



## La triada neopolicial de Bernardo Fernández: *Tiempo de alacranes*, *Hielo negro* y *Cuello blanco*

**Alejandro Arteaga Martínez<sup>1</sup>**

Universidad Autónoma de la Ciudad de México  
alejandro.arteaga@uacm.edu.mx

**Resumen:** El relato neopolicial mexicano ofrece nuevas modalidades. Esta novedad se confirma al estudiar tres novelas de Bernardo Fernández: *Tiempo de alacranes* (2005), *Hielo negro* (2011) y *Cuello blanco* (2013). Ofreceremos un breve contexto del relato policial en México. Propondremos enseguida que el trabajo de Fernández introduce cambios estructurales significativos al modelo neopolicial gracias a la brevedad y la fragmentación, la doble trama y la intratextualidad, todas estrategias empleadas por el autor con el objetivo de a la vez respetar y transformar la tradición. Concluiremos con que Fernández refrenda los rasgos esenciales del género, pero al mismo tiempo llega al extremo de convertirlo en un simulacro baudrillardiano: la ficción se reconoce como ficción, contrariamente a la función de crítica social que se le atribuía en sus orígenes setenteros.

**Palabras clave:** Detectives - Crimen - Género negro - Baudrillard - Intratextualidad

**Abstrac:** The Mexican neo-police genre offers new narrative modes. This development is confirmed by studying three novels by Bernardo Fernández: *Tiempo de alacranes* (2005), *Hielo negro* (2011) y *Cuello blanco* (2013). After a brief contextualization of the Mexican police genre, we propose that the work of Fernández introduces significant structural changes to the neo-police model. Brevity and fragmentation, double plot and intratextuality are strategies used by the author in order to respect and transform the narrative tradition. With these strategies, we conclude, Fernández not only sanctions the essential features of the genre, but also goes so far that his work evolves into a Baudrillardian simulacrum: fiction is recognized as fiction, contrary to the role of social criticism that was attributed to the neo-police genre in its origins in the seventies.

**Keywords:** Detectives - Crime - *Hard-boiled* - Baudrillard - Intratextuality

---

<sup>1</sup> **Alejandro Arteaga Martínez** estudió la licenciatura en Letras Hispánicas en la Universidad Nacional Autónoma de México y el doctorado en Letras en El Colegio de México. Sus intereses se concentran en el teatro del Siglo de Oro y Novohispano y en la narrativa y el teatro mexicanos recientes.

## Antecedentes sobre la narrativa policial mexicana

La narrativa policial<sup>2</sup> en la literatura mexicana arraiga, como en otros puntos de Latinoamérica, “a finales de la década de los veinte, gracias a las traducciones de novelas inglesas y francesas que entregaba la hispano argentina Biblioteca Oro” (Torres *Muertos de papel* 21). En un primer momento, el género se caracterizó “por seguir más de cerca las propuestas del [...] policial clásico, en el que la búsqueda del asesino y el método de deducción eran la forma eficaz de contar las historias: la narrativa de enigma tenía un peso preponderante” (Rodríguez Lozano *Pistas del relato* 9).

La vinculación del género policial latinoamericano con la tradición europea se fracturó en puntos determinados de la historia de las producciones locales.<sup>3</sup> En el caso de México, según Rodríguez Lozano (*Pistas del relato* 10-11), ese punto de quiebre está en dos novelas y dos autores. La primera novela es *El complot mongol* de Rafael Bernal (1969); la segunda, *Días de combate* de Paco Ignacio Taibo II (1976). La novela de Bernal resulta ser, en palabras de Torres (*Muertos de papel* 35-39), una novela policial y además un modelo de lenguaje coloquial, una novela de espionaje y sentimental; pero también es la construcción de un personaje ambiguo moralmente y de un espacio urbano importante en la Ciudad de México: el Centro Histórico.

El trabajo policial de Taibo II inaugura lo que él llama, no sin reproches de la crítica literaria, “género neopolicial” (Parra Sánchez 172; Corona 181-188). A grandes rasgos, la narrativa neopolicial estará caracterizada, por un lado, por el desplazamiento del enigma detectivesco a un segundo plano, la relación desigual entre ley y sociedad, la presentación de los puntos de vista de la víctima y del victimario, así como por la presencia de marcas que delatan el influjo del

---

<sup>2</sup> Reconozco el problema terminológico de este género. Sobre esto, pueden verse los trabajos de Vizcarra Gómez (1-24), Gallelli o el primer capítulo de Todorov sobre la tipología del *roman policier*.

<sup>3</sup> Dan cuenta de esas separaciones antologías de relato policial como la de Torres (*El que la hace...*) y los estudios particulares como las notas de Gnutzmann para el caso de Perú (269-273), de Fernández Pequeño sobre la novela policial revolucionaria para Cuba o la tesis de Sánchez Velasco sobre el neopolicial chileno. Estos puntos de ruptura no son exclusivos de América Latina. En Francia, en la década del '70, surge el neologismo *polar* para definir la novela negra que desarrolla contenidos radicales y rechaza la tradición norteamericana (Belhadjin 3).

periodismo;<sup>4</sup> por otro lado, el neopolicial incursiona en espacios como la frontera y zonas marginales, deja ver la huella de los medios masivos de comunicación<sup>5</sup> y, en casos experimentales, utiliza formatos discursivos no tradicionales en el género, según Noguero Jimémez (179-190). Ejemplos de esto último son *La muerte me da* de Cristina Rivera Garza, novela donde la autoficción y la intertextualidad sirven como elementos estructurales para el desarrollo de una trama detectivesca; las novelas policiales *cyberpunk* como *Tiempo lunar* de Mauricio Molina y *Que Dios se apiade de nosotros* de Ricardo Guzmán Wolffers; o *Derrumbe* de Luis Felipe Hernández (2005), esta última particularmente interesante por el cruce entre la estructura del *whodunit* y los temas de la homosexualidad y el sida.<sup>6</sup>

La distancia que media entre el género policial mexicano y la construcción narrativa tradicional europea tiene que ver con una decisión autoral multicausal: el autor opta por trabajar con una literatura considerada menor dentro del canon porque la concibe como un medio de expresión lúdica para él mismo en relación con su trabajo literario más serio o porque encuentra en ella un medio seguro de hacer una crítica ante la realidad que vive, es decir, el autor se sirve del relato policial para exhibir de manera pública su compromiso social. El autor encara las consecuencias que tal decisión significa para su carrera literaria (ya no será más el “autor serio” que aspira a la inclusión en el canon), así como el

---

<sup>4</sup> Un ejemplo del influjo del periodismo sobre la novela negra contemporánea mexicana o neopolicial es *Policía de Ciudad Juárez 1*, primera novela del poeta Miguel Ángel Chávez Díaz de León, quien además tiene una trayectoria de alrededor de veinte años como periodista.

<sup>5</sup> Por ejemplo, en la novela de Andrés Acosta, *Doctor Simulacro*, el ex secretario particular del *showman* en cuyo espectáculo televisivo se recrean y resuelven crímenes de gran impacto social, escribe a punta de pistola todo lo que sabe de su antiguo jefe para unos misteriosos encapuchados. En *Cria buitres*, de @DonRul, la relación entre medios y crimen se desarrolla en la ficción; el autor en sí mismo se personificó con una figura misteriosa en twitter y Facebook durante la promoción de su novela.

<sup>6</sup> La alteración del formato tradicional detectivesco ha implicado también una transformación en las maneras de leer y estudiar aquellos productos literarios que se apartan de las normas del género. El crítico, al acercarse a los relatos policiales experimentales, ejecuta otras acciones epistémicas que, con frecuencia, se sustentan en marcos teóricos deudores de los estudios culturales. Investigaciones para trabajos de grado como la de Lazcuráin Moreno sobre una novela detectivesca de Jorge Volpi o la de Flores sobre la novela policiaca femenina hispánica señalan la originalidad de los textos estudiados, pero los análisis mismos destacan por privilegiar cuestiones como la identidad sexogenérica, la metafiction, la sátira, la parodia e incluso por reflexionar sobre la teoría del conocimiento, puesto que el relato policial experimental suele relativizar la verdad a la que de manera clásica aspira el género.

reto que implican el desarrollo de una prosa que aborda temáticas locales o de un lenguaje más coloquial, como ocurre con la ciudad y los personajes urbanos en el caso de *El complot mongol*. Bernal se desentiende, de alguna manera, de la trayectoria que había consolidado hasta su incursión en el género policial; casualmente, la novela tampoco tendría gran difusión en su primer tiraje. Taibo II declara que al incursionar en la novela policiaca “entraba en un terreno donde no iba a ser bendecido ni querido, pero era lo que yo quería hacer como escritor” (Torres Medina *Muertos de papel* 108). El posicionamiento del autor frente al género será una característica más de la ruptura de la tradición policial en México: quienes incursionan en el género han reflexionado sobre el ámbito marginal de lo policiaco en el canon y aceptan la necesidad de reelaborar la tradición en la que penetran.

