narrador omnisciente cuenta la historia. En este capítulo Jeffrey ha sido asesinado y su madre se ha apoderado de la casa de su hijo con fines lucrativos. En este segmento, al igual que en la novela de Rivera-Garza, la narración se fragmenta mediante la intertextualidad pues se interpola un poema escrito por Jeffrey donde manifiesta su desviación psicológica: “Soy quien soy / porque el otro grita dentro de mí. / Ayer vimos el miedo. / Entramos en unos ojos de mujer / y vimos el miedo” (Reyes-Chiquete, 2010, p. 103). Aquí nuevamente se evidencia la estructura caracol del texto pues la lectura se expande a tres lectores en vez de dos: la madre del criminal que encuentra el poema en la casa de su hijo, Carlos que está leyendo la historia del criminal y finalmente nosotros, los lectores, que estamos leyendo la novela que Carlos está leyendo.

En este caso Carlos se encarga de manipular la narración y nosotros los lectores estamos sujetos a leer solamente las porciones que el personaje escoge. Por lo tanto, el final de la novela sucede de acuerdo con la opinión de Carlos. Éste, decepcionado por la trama, pues piensa que todas las novelas negras terminan con un final abierto donde el asesino sale victorioso, deja de leer la novela y elabora sus propias conclusiones del final. Su decepción también lo lleva a escribir su propio libro: “Se sienta al escritorio y comienza a escribir: CRIMENES NECESARIOS POR CARLOS SOBERA” (Reyes-Chiquete, 2010, p. 107) y así inicia otra novela más, conduciendo hacia una narración de forma espiral que nos lleva a la repetición de la historia sin abandonar (aunque sí la transgrede) la fórmula del final abierto del género negro y el neopolicial.

Además de la innovación estructural, el post-neopolicial también se caracteriza por la descentralización del espacio narrativo que había sido por excelencia la ciudad de México desde la época del policial clásico y la narración se traslada a las urbes periféricas del país. Con el inicio del siglo veintiuno los problemas sociopolíticos de México se recrudecen y el país experimenta los años más violentos de la historia debido a la proliferación de las redes del narcotráfico y la lucha gubernamental en contra de sus líderes. Ante este nuevo panorama sociopolítico, la narrativa post-neopolicial se ajusta para exponer la realidad que los autores están experimentando no solamente en la ciudad de México, sino también en las áreas fronterizas nortenas como Mexicali, Tijuana, Monterrey y Ciudad Juárez. La frontera sur, escasamente representada en la literatura, es incluida por primera vez en el policial mexicano en *La Mara* por Ramírez-Heredia. Otros autores del post-neopolicial optan por desvanecer en su totalidad los espacios narrativos. En *La muerte me da*, por ejemplo, Rivera-Garza evita encasillar la narrativa en un lugar específico, aunque en el prólogo menciona Ciudad Juárez como el espacio donde acontecen los feminicidios en la vida real. Más bien “Throughout the novel Rivera Garza purges her fictionalized city almost completely of the marks of mass

culture and commerce” (Close, 2014, p. 394). La inclusión de las calles, bares y restaurantes como motivos identificadores del espacio capitalino (típico en el género neopolicial), y la deambulación del detective por estos lugares, desaparece por completo en *La muerte me da*. En cambio, surge en su lugar un espacio ambiguo pues aunque el tema de los feminicidios señala implícitamente a Ciudad Juárez, en la trama no se le menciona por nombre. De manera similar, en *Yodo*, no existe un lugar específico, más bien la historia oscila entre el espacio cerrado del hogar y la mente del asesino y el barrio por el cual deambula por las noches. La narrativa se torna más personalizada y semejante a una cámara cinematográfica, el lector es conducido hacia la privacidad de la habitación del asesino donde descuartiza el cuerpo de sus víctimas y come alimentos en estado de putrefacción.

En *Muerte caracol* el espacio mexicano también es eliminado y la trama se ubica en algún lugar de los Estados Unidos. Aunque en la novela no se menciona este país en específico, el lector tiene que prestar atención a las referencias que se dispersan a través de la novela. Por ejemplo, uno de los asesinatos se lleva a cabo en “el barrio mexicano” y los nombres de los personajes, a excepción del protagonista, son extranjeros, y como ya se mencionó previamente, la trama tiene como base la historia real de Jeffrey Dahmer, un psicópata y asesino en serie estadounidense. Así, en su evolución del neopolicial hacia el post-neopolicial, vemos que en *La Mara* el espacio narrativo, aunque ya no es la ciudad de México, aún se puede identificar con un espacio específico (México-Guatemala). En cambio, en *La muerte me da*, *Yodo* y *Muerte Caracol* los referentes urbanos mexicanos ya no existen. Más bien, en estas novelas se desintegran por completo y el concepto de la nación se torna en una forma metafórica de representación universal de la violencia y la criminalidad, convirtiendo así el Post-neopolicial en un género maleable capaz de adaptarse a cualquier espacio y circunstancia.

