



**UNIVERSIDAD MICHOACANA DE SAN NICOLÁS DE HIDALGO**

**INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FILOSÓFICAS "LUIS  
VILLORO"**

**FACULTAD DE FILOSOFÍA "SAMUEL RAMOS"**

**LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA DE LA ORFANDAD COMO LO  
MONSTRUOSO EN LA NOVELA *TODA LA SOLEDAD DEL CENTRO DE LA  
TIERRA* DE LUIS JORGE BOONE**

**TESIS**

**QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE MAESTRA EN FILOSOFÍA DE LA  
CULTURA**

**PRESENTA**

**ARIADNA ZAYID IBÁÑEZ VILLEGAS**

**ASESOR: DR. CARLOS GONZÁLEZ DI PIERRO**

**LECTORES:**

**DRA. ADRIANA SÁENZ VALADEZ**

**DR. JUAN CARLOS GONZÁLEZ VIDAL**

**MORELIA MICH. DICIEMBRE 2025**

## **Dedicatoria**

A mi mamá, a mi papá, por todo su apoyo, siempre.

## **Agradecimientos**

Agradezco profundamente el acompañamiento de mi asesor, el Dr. Carlos González di Pierro, cuya guía y generosidad fueron fundamentales para culminar este trabajo; al Dr. Juan Carlos González Vidal, por su rigor intelectual y su disposición para orientar este proyecto; y a la Dra. Adriana Sáenz Valadez, por sus valiosos comentarios y sugerencias, que enriquecieron de manera significativa esta investigación.

A mi madre, Alejandra, le agradezco su amor, su paciencia, su incuestionable apoyo. Gracias.

A mi padre, que siempre está orgulloso de lo que hago y me motiva a ser mejor.

A mi hermana y a mi sobrina, para que alcancen a vislumbrar que otros futuros, más amables, son posibles.

A Maca y Leo, por acompañarme fielmente en las noches de desvelo.

A Diana, Raquel y Alejandra por la solidaridad, las risas, el acompañamiento, las pláticas, las recomendaciones y la hermosa amistad que construimos.

A Kahory y Raquel, compañeras de trabajo y amigas, por su apoyo y por brindarme todas las condiciones para poder concluir con mi investigación.

A Felipe, por todo su inquebrantable acompañamiento, por las lecturas, por sus invaluable recomendaciones, por los debates, por siempre inspirarme a intentar lo imposible, por enseñarme a ver el mundo de manera distinta.

## **Reconocimientos**

Reconozco a la Secretaría de Ciencia, Humanidades, Tecnología e Innovación (SECIHTI) el apoyo y respaldo económico que me brindó durante el periodo que duró la Maestría en Filosofía de la Cultura, ello, posibilitó que haya terminado en tiempo y forma la misma. Además, el apoyo económico generosamente brindado, generaron las condiciones materiales para que pudiera desarrollar una investigación con el nivel requerido. Por ello, quedo profundamente agradecida.

De la misma manera, reconozco a mi aula mater, la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, especialmente a la Facultad de Filosofía y al Instituto de Investigaciones Filosóficas, por brindarme la oportunidad de desarrollar una investigación que pone a la literatura en su centro.

## Índice

|                                                                                                                                  |            |
|----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|------------|
| <b>Resumen.....</b>                                                                                                              | <b>6</b>   |
| <b>Introducción.....</b>                                                                                                         | <b>7</b>   |
| <b>Capítulo I. Marco teórico-metodológico: La hermenéutica y las claves de interpretación del objeto de estudio.....</b>         | <b>12</b>  |
| I.1. Hermenéutica .....                                                                                                          | 13         |
| I.2. Hermenéutica analógica: cómo abordar el texto literario .....                                                               | 15         |
| I.3. Hermenéutica del sujeto. Foucault y la búsqueda de la verdad dentro de nosotros mismos. El caso del personaje Chaparro..... | 20         |
| I.4. Hermenéutica política. Dispositivo y estado de excepción en Giorgio Agamben .....                                           | 25         |
| I.4.1. El estado de excepción como dispositivo .....                                                                             | 28         |
| <b>Capítulo II. Narrar la violencia extrema. Panorámica de la literatura mexicana actual.....</b>                                | <b>32</b>  |
| II.1. La literatura del Boom y la identidad latinoamericana.....                                                                 | 34         |
| II.1.2 La influencia del realismo mágico.....                                                                                    | 38         |
| II.2. Literatura en sociedades extremadamente violentas.....                                                                     | 41         |
| II.3. <i>Toda la soledad del centro de la Tierra</i> : entre el realismo mágico y el descontento realista 55                     |            |
| <b>Capítulo III. La construcción narrativa de la orfandad como lo monstruoso.....</b>                                            | <b>62</b>  |
| III.1. Hermenéutica monstruosa .....                                                                                             | 64         |
| III.2. La metáfora de la monstruosidad más que una categoría estética .....                                                      | 66         |
| III.2.1 Realidad y ficción en <i>Toda la soledad del centro de la tierra</i> .....                                               | 68         |
| III.2.2. Lo monstruoso y lo humano .....                                                                                         | 71         |
| III.3. El lenguaje metaforizado: voces que susurran una violencia monstruosa.....                                                | 78         |
| III.4. Tecnologías de lo monstruoso: Monstruosidad y biopolítica.....                                                            | 83         |
| III.4.1 Formas de la orfandad: doña Susana, don Seras y Chaparro .....                                                           | 84         |
| III.4.2. Chaparro, la antítesis del héroe o el monstruo biopolítico .....                                                        | 91         |
| <b>Capítulo IV. Capitalismo neoliberal y dispositivos de control: del discurso de la guerra a la orfandad del cuerpo .....</b>   | <b>96</b>  |
| IV.1. El viraje del neoliberalismo al militarismo: la guerra como política económica.....                                        | 103        |
| IV.2. La guerra neoliberal y la administración del miedo.....                                                                    | 107        |
| IV.3. Dispositivos de poder: Miedo y <i>horrorismo</i> .....                                                                     | 109        |
| IV.4. La narrativa de la guerra: ficción política y legitimación del poder .....                                                 | 112        |
| IV.4.1. Capitalismo gore, control afectivo y la orfandad del cuerpo .....                                                        | 114        |
| IV.4.2. Miedo, precariedad y cuerpo: las vidas no lloradas .....                                                                 | 116        |
| <b>Conclusiones .....</b>                                                                                                        | <b>120</b> |
| <b>Referencias bibliográficas.....</b>                                                                                           | <b>126</b> |

## **Resumen**

La presente investigación aborda la lectura filosófica de la novela *Toda la soledad del centro de la Tierra* de Luis Jorge Boone, siendo la hermenéutica analógica, la herramienta de análisis principal, para sumergirnos en un recorrido que va del texto a su contexto político, marcado por una violencia inusitada desatada por la guerra contra el narcotráfico en México, desde la mirada de un niño huérfano. Pasando por un momento panorámico de la literatura mexicana contemporánea para situar al autor como un escritor comprometido socialmente y entendiendo su literatura como un grito de protesta, como un lugar de resistencia. Retomando, para ello, las ideas sobre dispositivos de dominación y control, de autores como Michel Foucault, Giorgio Agamben, Judith Butler, Sayak Valencia, y Ana Esther Ceceña, principalmente.

**Palabras clave:** hermenéutica analógica, literatura mexicana contemporánea, monstruosidad, orfandad, violencia, guerra contra el narcotráfico

## **Abstract**

This research addresses the philosophical reading of Luis Jorge Boone's novel *Toda la soledad del centro de la Tierra* (All the Loneliness of the Center of the Earth), using analogical hermeneutics as the main analytical tool to immerse ourselves in a journey that goes from the text to its political context, marked by unusual violence unleashed by the war on drug trafficking in Mexico, from the perspective of an orphaned child. We take a panoramic look at contemporary Mexican literature to situate the author as a socially committed writer and understand his literature as a cry of protest, as a place of resistance. To this end, we revisit ideas about devices of domination and control from authors such as Michel Foucault, Giorgio Agamben, Judith Butler, Sayak Valencia, and Ana Esther Ceceña, among others.

**Keywords:** analogical hermeneutics, contemporary mexican literature, monstrosity, orphanhood, violence, war on drug trafficking

## Introducción

Juzgar si la vida vale o no vale la pena de vivirla es responder a la pregunta fundamental de la filosofía.

*El mito de Sísifo*  
Albert Camus

Toda obra literaria es, en cierto sentido, una forma de resistencia frente al olvido, un ejercicio de memoria. Porque en ella se conservan los rastros de lo que fuimos, las huellas de nuestras pasiones, de nuestros miedos más profundos y los vestigios de las heridas colectivas. La literatura reproduce una parte de lo que somos, no como espejo ni como una reproducción fiel, porque es mucho más compleja, pero sí como una reconstrucción simbólica, con recursos propios, que nos permite comprender mejor nuestra propia condición humana. A través del lenguaje, la ficción nos revela aquello que los discursos racionales o demasiado técnicos no pueden nombrar: las zonas grises de la experiencia y de la sensibilidad, aquellos lugares donde la vida se vuelve incierta e inexplicable.

En esa frontera entre lo invisible y lo indecible habita la novela *Toda la soledad el centro de la Tierra* de Luis Jorge Boone, una obra que, más allá de narrar los estragos de la violencia vinculada al narcotráfico, nos hace testigos del derrumbe de la experiencia humana. Lo que en ella se representa no es solo la masacre de un grupo armado ni el horror que dejó a su paso, sino la manera en que este hecho determinó la vida de los personajes distorsionando sus cuerpos, su lenguaje, su cotidianidad, su memoria y su futuro. La mirada del protagonista —un niño huérfano que se descubre invisible ante el mundo diegético— abre un hueco desde el cual puede observarse el hundimiento de una generación entera. En su silencio, en su aparente ausencia de emociones, resuena la pregunta por lo humano: ¿qué queda de nosotros cuando la infancia es atravesada por la violencia?

Desde esta óptica, lo más impactante y aterrador es, entonces, la forma en que decisiones políticas transforman un mundo de un oasis a un lugar fantasmal, arrasado por la

violencia, por ello, no podemos permitir que la guerra, dentro de todo el caos y la confusión que genera, se despolitice.

Es por ello que optamos por una lectura filosófica porque estamos convencidos que la literatura, desde ese crisol, nos permite interrogar y dialogar con las heridas abiertas. No tratamos pues aquí la obra únicamente como una representación artística para el goce estético, sino como una forma de pensamiento crítico y político. La obra poética y la reflexión filosófica no son mitades opuestas, sino dimensiones complementarias del mismo gesto humano de la búsqueda de sentido. Si el método de la filosofía es perseguir la verdad de manera sistemática, la literatura la bordea con los rodeos del símbolo, del mito y de la imaginación, es decir, con toda la libertad que le otorga la ficción. Pero ambas, insistimos, comparten la complejísima tarea de explorar los límites de lo humano y las grietas del sentido.

La figura del monstruo emerge precisamente en esos goznes, en los límites, se fragua entre las sombras y permanece atrincherado esperando el momento de irrumpir. Lo mórbido de la monstruosidad, como nos han enseñado Gramsci, es que se trata siempre de una frontera que separa y confunde, que revela la fragilidad del orden establecido y de las categorías con las que pretendemos nombrar el mundo. En la tradición occidental, el monstruo, ha encarnado lo otro, lo anómalo, lo que ha sido excluido para preservar la normalidad. En la modernidad, la monstruosidad deja de ser un accidente y se convierte en una categoría política dejándonos claro que lo monstruoso no es lo que proviene de la naturaleza, sino de lo que el poder, para preservarse, designa como tal.

Es esta la figura que, en un primer momento, nos permite la vinculación la obra con la filosofía, porque nos interpela y nos hace cuestionarnos acerca de nuestra condición humana. Si existe un saber de lo monstruoso, ¿qué puede mostrarnos de nosotros mismos, de nuestra contemporaneidad? ¿Puede decirnos hacia dónde nos encaminamos como humanidad? Pero también la encontramos en las voces testimoniales que parecen imitar la oralidad y fungen como la memoria cultural de un pueblo arrasado y desplazado por las formas de la violencia vinculadas al crimen organizado. Es una lucha por la memoria: narrar para nunca olvidar lo que allí sucedió.

En *Toda la soledad del centro de la Tierra*, la orfandad se construye narrativamente como una forma de lo monstruoso: los niños sistemáticamente huérfanos, es decir,



abandonados por la migración, por la violencia, por la desaparición forzada o por la muerte, se convierten en una presencia incómoda que interpela al orden social. Porque si de algo habla la novela de Boone es de la desaparición, del miedo a no estar, del miedo a no encontrarse, de perder el sentido, de la desesperanza, el desconcierto, de la completa orfandad a la que hemos sido arrojados. Pero, como se pregunta el periodista Javier Valdez ¿a quién le duelen, de verdad, los huérfanos?

Lo monstruoso de la orfandad no se manifiesta en la deformidad física, ni en el exceso moral, como usualmente aparecen los monstruos representados en el arte, en el cine y en la literatura, sino en la invisibilidad. El protagonista de Boone, Chaparro, deviene monstruo porque es aquello que el Estado, la sociedad y la familia no saben cómo mirar. Su condición de niño huérfano lo sitúa en un no-lugar: no pertenece al mundo de los vivos ni termina en el de los muertos, no está del todo dentro ni fuera de la comunidad. Está vivo con los muertos y muerto con los vivos. En esa grieta, su voz se vuelve política. La ausencia de emociones que caracteriza su narración no es una carencia, sino un síntoma: la expresión de una subjetividad despojada por la violencia sistémica. La monstruosidad, entonces, no es un solo un motivo estético, sino un dispositivo que permite pensar la forma en que las tecnologías de poder producen cuerpos desechables, vidas prescindibles, infancias mutiladas.

La lectura filosófica de esta novela permite desentrañar los mecanismos de esa violencia más allá de su espectacularidad mediática y de su inusitada crueldad. Porque la violencia que atraviesa el norte de México —y que el texto de Boone transforma en materia de reflexión poética— no se agota en el acto visible del crimen o la masacre. De hecho, ni siquiera se habla directamente de ello, sino de sus consecuencias. Pero detrás de esa violencia espectacularizada se ocultan estructuras discursivas y simbólicas que la sostienen: la violencia sistémica que Michel Foucault, Giorgio Agamben, y otros filósofos han descrito como el núcleo invisible y enrevesado del poder contemporáneo. La literatura, en su capacidad de construir mundos, imaginar futuros y desbordar el lenguaje ordinario, se convierte así en una herramienta para visibilizar lo que la cultura dominante ha intentado naturalizar.

De ahí que propongamos una lectura hermenéutica de la novela de Boone, leerla como un espacio de intersección entre la estética y la política, entre la ficción y la filosofía. La hermenéutica, como herramienta de interpretación, no solo nos permite descifrar los significados simbólicos que “esconde” la obra, sino también comprender cómo esos

significados se entretajan con las condiciones históricas de la violencia de nuestro país, asomarnos al pasado para entender el presente y tratar de incidir en el futuro. Leer la novela desde esta perspectiva —insistimos, la literatura no es un reflejo de la realidad—, implica darle su lugar a la literatura como un lugar donde se piensa, se cuestiona y se reconfigura el decurso de nuestra historia.

El gesto hermenéutico que guía este trabajo, parte de la convicción de que la ficción produce una forma de conocimiento distinto al de las ciencias empíricas. Al narrar la orfandad y el desamparo desde la voz de un niño, el autor nos enfrenta a un saber que no se expresa en proposiciones, sino en experiencias. La literatura no se detiene en explicaciones sobre el mundo, lo que hace, en cambio, es mostrárnoslo. Y en ese mostrar, revela el fracaso de los discursos hegemónicos y la necesidad de recuperar la memoria de los invisibles para poder armar con mayor precisión el mapa de la historia. Ese apelar a la memoria, como sugeriría Walter Benjamin, no tiene como fin reconstruir el pasado, sino incidir en el presente: se trata de un acto de justicia que restituye el sentido de lo humano, justo allí, donde ha querido ser aniquilado.