Precisemos más la afirmación anterior sobre que la ruptura de la tradición policial mexicana con la europea tiene que ver con una decisión autoral. Esto nos lleva a explorar el contexto nacional dentro del cual trabajaron Bernal y Taibo II entonces. El giro que estos autores dieron a su trayectoria al escribir novela policial coincidió con dos fenómenos de importancia sociopolítica, cultural y económica en la historia de México. En otras palabras, quizá los motivos para incursionar en el relato policial tuvieron que ver con la decisión de los autores de incursionar en un género que los comprometía con los conflictos sociales de su momento sin dejar de hacer literatura. El primero de esos fenómenos fue la presencia represora del Estado: la sociedad mexicana, regida por el Partido Revolucionario Institucional, testimonió ese muy conocido capítulo de violencia que se conoce ya como la “matanza de Tlatelolco” ocurrida en 1968, que tan popular volvió en Hispanoamérica Elena Poniatowska con su *Noche de Tlatelolco* (1971). El segundo fenómeno, de carácter económico, es el declive del “milagro mexicano”, periodo que arranca en la década de 1940 o, según otros historiadores, inicia en 1954 (año en el que empieza una paridad peso-dólar que duraría estable por dos décadas) y que entraría en crisis en 1970 cuando,

junto con la solidez monetaria, el crecimiento económico y la aparente estabilidad, estaban la creciente concentración de la riqueza, los rezagos en la atención de los servicios sociales, la concentración de la propiedad de los medios de producción, la penetración del capital extranjero (incluyendo la adquisición de empresas ya establecidas), la insuficiencia agropecuaria, la ineficiencia industrial, el creciente subempleo, el debilitamiento del sector público y la insuficiente práctica democrática. (Tello Macías 71).

Es posible que, en el plano literario, los juegos estructurales y el ambiente urbano del Boom latinoamericano contribuyeran a la experimentación de las formas en el género policial, además de las crisis sociales en México durante las décadas del '60 y del '70. Por ejemplo, si se comparan “La clave literaria”, relato policial de María Elvira Bermúdez de 1955 –quien explica el método de deducción para encontrar al asesino– y “Lo mejor de Acerina”, relato de Luis Arturo Ramos aparecido en un libro suyo de 1981 –quien anula la presencia del detective en el texto para ceder esa posición al lector– encontramos no sólo diferencias estilísticas evidentes que hablan de una concepción más tradicional de la prosa, en el caso de Bermúdez, o más relajada y coloquial en el caso de Ramos. La construcción de las tramas, en una y otro, delatan asimismo ese conservadurismo producto de la tradición clásica del relato policial o la impronta de Bernal y Taibo II, es decir, los rasgos neopoliciales: mientras que Bermúdez organiza los hechos de manera lineal en un primer momento para después, en un ejercicio de reconstrucción y rememoración, revelar las causas criminales, Ramos opta por desplazar los puntos de vista de sus narradores para generar la incertidumbre en torno al crimen. Los espacios, en la vertiente conservadora, tienen que ver con los tópicos del relato policial clásico, como el del cuarto cerrado; Ramos opta por un espacio urbano en movimiento donde el crimen se cometerá a plena vista y con múltiples testigos.

El origen y desarrollo del relato policial mexicano moderno –o neopolicial, según Taibo II– se encuentra entonces en ese momento de coyuntura entre las dificultades sociopolíticas de las décadas de 1960-1970 y el Boom, así como entre la decisión que algunos autores tomarán frente a la tradición y la ruptura en la

práctica del género mismo. Algunos de los resultados de las prácticas autorales en cuanto a la reinterpretación del género policial en México a lo largo de la segunda mitad del siglo XX y la primera década del XXI los han estudiado Rodríguez Lozano (*Pistas del relato*) y otros investigadores interesados en el tema (Rodríguez Lozano y Flores *Bang! Bang!*; Pluta). En cuanto a muestrarios de la producción contemporánea del género neopolicial, hay que mencionar antologías como la *Antología del Premio Nacional de Cuento Policiaco del IPAX* (2009); la de Rodolfo J.M., *Negras intenciones. Antología del género negro* (2010); o la editada por Paco Ignacio Taibo II, *México negro y querido* (2011).

En este panorama diverso que es el relato policial mexicano moderno, destacan dos tendencias diferenciables en la primera década del siglo XXI: una vertiente de tema político y otra vinculada con la denominada narcoliteratura. En el primer caso, el género neopolicial desarrolla tramas donde se percibe un resentimiento social ante la corrupción heredada por el Estado mexicano, herencia que infiltra diversos órdenes de la vida social y sus instituciones, como los cuerpos policiacos; esto hace que, en la narración, a un tiempo sea factible un crimen irresoluble e imposible la recuperación del orden o la consecución de justicia. En cuanto a la tendencia de la narrativa policial mexicana vinculada con el tema de las redes del narcotráfico como *locus* discursivo,<sup>7</sup> se trata de una producción que desarrolla el concepto de “narcocultura, es decir, [de] la normalización de una forma de vida donde el crimen y en especial el narcotráfico se muestran como opción lógica” (Ramírez-Pimienta y Fernández *El Norte y su frontera* 15). Por la situación fronteriza que existe entre Estados Unidos y México, el mercado de las drogas ha formado esa narcocultura que desde el inicio del siglo XXI es “una fuente de inspiración que bien o mal permite el desarrollo del género” (Rodríguez Lozano “La narrativa” 154-155).

---

<sup>7</sup> La “narcoliteratura” se ha configurado como un género en las letras mexicanas cuyos productos centran sus tramas en el mercado de drogas en la zona norte de México. Algunos investigadores han cuestionado la existencia del género desde principios retóricos –¿los autores tiene que ser originarios del norte o es posible una literatura del narco escrita por autores de estados del centro o del sur del país?–, territoriales –¿la narcoliteratura tiene que ver exclusivamente con lo que ocurre en el norte geográfico o es posible una narcoliteratura que se desarrolle en el extenso corredor de la droga?– o culturales –“El centro geográfico [la Ciudad de México] desplazado a periferia cultural, y la periferia geográfica [la frontera norte] ocupando el centro de la cultura” (Fuentes Krafczyk 11).

Aunque haya novelas que permiten observar la doble vertiente a la que me referí, como *La lágrima del Buda* de Antonio Malpica (2008), en la cual el autor diseña una trama a todas luces detectivesca y otra cuyos personajes son del narco, no siempre es fácil discernir si la producción narrativa aglutinada en torno al concepto de narcocultura pertenece al género neopolicial o a la narcoliteratura, y quizá es impropio buscar esa distinción precisa. Sin embargo, una obra como *Los perros del fin del mundo* de Homero Aridjis (2012) reta al lector que quiere permanecer ajeno a las categorizaciones: la presencia de narcotraficantes y la desaparición en algún punto de la frontera norte de México del hermano del narrador dan la impresión de que estamos frente a una especie de relato vinculado con lo narcoliterario. Incluso se observa, en esta vertiente, esa voluntad autoral de participar en el género policial y asumir las consecuencias de la incursión en un género ya no considerado tan menor, pero de cualquier manera no central en el canon.

### **La doble trama**

Tres novelas de Bernardo Fernández se ubican en ese cruce entre la corrupción de las instituciones y el narco: *Tiempo de alacranes*, *Hielo negro* y *Cuello blanco*. En su primera novela, Fernández construye un mundo donde deambulan personajes que se desarrollarán en novelas subsecuentes. *Tiempo de alacranes* gira en torno a la figura de Alberto Ramírez Montelongo, alias el Güero, hijo de migrantes ilegales, chófer del general Díaz Barriga y, tras un paso por el negocio de la seguridad privada, sicario de Eliseo Zubiaga, líder del cartel de Constanza, alias el Señor. *Hielo negro* retoma a Lizzy Zubiaga, quien queda a cargo del cártel de Constanza tras la muerte del Señor, y a la agente policial Andrea Mijangos; en *Cuello blanco*, Lizzy y Mijangos se enfrentan nuevamente, pero ahora en el terreno financiero.