Sin abandonar la convención criminal y la violencia del neopolicial, cada uno de los autores que aquí hemos incluido se aleja de una forma u otra de la narrativa lineal del neopolicial y fragmentan la trama usando técnicas diversas ya sea mediante la estructura rizomática, la oralidad, el lenguaje metafórico y la personificación (Ramírez-Heredia), la intertextualidad (Rivera-Garza), la construcción de personajes abyectos (Hernández-Luna) y la metanovela y estructura espiral (Reyes-Chiquete). Aquí identificamos esta nueva narrativa que se desprende del neopolicial con un nuevo término: el post-neopolicial. Esta nueva tendencia escritural demuestra la transculturación que el género ha manifestado (en los ambientes, los espacios, el lenguaje, la estructura y los personajes) desde el surgimiento del género clásico, seguido posteriormente por el género negro y el neopolicial. La producción literaria del post-neopolicial surge del reconocimiento de algunos autores mexicanos sobre la necesidad de reelaborar el género neopolicial, pues como señala Salvador Elizondo (Citado por Glantz, 2006, parr. 4):

Escribir novelas ahora y aquí no es en absoluto novedoso, no significa más que repetir esquemas magníficos, pero agotados, es centuplicar los *Tiempos perdidos*, las *Madamas Bovaries*, los *Ulises*, los *Orlandos* [sic]. Repetir esas novelas ya no basta, hay que crear nuevas estructuras formales. Una de ellas es la *escritura* [sic]

La narrativa policial ha sido, desde sus inicios, un género maleable que se ajusta a las condiciones sociopolíticas cambiantes. Las nuevas formas discursivas que han surgido con el post-neopolicial seguramente continuarán evolucionando para reflejar la época de cada autor, pero también para rescatar un género que por muchas décadas había sido considerado por la crítica un texto sin valor literario.

## Notas

1. Torres (2003, pp. 22-23) 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.
2. Para una explicación más amplia sobre el origen del género negro y su evolución, véase *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica* (2013) del crítico Mempo Gardinelli.
3. Entre otros autores de la época se encuentra Vicente Leñero (*Los albañiles*, 1964), Jorge Ibarguengoitia (*Las muertas*, 1977), Carlos Fuentes (*La cabeza de la hidra*, 1978).
4. El término neopolicial fue acuñado por Ignacio Taibo II para identificar la novela negra mexicana de las últimas décadas del siglo veinte en particular. Aunque en sus inicios el término aludía a la narrativa negra mexicana en particular, el nombre pronto se hizo popular entre otros escritores latinoamericanos importantes de esta vertiente tales como Ramón Díaz Eterovic (Chile), Ricardo Piglia (Argentina) y Leonardo Padura Fuentes (Cuba). Sin embargo, en la opinión de Miguel G. Rodríguez Lozano (2007, p. 71), el término no ha convencido completamente a la crítica por ser un tanto reduccionista “[...] por la variada publicación de novelas policíacas que aún continúa en México”.
5. Otros autores que se identifican con la nueva vertiente se encuentran Sergio González Rodríguez (*La pandilla cósmica*, 2005), Hugo Valdés (*El crimen de la calle Aramberri*, 2003) y Antonio Orduño (*Fila india*, 2013). Para una lista de escritores que se alejan del neopolicial véase *Huellas del relato policial en México* (2007) de Miguel Rodríguez Lozano. En cuanto a la descentralización de la narrativa y sus autores, véase *El norte y su frontera en la narrativa policíaca mexicana* (2005) de Juan Carlos Ramírez Pimienta y Salvador C. Fernández.
6. 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 (2007, p. 77) 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*”. Por su parte Mempo Gardinelli (2013, p. 247), 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”.
7. 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.
8. En “Antinovelita negra: Cristina Rivera Garza’s *La muerte me da* and the Critical Contemplation of Violence in Contemporary Mexico”, Close ofrece un estudio detallado sobre los intentos de Rivera Garza de incursionar en el género policial dominado por hombres.