Así, esta investigación se pregunta por la manera en que la narrativa de Boone construye la figura del huérfano cómo monstruosa, y cómo esa representación ilumina las derivas necropolíticas de una sociedad marcada por la guerra y el abandono. Pero por otro lado —uno excesivamente optimista, tal vez—, la monstruosidad, en la novela, muestra, la posibilidad de resistencia, como plantea Judith Butler, sabernos vulnerables, en manos de otros, totalmente inermes, puede humanizarnos. En el fondo de esa soledad, allí donde la vida parece haberse quedado suspendida, persiste una forma mínima de esperanza y de sentido: la palabra.

Estamos convencidos, y tratamos de desarrollarlo en esta tesis, que la realidad está construida por discursos. Somos lo que nos han contado, pero también lo que nos contamos a nosotros mismos. La historia de Chaparro nos permite escarbar en los escombros de un pueblo arrasado por la violencia y a partir de ahí preguntarnos ¿cómo es que hemos llegado hasta aquí? ¿Cómo nos convertimos en monstruos? ¿A quién conviene que estemos huérfanos, qué seamos desechables? Para encontrar los rastros de la monstruosidad que deja consigo la violencia de un país en guerra, analizamos los discursos de los personajes y

examinamos la construcción del mundo narrado en torno a la profunda herida de soledad y abandono.

La presente investigación se divide en cuatro capítulos que nos llevan del plano intratextual al extratextual, pasando por un momento panorámico. En el primer capítulo, se desarrolla el marco teórico hermenéutico sustentado principalmente en la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot, para seguir con una línea hermenéutica que va de Michel Foucault y su comprensión sobre el poder, a Giorgio Agamben y sus dispositivos de dominación y control.

En el segundo capítulo emprendemos un recorrido panorámico por la literatura mexicana contemporánea para demostrar cómo ciertas obras, más que ser cooptadas por el poder transformándolas en meras reproducciones de la cultura dominante, son un espacio de resistencia y crítica social. Hablamos de narraciones híbridas que desdibujan los límites entre géneros y transforman la palabra en un acto político. Para ello, dialogamos con tradiciones literarias como el realismo mágico y reflexionamos sobre el uso de elementos fantásticos para expresar la imposibilidad de representar una violencia extremadamente cruel como la que vivimos hoy en día.

En el tercer capítulo profundizamos el concepto de monstruosidad, revisando sus implicaciones estéticas, filosóficas y políticas, así como su vínculo con la violencia y las tecnologías de poder. Aquí también desarrollamos los rastros discursivos de la orfandad de nuestros personajes, y la construcción de un mundo ficcional monstruoso.

Finalmente, en el cuarto capítulo, situamos las condiciones históricas y políticas que dieron origen a la novela. Analizamos la manera en que la novela se inscribe en el marco de la guerra contra el narcotráfico y cómo ésta última, más que una estrategia de seguridad, constituyó un dispositivo de control del capitalismo neoliberal. A través de los vínculos entre la violencia, la orfandad, la gestión del miedo y la vulnerabilidad de los cuerpos, el capítulo muestra cómo la guerra se transforma en una economía política de la vida y la muerte.

Estamos convencidos que, al unir varios enfoques, histórico, político, literario y filosófico, podamos mirar más profundamente, y tal vez, solo tal vez, en ese asomarnos al profundo pozo en el que nos han metido, veremos una imagen más nítida de nosotros mismos y nuestro momento actual, y a partir del entendimiento, intentar cambiar el rumbo.

**Capítulo I. Marco teórico-metodológico:** La hermenéutica y las claves de interpretación del objeto de estudio

## I.1. Hermenéutica

El estilo y las figuras del lenguaje son elementos de interpretación y al mismo tiempo de argumentación y persuasión.

Mauricio Beuchot

Como establece José Pascual Buxó (2012) en su prólogo al libro *Juan Rulfo: el arte de narrar* de Françoise Perus, la literatura no es un reflejo de la sociedad. Gran parte de la crítica literaria se ha decantado por encontrar en los textos literarios una correspondencia con la realidad, enmarcar los acontecimientos diegéticos en un tiempo y en un espacio histórico determinado en aras de un positivismo científico que ha permeado en todas las esferas humanas del mundo occidental. Pero con ello, muchas veces, se ha dejado fuera otro horizonte teórico de igual importancia; el de encontrar en los rastros discursivos modos de pensar y sentir que representan otra parte de la vida humana, aquella que compete al espíritu y al subconsciente.

Por eso, parafraseando a Pascual Buxó, si el relato de Luis Jorge Boone remite a muchos aspectos de una realidad objetiva (la masacre de Allende), a la vez se distancian de ella porque no se trata de un documento histórico verificable, sino de una nueva historia que, al evocar a historias verdaderas, las transfigura y llena de nuevas o inesperadas significaciones que revelan ciertos estratos profundos de la personalidad humana no atendidos ni conocidos por los discursos disciplinarios (2012, p. 13).

Porque sí, es verdad, historia y literatura siempre se remiten a la vida, pero con diferente propósito. La intención de la literatura “es la de ‘representar’ artificialmente esa vida a través de la invención de un mundo textualmente autónomo y sólo inteligible y perdurable por gracia de la escritura y de sus renovadas recuperaciones en la mente de los lectores” (p. 13).

Se ha ido así, en la historia de la recepción literaria, de un extremo a otro en un movimiento pendular, de querer, en esa búsqueda de objetividad plena, rastrear la verdad

absoluta del autor, lo que realmente quiso decir, hasta terminar en la muerte del autor<sup>1</sup>, cayendo todo el ámbito de la significación en garras de la pura subjetividad. Dando paso así a infinitas interpretaciones, muchas de las cuales incurren en meras ocurrencias. En palabras de Beuchot la naturaleza de la hermenéutica está vinculada:

A la intención del autor, la cuál está plasmada en el texto que él produjo. Se trata de captar lo que el autor quiso decir. Es la intención del autor o la intención del texto frente a la mera intención del lector, pues en la interpretación convergen tres cosas: el texto (con el significado que encierra y vehicula), el autor y el lector. Y el lector o intérprete tiene que descifrar el contenido significativo que el autor dio a su texto, sin renunciar a darle también él algún significado o matiz. (2000, p. 16)

¿Podemos pues encontrar un punto medio? ¿Una interpretación que nos permita asomarnos a las entrañas del texto y ubicar en sus recursos lingüísticos —más allá de lo que el autor quiso o no decir—, la fundamentación necesaria para sustentar con suficiente fuerza lo que hemos encontrado allí? ¿Cómo podemos abordar un texto ficcional en aras de que nos revele algo sobre nosotros, o mejor, de obtener pistas que podamos transformar, a través de la mirada filosófica, en un conocimiento epistemológico, sobre quiénes fuimos, quiénes somos, y en qué nos estamos convirtiendo?

Creemos que la propuesta de la hermenéutica analógica de Mauricio Beuchot puede brindarnos algunas luces sobre esta labor, así que tomaremos de él, aquellos planteamientos que nos sirvan para una buena interpretación, no la única ni probablemente la mejor, pero sí una que tenga el rigor filosófico necesario en el que se sustenten las ideas planteadas. Una que trascienda la mera subjetividad, pero sin pretender la total objetividad, en términos de Beuchot “superar la univocidad, evitar la equivocidad y lograr la analogía” (2000, p. 16). Porque creemos que la búsqueda de la objetividad plena es una ilusión en la que han incurrido durante mucho tiempo las ciencias sociales y humanas. Ilusión porque tal vez no sea posible

---

<sup>1</sup> Término acuñado por Roland Barthes al reflexionar sobre la naturaleza del actor de narrar: “en cuanto un hecho pasa a ser relatado, con fines intransitivos y no con la finalidad de actuar directamente sobre lo real, es decir, en definitiva, sin más función que el propio ejercicio del símbolo, se produce esa ruptura, la voz pierde su origen, el autor entra en su propia muerte, comienza la escritura.” Barthes, Roland. (1987). *La muerte del autor. El susurro del lenguaje*, 2.

encontrar una mirada totalmente libre de mediaciones, intereses, afectos, marcos culturales, lenguajes, y también porque aquello que compete al espíritu, a las emociones, a los sentimientos, al subconsciente y al no-consciente, se le escapa al pensamiento positivista, a la racionalidad pura. Pero se necesita de las dos esferas para una comprensión integral, holística de nosotros mismos y nuestro papel en el universo, así, la hermenéutica necesita la dimensión ontológica y metafísica para comprender que hay algo en el texto, una estructura de significado, una huella de experiencia, una configuración de mundo que precede y orienta la lectura, eso es lo que intenta la propuesta de Beuchot. Un conocimiento con estas pretensiones nos puede conducir a entender mejor nuestro pasado, pensar nuestro presente y tratar de incidir en el futuro para cuidar, entre otras cosas, que las tragedias del pasado no vuelvan a repetirse.

Una vez establecidos los principales postulados sobre cómo podemos interpretar analógicamente nuestro objetivo de estudio, en un segundo apartado, nos enfilaremos en una línea hermenéutica de corte foucaultiana, que nos permita entender e interpretar la importancia de la búsqueda de la verdad dentro de nosotros mismos, o en nuestro caso, del personaje principal. Es decir, ahondaremos en los postulados de una hermenéutica del sujeto pensando en términos de la construcción de la subjetividad y de las tecnologías de poder. Esto nos preparará para, en un tercer apartado, abordar, en la misma línea de Foucault, lo expuesto por Giorgio Agamben en cuanto la violencia como dispositivo y al estado de excepción. A su vez, los postulados de Agamben, nos abrirán la puerta para reflexionar acerca de cómo operan las emociones vinculadas al miedo y cómo son usadas como dispositivo de control, con ello cerraremos este primer capítulo.

## **I.2. Hermenéutica analógica: cómo abordar el texto literario**

Aunque parezca intuitivo y surja en nosotros ese impulso por zanjar un texto de ficción en la evidente realidad a la que alude, como es el caso de nuestra novela, no podemos hacerlo de manera directa, necesitamos una herramienta de análisis que nos permita rescatar ciertos elementos discursivos, semióticos, hermenéuticos, sociocríticos, que nos permitan hacer esa vinculación. Es por eso que la hermenéutica analógica de Beuchot nos parece una herramienta que nos puede asegurar la llegada a buen puerto. Porque, amén de ser una

propuesta mexicana y latinoamericana ampliamente aceptada en el mundo, Beuchot apuesta por lograr una hermenéutica ontológica o metafísica que dote de potencia jerárquica o escalonada a las interpretaciones literarias, siendo unas más pertinentes que otras, pero sin pretender alcanzar una verdad absoluta inalcanzable para la significación, ni, por el contrario, caer en el extremo contrario del sinsentido.

La propuesta de Beuchot en su *Tratado de hermenéutica analógica* (2000) es buscar un tan necesitado equilibrio, dejar los extremos por los que nos hemos movido históricamente no solo en el campo de la interpretación, sino en todas las esferas de la vida humana, para en ella, encontrar el punto medio entre univocidad y equivocidad. Se trata pues de abrir la interpretación, pero ponerle límites a su campo de validez. Es decir, no quedarse con una sola y única interpretación, sino entender que puede haber variadas interpretaciones en un rango que va de mayor o menor validez según su fundamentación, algo así como una estructura jerárquica. “Habrá algunas que se acerquen más a la verdad del texto y otras que se alejen de ella. Pero, en todo caso, se podrá delimitar ese ámbito de la interpretación” (2000, p. 11).

Buscar lo más cercano a la verdad representada intratextualmente para con ella pensar la verdad fuera del texto, extratextual. Este punto es crucial para toda buena interpretación, y es nuestra aspiración inicial. ¿Qué elementos entonces podemos rescatar para llevar a cabo dicha misión? La respuesta, sin duda, tenemos que buscarla en el lenguaje, a través de los rastros discursivos y sus elementos lingüísticos, pero también en los símbolos y en los recursos estilísticos y estéticos. Solo ese conjunto puede darnos las claves necesarias para entender el texto en su complejidad, aunque sin abarcarlo por completo. Tenemos pues que sacar, en sentido figurado, esos elementos del texto y usarlos como herramientas a la hora de hacer un diagnóstico de sus condiciones de emergencia.

En su propuesta, Beuchot recurre a la analogía, de esta manera, si para Ricoeur, la figura más importante y por tanto el símbolo que guía su modelo de interpretación es la metáfora, para Beuchot lo es la analogía. Dice nuestro autor que la analogía “ha recorrido la historia hasta hoy revistiendo formas diferentes de pensamiento” pero que su fin es el mismo “tratar de encontrar lo que es alcanzable de semejante en las cosas sin olvidar que predomina lo diferente, la diversidad”, de esta manera “se respeta la diferencia sin renunciar a la semejanza que permite lograr alguna universalización” (1997, p. 12).



El lenguaje es esencialmente polisémico, así que una característica necesaria para aquel que interpreta tiene que ver con la sutileza, y que se relaciona con esta propuesta en el sentido de que:

La sutileza era vista como un trasponer el sentido superficial y tener acceso al sentido profundo e inclusive al oculto. O como encontrar varios sentidos cuando parecía haber solo uno. Podríamos decir: superar la univocidad, evitar la equivocidad y lograr la analogía. (p. 16)

Beuchot habla de que Roman Jakobson decía que la metonimia era el lenguaje de la ciencia, mientras que la metáfora lo era de los poetas. Los dos pilares del discurso humano. Y éstas dos figuras forman las dos caras de la analogía. Hoy sabemos que ambas, metonimia y metáfora, sirven tanto a la ciencia, como a la poesía y a la política. Pero es interesante que la analogía, se erige por encima de las dos (metáfora y metonimia), las contiene como un ente mediador. Y de esta mediación trata toda su propuesta hermenéutica. Una hermenéutica analógica que:

conjunta metáfora y metonimia como sus dos polos, será capaz de comprender, además del aspecto metafórico del símbolo, su aspecto metonímico, por el cual nos da un conocimiento del universal, de la realidad, así como la metonimia nos hace pasar de las partes a la totalidad. (Beuchot, 2013, p. 13)

Vemos así que nuestro autor habla constantemente de estas dualidades buscando siempre un justo medio. En ese sentido, busca también la mediación entre argumentación lógica y la pura narratología sin fundamentos ni principios, vinculada más bien a la emotividad. En cuanto a los extremos de narración y ontología dice que: “Hay un aspecto narratológico y un aspecto ontológico en la hermenéutica, y no se puede sacrificar uno de ellos en aras del otro; tienen que guardar proporción” (p. 81).

Nuestro objeto de estudio, como ya lo hemos establecido, narra o hace referencia a un evento que sucedió en la realidad y lo hace desde el punto de vista de un niño huérfano y de unas voces que fungen como una suerte de memoria colectiva, pero no podemos, ni tampoco queremos, simplemente brincar del texto ficcional a la realidad como si fuera un documento histórico. Y no queremos porque se perdería esa particularidad que nos permite entender la generalidad, esa emotividad, esa experiencia estética que viene con el lenguaje poético y metafórico de la narración y que le da su potencia. Se trata de pensar más allá de las estadísticas oficiales, de la medición de los daños colaterales en meras cifras, en simples números. Se necesita esa vena emocional, pero sin descuidar la racional. Entender pues, todo un episodio trágico de la historia de nuestro país, pero desde unos personajes ficcionales que toman la perspectiva de las víctimas directas.