*Tiempo de alacranes* orienta su propia lectura. Al organizarse en tres secciones tituladas “Primera caída”, “Segunda caída” y “Tercera caída”, se remite al lector al ámbito de la lucha libre, es decir, a una competición reglamentada. Los competidores son narcos, sicarios, asaltantes y policías. El ganador de la

lucha será aquél que triunfe en dos de tres caídas. Sin embargo, el ganador, sea quien sea, está señalado como un personaje estructurado sobre principios de la violencia y la corrupción. El gesto lúdico de Fernández, en términos generales, promueve una lectura irónica de la competición entre delincuentes, cuya victoria es un resultado desesperanzador: la justicia lo es para los criminales, no para la sociedad que los padece; el premio somos las víctimas del crimen.

El desarrollo particular de *Tiempo de alacranes* revela una doble trama, estrategia a la que Fernández recurrirá en sus dos novelas siguientes. La trama principal de *Tiempo de alacranes* arranca con un último trabajo que el Señor le encarga al Güero. En el encuentro con su víctima, el Güero no puede asesinarla y, en consecuencia, debe devolver el pago anticipado que le hiciera el Señor. El Güero cuenta en primera persona su decadencia emocional tras el fracaso con que cierra su carrera criminal: de la “fama” como asesino, lo más memorable será su fracaso último; en un gesto paternal, señal también de su debilidad, protege a tres delincuentes perseguidos por la policía y por el narco; finalmente, reflexiona sobre su vejez y su precaria sobrevivencia elaborando artesanías en una playa.

Una segunda trama tiene como protagonistas a tres jóvenes que viajan desde Canadá hacia México. Dos de ellos son hijos reconocidos de narcotraficantes mexicanos; un tercero es un extranjero que no puede regresar a su patria sumergida en una guerra intestina. El trayecto del trío por Estados Unidos se sustenta en asaltos que aunque planeados como un divertimento para asegurar provisiones durante el viaje al sur, derivan en una serie de asesinatos a sangre fría perpetrados por el extranjero. Al llegar al norte de México, los jóvenes asaltan un banco, toman como rehén al Güero y los dos que sobreviven empiezan a ser rastreados por la policía y el narco.

La doble trama de *Tiempo de alacranes* se organiza en diversos capítulos en los cuales se reconocen dos técnicas diferenciables: el dinamismo de la brevedad y la fragmentación de las tramas, y el uso de narradores específicos para cada trama. Los capítulos alternan acciones referidas al Güero o a los asaltantes, además de abrir espacios para introducir nuevas voces que incidirán en el desenlace de la novela. La dispersión de las dos tramas genera un ritmo cinético que, por un lado, se evidencia tipográficamente en la primera parte al



redactar en cursivas las acciones de los asaltantes y, por otro, genera el suspenso al interrumpir la acción de cada una de ellas. Además, un narrador diferente enuncia cada trama: el Güero narra en primera persona todo lo que le concierne y uno omnisciente, todo lo demás. Se trata de la conjunción de diversos elementos estilísticos que caracterizan el *continuum* narrativo de Fernández.

El lector comparte el sentir del asesino y su paulatina humanización, como propone la narrativa neopolicial, al escuchar al Güero hablar sobre él mismo en los capítulos de la trama principal. La prosa adquiere un tono intimista que se refuerza, en la primera sección de la novela, con el ofrecimiento de datos biográficos sobre el Güero que proporcionan otros personajes al recordar la niñez de aquél o el primer encuentro de estos con él. El tono confesional de estos monólogos biográficos tiene una implicación estilística: a alguien se le cuenta esto, un otro ausente en la narración monológica, pero que permanece en el discurso de los enunciatarios y queda implícito en la redacción de esas confesiones.

El uso del narrador omnisciente en *Tiempo de alacranes*, por otra parte, permite la sutura de diversos hechos que se encuentran fragmentados por la naturaleza episódica de la novela y explora la violencia. Gracias al narrador omnisciente, se garantiza el avance de las dos tramas hacia el desenlace. Al mismo tiempo que se desarrollan las tramas, al lector se le presentan casos de violencia gratuita e infantil: el Gordo le vuela los sesos al que le dice “marrano”; Lizzy y sus acompañantes consideran divertido viajar y asaltar, hasta que empieza a correr la sangre. El Güero, sin embargo, se rige por una convicción relacionada con el honor y la lealtad, principios ausentes en los delincuentes más jóvenes. El contraste entre la narración en primera persona del Güero y la presentación que hace el narrador omnisciente de los otros delincuentes y de sus acciones lleva a concluir que existe una honda diferencia entre el sicario y los nuevos integrantes del crimen que se inician en la delincuencia o aquellos que cumplen los encargos de sus patrones como una práctica lúdica y visceral.

La doble trama aparece también como estrategia narrativa en *Hielo negro*, donde Fernández explora proporcionalmente los personajes de Lizzy Zubiaga y Andrea Mijangos. Lizzy busca producir una droga que garantice “no sentir miedo. Perder el temor de morir. De desaparecer. Ser libre de golpe de cualquier angustia existencial. Y gozar. Gozar” (179). Los negocios de Lizzy no son del todo opacos para la policía. Sin embargo, cuando Lizzy manda asesinar a Armengol, un policía corrupto que extorsiona a un familiar de aquella, Mijangos, amante del policía, buscará vengar esta muerte a toda costa. Lizzy y Mijangos volverán a encontrarse y se reconocerán a raíz de un breve encuentro en Lerdo, descrito en *Tiempo de alacranes*. La doble trama se perfila, entonces, como la investigación de las actividades de Lizzy y la búsqueda del asesino de Armengol.

El desarrollo de esta novela ofrece una alternancia de perspectivas a partir de la oposición entre antagonistas: un narrador omnisciente, por un lado, se encarga de presentar a personajes como el de Lizzy, pero los capítulos centrados en Andrea Mijangos los cuenta ella misma. De este modo, Fernández recupera el tono intimista que, en *Tiempo de alacranes*, otorgó a la voz del Güero. La focalización sobre la agente Mijangos, además de exhibir para el lector la psique del personaje, produce un cambio en la consideración temática de *Hielo negro*: esta novela centrada en la institución policial y en las pulsiones de sus integrantes, aunque desarrolla el tema del narco, no puede considerarse una narconovela, sino un relato policial.

Fernández juega con la importancia narrativa de las tramas en *Hielo negro*. Apegado a las normas del relato neopolicial, el autor presenta una trama inicial que queda desplazada por una segunda presentada tardíamente en relación con la primera. Aunque la novela arranca con un robo de pseudoefedrina y queda así planteada la necesidad de averiguar quién realizó el violento asalto, la segunda trama que se inserta hasta el capítulo diecinueve minimiza la significación del hecho detonador de la novela. Cuando el Médico asesina a Armengol en el capítulo diecinueve, Mijangos iniciará la búsqueda del asesino de su amante y, en el proceso, descubrirá la relación de Lizzy con el robo inicial, es decir, las dos tramas confluirán. Contra la expectativa generada en relación con el arranque de *Hielo negro*, Mijangos no detendrá su investigación al descubrir la relación de

Lizzy con el robo ni la aprehenderá, sino que usará a la delincuente para averiguar dónde está el asesino de Armengol. La justicia como herramienta social se postergará en *Hielo negro*; será la venganza ejecutada por la agente Mijangos lo que se privilegie como éxito de la investigación policial en esta novela.

Fernández experimenta otra combinación de tramas dobles en *Cuello blanco* y rompe con el lastre del narco. En la tercera novela de su *continuum*, el autor desarrolla, por un lado, el cerco de Mijangos sobre Lizzy y la ayuda que recibe para detener a la delincuente acusándola de lavado de dinero, pues ésta afirma: “No soy más narco. El cártel de Constanza desaparece. A partir de ahora soy la CEO de la Media Development Associates” (Fernández *Cuello blanco* 30). Por otra parte, el lector se enfrenta con la muerte sospechosa de un novelista gráfico, cuyo cadáver yace solo dentro de su apartamento. El hermano de Mijangos le pide investigar lo que pudo ocurrir con el novelista. Mijangos, ahora detective privada, cuenta con la ayuda del Járcor, su antiguo compañero en la policía, para despejar las interrogantes despertadas por esa muerte. Al introducir el motivo del cuarto cerrado como núcleo de una de las tramas de *Cuello blanco*, Fernández necesita resolver el enigma. Sin embargo, el autor evita reducir a Mijangos a una detective tradicional; será el Járcor el responsable de ese caso. Éste investigará, al modo clásico, las causas que pudieron motivar el asesinato del novelista y tendrá que vérselas con el *whodunit*. El Járcor reconstruirá, con elementos del pasado biográfico de la posible víctima, una imagen de ésta que explique las motivaciones de un posible asesino para matar; estamos, en esta trama, en el más clásico estilo detectivesco del *hard-boiled* americano (Norman 42).