## Bibliografía

- Balibrea-Enríquez, M. P. (1996). Paco Ignacio Taibo II y la reconstrucción del espacio cultural mexicano. *Confluencia*. 12 (1), 38-56.
- Bernal, R. (1969). *El complot mongol*. México: J. M. Ortiz.
- Braham, P. (2004). *Crimes Against the State, Crimes Against Persons: Detective Fiction in Cuba and Mexico*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

- Cawelti, J. (1976). *Adventure, Mystery and Romance: Formula Stories as Art and Popular Culture*. Chicago: University of Chicago Press.
- Close, G. S. (2014). Antinovela negra: Cristina Rivera Garza's *La muerte me da* and the Critical Contemplation of Violence in Contemporary Mexico. *MLN*. 129 (2), 391-411.
- Colmeiro, J. F. (1994). *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Barcelona: Anthropos.
- D'Lugo, C. (1997). *The Fragmented Novel in Mexico. The Politics of Form*. Austin: University of Texas Press.
- Deleuze, G. y Felix, G. (2004). A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia. Por J. Rivkin y M. Ryan (Eds.). *Literary Theory: An Anthology*. (378-386). Malden: Blackwell Publishing.
- Doyle, K. (1971). *The Corpus Christi Massacre. Mexico's Attack on Its Student Movement*. [pdf]. <http://nsarchive.gwu.edu/NSAEBB/NSAEBB91/> [Consulta 16 de marzo de 2015].
- Giardinelli, M. (2013). *El género negro: orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Glantz, M. (2006). *Farabeuf: escritura barroca y novela mexicana*. Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes. [http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/farabeuf-escritura-barroca-y-novela-mexicana--0/html/f943e8dc-d75f-478e-af04-3875d6a56cde\\_2.html](http://www.cervantesvirtual.com/obra-visor/farabeuf-escritura-barroca-y-novela-mexicana--0/html/f943e8dc-d75f-478e-af04-3875d6a56cde_2.html) [Consulta 25 de noviembre de 2016].
- Hernández-Luna, J. (2003). *Yodo*. México: Ediciones B.
- Jastrzebska, S. A. (2012). Capacidad criminal, capacidad ficcional –tensiones entre la historia y la ficción en la novela negra centroamericana. *Mitologías hoy*. 6, 18-30. [http://ddd.uab.cat/pub/mitologias/mitologias\\_a2012n6/mitologias\\_a2012n6p18.pdf](http://ddd.uab.cat/pub/mitologias/mitologias_a2012n6/mitologias_a2012n6p18.pdf) [Consulta 10 de noviembre de 2015].
- Lockhart, D. B. (2004). *Latin American Mystery Writers: An A-to-Z Guide*. Westport: Greenwood Press.
- Rama, A. (1989). *Transculturación narrativa en América Latina*. Montevideo: Fundación Ángel Rama.
- Ramírez-Heredia, R. (1979). *Trampa de metal*. México: Editorial Universo.
- Ramírez-Heredia, R. (1985). *Muerte en la carretera*. México: Joaquín Mortiz.
- Ramírez-Heredia, R. (2004). *La Mara*. México: Alfaguara.
- Reyes-Chiquete, A. I. (2010). *Muerte caracol*. México: Instituto Queretano de la Cultura y las Artes.
- Rivera-Garza, C. (2007). *La muerte me da*. México: Tusquets.
- Rodríguez-Lozano, M. G. (2007). Huellas del relato policial. *Anales de Literatura Hispanoamericana*. (36), 59-77. <https://revistas.ucm.es/index.php/ALHI/article/view/ALHI0707110059A> [Consulta 15 de octubre 2016].
- Rodríguez-Lozano, M. G. (2008). *Pistas del relato policial en México*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.



- Salinas, G. (2007). In Memoriam. Rafael Ramírez Heredia. Exceptionally Seductive. *Voices of Mexico*. (79), 77-79. <http://revistascisan.unam.mx/> [Consulta 21 de noviembre 2015].
- Simpson, A. (1990). *Detective Fiction from Latin America*. Rutherford: Fairleigh Dickinson University Press.
- Taibo II, P. I. (1976). *Días de combate*. Mexico: Promexa.
- Todorov, T. (1977). *The Poetics of Prose*. Ithaca: Cornell Press.
- Torres, V.F. (2003). *Muertos de papel: un paseo por la narrativa policial mexicana*. México: CONACULTA.
- Trujillo-Muñoz, G. (2000). *Testigos de cargo: la narrativa policiaca mexicana y sus autores*. Tijuana: CONACULTA.
- Trujillo-Muñoz, G. (2005). *El norte y su frontera en la narrativa policial mexicana*. Por J. C. Ramírez-Pimienta y S. C. Fernández (Eds.). México: Plaza y Valdés.
- Trujillo-Muñoz, G. (2009). *Escena del crimen: estudios sobre narrativa policiaca mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Usigli, R. (1944). *Ensayo de un crimen: novela*. México: Editorial America.
- Williams, J. N. (2010). *Transatlantic Mysteries. Crime, Culture, and Capital in the "Noir Novels" of Paco Ignacio Taibo II and Manuel Vazquez Montalban*. Lanham: Bucknell University Press.
- Yates, D. A. (1972). *Latin Blood: The Best Crime and Detective Stories of South America*. New York: Herder and Herder.