Y esto puede hacerse, pues en la narración hay dos aspectos: el alegórico-simbólico y el literal; pero el primero sólo puede darse si es sujetado por el segundo, para que impida su completa dispersión y ausencia de sentido y significado. Así, sin renunciar a lo alegórico-simbólico en nuestra narratología, más aún, para no renunciar a ello ni perderlo, necesitamos el recurso y la referencia a la literalidad. (p. 80)

De esta manera podemos entender, en palabras de Beuchot, que:

Los tropos y figuras de lenguaje no son mero ornato. Son elementos del razonamiento, esto es, argumentaciones condensadas, por eso se han usado como modos efectivos de persuasión. No solo por su cualidad de ornamentos, sino de argumentos razonables. Su carácter performativo tiene dos direcciones, la que afecta al entendimiento y la que afecta a la voluntad. (p. 90)

Para Beuchot es necesario rescatar la relación entre hermenéutica y ontología para que la primera no se quede sin fundamentos y evitar que caiga en un mero relativismo, en pura subjetividad sin sustento. Error en el que ha incurrido gran parte del pensamiento posmoderno. Esto es sumamente importante para la misma supervivencia de la hermenéutica, para que no termine disolviéndose en la liquidez de la posmodernidad. Como dice Beuchot:

En la actualidad se ha dado un proceso de des-ontologización de la hermenéutica. Se le ha querido desvincular de toda fundamentación ontológica o metafísica dado que se proclama la ausencia de fundamentos y un relativismo muy extremo. Por eso es necesario recuperar para la hermenéutica su relación con la ontología. Y esta no puede ser más que de fundamentación. (p. 95)

Al interpretar abrimos horizontes temáticos, planteamos nuevas posibilidades de lectura y aproximaciones a fenómenos que hasta entonces nos aparecían velados, invisibles en una primera mirada. También, al hacernos preguntas y cuestionar al mismo texto, podemos expandir nuestros horizontes de conocimientos. El texto literario abre y permite muchas preguntas porque está en juego con nuestras subjetividades, así, por ejemplo, al preguntarnos por las emociones de los personajes, por su sentir en medio de la tragedia, podemos comprender algo de nuestro propio ser y estar en el mundo.

El mundo no configura el fin de nuestras preguntas, se abren al ser, y sólo en él y en su sentido pueden aquietarse. Todas las intencionalidades del hombre se orientan al ser, las intelectivas, volitivas y emotivas, y sólo por eso puede tener experiencia y comprensión, i.e., sólo por el ser puede tener mundo. El horizonte del ser penetra y trasciende el horizonte del mundo. Al hacer temático a este último, la hermenéutica culmina en la metafísica. (p. 106)

Esta es pues la aspiración de la hermenéutica analógica que propone Beuchot y que nosotros encontramos sumamente pertinente para nuestra investigación.

Hermenéutica y metafísica, pues, se condicionan mutuamente: la metafísica solo es posible gracias a la hermenéutica que contextúa sus afirmaciones, y la hermenéutica solo es posible si termina en una metafísica que a la vez fundamente cualquier comprensión lingüística e histórica que se dé en ella. (p. 109)

El símbolo, la metáfora y la metonimia, serán las bases que nos permitan hacer una reflexión profunda sobre los temas que el autor pone sobre la mesa en nuestro objeto de

estudio porque, como pudimos revisar en la propuesta de Beuchot, son los pilares para una buena interpretación del texto literario. Esto nos ayudará a entender mejor el sentido del texto y su referencia a la realidad. La misión es pues encontrar en los rastros discursivos, en las narraciones de los personajes, aquellos elementos lingüísticos que podamos usar para guiar nuestra interpretación y fundamentar lo suficientemente bien, con rigor filosófico, lo allí encontrado. Será como extraer esos elementos del texto para luego pensar con ellos nuestra propia realidad o la realidad de aquellos que ha sido despojados, exiliados, la voz pues de los vencidos, o mejor, de aquellos cuya voz se ha quedado atrapada en un pozo y que llega a nosotros en forma de susurros. Nuestra misión es tratar de interpretar esos susurros y darles un sentido filosófico.

### **I.3. Hermenéutica del sujeto. Foucault y la búsqueda de la verdad dentro de nosotros mismos. El caso del personaje Chaparro**

La fórmula de “conócete a ti mismo” va acompañada siempre, por otra parte, de otra exigencia: “ocúpate de ti mismo”.

Michel Foucault.

Nuestra aproximación a la interpretación del texto literario lleva las coordenadas del poder, sus dispositivos y sus tecnologías, como lo son: el discurso, la violencia, las emociones vinculadas al miedo, la construcción de la subjetividad, los sistemas de exclusión, los estados excepción, entre otros. Por eso, no podemos dejar de apoyarnos en las reflexiones del pensador del poder por antonomasia, Michel Foucault. Especialmente en el “último” Foucault, aquel que desarrolla una hermenéutica del sujeto y del conocimiento de nosotros mismos, pero también retomando sus ideas sobre el poder en textos como *El orden del discurso* (2020), y en lo que a la monstruosidad respecta, un libro como *Los Anormales* (2023b) han sido una luz en este camino de tinieblas.

Para este apartado, entonces, expondremos brevemente aquellas ideas de Foucault que más nos ayuden a desentrañar nuestro texto y entender la función del discurso que nuestro

personaje lleva a cabo consigo mismo y su relación con las dinámicas o relaciones de poder. Ya que, creemos, las estructuras narrativas son como una ventana que nos permiten observar la dinámica de las estructuras sociales.

Nuestro personaje principal, un niño abandonado por ambos padres, vive atormentado por su lugar en el mundo, nació en un pequeño poblado donde impera la pobreza y la desesperanza cuyas únicas dos vías de escape son: irse al otro lado a trabajar limpiando baños y haciendo hamburguesas para los gringos, o unirse a un grupo criminal. Pero, además, vive hacinado junto con sus primos y sus tías. No solo no hay una habitación propia para él, sino que no hay esperanzas de que su futuro cambie, no le espera nada, ni nadie, salvo la ilusión de encontrar algún día a sus padres. Y es en la búsqueda de estos últimos, que en realidad es una búsqueda de la verdad de sí mismo, que se inicia en un recorrido introspectivo, donde se confiesa así mismo quien es realmente. Por eso aquí las ideas de la hermenéutica de sí de Foucault son indispensables para comprender mejor este diálogo interno cuasi poético y sus implicaciones para nuestro entendimiento global del texto como un testimonio de la monstruosidad que es la violencia del narcotráfico

La confesión está vinculada a lo que Foucault llama “poder pastoral” que refiere a un conjunto de técnicas que lo que buscan es contribuir a la mortificación de los sujetos para que vivan sometidos a una suerte de ley superior cuyo rompimiento provocaría ser desterrado de la posibilidad de la inmortalidad cristiana. De esta manera, no se vive en el mundo, se vive atormentado, alejado de él, temiendo que ese futuro utópico, divino, consuelo de los tormentos de la tierra que viene después de la muerte, nunca llegue. Para Foucault:

Todas estas técnicas cristianas del examen, la confesión, la dirección de conciencia y la obediencia tienen como finalidad conducir a los individuos a que contribuyan a su propia mortificación en este mundo. La mortificación no es la muerte, sin duda, sino que es la renuncia a este mundo y a uno mismo: una especie de muerte cotidiana. Una muerte que se supone proporciona la vida en el otro mundo. No es la primera vez que encontramos el tema pastoral asociado a la muerte, pero su sentido es diferente del que existe en la concepción griega del poder político. No se trata de un sacrificio en aras de la ciudad; la mortificación cristiana es la forma de relacionarse con uno mismo. Es un elemento, una parte integrante de la identidad cristiana. (1994, p. 14)

Para Foucault, la filosofía y la búsqueda de la verdad están relacionadas con el espíritu, porque existen mediaciones entre el sujeto y el acceso a la verdad, mediaciones que la filosofía intenta determinar, digamos, a nivel más racional, pero los sujetos, a partir de sus experiencias y de la práctica también emprenden esta búsqueda a la que Foucault llama espiritualidad y de la cual dice que es necesario, para ello, que el sujeto sufra ciertas transformaciones que lo acercarán a la verdad.

Denominaremos por tanto espiritualidad al conjunto de estas búsquedas, prácticas y experiencias entre las cuales se encuentran las purificaciones, la ascesis, las renunciaciones, las conversiones de la mirada, las modificaciones de la existencia que constituyen, no para el conocimiento sino para el sujeto, para el ser mismo del sujeto, el precio a pagar para tener acceso a la verdad. (1994, p. 18)

No entraremos de lleno aquí en el análisis de nuestro personaje, solo queremos dejar asentado, a manera de bosquejo, porqué las ideas de Foucault son tan importantes para nuestra investigación. Sin embargo, en un primer momento sí nos preguntamos ¿cómo se vincula todo esto con la idea de poder? Para ello debemos pensar el poder no solamente como algo que se posee cual si fuera un objeto, sino como algo que se ejerce, debemos entenderlo en términos relaciones. De esta manera vamos a poder comprender mejor que hay “extrañas y complejas relaciones entre individualidad, discurso, verdad y coacción que se desarrollan en nuestras sociedades” (Foucault, 2023, p. 40). El poder es tan complejo porque se ejerce en múltiples direcciones y de forma imbricada, a veces de forma clara y visible pero las más de las veces subyace en otras dinámicas humanas más sutiles, como el discurso, cuyas huellas pueden ser rastreadas, pero mientras tanto permanece oculto operando como algo que está dado, es decir, naturalizado. Así, para Foucault:

Hay relaciones de poder entre un hombre y una mujer, entre el que sabe y el que no sabe, entre los padres y los hijos, en la familia. En la sociedad hay millares y millares de relaciones de poder y, por consiguiente, de relaciones de fuerza, y por tanto de pequeños enfrentamientos, microluchas por llamarlas de algún modo. Si bien es cierto

que estas pequeñas luchas son muchas veces regidas, inducidas desde arriba por los grandes poderes del estado o las grandes dominaciones de clase, hay que decir además que, en sentido inverso, una dominación de clase o una estructura de estado solo pueden funcionar bien si en la base existen estas pequeñas relaciones de poder. ¿Qué sería el poder del estado, el poder que impone el servicio militar, por ejemplo, si en torno a cada individuo no hubiese todo un haz de relaciones de poder que lo ligan a sus padres, a su empleador, a su maestro: al que sabe, al que le ha metido en la cabeza tal o cual idea? (2012, p. 76)

Los seres humanos, entonces, estamos condicionados por nuestra circunstancia sociohistórica, no somos pizarras en blanco, cuando nacemos ya hay instituciones instauradas, procesos de subjetivación operando, reglas establecidas convencionalmente que nos marcan la pauta sobre cómo comportarnos, cómo debemos vernos, cómo debemos pensar, en suma, cómo debemos ser. Estas relaciones de poder se encuentran, como vimos, en todos los niveles, desde el padre con los hijos, hasta la institución religiosa. Así, cualquiera que se salga de esas normas, es visto como un anormal y tiende a excluirse por ser diferente. Un precio a pagar por intentar salir de las relaciones de poder instituidas. De esta forma se pueden construir figuras como el enemigo que casi siempre deviene monstruo. Por eso dice Foucault en *Los anormales* que “la figura esencial, la figura alrededor de la cual se inquietan y se reorganizan las instancias de poder y los campos de saber, es el monstruo” (2023b, p. 62).

Amén de las técnicas de producción (que permiten producir, transformar o manipular cosas), las técnicas semióticas (que utilizan sistemas de signos) y las técnicas de dominación (que determinan la conducta de los individuos para someterlos a ciertos fines), Foucault, en la última etapa de su pensamiento, pone el énfasis en las técnicas o tecnologías de sí, que refieren a que los individuos lleven a cabo “una serie de operaciones sobre sus propios cuerpos, sus propias almas, sus propios pensamientos, su propia conducta, y hacerlo de manera tal de transformarse, modificarse y alcanzar cierto estado de perfección, de felicidad, de pureza, de poder sobrenatural, etc.” (2023a, p. 45).

¿Cómo podemos dar cuenta entonces de estas técnicas ligadas al poder en nuestro objeto de estudio? Recurriremos nuevamente a Foucault y su visión del discurso en cuyo

haber podemos encontrar rastros en forma de elementos lingüísticos que nos permitan analizar o determinar dónde se encuentran esas relaciones de poder y cómo están operando en el texto. Porque como establece en *El orden del discurso*:

Por más que en apariencia el discurso sea poca cosa, las prohibiciones que recaen sobre él revelan muy pronto, rápidamente, su vinculación con el deseo y con el poder. [...] El discurso no es simplemente aquello que traduce las luchas o los sistemas de dominación, sino aquello por lo que, y por medio de lo cual se lucha, aquel poder del que quiere uno adueñarse. (2020, p. 15)

Una de las formas que el poder tiene de manifestarse, entonces, es a través del discurso, en una clara dinámica de exclusión e inclusión. Cuando el poder busca excluir, puede entenderse como una propiedad negativa, que tiene que ver con la prohibición, la negación y la ocultación. Por otro lado, al hablar de inclusión, la cosa es más bien generativa; se genera saber y verdad. Nuevamente nos topamos con la idea de la búsqueda de la verdad.

El discurso, con Foucault, toma otra dimensión más pragmática donde un “yo” hablante/escritor (no necesariamente presente) se dirige a un “tú” o receptor/lector quien ya no solo decodifica un mensaje, sino que lo interpreta a partir de su propia experiencia de vida, un sujeto histórico que, inmerso y condicionado por su cultura, determinará qué puede (o no) enunciarse y cuándo puede (o no) enunciarse. En palabras del propio Foucault, “uno sabe que no tiene derecho a decirlo todo, que no se puede hablar de todo en cualquier circunstancia, que cualquiera, en fin, no puede hablar de cualquier cosa” (2020, p. 17).

Veremos la importancia de estos postulados durante el análisis de la novela. Por el momento solo mencionaremos que las consecuencias de hablar en un contexto de extrema violencia, donde se lleva a cabo una venganza encarnizada, pueden conducir o pueden significar la posibilidad de una muerte violenta.

Hasta ahora, hemos dejado un poco fuera la cuestión más bien política, el papel del estado en estos escenarios de guerra, el uso de estos espacios fronterizos para facilitar la venta de sustancias prohibidas con el país vecino y la operación impune de grupos criminales vinculados al narcotráfico, el total desamparo de quienes habitan ahí y la imposibilidad de aspirar a algo mejor por el abandono al que han sido sometidos. Por eso es importante, para



reflexionar sobre ello, acercarnos a las ideas del filósofo italiano Giorgio Agamben y sus ideas acerca de los dispositivos de los que se vale el poder, muy en la línea de Foucault, así como los postulados sobre el estado de excepción y su utilidad práctica para hacer axiológicamente legal aquello que ni jurídica, ni éticamente puede ser legal.