La trama detectivesca clásica en *Cuello blanco* se difumina poco a poco en la narración y, a diferencia de lo que ocurre en *Hielo negro*, las tramas que integran la novela se desarrollan una paralela a la otra. Sin embargo, Fernández da prestigio a la trama detectivesca en términos de estilo: el Járcor narra los avances de su investigación, es decir, se le dota de una voz narrativa característica del trabajo policial de Mijangos en *Hielo negro*. Precisamente

porque el Járcor y Mijangos comparten el mismo prestigio narrativo que confiere la primera persona, es por lo que resulta evidente el desplazamiento de esta trama clásica que se resuelve azarosamente. El cierre de la trama detectivesca ocurrirá porque se descubre lo que pasó con el novelista gráfico. Mijangos, de manera protocolaria, le dice al Járcor: “Quiero pensar que podemos considerar cerrado nuestro primer caso, parejita” (*Cuello blanco* 241).

### **La intratextualidad en la trilogía**

El desarrollo de la doble trama en la estructura narrativa de la tríada novelística de Fernández hace evidentes determinadas constantes. Una de éstas es la caracterología de las antagonistas, quienes, desde su aparición en *Tiempo de alacranes*, se han consolidado como figuras diferenciables en términos morales y éticos, pero también visuales. Esta continuidad de Lizzy y Mijangos es el más visible de los mecanismos narrativos con que se aglutina el mundo ficcional que está construyendo Fernández desde *Tiempo de alacranes* y que se ha ampliado en *Hielo negro* y *Cuello blanco* como un relato neopolicial en expansión.

El continuo contraste entre las antagonistas de *Hielo negro* y *Cuello blanco* no se limita al plano moral. La trama de *Cuello blanco* relacionada con el lavado de dinero sirve como espacio de máximo contraste entre las dos mujeres. A lo largo de *Hielo negro*, una de las preocupaciones íntimas de Mijangos era su condición femenina en el cuerpo policíaco. Su género, además de su complejidad, era motivo de un continuo conflicto consigo misma. Se sabe deseada, pero no amada. Su relación con Armengol la satisfacía, aunque reconoció que el carácter secreto de sus encuentros delataba el miedo de su amante a ser relacionado con una mujer de su aspecto y talla. Esta configuración mental devaluada de Mijangos la explota Fernández en *Cuello blanco*. Ahora Mijangos declara oportunamente: “Normalmente llego, busco la talla más grande de jeans para mujer y me los llevo sin probar. Y compro las camisetas extragrandes para hombre” (159). Su compañero en la misión detectivesca, el Járcor, reflexiona sobre Mijangos y su aspecto: “Moscones rondándola nunca le faltan. Aunque ella no se dé cuenta. Los problemas empiezan a la hora que intenta interactuar con

la gente y le gana su rudeza. Debe ser la persona con menos dotes sociales que conozco” (168).

Lizzy es la contraparte icónica de la detective Mijangos. En *Tiempo de alacranes*, el narrador recordaba de Lizzy que “cuando se pintó el pelo de rosa después ya no pudo parar de teñírselo de miles de colores” (31). El personaje se consolidó como una mujer cromática<sup>8</sup> en *Hielo negro* y en *Cuello blanco*. La autoafirmación de Lizzy desde su aspecto es un signo de rebeldía que paradójicamente no es ajeno a lo que hace Mijangos: ambas mujeres son originales en su apariencia. En otro sentido, ambas revelan dos valores morales que las caracterizan en concordancia con su representación física: la adaptabilidad o flexibilidad y la fidelidad o lealtad. La caracterología con que Fernández diferencia a Lizzy y Mijangos, en su simpleza, promueve la unificación de las rivales en su rechazo de los convencionalismos estéticos. Esta coincidencia hace surgir la pregunta de si en el fondo las rivales son, como personas, diferentes. Sin pretender un discurso sustentado en teorías de género, Fernández logra hermanar a sus antagonistas en el espacio de la violencia masculina.

La reiteración de personajes como Lizzy y Mijangos implica la existencia extratextual de un autor único vinculado, en primera instancia, con el narrador omnisciente de las diferentes novelas e incluso con el narrador en primera persona que puede contar su vivencia a un escucha implícito. El narrador omnisciente, en términos retóricos, puede señalarse como la representación de un autor implícito. La continuidad entre narrador omnisciente y autor implícito genera una expectativa en el lector: la de confiar en la coherencia relacional de los personajes, en primer lugar, pero también la de confiar en la coherencia intratextual de los hechos contados.<sup>9</sup> Algunos personajes secundarios de *Tiempo*

---

<sup>8</sup> Cárdenas, reseñista de *Cuello blanco*, hace una atinada observación sobre Lizzy Zubiaga: “una especie de Lady Gaga del mal que encabeza un cartel poderosísimo” (65).

<sup>9</sup> Sobre las relaciones entre autor y narrador, y sobre las figuras del autor y lector implícitos remito al trabajo de Shen y Dejin. La idea de intratextualidad implica que “Un texte peut entrer en rapport non seulement avec un autre d’un auteur différent, mais aussi il peut entretenir des relations avec les autres textes du même auteur. Il s’agit, en effet d’un type particulier d’intertextualité connu sous l’appellation d’intratextualité. Il y a intratextualité quand l’auteur met à contribution ses propres textes. La reprise par un auteur d’un texte ou de fragments de

de alacranes aparecen o son referidos en *Hielo negro* como elementos incidentales, aunque coherentes, en el mundo ficcional de Fernández. Por ejemplo, una referencia al general Díaz Barriga, para quien sabemos que trabajó el Güero y que habría muerto en un avionazo, queda insertada de esta manera:

Vigilancia Cancerbero, S. A. de C.V., era una empresa de seguridad privada fundada por el general Díaz Barriga, experto en seguridad nacional y grupos de choque de élite, que había muerto años atrás en un accidente aéreo.

Ahora la empresa era dirigida por la viuda del militar, doña Conchita, una dulce anciana apasionada de las armas de fuego y las técnicas de persuasión (*Hielo negro* 13).

En el *continuum* ficcional de Fernández, también hay ideas recurrentes que apuntalan la coherencia narrativa entre el todo novelístico. No obstante, como pivotes de la estructura narrativa, estas ideas o motivos funcionan también de manera contextualizada y, por esta razón, no fuerzan la vinculación mutua entre los textos referidos. En este sentido, un ejemplo singular es la reflexión de Mijangos, quien, como policía y tras matar por primera vez a un delincuente, dice: “Mi primer muerto. El único del que te acuerdas” (23). La impresión emocional de esa acción fatal la hizo también el Güero en un contexto meditativo semejante:

Pareciera que es vacilada, pero siempre se recuerda al primer muerto. La cara que queda en el cadáver que uno acaba de fabricar, la expresión de miedo o confusión que el pobre diablo habrá de llevarse al hoyo: los ojos bien abiertos, la boca en forma de o, con los bordes de los dientes asomando entre los labios (...). Hasta que llegas al primero que te niegas a matar. Un nuevo rostro que se grabará para siempre en tu memoria, que te acompañará en el sepulcro a veces sin saber que tú

---

textes dans une oeuvre ultérieure les fait entrer en écho les uns dans les autres et restitue ainsi l'autonomie de l'oeuvre. En effet, personnages, scènes, pans d'histoire, phrases réitérées parfois en leitmotivs, expressions identiques créent une impression de continuité et d'unité entre des textes issus d'oeuvres différentes” (Belhocine 90). (“Un texto puede relacionarse no sólo con otro de un autor diferente, sino también tener relaciones con los otros textos del mismo autor. Se trata, en efecto, de un tipo particular de intertextualidad conocida como intratextualidad. Hay intratextualidad cuando el autor combina sus propios textos. La apropiación por un autor de un texto o de fragmentos de textos en una obra posterior hace entrar en resonancia los unos con los otros y se restituye así la autonomía de la obra. En efecto, personajes, escenarios, secciones de la trama, frases reiteradas a veces como *leitmotivs*, expresiones idénticas crean una impresión de continuidad y unidad entre los textos resultantes de obras diferentes”; mi versión).

le permitiste vivir un poco más, unos días, unos años. (*Tiempo de alacranes* 60)

La intratextualidad entre las narraciones de Fernández se concreta, en otros momentos, gracias a una sutileza técnica. El automóvil que compra el Güero en *Tiempo de alacranes*, un Impala 1970 negro con llamas pintadas en los costados, la gente de Lizzy, en la novela subsecuente, lo “había recuperado (...) de un taller mecánico de Perros Muertos, Coahuila, y mandado restaurar a Los Ángeles, sin que nadie entendiera muy bien su apego al vehículo, ni por qué ordenó matar al mecánico que lo tenía” (*Hielo negro* 91-92). Las afirmaciones sobre el inexplicable crimen y la estima por el vehículo sólo cobrarán pleno sentido en correlación con *Tiempo de alacranes*. Además de funcionar como nodo intratextual, la referencia a esta situación posee una dimensión aciaga porque sobre el mecánico se ha cumplido una deuda de muerte. En *Tiempo de alacranes*, el Güero debió deshacerse del Impala; el mecánico de Perros Muertos le pagó mucho menos de lo que valía el auto. El Güero dice del mecánico estafador: “Tuve el impulso de sacar la pistola de la sobaquera y meterle un plomazo. Me contuve porque otro muerto hubiera empeorado las cosas” (96). Quien se cruza con criminales tarde o temprano acaba muerto.

De manera más evidente, la intratextualidad en el *continuum* que examinamos se observa en la actividad memorística de los narradores. Mijangos, en su búsqueda de venganza, en *Hielo negro*, encuentra dentro del expediente que revisa una foto de Lizzy. Entonces recuerda:

El expediente suscribía también el episodio de la balacera en Gómez Palacio donde había muerto su papá. No necesitaba leerlo. Yo había estado ahí.

Cuando trabajaba con el capitán Tapia. (...)

Hasta que vino la balacera en Lerdo.

Aún hoy no me queda claro qué es lo que sucedió en ese lugar. Íbamos tras la pista de una banda de asaltantes menores. Tres chamacos pendejos que venían robando Oxxos y sucursales del Banco Agrario por toda la frontera norte. (...)

Pero resultó que eran narcojúniors.

Que ella era uno de ellos.

Los emboscamos en un burdel de Lerdo. Pero alguien más los estaba buscando. Cuando llegamos ya había ahí un comando armado. Eso se convirtió en una carnicería. El peor fuego cruzado en el que he estado. Ahí estabas tú, Lizzy.  
Ahí fue donde murió el Señor Zubiaga. Su papá. (180-181)

El recuerdo *proustiano* de Mijangos constituye un resumen general de *Tiempo de alacranes* y, de manera más puntual, un resumen de la tercera parte de aquella novela, aunque no el único que se hace en *Hielo negro*.

El recurso intratextual sustentado en el recuerdo no se limita a *Hielo negro*. En *Cuello blanco* se hallan otros asideros que dan coherencia al *continuum* novelístico. Uno particularmente significativo es la reaparición del Güero, que había quedado arruinado en una playa de Mazatlán en *Tiempo de alacranes*. El Güero, en la última novela de Fernández, continúa con su espíritu doblegado por los nuevos tiempos. Le confiesa a Salgado, uno de los agentes que lavan dinero para Lizzy:

Las cosas han cambiado. Ya no hay lugar en este negocio para un viejo como yo. Debí quedarme en Mazatlán, pero Lizzy me recomendó para trabajar de escolta de su socio. Una especie de jubilación, jale tranquilo, sin complicaciones. (...) Ya no hay honor, licenciado. No puedo trabajar así. (*Cuello blanco* 94)

La declaración del Güero explica al lector de *Cuello blanco* algo del pasado del personaje, pero también es una exposición autobiográfica del personaje refrendada por los hechos en *Tiempo de alacranes*.

La vitalidad del *continuum* queda afianzada en al menos dos elementos: Mijangos, la detective privada, está en libertad de aceptar cualquier nuevo caso; los intereses artísticos de Lizzy empiezan a ser un negocio en ciernes. En este segundo punto, cabe señalar que los intereses de Lizzy se desplazan hacia terrenos más acordes a la tendencia del crimen financiero de *cuello blanco* desde *Hielo negro*. Ahí, a la par de las investigaciones que financia para producir la droga perfecta, encuentra piezas prehispánicas que planea vender mediante un contacto europeo (*Hielo negro* 163-164, 193-194, 215-225). En la última novela de Fernández, el nuevo negocio de arte al que se lanza Lizzy tiene que ver con



algunos Siqueiros que descubre y que piensa ingresar al mercado con el mismo contacto de la novela anterior (*Cuello blanco* 162-164, 238-239). El universo ficcional de Fernández demuestra así las posibilidades que tiene para continuar creciendo.<sup>10</sup>

### **El simulacro neopolicial**

Para concluir este análisis, queremos apuntar algunas ideas sobre la novedad que representan las dos últimas novelas de Fernández en su *continuum* narrativo, que se vislumbra ya como la consolidación de un mundo de ficción deudor del neopolicial. La intratextualidad entre las novelas publicadas hasta ahora –interrelación que depende de la expansión cronológica del *continuum*– y las constantes estructurales –doble trama, reiteración de personajes– generan una dependencia lectora entre ellas que, sin embargo, no es obligatoria para el lector: el autor ha desarrollado estrategias que permiten llenar, en los momentos donde se requiere, lagunas que resultarían por lo menos extrañas para quien no ha seguido el crecimiento de esta ficción. Sin embargo, a pesar de la cercanía con la práctica del relato neopolicial definido por Taibo II y otros autores del género en Latinoamérica, puede señalarse cierta distancia de Fernández frente a esa tradición en *Hielo negro* y *Cuello blanco*.

La brecha entre Fernández y el neopolicial clásico se aprecia en el uso de la doble trama en relación con el contexto sociopolítico mexicano contemporáneo. La doble trama es la “detective fiction’s ‘distinctive feature’ [... because] fixed relationship between surface and depth, in which signs have a dual function of pertaining to both the everyday and to the clue that leads to the solution” (Norman 42).<sup>11</sup> Es en el desarrollo de esta estructura en las dos últimas novelas de Fernández donde se delata la crisis del neopolicial. Si la doble trama,

---

<sup>10</sup> Afirma Fernández que tras *Hielo negro* hubo alguna espera: “Decidí ver cómo le iba a la primera [novela], pero ya desde ahí dejaba algunas pistas de que esto continuaba. Por lo menos yo tengo planeadas tres, no sé si habrá más, porque la tercera no la he escrito, pero ya sé de qué se trata y qué va a suceder, ya lo sabía desde el principio” (Morales).

<sup>11</sup> La doble trama es la “‘característica distintiva’ de la ficción detectivesca [... porque] determina la relación entre la superficie y el fondo, donde los signos tienen una función doble al pertenecer tanto a lo cotidiano como al ser pistas que conducen a la solución” (mi traducción).

es decir, el juego entre fondo y contenido servía a Taibo II como medio para denunciar las calamidades sociales y la corrupción de las instituciones, en el caso de Fernández la estrategia denunciadora debe competir con la saturación de crítica social explícita canalizada por los medios masivos de comunicación y, sobre todo, ejercida sin sutilezas en las redes sociales. Dicho en términos más generales, ni el autor ni el relato policial en sí mismo son instrumentos exclusivos para una actual crítica de los vicios públicos; la censura de medios bajo la que surgió el relato neopolicial ha dejado paso a una supuesta libertad de expresión.

En este contexto de mayor libertad, Fernández establece algunas referencias politizadas y otras no politizadas entre su universo ficcional y la realidad general de su lector. Entre las referencias politizadas, con las que el autor mantiene un vínculo con el neopolicial clásico, están la violencia que conlleva el comercio ilegal de drogas, la amoral e ilícita acumulación de capitales con la complicidad de instituciones bancarias, la corrupción de las policías. Entre las referencias no politizadas contamos aquellas que aluden al cine, a la música y, en general, a las manifestaciones de la cultura *pop*. Todavía hay, pues, una función social del relato neopolicial de Fernández (Rodríguez Lozano),<sup>12</sup> aunque no como la observada en las producciones primigenias de las décadas del '70 y del '80, tanto en España como en Latinoamérica (Martín Escribá y Sánchez Zapatero 52).

Los rasgos que hacen pensar que Fernández ha construido algo *parecido* al neopolicial son las referencias no politizadas y el desplazamiento explícito del

---

<sup>12</sup> Es multicitada la reflexión de Trujillo Muñoz sobre el relato policial vinculado al narcotráfico: “la novela policiaca seguirá prosperando por una sencilla razón: es la novela costumbrista por excelencia de nuestro país postratado de libre comercio de América del Norte. En el espejo de su violencia nos podemos contemplar de cuerpo entero: a profundidad y sin eufemismos. Vernos tal cual somos, con nuestras carencias y miserias, pero también con nuestra dignidad y nuestra libertad en lucha permanente, en constante conflicto con un mundo que cada día es más voraz en su morbo y en sus placeres, es decir, que cada vez es más felizmente monstruoso, porque sus sueños y pesadillas se cumplen puntualmente con solo desearlas. Y la fiesta de las balas no tiene para cuando terminar. De ahí que la literatura policiaca refleje, con terrible certeza, la cabeza de la hidra del alma nacional: nuestros gestos de ira e impotencia, de dolor y burla, de sadismo y solidaridad. En sus escenarios y personajes contemplamos lo peor y lo mejor de nosotros mismos. Las heridas y fisuras del alma nacional” (38).