#### **I.4. Hermenéutica política. Dispositivo y estado de excepción en Giorgio Agamben**

Hemos optado por este orden porque la idea de “dispositivo” la toma Agamben directamente del pensamiento de Foucault, justo del tiempo en el que Foucault se preocupó por estudiar todo aquello que sujeta al sujeto o, en otras palabras, lo que gobierna a los individuos. Pero Foucault no da una definición propiamente dicha de este término, sino que arroja una aproximación en una entrevista que Agamben cita en su libro *Qué es un dispositivo*:

Lo que trato de determinar con este término es ante todo un conjunto absolutamente heterogéneo que implica discursos, instituciones, estructuras arquitectónicas, decisiones regulativas, leyes, medidas administrativas, enunciados científicos, proposiciones filosóficas, morales y filantrópicas, en breve: tanto lo dicho como lo no-dicho, estos son los elementos del dispositivo. El dispositivo es la red que se establece entre estos elementos... con el término dispositivo entiendo una especie — por así decir— de formación que en un determinado momento histórico tuvo como función esencial responder a una urgencia. El dispositivo tiene entonces una función esencialmente estratégica. (Agamben, 2014, pp. 7-8)

Como podemos observar y en concordancia con el apartador anterior esta noción rige y atraviesa todo el pensamiento foucaultiano, como dice Agamben, pensar en red es su estrategia. Entonces, de lo que se trata es de determinar cómo operan estos dispositivos para mantener la dinámica del poder. Hay que pensarlos, pues, en términos de relaciones. Es por eso que Agamben, retoma esta idea y busca ampliarla, ahondar en ella y darle una definición más en forma. Nuestro autor llama dispositivo literalmente a:

cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. Por lo tanto, no solo se trata de las prisiones, los manicomios, el Panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc. Sino también la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarrillo, las computadoras, los teléfonos celulares y [...] el lenguaje mismo que, quizás, es el más antiguo de los dispositivos. (2014, p. 18)

El dispositivo es una herramienta que sirve al poder, es decir, el poder se vale premeditada y estratégicamente de los dispositivos para llevar a cabo sus funciones y perpetuarse. Pero opera a un nivel más bien oculto, es el ocultamiento lo que le permite funcionar casi libremente o, en su debido caso, camuflajearse y mutar. Aquí radica la dificultad de su estudio. De ahí que sea importante tratar de sacar a la luz estos mecanismos y entender su funcionamiento, especialmente en el caso de la violencia, es decir, para poder comprender sus especificidades hay que estudiarle no en una sola línea, sino como una red que tiende a abarcarlo todo.

El término dispositivo nombra aquello en lo cual y a través de lo cual se realiza una actividad pura de gobierno sin ningún fundamento en el ser. Por esta razón, los dispositivos siempre deben implicar un proceso de subjetivación, es decir, deben producir su sujeto. (p. 16)

Volvemos aquí al problema que plantea Beuchot sobre la necesidad de voltear a ver a la ontología. Porque si no hay fundamento, si no hay ser ni sustancia, entonces solo existen sujetos dóciles, manipulables, maleables, que devienen en masas fácilmente manejables a través de dispositivos que son diseñados a voluntad de quien o quienes ostentan el poder. Así, los sujetos se vuelven medios para un fin. Pero nos estamos adelantando, habría que preguntarnos antes, ¿qué podemos entender por sujeto en esta línea de pensamiento?

Para Agamben hay dos clases, los seres humanos (sustancias) y los dispositivos, de los que surge un tercero: los sujetos. Esto es, los sujetos son el resultado de un proceso de

subjetivación que tiene que ver con su encuentro o su interacción con los dispositivos. Así, cuando el ser (sustancia) pasa por el filtro de los dispositivos se convierte en sujeto. Por eso dice Agamben que, “un mismo individuo, una misma sustancia, puede ser el lugar de múltiples procesos de subjetivación. [...] Al enorme crecimiento de dispositivos en nuestra época, le corresponde así una también enorme proliferación de procesos de subjetivación” (2014, pp. 18-19).

Pensemos, por ejemplo, en el uso del dispositivo “celular inteligente”, que actualmente modela y modifica las relaciones y las conversaciones humanas volviéndolas más abstractas. Hoy por hoy pensamos, conversamos y nos relacionamos a través de “emojis” y “stickers”, es decir, se establece un mismo molde para todas nuestras conversaciones. En ese sentido, “parecería que hoy no hay un solo instante en la vida de los individuos que no esté modelado, contaminado o controlado por algún dispositivo” (p. 19).

El dispositivo, entonces, es sobre todo una máquina que produce subjetivaciones y solo como tal es también una máquina de gobierno y autogobierno. Entendido así, un dispositivo de violencia buscaría dominar y controlar los cuerpos a través del miedo porque “en la raíz de todo dispositivo, entonces, está un deseo muy humano de felicidad y la captura y la subjetivación de este deseo en una esfera separada constituye la potencia específica del dispositivo” (p. 21).

Para nuestro trabajo, sin embargo, utilizaremos esta herramienta conceptual para centrarnos en las emociones humanas, más concretamente aquellas emociones vinculadas al miedo. Un miedo muy real y racional porque, en nuestro caso, es derivado de un episodio de violencia cruenta, que dejó secuelas permanentes en el imaginario individual y colectivo, pero veremos que también es usado como dispositivo de control.

Ya adelantamos que en el caso que nos ocupa, pero que desarrollaremos a profundidad más adelante, podemos decir que “horrorizar y silenciar” es el efecto del dispositivo de violencia que el crimen organizado utiliza en la novela. Y nos atrevemos a decir que es probable que el lenguaje con sus propiedades metafóricas pueda ser un medio a través del cual se pueda romper con el silencio dominador impuesto.

Adriana Cavarero en su libro *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea* (2009) establece que la lengua se muestra incapaz de renovarse para nombrar las formas cada vez más crueles de violencia sobre las víctimas inermes y tiende, más bien, a enmascararla.

Cavarero hace una distinción fundamental entre terror y horror y dice que el terror genera un tipo de miedo que hace temblar al cuerpo y lo prepara para la huida, es un miedo que moviliza. “Quien es presa del terror tiembla y huye para sobrevivir, para salvarse de una violencia que apunta a matarlo” (2009, p. 20). Mientras que el horror, tal como la figura de medusa, convierte en piedra a quien le mira. “El movimiento aquí se bloquea en la parálisis total. Invasado por el asco frente a una forma de violencia que se muestra más inaceptable que la muerte, el cuerpo reacciona agarrotándose y erizando los pelos” (p. 24). En este sentido, una emoción como el horror juega el papel de dispositivo porque busca enmudecer a los habitantes del pueblo ficcional, busca paralizarlos y evitar cualquier reacción de resistencia. Y al no poder hablar libremente de lo que allí aconteció quedan sometidos y dominados por estos grupos criminales. Sin embargo, este dispositivo es roto por la literatura al buscar la forma de enunciarlo, de hacerlo emerger a pesar del miedo, es decir, con un lenguaje metaforizado cuya función es encubrir y proteger a los personajes.

#### **I.4.1. El estado de excepción como dispositivo**

Una categoría conceptual de vital importancia para ayudarnos a dar un pequeño salto al cerco hermético impuesto por el poder para operar a sus anchas y que nos permitirá ver lo que hay detrás, es decir, cómo está articulada esa red oculta y cómo se vinculan fenómenos que aparentemente no están relacionados y con ello comprender mejor a nuestra sociedad actual, es la noción de estado de excepción. Ya que “la figura del estado de excepción es técnica de gobierno, dinámica productiva, de control y gestión de los territorios, de los sujetos y de las prácticas” (Barttolotta et al., 2011, p. 48). Aquí nos apoyaremos nuevamente de Agamben, quien dice que el estado de excepción es un lugar de ambigüedad entre el afuera y el adentro, entre vida y norma, entre hecho y derecho que:

emerge a plena luz y, a la vez, es el dispositivo que debería mantener unidos a los dos elementos contradictorios del sistema jurídico. Él es, en este sentido, aquello que funda el nexo entre violencia y derecho y, a la vez, en el punto en el cual se vuelve “efectivo”, aquello que rompe ese nexo. (2005, pp. 14-15)

El estado de excepción se funda a partir de una necesidad determinada por el soberano, es una decisión que conlleva ciertos procedimientos que se escapan del marco jurídico instaurado y legitimado de forma legal. Abre una grieta en donde lo impensable está permitido. Pero ¿por qué dice Agamben que el estado de excepción es el paradigma de gobierno dominante en la política contemporánea? Porque cada vez se aplica más la excepción que el derecho, es decir, las decisiones se toman cada vez más en la esfera del estado de excepción que en la del derecho, justificando, precisamente, un estado de necesidad. Pero este estado de necesidad es creado, es una ficción que responde al criterio, a los valores y a las creencias del soberano o de quien detenta el poder, responde pues a su axiología.

El estado de excepción se presenta como la forma legal de aquello que no puede tener forma legal. Por otra parte, si la excepción es el dispositivo original a través del cual el derecho se refiere a la vida y la incluye dentro de sí por medio de la propia suspensión, entonces una teoría del estado de excepción es condición preliminar para definir la relación que liga y al mismo tiempo abandona lo viviente en manos del derecho. (p. 24)

El estado de excepción “no sólo se presenta cada vez más como una técnica de gobierno y no como una medida excepcional, sino que inclusive deja también salir a la luz su naturaleza de paradigma constitutivo del orden jurídico” (p. 32). Cuando el estado de excepción pierde su carácter de extraordinario y se acude a él de forma recurrente, podemos decir que comienza a normalizarse y se vuelve el ejemplo a seguir incluso con el derecho en contra, es decir, no mediante las leyes, sino a través de la decisión de un gobernante que busca justificar su decisión y hacerla parecer incuestionable con todos los recursos que tenga a la mano, discursivamente, estadísticamente, moralmente, etc. Se sale del marco de la norma y establece procedimientos que considera adecuados para resolver ese estado de necesidad ficticio, en nuestro caso, la militarización del país para combatir la violencia del crimen organizado. La militarización se vuelve pues razón de estado.

La idea del estado de excepción para este trabajo, nosotros la pensaremos, sí a través del soberano, pero también y fundamentalmente de los cárteles de la droga, quienes en la narrativa oficial, le disputan al Estado el monopolio de la violencia, armados y entrenados

por el propio estado mexicano y por los Estados Unidos. Incluso dejamos una pregunta al aire para pensar en nuestras realidades políticas latinoamericanas, ¿quién es el soberano en la sociedad actual?

La figura del estado de excepción permanente no sólo debe pensarse para el Estado; los actores no estatales también se organizan todo el tiempo bajo la lógica de la excepción (excepción a los códigos sociales básicos, a las reglas incluso del mismo mercado). Hablamos de los mismos cárteles, grupos armados paramilitares que trabajan bajo la órbita de los cárteles, que exponen claramente el desfondamiento del Estado en su capacidad de poseer el monopolio de la violencia. La proliferación de grupos que compiten por liderazgos, zonas de ventas, búsqueda de protección, van entretejiendo un clima de competencia y rivalidades cuyas normativas inmanentes se dirimen violencia mediante. (Bartolotta et al., 2011, p. 49).

En el caso que nos ocupa, como veremos a profundidad más adelante, una venganza fue razón suficiente para que el grupo criminal de Los Zetas mostrara todo su arsenal y poderío poniendo a su vez en evidencia la colusión de los tres órdenes de gobierno con el crimen organizado, y durante más de un fin de semana de marzo de 2011, instauró un estado de excepción en el poblado de Allende en contra de una población inerme que nada pudo hacer para evitar la tragedia. Una muestra de violencia atroz, despiadada, sin sentido e inexplicable. Una violencia monstruosa.

El monstruo o la creación de un enemigo, a partir de esta categoría muy propia de la ficción, es una indeterminación, una zona limítrofe entre el bien y el mal, los buenos y los malos, nosotros y ellos que funda un estado de necesidad (exterminar aquello que amenaza nuestra vida y nuestro bienestar) y que, en la historia de la humanidad, ha sido suficiente para poner en pausa el derecho, para que, a través de esta ficción, la figura del soberano decida establecer un estado de excepción. Podemos ver que no solo en los totalitarismos sino también en las democracias se ha puesto la decisión de uno por encima de la de todos.

El totalitarismo moderno puede ser definido, en este sentido, como la instauración, a través del estado de excepción, de una guerra civil legal, que permite la eliminación

física no sólo de los adversarios políticos sino de categorías enteras de ciudadanos que por cualquier razón resultan no integrables en el sistema político. Desde entonces, la creación voluntaria de un estado de emergencia permanente (aunque eventualmente no declarado en sentido técnico) devino una de las prácticas esenciales de los Estados contemporáneos, aun de aquellos así llamados democráticos. (Agamben, 2005, p. 25)

Por eso la categoría de monstruo o monstruosidad, como veremos en el capítulo III, más allá de una mera categoría estética, es una herramienta de análisis fundamental para nuestra investigación.

## **Capítulo II. Narrar la violencia extrema. Panorámica de la literatura mexicana actual**



Para comprender un poco mejor la importancia del estudio de la literatura, no como un mero entretenimiento sino como una forma de crítica social que contiene en su haber ficciones que nos hablan de la realidad. O como dice Vargas Llosa mentiras que dicen verdades, debemos hablar un poco, a manera de establecer un panorama, de la actualidad de la literatura mexicana.

Para este capítulo, entonces, hablaremos de algunas ficciones cuya hibridez logra difuminar los límites entre los géneros, lo que nos obliga a repensar seriamente qué está pasando no solo con la literatura sino con el contexto en el que emergen estas narraciones que ya podemos adelantar responden a lo que José Sánchez Carbó (2024) llama “sociedades extremadamente violentas” en cuya génesis se agita con fuerza una inconformidad ante tanta impunidad, una sed de justicia, una denuncia a la violencia cada vez más cruel.

Y es que, en el vasto universo de la literatura, donde las palabras danzan con la fuerza de una revuelta silenciosa, se erige un espacio sagrado de lucha y disidencia. Allí, las voces que han sido silenciadas encuentran un eco, una resonancia que desafía las estructuras del poder. La literatura es un lugar de resistencia, donde las sombras se vuelven protagonistas. En este refugio, cada página se convierte en un acto de valentía, cada historia una declaración de libertad, recordándonos que, en la lucha por la verdad, las letras son armamento de transformación, capaces de iluminar el camino hacia un futuro más justo y humano. En cada palabra escrita, se teje la esperanza de un mundo donde la diversidad florece y la opresión se disuelve en el aire, dejando espacio para la autenticidad y la vida en todas sus formas.

La pluma de Luis Jorge Boone no es ajena a ello, y como escritor comprometido, creemos conveniente entender, además, de dónde toma influencia para su literatura, cuáles técnicas de escritura rescata, y en qué tradición podría insertarse su novela *Toda la soledad del centro de la tierra* (2019). Porque es innegable que la novela de Luis Jorge Boone tiene elementos que nos remiten al realismo mágico, al leerla, encontramos en ella evidencias intertextuales de *Pedro Páramo* de Juan Rulfo. Sin embargo, no se inserta dentro de esa tradición. Y aunque coincidimos con Ana Gallego (2017) en su artículo “El boom en la actualidad. Las literaturas latinoamericanas del siglo XXI” en que a pesar de que se ha querido dar por cerrado el capítulo del Boom latinoamericano, persiste la influencia de éste en una parte de la literatura latinoamericana actual. Con todo, tampoco podemos decir que la novela es estrictamente herencia directa de éste. El uso de elementos sobrenaturales insertos

en la cotidianidad tiene que ver más, creemos, con la imposibilidad de hablar de una violencia tan extrema como lo es el asesinato en masa. Es decir, responde a las circunstancias sociohistóricas de las que emerge. También tiene elementos del realismo, pero es un realismo distinto del de Vargas Llosa o Carlos Fuentes.

La novela parece, en un primer momento, abogar por construir una diégesis completamente realista y nos sumerge en un espacio geográfico que nos recuerda a algún pueblo al norte de México, donde reina la pobreza, la marginalidad, el sueño americano, los narcos, y ciertas tradiciones como el estereotipo de abuela dura que cuida de sus nietos. Un ambiente pues rural en toda la expresión de la palabra que a momentos parece el pueblo de Luvina de Juan Rulfo. No obstante, en un segundo momento, al pasar de un poblado a otro, caemos en la cuenta de que se trata de un espacio donde las fronteras de la vida y la muerte se difuminan, un pueblo fantasma al estilo de Comala. Pero a diferencia del realismo mágico, este hecho sí descoloca al lector porque la irrupción de lo fantástico es completamente inesperada. Por ello, trataremos de demostrar que hay una suerte de resignificación del realismo mágico en este tipo de literatura que emerge de sociedades cuyas múltiples formas de violencias son parte de la cotidianidad. Así, Boone construye una narrativa que recuerda al realismo mágico en su capacidad para desdibujar los límites entre lo real y lo fantástico, pero lo hace con un lenguaje más introspectivo y melancólico.