*whodunit* a un segundo plano en *Hielo negro* y *Cuello blanco*. En estas dos novelas de Fernández se insertan elementos culturales significativos para quien tal vez es hoy un lector cuya inmersión mediática y participación digital en la opinión de masas de las redes sociales garantiza, en cierto aspecto, una comprensión de lo *pop*. Como veremos enseguida, Fernández formula tales referentes para garantizar la verosimilitud de su mundo ficcional; sin embargo, el resultado es más parecido al simulacro baudrillardiano.

La construcción de un relato neopolicial que describe de manera crítica la podredumbre social y descarta el valor de la policía como agente restaurador del orden, pero además propone una relación con la realidad *pop*, habrá de estudiarse en el sentido baudrillardiano del signo:

The transition from signs that dissimulate something to signs that dissimulate that there is nothing marks a decisive turning point. The first reflects a theology of truth and secrecy (to which the notion of ideology still belongs). The second inaugurates the era of simulacra and of simulation, in which there is no longer a God to recognize his own, no longer a Last Judgment to separate the false from the true, the real from its artificial resurrection, as everything is already dead and resurrected in advance. (Baudrillard 6)<sup>13</sup>

Veremos enseguida, en las novelas de Fernández, esa transición descrita por Baudrillard, puesto que si concebimos la doble trama como un signo, éste corresponde a la segunda era, la de los simulacros y la simulación.

En el sentido baudrillardiano de simulacro y simulación habrá de leerse la elevación de la violencia gratuita hasta entronizarla como una forma de arte en *Hielo negro*. Lizzy Zubiaga, que en Canadá estudiara artes, como jefa del cártel de Constanza confiesa: “Quiero pensar que soy una artista” (178). En efecto, el crimen con que inicia *Hielo negro*, el robo de pseudoefedrina que efectúan los

---

<sup>13</sup> “La transición desde los signos que disimulan algo hacia los signos que disimulan que no hay nada resulta crucial. Lo primero remite a una teología de la verdad y de la secrecía (a la cual pertenece todavía la noción de ideología). Lo segundo inaugura la era de los simulacros y de la simulación, en la cual ya no hay un Dios a quien se reconoce la pertenencia, ya no hay un Juicio Final para separar lo falso de lo verdadero, lo real de su resurrección artificial, puesto que todo está muerto y resucitado por adelantado” (mi versión).

hombres de Lizzy disfrazados de gorilas y en patines,<sup>14</sup> se rodea de esta parafernalia carnavalesca porque la autora intelectual en realidad pretende montar una instalación en el lugar del delito con las víctimas que resultan de ello. Luego, en una función privada, proyecta *El lago de los simios*:

Un grupo armado de personas disfrazadas aterrorizaba a un grupo de custodios. Todo había sido grabado cámara en mano. La imagen saltaba y los hechos se volvían confusos. Pero la matanza brutal era clara para los asistentes. [...] En el centro de la sala, completando la proyección, un traje de gorila salpicado de sangre seca descansaba en el piso con un par de patines en el pecho. (171-173)

La confusión que provocan los simulacros artísticos de Lizzy es patente en otros momentos. Al investigar la muerte de Armengol, Mijangos se pregunta si habrá sido obra de narcos o de políticos. Su conclusión es que “ni uno ni otro (...) parecen la clase de gente que haga del asesinato una bella arte” (151). Thomas de Quincey aparece como un hipotexto configurador del personaje de Lizzy Zubiaga, quien se revela al lector como una artista del crimen cuyos intereses son más económicos y lúdicos, aunque detrás de ellos se ejerza la violencia desmedida para conseguir tales fines.

El robo de pseudoefedrina en *Hielo negro* y la muerte del novelista gráfico en *Cuello blanco*, aunque destapan huecos a través de los cuales se observa la extensa red de corrupción y violencia que recorre la sociedad ficcionalizada, son simulaciones de algo más profundo que Mijangos y el Járcor descubrirán. La evidencia más palpable de la simulación representada por una de las dos tramas de *Hielo negro* y *Cuello blanco* está en esta última novela: el seguimiento que se hace de la muerte del novelista gráfico recae en el colega de Mijangos, se resuelve de manera inintencionada a mitad de la novela y se cierra con un cliché –“hemos cerrado el caso”– hacia el final de la historia. Encontrar al culpable del crimen, núcleo fundamental de la trama policial más tradicional e inicio de *Cuello blanco*, queda desdibujado ante la atención que Fernández pone al desarrollo de la otra trama, el desmantelamiento de una red de delincuentes

---

<sup>14</sup> Este capítulo se incluyó como relato autónomo en la antología *Negras intenciones* de Rodolfo J. M. (103-109).

bursátiles. En otras palabras, la violencia física resulta menos importante en *Cuello blanco* que la violencia institucional, opaca y difícil rastrear y comprobar.

Paródico<sup>15</sup> resulta que la última novela de Fernández, *Cuello blanco*, sea una enunciación que delate el peligro que corre un elemento tan irreal como la ficción misma que lo retrata: el capital está en peligro, el capital es la víctima. El desplazamiento de la atención sobre las tramas que abordan el crimen violento contra individuos hacia una trama que aborda delitos financieros y donde el dinero, como entidad, ocupa el lugar de la víctima tradicional del relato policial, da ese tono paródico a la novela de Fernández en comparación con la seriedad tradicional del neopolicial. Este cambio de prioridades facilita al lector el cuestionamiento sobre lo falso y lo verdadero, lo superficial y lo profundo, lo secundario y lo prioritario: el capital como víctima de las instituciones es el simulacro.

Los simulacros proliferan en *Hielo negro* y *Cuello blanco* y entran al terreno de la cultura *pop*, como señalamos arriba. Las referencias que hacen los personajes entre las similitudes de lo que ocurre en su plano con ficciones populares de la cultura mediática contemporánea tienen una trascendencia que amerita señalarse. Por ejemplo, al describir el narrador el laboratorio donde se produce la droga perfecta, explica qué piensa Lizzy:

Frente a ellos, sobre una de las mesas del laboratorio *el Médico* había montado un complejo aparato formado por matraces y retortas interconectadas por alambiques y pipetas. Lizzy pensó que sólo le faltaban unos focos para parecerse a aquellas máquinas de las películas del Santo, el enmascarado de plata, porque *el Médico* ya podía pasar por el Doctor Cerebro. (*Hielo negro* 204)

Las similitudes que Lizzy establece entre lo que ve frente a ella y lo que imagina –alguna de las escenas filmicas clase B donde participó Rodolfo Guzmán Huerta, célebre figura de la lucha libre y actor mexicano de gran popularidad entre 1960 y 1970– difuminan las fronteras entre lo “real” de la ficción de Fernández y las ficciones referidas extratextualmente. La apariencia de realidad

---

<sup>15</sup> Uso este término en su sentido contemporáneo de ‘reproducción con diferencia’, no en el más clásico de sentido burlesco.

de la ficción neopolicial se sostiene por el contraste con la irrealidad de las ficciones mediáticas contemporáneas, aceptada tanto por los personajes ficcionales como por el lector al que se involucra. El resultado de estas conexiones hacia falsas realidades promueve la parodia del neopolicial.

La intención de hacer evidente la ficción del relato policial al señalar la irrealidad de las acciones se observa de manera más constante en *Cuello blanco*. Ocurre, por ejemplo, en esta parte donde Mijangos avisa al Járcor que se infiltrará en la red de lavado de dinero de Lizzy:

-¿Cómo en *Miss Simpatía*? -el Járcor no puede dejar de reírse.

-No seas pendejo, Jar.

-Es que está increíble. Yo pensé que esas cosas no pasaban. ¿Te van a comprar ropa y todo? (*Cuello blanco* 154)

La puesta en evidencia de la ficción neopolicial como simulacro ocurre también en otro pasaje donde Mijangos, a punto de entrar a la sala donde se hará una fiesta para los clientes de la casa de bolsa en la cual invierte Lizzy su capital, piensa: "Yo estaba sorprendida. Nunca pensé ser parte de una operación así. Era como una película. Mi sueño hecho realidad" (198). La apariencia de realidad se sustenta en el contraste con el discurso filmico reconocido tradicionalmente como ficticio tanto por el personaje como por el lector.