## **II.1. La literatura del Boom y la identidad latinoamericana**

Para entender el complejo halo que circunda a la literatura latinoamericana, o más específicamente, en nuestro caso, a la literatura mexicana no podemos pasar por alto las raíces en las que arraiga. Es menester hablar, aunque sea brevemente (todo en este capítulo es panorámico), del “boom” de la narrativa latinoamericana porque el rompimiento con las tradiciones literarias occidentales, como el realismo y el utilitarismo, supuso un mirarnos a nosotros mismos ya no desde fuera, sino desde dentro para tratar de encontrar allí, en los relatos, los rastros de nuestra identidad como latinoamericanos, para tratar de entender por qué somos los que llegaron tarde al banquete de la civilización occidental. Para ello, los escritores representantes de este fenómeno literario tuvieron que apropiarse de tres

cuestiones: del espacio geográfico, del lenguaje y de nuestras raíces míticas. Lo que se resumen en: utopía, epopeya y mito.

*Grosso modo*, el boom latinoamericano fue un movimiento literario de gran envergadura que emergió en las décadas de 1960 y 1970. Este fenómeno, que internacionalizó la literatura de América Latina, surgió en un momento histórico marcado por la efervescencia sociopolítica de la región, con movimientos revolucionarios como la Revolución Cubana, dictaduras militares y un contexto global definido por la Guerra Fría. Este período produjo una literatura que buscaba representar las complejidades de América Latina, combinando lo local y lo universal. En este marco, el realismo mágico emergió como un recurso distintivo, permitiendo a los autores explorar la fusión entre lo real y lo fantástico, uniendo cosmovisiones indígenas, rurales y populares con narrativas modernas. Obras como *Cien años de soledad* de Gabriel García Márquez o *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, al integrar lo mágico con lo cotidiano, se convirtieron en vehículos para reconfigurar la historia y la identidad de la región, cuestionando las narrativas coloniales y reivindicando una realidad profundamente latinoamericana.

La literatura del boom latinoamericano refleja en la pluma del escritor la crisis identitaria y el esfuerzo por la construcción de una nueva definición del ser latinoamericano. Nuevos retos literarios y expresivos surgen gracias a los cambios políticos y sociales. Lo interesante [...] es que introduce al mismo tiempo que recupera elementos del repertorio cultural latinoamericano que presentan una idea nueva de lo latinoamericano, que moldean una identidad. Estas imágenes pasan por el lenguaje, por la revisión y mitificación de la historia, por un cuestionamiento sobre la realidad. (Bensa, 2005, p. 87)

Sin embargo, algunos críticos desestiman la idea de “movimiento literario” porque además de que no hubo un manifiesto, en realidad, no existe unidad entre los autores más reconocidos del boom. Como argumenta Ángel Rama, en su artículo "El 'boom' en perspectiva" (1981):

No se trató en ningún momento, de un movimiento literario vinculado por un ideario estético, político o moral. Como tal, ese fenómeno ya pasó. Y se advierte ya la distancia respecto a esos autores así como cierta continuidad en sus obras, pero es un hecho, por ejemplo que un Cortázar o un Fuentes tiene pocas cosas en común y muchas otras en divergencias. Los editores aprovecharon muchísimo esta situación pero ésta también contribuyó a que se difundiera la literatura latinoamericana lo cual constituye un resultado a fin de cuentas bastante positivo. (p. 59)

No podemos ignorar que el *boom* también fue una cuestión de mercado, un *boom* de ventas, alcanzando el punto más alto con la novela *Cien años de soledad* cuya producción anual pasó de 25,000 a 100,000 ejemplares en 1968, “lo que significa una revolución en las ventas de novelas del continente” (Rama, 1981, p. 88). Además, las grandes editoriales influyeron en el bosquejo de los cánones que redefinieron lo que significa una literatura de calidad, lo que dejó fuera a muchas otras obras que no encajaban dentro de esta etiqueta. Lo que equivale a decir que el “boom” no representó realmente a toda la diversidad literaria de los países latinoamericanos.

Durante esos años, el mercado editorial actuó como difusor de la literatura latinoamericana en un contexto en el que parte de la audiencia mundial ponía sus ojos en el subcontinente tras las transformaciones ocurridas en Cuba a partir de 1959, al mismo tiempo que ofrecía a los escritores de la región la posibilidad –como nunca antes–, de vivir de su arte gracias al éxito de ventas que generaba ese nuevo publico ampliado por la configuración de un mercado editorial transnacional. (Caruso, 2016, p. 208)

Así también lo ve Gilman (1997) quien observa “la configuración del campo intelectual latinoamericano. Su existencia radicaría en el fenómeno editorial y comercial de la literatura latinoamericana, y en la trascendencia que habrían adquirido por entonces, los literatos del continente en su condición de intelectuales” (Caruso, 2016, p. 207). Además, los autores que lo integran y las temáticas de las que hablan son muy disimiles, lo suficiente

como para no hablar de una unidad. Por ejemplo, las fechas no son del todo arbitrarias, pero tampoco responden a una homogeneidad, es decir,

La nueva novela latinoamericana irrumpe en el escenario literario alrededor de los años cuarenta con nuevas temáticas y formas de expresión que se verán consagradas por el boom, a partir de los sesenta. Sin embargo, algunos de sus máximos exponentes, como Miguel Angel Asturias, Juan Rulfo o Alejo Carpentier, ya publicaban sus novelas desde los años cuarenta. Asimismo, otras novelas significativas dentro del género aparecieron tras los sesenta. (Bensa, 2005, p. 87)

Recapitulando, el fenómeno del “boom” latinoamericano no puede entenderse solo como una explosión literaria, fue también un proceso cultural complejo que involucró factores sociales, políticos y económicos. Los autores del boom emergieron en un contexto de intensos movimientos sociales y políticos en América Latina durante las décadas de 1960 y 1970, y sus obras respondieron a las realidades históricas de la región. Sin embargo, este fenómeno también se encuentra profundamente vinculado al mercado editorial internacional, particularmente en Europa y Estados Unidos, que favoreció a estos autores, posicionándolos como figuras de renombre mundial. Rama critica esta dinámica, señalando que el boom fue en parte un producto de la globalización de la literatura latinoamericana, en la que se construyeron nuevas jerarquías literarias que no siempre reflejaban la diversidad y riqueza de la producción literaria de la región.

A pesar de las tensiones inherentes a su aparición, el boom representó una consolidación de una narrativa de vanguardia, en la que los escritores experimentaron con formas innovadoras de narrar, rompiendo con las estructuras tradicionales del relato y explorando nuevas posibilidades de tiempo y espacio. Esta búsqueda de innovación formal fue un elemento crucial que permitió a los autores del boom captar la atención internacional, posicionándose en la vanguardia literaria global. No obstante, Rama también subraya la limitación de ver este fenómeno como único o exclusivo, ya que, aunque los escritores del boom obtuvieron gran visibilidad, muchos otros autores latinoamericanos igualmente valiosos quedaron fuera del radar global, lo que revela las limitaciones del fenómeno como representación total de la literatura latinoamericana.

El “boom”, entonces, fue tanto un producto cultural de su época como fenómeno literario de ventas, nacido en un momento de esperanza y contradicciones sociopolíticas, que ayudó a repensar la narrativa de la región al poner sobre el templete a una América Latina que luchaba por hacerse oír en un mundo polarizado.

### **II.1.2 La influencia del realismo mágico**

Del boom latinoamericano solo rescataremos algunas técnicas narrativas, y no entraremos en las discusiones sobre si fue o no un movimiento literario propiamente dicho porque para este trabajo lo que nos interesa son las condiciones que empujaron a los escritores a poner en palabras, a modo de denuncia social, las múltiples injusticias a las que se vieron orillados los países de este lado de la geografía bajo el manto de progreso que puso sobre la mesa el neoliberalismo y las técnicas narrativas usadas con este mismo fin.

En este contexto, el realismo mágico no solo ofreció una escritura novedosa, sino que también se utilizó como una herramienta de crítica social y política. Al desdibujar los límites entre lo real y lo maravilloso, los escritores del boom lograron iluminar los problemas de desigualdad, violencia y opresión que estructuraban sus sociedades. La presencia de eventos fantásticos en medio de situaciones de pobreza, explotación o injusticia no era una evasión, sino una forma de visibilizar la complejidad de las experiencias latinoamericanas.

Así, el realismo mágico se convirtió en una expresión literaria que dialogaba tanto con las tradiciones culturales del continente como con las tensiones contemporáneas de un mundo en transformación, marcando un legado que todavía resuena en las letras latinoamericanas actuales. Porque, aunque resignificado, el recurso estético del realismo mágico y el lenguaje metaforizado siguen siendo un arma poderosa para nombrar y combatir las violencias heredadas del pasado.

No obstante, a partir del siglo XXI gran parte de la literatura latinoamericana se ha ocupado de desmarcarse de la etiqueta del “boom” y de su técnica narrativa por excelencia, el realismo mágico. Los escritores posteriores al boom han tratado de “superar la tradición magicorrealista y escribir en un momento de cambiante geopolítica” (Alvarado, 2016, p. 70). Y es que, como referimos líneas atrás, hay quienes argumentan que la etiqueta del Boom no ha hecho otra cosa que encasillar las posibilidades escriturales de toda una generación, bajo un prejuicio occidentalista que asocia la identidad latinoamericana con lo místico, lo

primitivo, el subdesarrollo, en oposición a científica y progresista de las naciones europeas y americanas. Es decir, desde una visión exotizada y colonialista. Amén del auge comercial de las grandes editoriales españolas. Pero fue eso lo que le permitió entrar, precisamente, al canon occidental y que sus escritores fueran reconocidos mundialmente, como explica Ana Gallego (2017) en su artículo “El boom en la actualidad: las literaturas latinoamericanas del siglo XXI”:

Desde la irrupción del boom, la novela latinoamericana ingresó sin ambages en el horizonte de la modernidad, esto es: en el canon occidental. Pero hay que tener en cuenta que lo hizo asimilada a determinados paradigmas de recepción: el realismo mágico y el compromiso político, que la encasillaron a una imagen exótica [...] y utópica [...] Así quedó cristalizada en el imaginario occidental una identidad unívoca para América Latina, como una esencia atemporal que habría de ser expresada *in perpetuum*, y no como lo que realmente fue: la construcción –ideológica, contingente– de un relato. (p. 50)

El boom es eso, lo que su palabra denota, la irrupción de un puñado de escritores latinoamericanos en el plano internacional consagrados a partir de los años sesenta y cuyas novelas rompen con las tradiciones literarias heredadas de occidente como la literatura realista o costumbrista, y, al amparo de sus novedosas técnicas narrativas y sus temáticas diversas, pusieron el foco de atención en el ‘tercer mundo’, ya que se trató del “esfuerzo por la construcción de una nueva definición del ser latinoamericano” (Bensa, 2005, p. 87) como respuesta a los cambios políticos y sociales. A saber, la implantación del neoliberalismo y con ello el despojo de tierras y territorio por parte de las grandes industrias, como bien lo expresa García Márquez en *Cien años de soledad* en el capítulo de la compañía bananera que se instala en Macondo. Tema central en la obra y que está profundamente enraizado en la historia real de Colombia, particularmente en los acontecimientos relacionados con la Masacre de las Bananeras de 1928. Este evento histórico se convirtió en la alegoría de la explotación, la violencia estatal y el imperialismo. Evento que García Márquez reinterpreta en su novela como parte de su crítica al poder y a las estructuras de dominación, mostrando la otra cara de la modernización y globalización, a saber, la desigualdad, la explotación, el

despojo, la violencia y la impunidad en la que nos sumerge el silencio y el olvido de la memoria histórica:

José Arcadio Segundo no habló mientras no terminó de tomar el café.

—Debían ser como tres mil —murmuró.

—¿Qué?

—Los muertos —aclaró él—. Debían ser todos los que estaban en la estación.

La mujer lo midió con una mirada de lástima. «Aquí no ha habido muertos», dijo.

«Desde los tiempos de tu tío, el coronel, no ha pasado nada en Macondo.»

[...]

La versión oficial, mil veces repetida y machacada en todo el país por cuento medio de divulgación encontró el gobierno a su alcance, terminó por imponerse: no hubo muertos, los trabajadores satisfechos habían vuelto con sus familias, y la compañía bananera suspendía actividades mientras pasaba la lluvia. (Márquez, 2013, pp. 322-323)

García Márquez no solo relata un hecho histórico, sino que lo coloca dentro del contexto mágico y simbólico de Macondo, haciendo de este evento una denuncia profunda sobre la explotación y la injusticia social. Así, en la novela, la llegada de la empresa bananera a Macondo y su control sobre la vida del pueblo se presenta como el epítome de la explotación capitalista en América Latina. Los trabajadores son tratados como piezas desechables, y el progreso prometido por la empresa es solo una fachada que oculta una realidad de opresión. "Aquí no ha pasado nada". Esta idea de la memoria borrada es fundamental, ya que plantea la reflexión sobre el ciclo de olvido y represión que ha marcado la historia de América Latina. El olvido funciona como herramienta de control: En la novela, el olvido no es solo un fenómeno individual, sino una estrategia colectiva y política. La negación de los hechos, el silencio institucional y la manipulación de la historia funcionan como mecanismos para mantener el control sobre las masas. A través de la alegoría de la masacre, la magia y la hiperbolización, García Márquez critica cómo las élites, tanto locales como extranjeras, han utilizado el olvido y la distorsión de la memoria histórica para evitar



el cuestionamiento de su poder, mostrando así que la ficción puede ser una poderosa herramienta de crítica social.

Más se acerca nuestra novela al realismo mágico de *Pedro Páramo*, por su forma sombría, ligada a la oralidad y las tradiciones rurales mexicanas, cuyo objetivo no es tanto glorificar lo mágico, sino usarlo para representar un mundo desolado, cargado de violencia y desesperanza. Tal y como veremos más adelante lo hace Chaparro al narrar su entorno y su forma de habitarlo. Mientras tanto diremos que, en *Toda la soledad del centro de la Tierra*, Boone construye una narrativa que recuerda, sí, al realismo mágico en su capacidad para desdibujar los límites entre lo real y lo fantástico, pero orientado hacia el interior, a las emociones, es decir, con un lenguaje que apela a la subjetividad, es decir, más introspectivo y melancólico que conecta lo irreal, lo fantástico y lo monstruoso con el paisaje psicológico de los personajes. Entonces, podemos decir que la obra no busca replicar el realismo mágico clásico, sino reinterpretarlo a través de una sensibilidad moderna que combina introspección, desarraigo y una conexión difusa con lo fantástico.

Cuestiones todas que responden a nuestra realidad actual, de ahí surge una pregunta que nos permite hablar de la literatura que emerge de este contexto, ¿cómo hablar de cuestiones tan trágicas y desoladoras como lo son las masacres, los escenarios fantasmagóricos y las emociones vinculadas al miedo y al horror que una violencia tan cruel como la del narcotráfico y el crimen organizado deja tras de sí?

## **II.2. Literatura en sociedades extremadamente violentas**

Así como los autores del boom se preocuparon y comprometieron con hacer denuncia del acontecer político y social de sus sociedades de emergencia, así nos encontramos hoy en México con la preocupación de poner en palabras aquello que es inenarrable, el dolor y el vacío que deja en las víctimas inermes, la muerte violenta o la desaparición forzada de sus seres queridos a manos del crimen organizado.