Se observa que el relato neopolicial representado por *Hielo negro* y *Cuello blanco* avanza hacia una modalidad paródica porque Fernández remite desde la ficción hacia ficciones que en aquél pasan como modelos de irrealidad. Si bien este mecanismo de referencialidad apuesta por establecer un vínculo con el lector -al menos con un lector generacionalmente determinado por el conocimiento compartido de la cultura *pop*-, también es verdad la fragilidad del apuntalamiento de la realidad ficcional del texto sobre bases tan ficcionales como las primeras. Esta reproducción de modelos filmicos y discursos policiales en el seno del neopolicial de Fernández hace que,

en este nivel de la simulación *la reproducción indefinida de los modelos* pone fin al mito de origen y a todos los valores referenciales, se acaba la representación: no más real ni referencia a que contratarlo; el simulacro "ya no es del orden de lo real, sino de lo hiperreal". Es cierto que esa tendencia fue inaugurada por el realismo; el último, sin embargo, nunca redoblaba lo que dijo con un efecto de realidad; la

representación clásica basada en "las viejas ilusiones de perspectiva y de profundidad (espaciales y psicológicas)" no es equivalencia, es transcripción, interpretación y comentario. En este sentido, "lo hiperreal representa una fase mucho más avanzada, en la medida en que incluso esta contradicción de lo real y lo imaginario queda en él borrada. La irrealidad no es en él la del sueño o del fantasma..., es la de *alucinante semejanza de lo real consigo mismo*". Si la propia definición de lo real es "aquello de lo cual es posible dar una reproducción equivalente", lo hiperreal "es no solamente lo que puede ser reproducido, sino *lo que está siempre reproducido*", y, podemos decir, preferentemente a partir de otro medio reproductivo –publicidad, foto, etc. – de médium en médium lo real se volatiliza y se hunde en lo hiperreal –triunfo de los simulacros. (Vaskes Satches 200-201)

La referencialidad de *Cuello blanco* hacia elementos de la cultura *pop* ocurre en un contexto social tanto o más complejo que aquél donde escribieron Taibo II y Bernal porque la actual desconfianza de los ciudadanos hacia sus instituciones es generalizada (Pérez Silva; Instituto Nacional Electoral 142-143). Tras el ascenso a la presidencia de dos candidatos del Partido Acción Nacional (PAN), un partido de derecha, en los sexenios del 2000 y del 2006, las expectativas de cambio social frente al pasado presidencial dominado por el Partido Revolucionario Institucional (PRI) se pusieron a prueba con la derrota del PAN en las elecciones del 2012 y la vuelta del PRI a la presidencia. La así llamada "guerra contra el narco" promovida por el último presidente del PAN hizo evidente la continuidad de la violencia y de la censura en el país, pese a las promesas de estabilidad social. Las fronteras ideológicas entre partidos de izquierda y derecha dejaron de ser claras ante la constante movilidad de sus miembros clave y de las "alianzas" partidistas. La izquierda, representada por coaliciones y sobre todo por el Partido de la Revolución Democrática (PRD), también ha fracasado en su intento por establecer puntos de confianza: el discurso persecutorio de los dirigentes de izquierda no ha podido esconder las raíces de la corrupción interna, que ha sido objeto de escrutinio público. El discurso político mexicano contemporáneo revela un vacío detrás de él y la narrativa policial denuncia lo evidente sin poder proponer un asidero para dar tranquilidad a su lector, si no es dentro de la propia ficción.

*Hielo negro* y *Cuello blanco*, en tal contexto de indeterminación política, señalan la catástrofe que vive la Ciudad de México, espacio que durante años pareció ajeno o al menos protegido de la violencia y de la muerte que caracterizaron, por ejemplo, la zona norte del país. Fernández describe la Ciudad de México como víctima del narco y cómplice de la corrupción. Sin embargo, en *Cuello blanco*, como señalamos antes, la violencia física queda opacada por el crimen financiero que está anclado en una de las zonas pudientes de la Ciudad de México. Es la capital del país el centro neurálgico de la ilegalidad, donde Lizzy Zubiaga dirige sus operaciones bancarias. La “Ciudad de la Esperanza”, como nombrara a la Ciudad de México uno de sus alcaldes de izquierda, ya no lo es más en la ficción de Fernández, que deconstruye este espacio urbano hasta dejarlo ver como una simulación de paz social.

Al subvertir la homogeneidad narrativa mediante el señalamiento de la ficción extratextual como referencia de vida de personajes ficticios, la narración neopolicial de Fernández, en el contexto actual, apunta al vacío detrás de la narración y anula cualquier responsabilidad que pudiera atribuirse al autor como mediador entre la realidad y el lector. Para algunos estudios del género neopolicial, la anulación de la responsabilidad sociocrítica del relato no recae en la negligencia del autor. La simulación y el simulacro en que se convierten algunas novelas neopoliciales ocurre porque

la gran diferencia entre estos dos modelos narrativos [el tradicional y el neopolicial] radica en que el primero representa el crimen como un fenómeno posible de eliminar dentro de una sociedad moderna, mientras que el relato contemporáneo niega esta posibilidad describiendo un estado deforme de este proyecto socio-institucional. (Barraza Toledo 158)

*Cuello blanco* puede considerarse la ficción más declarada de la serie de Fernández. Los guiños hacia referentes *pop* y la preeminencia de una víctima abstracta como lo es el dinero, alejan el relato de la violencia física implicada en el narcotráfico y nos conduce al terreno de lo que llamaremos violencia moral: la codicia que afecta a varios y beneficia a unos cuantos, las finanzas producto de las vidas de las víctimas del narco. Aunque Fernández declara que detrás de *Cuello blanco* hay una investigación –“en la poca bibliografía que hay sobre



lavado de dinero, consulté a dos financieros expertos e indagué sobre ese delito difícil de perseguir y aún más de tipificar” (Castellanos C.)–, el resultado, en la tradición del neopolicial, señala críticamente instituciones inexistentes, pero reconocibles al menos como hiperreales: se parecen a las que conoce el lector, pero son más reales y seguras que la insegura realidad social que palpable y vive el lector.<sup>16</sup>

## **Bibliografía**

@DonRul. *Cría buitres*. México: Plaza & Janés, 2012.

Acosta, Andrés. *Doctor Simulacro*. México: Joaquín Mortiz, 2005.

*Antología del Premio Nacional de Cuento Policiaco del IPAX*. México: Random House Mondadori, 2009.

Aridjis, Homero. *Los perros del fin del mundo*. México: Alfaguara-Círculo Editorial Azteca, 2012.

Barraza Toledo, Vania. “Nueva novela policíaca: un nuevo modelo exegetico”. *Mester*, 32.1 (2003): 155-78. eScholarship. Web. 2 de septiembre 2014.

Baudrillard, Jean. *Simulacra and simulation*. Trans. Sheila Faria Glaser. Michigan: The University of Michigan Press, 1994.

Belhadjin, Anissa. “Polar et imaginaire”. *Narratologies contemporaines* (2005): s. pág. Web. 20 de octubre 2014.

---

<sup>16</sup> Al revisar este trabajo, en México se dan a conocer dos lamentables casos de corrupción financiera. En los meses de noviembre y diciembre de 2014, se anuncia el fraude del grupo de ahorro y crédito popular Ficrea, la suspensión definitiva de sus actividades y la imposibilidad para algunos de sus inversionistas de recuperar la totalidad del capital invertido. Pese a la dilación de la que los analistas acusan a la Comisión Nacional Bancaria y de Valores, pues había indicios anteriores y pruebas del fraude perpetrado por Ficrea, la Comisión argumenta ante la ciudadanía que el momento exacto de su intervención “permitió evitar mayores problemas a los ya afectados y evitar realizar fraudes a clientes potenciales” (Ugalde). Por otro lado, en enero del 2015 se apresura a uno de los presidentes municipales del PRD en el estado de San Luis Potosí: desvió más de doscientos millones de pesos hacia una empresa en la que era accionista; a su vez, esta empresa desviaba recursos hacia otras más pequeñas en las que el presidente municipal era accionista mayoritario o tenía colocados a familiares; los pagos fraudulentos se hacían a través de cuentas de bancos con BBV Bancomer (Vicenteño). En el sentido de lo hiperreal, *Cuello blanco* resulta ser una más de las muchas formas de reproducción ininterrumpida de la corrupción bancaria.

Belhocine, Mounya. "La pratique intratextuelle chez Fatéma Bakhaï: entre homogénéité et hétérogénéité". *Synergies Algérie* 13 (2011): 89-96. *Dialnet*. Web. 2 de septiembre 2014.

Bermúdez, María Elvira. "La clave literaria". *El que la hace... ¿la paga? Cuentos policíacos latinoamericanos*. Selec. Vicente Francisco Torres Medina. México-Lima: Coedición Latinoamericana, 2006. 129-42.

Bernal, Rafael. *El complot mongol*. 1969. México: Joaquín Mortiz, 2014. Impreso.

Cárdenas, Noé. "Una novela de látex". *Nexos* 33.404 (2011): 65.

Castellanos C., Juan Carlos. "Ante lo trágico, el mejor antídoto es el humor, asegura Bef". *Yahoo! Noticias*. Web. 20 de septiembre 2014.

Chávez Díaz de León, Miguel Ángel. *Policía de Ciudad Juárez* 1. México: Océano, 2012.

Corona, Ignacio. "Violencia, subjetividad y mediación cultural: un abordaje al neopoliciaco a través de la narrativa de Élmér Mendoza". Juan Carlos Ramírez-Pimienta y Salvador C. Fernández, comps. *El Norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. México: Occidental College-Plaza y Valdés, 2005. 175-201.

Fernández, Bernardo. *Cuello blanco*. México: Grijalbo, 2013.

---. "Gorilas". Rodolfo J.M., comp. *Negras intenciones. Antología del género negro*. México: Jus, 2010. 103-09.

---. *Hielo negro*. México: Grijalbo, 2011.

---. *Tiempo de alacranes*. 2005. México: Joaquín Mortiz, 2006.

Fernández Pequeño, José M. "Teoría y práctica de la novela policial revolucionaria". *La Palabra y el Hombre* 66 (1988): 93-101. *Repositorio Institucional de la Universidad Veracruzana*. Web. 20 de septiembre 2014.

Flores, Mónica. "La novela policiaca femenina hispánica: hacia un canon de tendencia posmodernista". Tesis doctoral. University of Alabama, 2011.

Fuentes Krafczyk, Felipe Oliver. *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. Guanajuato: Universidad de Guanajuato, 2013.

Gallelli, Graciela Rosa. "La literatura policial". *La Lectura* 13 (2009): s. pág. Web. 1 de octubre 2014.

Gnutzmann, Rita. *Novela y cuento del siglo XX en el Perú*. Murcia: Universidad de Alicante, 2007. Hernández, Luis Felipe. *Derrumbe*. México: Nueva Imagen, 2005.

Instituto Nacional Electoral. *Informe País sobre la calidad de la ciudadanía en México*. México: Instituto Nacional Electoral-El Colegio de México, 2014.

J. M., Rodolfo (comp.). *Negras intenciones. Antología del género negro*. México: Jus, 2010.

Lazcuráin Moreno, René. “Un paradigma de la novela policiaca posmoderna: *La paz de los sepulcros* de Jorge Volpi”. Tesis de licenciatura. Universidad Autónoma Metropolitana, 2001.

Malpica, Antonio. *La lágrima del Buda*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes-Instituto Queretano de la Cultura y las Artes, 2008.

Martín Escribá, Àlex; Javier Sánchez Zapatero. “Una mirada al neopolicial latinoamericano: Mempo Giardinelli, Leonardo Padura y Paco Ignacio Taibo II”. *Anales de Literatura Hispanoamericana* 36 (2007): 49-58. *Revistas Científicas Complutenses*. Web. 10 de septiembre 2014.

Morales, Laura Luz. “Bernardo Fernández ‘Bef’: ‘Soy vicioso de la novela policiaca’”. *La Vanguardia*. Web. 14 de septiembre 2014.

Noguerol Jiménez, Francisca. “Entre la sangre y el simulacro: últimas tendencias en la narrativa policial mexicana”. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert-Bonilla Artigas Editores, 2009. 169-200.

Norman, Will. “Killing the Crime Novel: Martin Amis’s *Night Train*, Genre and Literary Fiction”. *Journal of Modern Literature* 35.1 (2011): pp. 37-59. EBSCO. Web. 20 de septiembre 2014.

Pacheco, Jesús. “Entrevista / *Cuello Blanco* / Crea esperpento ante la realidad”. *Reforma*. 26 de julio 2013: 14.

Parra Sánchez, Diego Ernesto. “Del relato de enigma al neopolicial latinoamericano: un análisis comparativo del policial de Conan Doyle y Paco Ignacio Taibo II”. *Cuadernos del Hipogrifo. Revista de Literatura Hispanoamericana y Comparada* 1 (2014): 170-82. Web. 27 de agosto 2014.

Pérez Silva, Ciro. “Desconfianza generalizada entre los ciudadanos: INE”. *La Jornada* 17 de junio 2014. Web. 14 de agosto 2014.

Pluta, Nina. “El género seudocriminal. Inspiraciones policiacas en las novelas mexicanas del cambio de siglo”. *Tendencias de la narrativa mexicana actual*. Ed. José Carlos González Boixo. Madrid-Frankfurt am Main: Iberoamericana-Vervuert-Bonilla Artigas Editores, 2009. 201-28.

Poniatowska, Elena. *La noche de Tlatelolco: testimonios de historia oral*. 1971. México: Era, 1996.

Ramírez-Pimienta, Juan Carlos; Salvador C. Fernández, comps. *El Norte y su frontera en la narrativa policiaca mexicana*. México: Occidental College-Plaza y Valdés, 2005.

Ramos, Luis Arturo. "Lo mejor de Acerina". *El que la hace... ¿la paga? Cuentos policiacos latinoamericanos*. Selec Vicente Francisco Torres Medina. México-Lima: Coedición Latinoamericana, 2006. 145-60.

Rodríguez, Franklin. "The Bind Between Neopolicial and Antipolicial: The Exposure of Reality in Post-1980s Latin American Detective Fiction". *CiberLetras. Revista de crítica literaria y de cultura - Journal of literary criticism and culture* 16 (2006): s. pág. Web. 6 de octubre 2014.

Rodríguez Lozano, Miguel G. "La narrativa policiaca en el norte de México (Trujillo, Amparán y Parra)". *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*. Ed. Miguel G. Rodríguez Lozano y Enrique Flores. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005. 153-81.

---. *Pistas del relato policial en México. Somera expedición*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008.

Rodríguez Lozano, Miguel G. y Enrique Flores, eds. *Bang! Bang! Pesquisas sobre narrativa policiaca mexicana*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2005.

Sánchez Velasco, Irene. "El neopolicial chileno de las últimas décadas teoría y práctica de un género narrativo". Tesis. Universidad Autónoma de Madrid, 2010. Impreso.

Shen, Dan; Dejin Xu. "Intratextuality, Extratextuality, Intertextuality: Unreliability in Autobiography versus Fiction". *Poetics Today* 28.1 (2007): 43-87.

Taibo II, Paco Ignacio. *Días de combate*. 1976. México: Joaquín Mortiz, 2013.

---, ed. *México negro y querido*. México: Plaza & Janés, 2011. Impreso.

Tello Macías, Carlos. "Notas sobre el Desarrollo Estabilizador". *Economía Informa* 364 (2010): 66-71.

Todorov, Tzvetan. *Poétique de la prose, suivi de Nouvelles recherches sur le récit*. Paris: Seuil, 1980.

Torres Medina, Vicente Francisco. *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*. México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2003.

---, selec. *El que la hace... ¿la paga? Cuentos policíacos latinoamericanos*. México-Lima: Coedición Latinoamericana, 2006.

Trujillo Muñoz, Gabriel. "La literatura policiaca mexicana: un caso abierto". *Acequias* 55 (2011): 34-8. Web. 15 de octubre 2014.

Ugalde, Carlos. "Ficrea, ¿otra falla de la CNBV?". *El Economista* 25 de diciembre 2014. Web. 6 de enero 2015.

Vaskes Santches, Irina. "La transestética de Baudrillard: simulacro y arte en la época de simulación total". *Estudios de Filosofía* 38 (2008): 197-219. SciELO. Web. 3 de octubre 2014.

Vicenteño, David, "¿Cómo obtuvo José Ricardo Gallardo más de 22 mdp?". *Excelsior* 8 de enero 2015. Web. 10 de enero 2015.

Vizcarra Gómez, Héctor Fernando. "El proceso configurativo del detective en la literatura latinoamericana: la tetralogía *Las cuatro estaciones* de Leonardo Padura". Tesis. Universidad Nacional Autónoma de México, 2010.