En este apartado iremos desarrollando el tipo de literatura que se escribe en “sociedades extremadamente violentas<sup>2</sup>”, y que emergen de una suerte de “descontento

---

<sup>2</sup> Idea que tomamos prestada del artículo de José Sánchez Carbó (2024) titulado: “‘Para qué nos sirven todas estas palabras’. Crítica literaria transcultural y ciudadanía en sociedades extremadamente violentas”.

realista”, como es el caso de México, a la par que hablaremos de algunas de las obras de los autores, a nuestro juicio, más emblemáticos de este tipo de literatura como lo son Cristina Rivera Garza, Sara Uribe, Mijail Lamas, Yuri Herrera y Luis Jorge Boone, cada uno hablando desde un género aparentemente distinto: ensayo, poesía, crónica, cuento y novela, pero cuyas fronteras parecen difuminarse y mezclarse. Insistimos, no con el fin de ahondar en ello sino a modo de muestrario de la escritura que representa una parte de la literatura actual, cuyo hilo conductor o temática en común es la violencia cruel como las masacres, los genocidios y las desapariciones forzadas, y la forma de narrar desde el dolor, siendo estas las razones principales por las que decidimos estudiar una novela como la de Boone. La literatura que se escribe bajo el influjo de una sociedad extremadamente violenta es un tema que no solo nos compete a todos como humanidad, sino que es urgente de atender. Entender las redes de poder que se tejen alrededor de la violencia es el primer paso para intentar desentrañarla.

Partimos entonces de la idea que establece Mabel Moraña, de que: “en el caso de América Latina, la pobreza, el subempleo y la marginación de grandes sectores son datos de la realidad que exacerban la imaginación y los discursos populares en lo que se metaforiza la depredación y la desesperanza” (Moraña, 2017, p. 260). De ahí que la pluma de algunos escritores (aunque aquí hablamos expresamente de mexicanos, es innegable que el problema se extiende, con sus particularidades propias, a cada rincón de América Latina) busque expresar, a través de sus personajes, la monstruosidad de las sociedades cuya violencia, además de cotidiana es especialmente cruel, utilizando recursos como los monstruos, los fantasmas, apariciones místicas, brujas, etc.

Además, al no haber límites perfectamente delineados entre los géneros surgen nuevas interrogantes en cuanto al análisis y la interpretación de este tipo de textos, dejando en claro que se hace necesario recurrir a otras disciplinas. Son textos, pues, que requieren de un enfoque multi, inter y transdisciplinario para poder abarcarlos de forma mucho más profunda. Tal como se pregunta Sánchez Carbó:

Desde un orden formal, ¿cómo analizar textos que son y no son literatura porque recurren tanto a elementos y estrategias literarias como historiográficas, sociológicas y periodísticas? [...] Estas representaciones literarias que tienen como centro temático casos reales de violencia extrema, se caracterizan porque son resultado de

investigaciones documental y de campo, de dilemas éticos y estéticos, así como de posicionamientos políticos. [...] Desde una perspectiva formal, combinan formas narrativas ensayísticas, testimoniales, periodísticas, históricas y autobiográficas, entre otras. En términos generales, plantean que las masacres son un proceso en el que hay un antes, un durante y un después. (Sánchez, 2024, p. 222)

¿Qué hay detrás de esta violencia, qué discursos la preceden? ¿Podemos encontrar en estas obras los rastros discursivos que nos lleven a una reflexión profunda de nuestro momento actual? ¿Cuál es pues la función social de la literatura si es que tiene alguna? ¿Podemos obtener conocimiento de nosotros como humanidad al analizar estas construcciones narrativas? Vargas Llosa en su libro *La verdad de las mentiras* (2002) dice que sí, para él: “Una ficción lograda encarna la subjetividad de una época y por eso las novelas, aunque, cotejadas con la historia, mientan, nos comunican unas verdades huidizas y evanescentes que escapan siempre a los descriptores científicos de la realidad” (p. 25). Vargas Llosa también habla de límites desdibujados entre realidad y ficción y defiende a esta última como un sistema opuesto al de otros discursos, como la historia o los géneros periodísticos, de aproximación a lo real:

La ‘irrealidad’ de la literatura fantástica se vuelve, para el lector, símbolo o alegoría, es decir, representación de realidades, de experiencias que sí puede identificar en la vida. Lo importante es esto: no es el carácter ‘realista’ o ‘fantástico’ de una anécdota lo que traza la línea fronteriza entre verdad y mentira en la ficción. (2000, p. 18)

Pero es claro que no se debe confundir la ficción con la realidad, para Slavoj Žižek más bien debemos buscar en la ficción aquello que está simbolizado o metaforizado a manera de hacer soportable lo real. Lo irreal o lo ficticio (con todos sus recursos lingüísticos) entonces es como un subterfugio para hablar o acercarse a lo real, de este modo, la irrealidad de los productos ficcionales sirven para hacer soportable la cotidianidad, “*precisamente porque es real, es decir, a causa de su carácter traumático/excesivo, somos incapaces de integrarlo en (lo que experimentamos como) nuestra realidad, y por tanto, nos vemos*

*obligados a experimentarlo como una aparición de pesadilla*” (Žižek, 2005, p. 20; las cursivas son textuales)

Todo esto nos obliga a reflexionar desde un enfoque o una aproximación transdisciplinaria y transcultural, por eso, nuestro marco teórico, en un primer momento, puede parecer un tanto ecléctico, pero es el intento de desenredar el nudo gordiano que constituye la violencia de nuestros días y desde nuestra geografía. Por eso Sánchez Carbó y otros críticos literarios<sup>3</sup>, apelan a una crítica transcultural, ya que ésta:

Selecciona, incorpora y adecúa perspectivas teóricas y disciplinarias diversas, las apropiadas para analizar la realidad contenida en el texto, la realidad reflejada en el texto y la realidad en la que se produce el texto. La literatura para la crítica transcultural es un medio de generación de conocimiento y de comprensión de problemáticas de la realidad social y la formación de subjetividades. Este tipo de crítica busca contribuir tanto a la comprensión del texto literario y sus instancias de producción y legitimación, como a la identificación de las relaciones que mantiene con otros sistemas sociales. (2024, p. 226)

Ahora bien, volviendo al corpus, es importante mencionar que es sumamente complicado hacer una selección de obras dado el conglomerado de escritura que ha provocado el contexto social del narcotráfico en México. Principalmente porque el narco es un fenómeno sumamente complejo que tiene que ver con economías subterráneas, y ha permeado en todas las esferas de la cultura mexicana, en el lenguaje, en la forma de vestir, en la música, en la arquitectura, en los cuerpos, en la forma de consumir, etc. Ha devenido en una estética y se ha convertido en una forma de vida, en una narco-cultura. Por ello ha sido fuente de inspiración de creaciones artísticas y literarias. Por ejemplo, en la música, los narco-corridos toman esta temática para vanagloriar al narco y su vida de lujos y excesos. La

---

<sup>3</sup> Algunos de ellos forman parte del proyecto “La crítica literaria transcultural como formación de ciudadanía: ideas, teorías y prácticas culturales” aprobado por el Conahcyt México en su convocatoria de Ciencia de Frontera 2019, que tuvo como resultado la publicación de dos volúmenes: Sánchez Carbó, José; Samantha Escobar Fuentes; Diana Jaramillo Juárez y Alicia Ramírez Olivares (coords.). *Transculturaciones de la crítica literaria en Latinoamérica Vol. I. Nociones, tradiciones y apropiaciones*. Ciudad de México: Editora Nómada, 2022; Ramón Alvarado Ruiz; Gustavo Osorio de Ita; Daniel Zavala Medina. *Transculturaciones de la crítica literaria en Latinoamérica Vol. II. Resistencias y poéticas*. Ciudad de México: Editora Nómada, 2022. (Sánchez, 2024, p. 223)

televisión a través de las narco-series hace lo propio a nivel audiovisual. Los medios de información contribuyen a su asimilación en la cultura desde sus páginas amarillistas. Existe también una etiqueta que nombra a cierta literatura como “narcoliteratura”, pero no se ajusta a las narraciones de las que aquí hablamos, porque no se trata simplemente de narraciones con una temática en común con tramas y personajes estereotipados que se venden como un producto sensacionalista, ese tipo de narraciones usualmente:

adolecen de pasajes facilistas o de tópicos tan gastados que caen en el lugar común, lo cual incide en detrimento del texto. Otras no van más allá de la sencilla historia del amor-pasión, o del amor-odio, o del amor-venganza, o del amor atormentado o sádico, o masoquista o hasta ingenuo, pero inserto entre matones despiadados y aparentes luchas por el poder (nunca se ve ni se dice de qué clase es). (Ortiz, 2010, s/p).

No, ese tipo de narrativa cuya trama gira en torno al narcotráfico o a la vida de los narcotraficantes no es a lo que nos referimos aquí. Por ello prescindimos de esa etiqueta que trae consigo una carga negativa, como bien apunta Orlando Ortiz: “en la expresión narcoliteratura late, en el fondo, un silogismo del tipo: la droga es mala para la salud, luego la narcoliteratura es mala para la literatura” (2010, s/p). Las literaturas a las que nos referimos apuntan hacia otro objetivo, como lo son:

La crítica y la denuncia de la situación real que vive el país, mediante la enunciación y exposición, ficcionalizada o no, de una serie de hechos, situaciones y crímenes en su mayoría silenciados, ocultados o impunes. Este tipo de literatura adopta así una función social, histórica e incluso judicial, y ofrece un espacio para la reivindicación y conservación de una memoria que corre el riesgo de ser olvidada, negada o silenciada. (Llorente, 2020, p. 38)

Los autores y las obras que seleccionamos, creemos, son representantes de una narrativa distinta, con una gran carga crítica, que contiene tintes éticos y políticos. Sus obras cumplen a cabalidad con las características desarrolladas en este apartado. Se trata de combatir a las injusticias por medio de la escritura. Las obras de las que hablamos:

Más que idear tramas relativas al narcotráfico y recrear la ambientación, reglas y estética que rodean a sus protagonistas, este tipo de manifestaciones guarda una estrecha relación con la realidad y con lo real y su intención de denuncia, crítica y reivindicación las acerca a lo que se ha considerado literatura documental o testimonial. (Llorente, 2020, p. 37)

¿Cuáles serían entonces los elementos comunes entre estas obras? Tomaremos prestada la tipología que propone Ema María Llorente en su libro *La patria en fuga. Violencia, memoria y desaparecidos en la literatura mexicana actual* (2020) para este tipo de narrativas. Ella expone que deben tener las siguientes características: 1) Hibridez esencial, provocada por la mezcla de lo periodístico o documental y lo literario; 2) Carácter fragmentario y experimental; 3) Marcada intertextualidad y la tendencia a la apropiación, intervención y reescritura de textos previos; 4) Polifonía o multiplicidad de voces desde la que se enuncian los textos; 5) Importancia de lo afectivo y lo emocional. (p. 38)

El recurso de la reescritura y el de la apropiación podemos verlos claramente en *Antígona González* (2019) de Sara Uribe, ella toma como modelo la figura de Antígona de Sófocles pero hay una reescritura al situar la trama en el contexto de la realidad en México, esto es, la inmensa cantidad de desapariciones forzadas que vino de la mano de la guerra contra el narcotráfico en 2006. “No quería ser una Antígona, pero me tocó.” (Uribe, 2019, p. 15). La autora se apropia de esta figura mítica y la adapta a la terrible realidad de los cuerpos desaparecidos y el vacío que dejan, así como a las circunstancias particulares de las miles de personas cuyos seres queridos fueron arrebatados sin saber por qué y que luchan todos los días por encontrar sus cuerpos, por obtener respuestas y con ello, por fin, poder descansar y darles descanso. “Yo les hubiera agradecido que a donde se lo hubieran llevado, mejor lo hubieran dejado muerto, porque al menos sabría yo dónde quedó, dónde quedó, dónde llorarle, dónde rezar. A lo mejor ya me hubiera resignado” (Uribe, 2019, p. 14; cursivas textuales).

*Antígona González*, desafía las categorías tradicionales de la literatura porque transita entre varios géneros como la poesía, el teatro y la crónica o el testimonio. Podríamos decir que es una escritura del duelo o del dolor de manera introspectiva, apelando a las emociones

entretejiendo distintas voces con acontecimientos reales relacionados con datos periodísticos de las masacres y desapariciones de la violencia en México. Voces que claman justicia, que no cesan en su búsqueda, muertos en vida, que sin embargo deben seguir viviendo en un mundo que no para, que no da tregua. Vidas marcadas para siempre por la violencia pero que resisten.

Yo también estoy desapareciendo, Tadeo.

Y todos aquí, si tu cuerpo, si los cuerpos de los  
nuestros.

Todos aquí iremos desapareciendo si nadie nos busca,  
si nadie nos nombra.

Todos aquí iremos desapareciendo si nos quedamos  
inermes sólo viéndonos entre nosotros, viendo cómo  
desaparecemos uno a uno. (Uribe, 2012, p. 95)

Tal como declara Ana del Sarto, refiriéndose a los cuerpos desaparecidos en México: “esos cuerpos ausentes continúan hablando a través de imágenes, textos, eventos, denuncias y, sobre todo, a través de la memoria, tanto de familiares, amigos y conocidos, como de todos aquéllos que se comprometieron a no olvidar” (Del Sarto, 2012, p. 83).

Por su parte, Cristina Rivera Garza en su obra *Dolerse: Textos desde un país herido* (2011), pone de manifiesto la importancia de escribir, también desde el dolor, sobre las violencias, aunque parezca que nada puede, en términos reales, la escritura contra la materialidad de los cuerpos asesinados, desmembrados y desaparecidos. Lo cierto es que, desde su perspectiva, la literatura cumple una función primordial:

Porque ante las preguntas: ¿vale la pena levantarme en la mañana temprano sólo para seguir escribiendo? ¿Puede la escritura, de hecho, algo contra el miedo o el terror? ¿Desde cuándo una página ha detenido una bala? ¿Ha utilizado alguien un libro como escudo sobre el pecho, justo sobre el corazón? ¿Hay una zona protegida, de alguna manera invencible, alrededor de un texto? ¿Es posible, por no decir deseable, empuñar

o blandir o alzar una palabra?, mi respuesta sigue siendo Sí. [...] Porque yo no olvido. Porque no olvidaré. Porque no olvidaremos. (Rivera Garza, 2011, pp. 143-144).

En esta misma obra, que mezcla elementos de ensayo, crónica y poesía, escribe con un enfoque multivocal y en forma de verso, el caso de una mujer, Luz María Dávila que fue, en febrero de 2010 al presidium del centro de convenciones Cibeles en Ciudad Juárez, a confrontarse con el entonces presidente Felipe Calderón por el asesinato de sus dos hijos en la masacre de Villas de Salvárcar, en Ciudad Juárez. Esta mujer se volvió el símbolo del reclamo de justicia en México porque rompió con el silenciamiento. Su dolor le hizo enfrentarse al poder sobreponiéndose al miedo. El poema forma una figura colectiva al entrelazar cuatro voces: 1) La de Luz María que representa la valentía y el dolor de las personas que han perdido a sus hijos y luchan por encontrarlos; 2) La de la periodista Sandra Rodríguez Nieto cuya voz aporta la dimensión de la crónica y el análisis crítico al contextualizar las tragedias individuales dentro de un marco estructural resaltando la conexión entre lo personal y lo político; 3) La del poeta Ramón López Velarde con fragmentos de su obra y alusiones estilísticas para crear un contraste entre la visión idealizada de México con la realidad de la crisis humanitaria y violenta; 4) y por supuesto la voz de la autora del poema, Cristina Rivera Garza que toma todos estos fragmentos para reconfigurar una voz personal y colectiva de manera simultánea. Tal vez por eso, Jesús Prieto llama a este texto “poema conceptual” (2018, p.66). Vale la pena reproducirlo completo.

**Discúlpeme, Señor Presidente, pero no le doy  
la mano  
usted no es mi amigo. Yo  
no le puedo dar la bienvenida  
Usted no es bienvenido  
nadie lo es**

*Luz María Dávila, Villas de Salvárcar, madre de Marcos y José Luis Piña Dávila de  
19 y 17 años de edad.*



**No es justo  
mis muchachitos estaban en una fiesta  
y los mataron**

*Masacre del sábado 30 de enero en Ciudad Juárez, Chihuahua, 15 muertos*

**Porque aquí  
en Ciudad Juárez, póngase en mi lugar**

Villas de Slavácar, mi espalda, mi fulmínea paradoja

**hace dos años que se están cometiendo asesinatos  
se están cometiendo muchas cosas.**

cometer es un verbo fúlgido, un radioso vértigo, un letárgico tremor.

**se están cometiendo muchas cosas y nadie hace algo  
Y yo sólo quiero que se haga  
justicia, y no sólo para mis dos niños**

los difuntos remordidos, los fulmíneos masacrados, los fúlgidos perdidos

**sino para todos. Justicia.**

Encarar, espetar, reclamar, echar en cara, demandar, exigir, requerir, reivindicar  
**¡No me diga « por supuesto », haga algo !  
Si a usted le hubieran matado a un hijo,  
usted debajo de las piedras buscaba al asesino.**

debajo de las piedras, debajo de las piedras, debajo de.

**Pero como yo no tengo los recursos**

limosnas para las aves, mis huesos.

mi carne

de tu carne mi carne

póngase en mi lugar, póngase

mis zapatos, mis uñas, mi calosfrío estelar

**No los puedo buscar porque no tengo  
recursos, tengo  
muertos a mis dos hijos**

Byagtor : entierro a cielo abierto que significa literalmente « dar limosnas a los pájaros »

Tengo mi espalda. Mi lágrima. Mi martillo.

No tengo justicia. Póngase

en su sitio : Villas de Salvárcar, ahí

donde mataron a mis dos hijos

Usted no es mi amigo, ésta

es la mano que no le doy, póngase

Señor Presidente

en su lugar, le doy

mi espalda

mi sed, le doy, mi calosfrío ignoto, mi remordida ternura, mis fúlgidas aves, mis muertos.

*Y la mujer bajita, de suéter azul, salió del salón limpiándose las lágrimas.* (Rivera Garza, 2011, pp. 23-25)

Si el horror, como establece Adriana Cavarero (2009), es una herramienta para desarticular el habla por el congelamiento que produce en el cuerpo, la literatura se erige como un arma de combate contra este. Con las palabras podemos deshacer el hechizo del cuerpo en piedra que produce ver a medusa directamente a los ojos. “Cuando todo enmudece, cuando la gravedad de los hechos rebasa con mucho nuestro entendimiento, entonces está ahí, dispuesto, abierto, tartamudo, herido, balbuceante, el lenguaje del dolor” (Rivera Garza, 2011, p. 16).

Como referimos líneas atrás, Žižek habla también sobre estos límites y dice que la ficción no solo es necesaria, sino que es la única forma de abordar una realidad tan desoladora: “Lo Real mismo, para poder ser soportado, tiene que ser percibido como un espectro irreal de pesadilla” (2005, p. 20). Lo real tiene que ser cubierto con el manto de la irrealidad, o de la ficción para ser mejor aprehendido. Es este el caso mexicano que:

Ante una violencia tan extrema como la que se vive en el país, y según el excedente de agravios añadidos a la propia muerte que se ejerce sobre los asesinados y las distintas formas de aparición y presentación de los cuerpos, muchas veces es la propia realidad la que resulta increíble o inverosímil por inimaginable y exagerada. La normalización de los abusos, la violencia y la impunidad en la vida cotidiana tiene así la capacidad de desdibujar las fronteras o los límites entre lo real y lo irreal. (Lorente, 2020, pp. 49-50)

Yuri Herrera, en su novela *Trabajos del reino* (2004), aborda de manera indirecta la violencia en México a través de una lente que examina cómo los sistemas de poder, el crimen organizado y el arte se entrelazan. En lugar de centrarse únicamente en las víctimas o en la denuncia social directa, Herrera nos invita a reflexionar sobre el papel de la subjetividad en el contexto del narcotráfico, la moralidad y las instituciones. Es decir, aborda temas existenciales, políticos y sociales, sin caer en sensacionalismos. En cuanto al estilo, la novela está escrita con una voz despojada, ya que el personaje principal, Lobo, es un músico que se

envuelve en el mundo del narcotráfico donde le llaman Artista, y sus tareas tienen que ver con la representación y la legitimación del narco a través de la música, desdibujando las fronteras entre estas dos actividades (arte y narcotráfico). Es casi como una crónica distorsionada que no sigue las convenciones narrativas tradicionales, el lenguaje también se acerca a lo poético, pero con una dosis de cruda realidad. Dice el narrador de la novela:

Están muertos. Todos ellos están muertos. Los otros. Tosen y escupen y sudan su muerte podrida con engaño pagado de sí mismo, como si cagaran diamantes. Sonríen los dientes pelados cual cadáveres; cual cadáveres, calculan que nada malo les puede pasar. [...] Tienen una pesadilla los otros: los de acá, los buenos, son la pesadilla; la peste de acá, el ruido de acá, la figura de acá. Pero acá es más de veras, acá está la carne viva, el grito recio, y aquellos son apenas un pellejo chiple y maleado que no atina color. (Herrera, 2004, p. 63)

Este pasaje subvierte la lógica del narco. Aquí. los muertos son ellos, los malos. Los buenos son los vivos, los que no pertenecen al mundo del narcotráfico, los otros. La literatura que mostramos en este capítulo es el proceso inverso al deshumanizante discurso oficial de la época, donde se hablaba de que las víctimas inermes eran los daños colaterales necesarios para ganar la guerra contra las drogas, es decir, esta literatura lucha contra el discurso despersonalizado que convierte a las víctimas en estadísticas, en cifras y números que no dan cuenta de las particularidades de cada caso, es decir, que los cruelmente asesinados, desmembrados, calcinados, desaparecidos fueron personas con su propia historia, y trata, precisamente, de devolverles su rostro, su cuerpo, su humanidad.

Los discursos oficiales, en cambio, tienen una función muy distinta, sirven de “tranquilizadores sociales” al hacer creer a la población que las víctimas están coludidas de alguna manera con el crimen, y se crea en el imaginario social este vínculo entre “si lo mataron así es porque algo hizo” y la espectacularización de la violencia porque ante el horror que produce saber que nadie está a salvo es más fácil creer que este tipo de violencia solo alcanzará a quienes están implicados y por ello es mejor no meterse, no decir nada, se trata de un “silenciamiento cómodo” como lo llama Llorente. El poema de Mijail Lamas “Mapa

de los feminicidios en México” es una muestra clara para representar esta idea que prevaleció en gran parte del imaginario colectivo a modo de consuelo.

## II

ya se calmó  
es pura mala fama  
no fueron tantas como dicen  
no eran gente de por aquí  
ya agarraron al que las mataba  
dicen que no eran tantas  
los asesinos?  
el asesino  
dicen que era un gringo  
un hombre importante  
un asesino serial  
pero eran locas  
    eran putas  
        eran pobres  
            iban solas  
no andaban bien esas mujeres  
eran novias de los malandros  
andaban en malos pasos  
andaban de curiosas  
no eran gente de aquí  
pero ya no pasa  
casi ya no pasa  
aquí han asesinado a más hombres que a mujeres  
aquí ya no queremos hablar de estas cosas  
aquí ya no queremos hablar  
aquí ya no (2017: s/p).

En este tipo de literatura hay también un reclamo al silencio y al abandono del Estado, como en el poema de “La Reclamante”, las instituciones callan, nadie investiga nada, todo pasa impunemente, no hay acciones legales y con ello no hay posibilidad de justicia, no hay paz para las víctimas ni para sus familiares. El Estado nos sume en un tipo de orfandad generalizado, nadie está a salvo, hay una sensación de miedo e inseguridad en el aire, nos encerramos en nosotros mismos, el miedo nos impide colectivizarnos, emprender acciones, no solo somos vulnerables, estamos inermes.

Pero no es solo la impunidad de las instituciones de gobierno encargadas de impartir justicia, es también que, desde las altas esferas del poder, coludidos con los grupos criminales, amedrentan a quienes hablen, no solo hay silencio, hay silenciamiento. En *Antígona González* lo podemos ver con mucha claridad:

Son de los mismos. Nos van a matar a todos, Antígona.  
Son de los mismos. Aquí no hay ley. Son de los  
mismos. Aquí no hay país. Son de los mismos. No  
hagas nada. Son de los mismos. Piensa en tus sobrinos.  
Son de los mismos. Quédate quieta, Antígona.  
Son de los mismos. Quédate quieta. No grites. No  
pienses. No busques. Son de los mismos. Quédate  
quieta, Antígona. No persigas lo imposible. (Uribe, 2012: 23)

Finalmente, todas estas obras se caracterizan por el uso de:

Un lenguaje de denuncia sin reutilización de imágenes violentas, un lenguaje de la vida y, a veces, de la hermosura, un lenguaje de cuerpos propios con un género que se zafa de las normas hegemónicas y que devuelve una identidad a todos esos cuerpos que son territorios de guerra y de conquista para el hombre mexicano. (Palaisi, 2018, p. 5)

Un lenguaje que combate precisamente a las imágenes que los narcotraficantes, y ciertos sectores de la sociedad difunden para generar horror y controlarnos a través del miedo. En otros términos, lo que el poder hegemónico no quiere que veamos, es que muchas de las víctimas son personas comunes como nosotros porque entonces podemos compartir con ellos una misma lucha.

### **II.3. *Toda la soledad del centro de la Tierra: entre el realismo mágico y el descontento realista***

Parafraseando a Umberto Eco en su libro *Cómo se hace una tesis* (2000): hacer una tesis sobre la narrativa de Boone, supone tener presente el telón de fondo del realismo mágico y examinar los narradores que Boone lee. Sólo insertando al autor en un panorama se le comprende y explica (p. 32). Utilizaremos entonces el panorama de la literatura mexicana actual solo como fondo a modo de entender mejor lo que se está escribiendo hoy para, en los capítulos siguientes, hacer una interpretación más completa del fenómeno de la monstruosidad de la violencia.

Alejandra Amatto propone un concepto al que llama “descontento realista” para entender la nueva narrativa latinoamericana, que se ajusta perfectamente a lo que hemos venido expuesto aquí, ya que mezcla lo fantástico con una nueva forma del realismo que desdibuja los límites de lo que otrora se podía encapsular en un mismo universo temático y una misma estética, pero sin la pretensión de abarcar toda la literatura actual que, por lo demás, sería imposible. Hay, pues, en la pluma de estos escritores una suerte de rescate de:

géneros tan arraigados en nuestra tradición como el fantástico, la ciencia ficción o el terror –antaoño menospreciados por una antigua y rancia visión de la crítica más costumbrista de mediados del siglo pasado– renuevan su protagonismo en la narrativa latinoamericana de finales del siglo XX e inicio del XXI. (Amatto, 2020, p. 214)

Es decir, la literatura que actualmente se escribe en México y América Latina, sí recoge técnicas de géneros arraigados y denostados de nuestra tradición, como lo mágico, lo fantástico, el terror, la ciencia ficción, o de la cultura del siglo XX, pero de forma distinta,

ajustado a los problemas de la actualidad, o reestructurado para darle sentido a lo que nos aqueja hoy en día. Sin embargo, como dice Amatto, “la novedad de este proceso es, paradójicamente, un clásico. Si algo nos ha enseñado la historiografía literaria es que los géneros, a la luz de su sentido histórico, siempre regresan para una revitalización estética y temática” (p. 214). Todos estos recursos estilísticos, entonces, se renuevan y toman fuerza en la nueva narrativa latinoamericana como gritos de descontento contra la realidad.

La clave para entender estas narrativas viene con un cambio estético y temático en el concepto de realismo en la literatura. Concepto que está fuertemente arraigado en la tradición mimética. De este modo, los escritores buscan mostrar su descontento o insatisfacción al introducir en la mimesis elementos que ponen en riesgo su coherencia mostrando, desde la periferia y a través voces marginadas, temáticas que “varios sectores de la sociedad no quieren ver” (2020, p. 216).

En otras palabras, Se trata de un enfoque que, aunque se enraíza en las estructuras del realismo tradicional, cuestiona sus límites al incorporar elementos que desestabilizan las formas canónicas de representación de la realidad. Este "descontento" no implica un abandono del realismo, sino más bien una reconfiguración crítica que refleja una insatisfacción con las narrativas hegemónicas y los marcos interpretativos establecidos, desafiando las formas en que la realidad ha sido históricamente narrada.

Entendido así, el "descontento realista" es tanto una estrategia narrativa como una postura crítica. Representa una forma de resistencia a los modos convencionales de narrar, ofreciendo una visión más compleja y fragmentada de las sociedades latinoamericanas actuales. Al hacerlo, estas literaturas no solo buscan renovar los cánones literarios, sino también generar una crítica implícita a las estructuras sociopolíticas y culturales que sustentan estas narrativas dominantes.

Este concepto encaja de manera sugerente con *Toda la soledad del centro de la Tierra*, especialmente si consideramos cómo la novela aborda las nociones de realidad, memoria y experiencia personal. Boone construye un relato que, aunque anclado en situaciones y emociones cotidianas, transita por espacios donde los límites entre lo real y lo simbólico se diluyen. Además, la novela parece rechazar una representación unívoca de la realidad y, en cambio, propone una narrativa fragmentaria y cargada de subjetividad.



En un análisis que Alejandra Amatto realiza de autoras como Mariana Enríquez y Liliana Colanzi, el "descontento realista" se manifiesta en la incorporación de lo ominoso, lo fantástico o lo perturbador dentro de contextos profundamente realistas. Estas escritoras emplean estos recursos para explorar los límites de lo visible y lo narrable, cuestionando los discursos que buscan reducir las complejidades de la vida contemporánea a marcos de representación coherentes y cerrados. De este modo, sus relatos presentan una realidad que parece fracturada o en constante mutación, abriendo espacio para voces y experiencias que usualmente quedan al margen.

En *Toda la soledad del centro de la Tierra*, la experiencia humana es presentada a través de una polifonía de voces y perspectivas que fragmentan la linealidad narrativa tradicional. A la vez que introduce elementos oníricos y simbólicos que, aunque no abandonan del todo la verosimilitud del realismo, alteran su coherencia para reflejar las complejidades del dolor, la pérdida y la búsqueda de sentido. Este tratamiento de la realidad, en el que lo concreto y lo abstracto conviven, puede leerse como un descontento con las formas narrativas convencionales que buscan capturar la vida de manera objetiva y cerrada.

Este recurso es una herencia del realismo mágico, y lo podemos notar en el acontecer del personaje principal, Chaparro, que está en un presente suspendido que solo puede ser narrado, o se narra de manera más clara, al usar recursos fantásticos, como los fantasmas. Porque el fantasma representa eso, el que habita un no-lugar, alguien cuyos sueños, anhelos y esperanzas fueron cortados de tajo, de forma violenta, sin que sepa con claridad qué ocurrió, por qué ocurrió, ni si quiera dónde está

Los fantasmas sienten cosas, pero no saben dónde están. Los muertos están en algún lugar, pero ya no sienten nada. Los que se mueren en vida, de pura tristeza, del dolor de haber perdido a alguien, nada más sienten, a lo bruto, sin entender y sin siquiera querer saber dónde se encuentran. Perdidos dentro de sus recuerdos. Los que no saben dónde está alguien a quien quieren, ellos viven una muerte ajena. Se van borrando, como si desaparecer fuera la forma que han encontrado para reunirse con esos que perdieron. (Boone, 2019, pp. 80-81)

Como decíamos en apartados anteriores, en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo y *Toda la soledad del centro de la Tierra* de Luis Jorge Boone, se encuentran ecos intertextuales en varios aspectos, como los espacios diegéticos de Comala y Los Arroyos porque se configuran como territorios liminales donde las fronteras entre la vida y la muerte se disuelven. Comala, un pueblo habitado por murmullos y espectros, es el escenario de la búsqueda de Juan Preciado, quien sucumbe al peso de las voces de los muertos. De manera análoga, Los Arroyos en la novela de Boone es descrito como un lugar de casas fosforescentes y atmósfera irreal, donde la aparición de una niña guía al protagonista, Chaparro, hacia el desenlace de su destino. Ambos espacios no solo son escenarios, sino símbolos cargados de una temporalidad suspendida, donde lo tangible y lo intangible convergen.

En estos pueblos, además, los muertos no solo existen, sino que actúan como mediadores del destino de los protagonistas. En Comala, los espectros son la memoria viva de los pecados, el abandono y el olvido que definen la historia familiar de Juan Preciado. En Los Arroyos, aparece una niña que parece desempeñar un papel similar al de un psicopompo, llevando a Chaparro al lugar donde encontrará su muerte. Este uso de figuras fantasmales o espectrales como guías conecta ambas obras con una tradición literaria que emplea lo sobrenatural para revelar verdades profundas, marcando un tránsito inevitable hacia la aceptación del pasado o del fin.

Aunque ambos autores comparten este recurso, su implementación difiere en tono y enfoque. Rulfo arraiga su realismo mágico en un contexto rural y mítico, donde lo fantástico se vive con naturalidad en la cosmovisión del pueblo. Boone, en cambio, traduce estos elementos a un realismo más psicológico y contemporáneo, imbuyendo a Los Arroyos de una atmósfera simbólica y onírica. No obstante, ambas narrativas emplean estos espacios fantasmales para explorar temas universales como la memoria, la soledad y la ineludible confrontación con la muerte, estableciendo un diálogo literario que conecta generaciones y estilos narrativos. Así narra Chaparro el pueblo de Los Arroyos:

Caminaba entre casas que parecían muertas. O casas de aparecidos. Unas brillaban un poco, otras se tragaban la luz, como agujeros en la tierra que caen tan profundo que la luz se gasta antes de alcanzar a iluminar. Un pueblo fantasma donde todas las

puertas se quedaban abiertas de noche. Todas abiertas. Como si las casas intentaran gritar pero se hubieran quedado sin voz. (Boone, 2019: 116)

La novela también comparte con el "descontento realista" una intención crítica. Al descomponer la realidad y superponer diferentes planos narrativos, Boone explora no solo las contradicciones internas de sus personajes, sino también las de un contexto sociocultural que influye en ellos de manera indirecta pero ineludible. La de Boone es una propuesta narrativa compleja y profundamente introspectiva que comparte el interés por desafiar las expectativas tradicionales del realismo para dar cabida a una representación más amplia y polifacética de la experiencia humana.

Así, en el cuento “Los gritos” se nos narra la historia de don Seras, un ciego que desde niño escucha unos gritos con palabras irreconocibles que provienen de debajo de la tierra, y solo al acercarse, entiende que lo que emerge de ahí son las voces de los muertos que fueron arrojados a una fosa clandestina:

¿Qué hacer con lo que escuchaba, con lo que llevaba escuchando tanto tiempo, y que apenas ahora entendía? No podía memorizarlo todo, eran demasiadas historias tan reducidas a fragmentos, era imposible entender todo, había que quedarse demasiado con una y eran cientos, miles, era imposible, nunca podría repetirlo todo, además, a quién, para qué, con qué finalidad. (Boone, 2019, p. 126)

Don Seras les presta su oído para escuchar sus lamentos, sus historias, y con ello, darles la paz que supone saber que la vida de cada uno había sido real. Que alguien lo sabría y lo recordaría. “Parecía que cada una de las voces había encontrado la paz que le correspondía. Luego de tanto vagar buscando un oído. Luego de tanto desvelo en los terrenos de la noche” (2019, p. 127).

Cristina Rivera Garza se pregunta “¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos?” (2019: 21), pero conviene preguntarnos también por los diálogos internos, ¿qué nos estamos contando a nosotros mismos para soportar esta cruda realidad? Es esa, nos parece, una de las intenciones de la novela de Boone, tratar de acceder al diálogo interior de los personajes víctimas de

violencia extrema. Entonces, lo que el autor intenta, a nuestro parecer, es como describe María Ema Llorente:

Hacer presente lo ausente a través del lenguaje, en menciones tanto directas y explícitas como metafóricas, indirectas o perifrásticas; la renuncia a llenar esta ausencia, permitiendo que se manifieste en los textos mediante la presencia de distintos tipos de huecos, vacíos y borraduras; y la recreación de situaciones y escenarios fantásticos de retorno y recuperación. (2020, p. 113)

La novela entonces, es también un híbrido, mezcla de géneros distintos: es novela, pero incluye dentro de ella dos cuentos: “La sangre y “Los gritos” que nos narran con una voz omnisciente, el acontecer de dos personajes que, como el personaje principal, son marginados: doña Susana y don Seras. Además, toda la narración principal se va entretejiendo con la historia de unas voces escritas en forma de verso que representan a los desaparecidos víctimas de la masacre de Allende, Coahuila perpetrada en 2011. Estas voces nos cuentan cómo la violencia fue en aumento frente a sus ojos.

*Es cierto: nos acostumbramos a ellos, muy rápido  
a sus jueguitos de mierda, a no decir ni pío,  
a su prepotencia que casi nunca se pasaba  
mucho de lanza, y, también es cierto, a su  
dinero, a su presencia en cada calle, cada  
oficina, cada rancho, a su forma de hacer las  
cosas.*

*Si se quieren sentir los dueños, que se sientan,  
pensamos, que al cabo no hacen más daño  
que los demás.*

*Los dejábamos.*

*No era que tuviéramos tampoco un chingo de  
opciones.*

*Total.*

*Iba bien la cosa.*

*Hasta que dejó de ir.*

*Y empezó lo mero malo. (Boone, 2019, p.18)*

Dejando en claro que “los discursos de odio preceden a las masacres; las literaturas de la violencia extrema siempre las suceden. La literatura de las masacres articula los

lenguajes sociales de odio, institucionales, criminales, mediáticos, periodísticos, judiciales y populares” (Sánchez, 2024, p. 234). Pero, con todo, ¿qué podrían haber hecho si el crimen estaba coludido con el gobierno local? ¿si los criminales tienen a su disposición armamento de uso exclusivo del ejército, mientras la población está inerme? La orfandad del Estado, la impunidad, la corrupción, el intento de borrar de la memoria histórica un capítulo tan violento, el que nunca se esclarezcan los hechos, que no haya justicia ni reparación del daño, que se borren de la faz de la tierra a personas o se les oculte en fosas clandestinas sin que nadie haga un escándalo por ello, la imposibilidad de un futuro mejor, esa es toda la soledad del centro de la tierra.

Se establece así una relación paradójica entre mensaje o escritura y silencio. El mensaje de la violencia es utilizado para silenciar, para acallar, y consigue en muchos casos su objetivo en la parálisis social y en la imposibilidad de emprender acciones. Los textos que hablan de esa violencia, por el contrario, se escriben para rescatar y recuperar esos silencios para hacerlos presentes, reivindicando o reclamando un lugar para los hechos en la historia y en la memoria. De esto habla Adriana Cavarero cuando refiere al “horrorismo” como una forma de exponer una violencia que se escapa de los marcos hasta ahora vistos, una violencia especialmente cruel, y que, al ser tan difícil de enunciar, se hace necesaria la intervención de otras formas de nombrarla. Aquí, el recurso de la metáfora o el lenguaje metaforizado del que la literatura echa mano, y como vimos con Beuchot, deja ver que no es un mero adorno, sino la manera que los escritores tienen de apelar a la subjetividad, a las emociones para hablar de lo que de otra manera sería imposible de aprehender, porque en sí mismo resulta increíble, irreal, lo que Žižek llama “fantasía de la forma” y que tiene que ver con la construcción narrativa de lo monstruoso. Esto lo desarrolla más a profundidad en el capítulo siguiente.

### **Capítulo III. La construcción narrativa de la orfandad como lo monstruoso**

Quien con monstruos lucha cuide de no convertirse él mismo en monstruo. Cuando miras largo tiempo al abismo, el abismo también te mira ti.

*Más allá del bien y del mal*  
Friedrich Nietzsche

Como vimos en el capítulo anterior, la narrativa de Boone integra elementos fantásticos y del realismo mágico para fusionar lo cotidiano con lo sobrenatural, creando así un espacio ficcional cargado de un aura siniestra que provoca desconcierto en el sentir de los personajes y que se reproduce en su discurso. En su novela, la presencia de lo fantástico no se limita a episodios aislados, sino que se convierte en una parte integral de la experiencia humana, desafiando las fronteras entre la realidad y la fantasía. Y donde lo extraordinario se mezcla con lo ordinario, pero como un disvalor. Creando así, un escenario donde predominan los sintagmas que hacen alusión a la desolación, la desesperanza, el abandono. Chaparro describe así el pueblo en el que vive:

Es que aquí lo que la tierra da son puros problemas. Ni maíz, ni frijol, ni tomate ni nada. O casi, porque da poquito de algunas cosas. Y eso, en los campos que todavía se siembran, porque la mayoría se han ido quedando abandonados, ya casi todos los hombres se han ido al otro lado [...] Supieron que el lugar donde nacieron nunca será un oasis. (Boone, 2019, p. 27)

Además, Boone construye una narrativa donde nos presenta la orfandad como algo monstruoso, porque esta orfandad se presenta, como veremos, en varios niveles. En el abandono de los padres, en el abandono del Estado, y en la condición de vulnerabilidad social ante una irrupción tan cruenta de la violencia. Las voces testimoniales narran de esta forma la violencia que asoló la región con total impunidad:

*No se escondían de nadie.  
No necesitaban.  
En pleno día nos llevaban.  
Balaceaban casas.  
Hacían sus desmadres*

*valiéndoles madre pura chingada que los  
viéramos todo mundo. [...]  
Querían que soñáramos con eso,  
con los gritos de las casas,  
que muy apenas resistían un golpe o dos,  
que se caían,  
pandeándose como hierbas secas  
para el lado de la muerte.* (Boone, 2019, pp. 84-85)

En este relato, el estado de excepción se vuelve la norma, y el espacio ficcional, de por sí lúgubre, se transforma en un lugar fantasmal; en algo siniestro en el sentido freudiano, es decir, “la transformación de lo familiar en su opuesto, en algo extraño y amenazante, con potencial destructivo” (Reguillo, 2021, p. 196). O en palabras de Antonio Gramsci, en un interregno donde “se verifican los fenómenos morbosos más variados” (1985, p. 286), un espacio donde las voces de los muertos emergen de una fosa clandestina epítome de la violencia del crimen organizado, y se comunican con los vivos, desdibujando todos los límites. Como queriendo decir que la violencia nos ha alcanzado a todos, que nadie está a salvo, que no solo somos vulnerables, sino que estamos inermes.

En este capítulo, analizamos cómo la construcción narrativa de la monstruosidad se presenta como un diálogo entre la historia, la memoria y la literatura; que hace gala de sus recursos estilísticos para ayudarnos a comprender mejor un fenómeno creciente: la violencia expresiva y disciplinante del crimen organizado y el abandono del Estado.

También trataremos de responder a la pregunta de por qué trabajar con la figura del monstruo o la línea de la monstruosidad, entendiendo que la figura del monstruo, o la categoría de lo monstruoso es, primero que nada, una categoría estética, sin embargo, asumimos que para nuestra investigación es mucho más que eso, porque que nos permite reflexionar sobre la condición humana de forma heurística. ¿Hacia que fosa profunda es capaz de llevarnos la línea de la monstruosidad en nuestro objeto de estudio?

### **III.1. Hermenéutica monstruosa**

Primero, tenemos que partir de entender que cada época tiene su definición de lo monstruoso, eso es menester para estudiar con cabalidad nuestro objeto de estudio. El monstruo es una figura que está inextricablemente unida a la subjetividad, es completamente



mutable y se transfigura dependiendo del contexto en el que se le ubique. Por eso tiene un carácter eminentemente crítico, filosófico y atemporal; es una herramienta hermenéutica. El monstruo sustenta, en palabras de Mabel Moraña,

profusas reflexiones acerca de los parámetros dentro de los cuales la normalidad es determinada. Este tema es fundamental para la definición de lo monstruoso, ya que su carácter contranormativo se recorta sobre el telón de fondo de las nociones de orden, regulación y naturalidad que cada época define en sus propios términos. (2017, p. 160)

Su ubicación está en los límites; el límite entre lo que está fuera y lo que está dentro, entre la vida y la muerte, entre lo particular y lo universal, entre lo consciente y lo inconsciente. Habita en el umbral, siempre al acecho para mostrarnos aquello que se le escapa a la norma. Y es precisamente el establecimiento de la normalidad de una cultura lo que a su vez define la exclusión, que, a decir de Foucault (2023b), lo que se excluye adquiere rasgos monstruosos, hasta que se convierte en lo anormal. Ubicar al monstruo en relación a la norma, nos dice Andrea Torrano (2015), nos permite entender lo monstruoso como un concepto biopolítico, en una lógica de producción de vidas desechables. Concepto que nos interesa fundamentalmente para entender las implicaciones profundas de la orfandad en nuestra novela, parafraseando a Foucault, lejos de ser el resultado de la constitución de una guerra o el daño colateral de ella, la orfandad ha sido uno de sus brazos armados. El huérfano será el próximo sicario. En este capítulo, entonces, analizaremos aquellos elementos narrativos de nuestro objeto de estudio que nos conduzcan a demostrar esta premisa.

Como establecimos en el marco teórico, la hermenéutica analógica será de vital importancia para rescatar los significados que se adecuen mejor a nuestra interpretación del monstruo (como figura) y lo monstruoso (como campo afectivo) de la orfandad en un país donde todos somos hijos de Pedro Páramo, y en donde impera la pobreza, la corrupción, la violencia y la impunidad ya que “el tráfico de significados que rodea lo monstruoso está sujeto, como es el caso de cualquier producto cultural, a la historia que lo contiene y de la que surge, a la vez como síntoma y diagnóstico de su tiempo” (Moraña, 2017, p. 19). Nada surge de pronto, los monstruos tienen una génesis que pasamos por alto, que en sus

prolegómenos preferimos no voltear a ver, hasta que irrumpen de manera abrupta y nos obligan a mirarlos.

Lo monstruoso, en la novela, deviene despojo. Los habitantes de ese espacio ficcional están imposibilitados de toda aspiración de cambio, ni hablar de acceder a una buena vida, no hay un fin común porque se vive en un constante estado de supervivencia, se cede el espacio público porque da terror habitarlo, en otras palabras, ha sido arrebatado, y la falta de un espacio común imposibilita toda acción política. Esa es la tragedia del despojo. Como señala Arendt en *La condición humana*, la acción política requiere un espacio público compartido donde los individuos revelan su pluralidad y “nacen” unos a otros en la comunicación y el discurso (Arendt, 1958, p. 198). En *Toda la soledad del centro de la Tierra*, ese ámbito común ha sido devastado por la violencia narco: los huérfanos no solo quedan privados de su familia, sino también de toda posibilidad de natalidad política, es decir, de iniciar conjuntamente nuevas formas de vida colectiva.

Era bien conocido que el mal asolaba la región. Que los Arroyos les había gustado a esas gentes para venirse a vivir. Que no había que meterse en donde a uno no lo laman, eso ni antes ni ahorita, pero ahora había quien te lo cobraba caro de a madre. (Boone, 2019, p. 69)

La novela exhibe cómo la sistematicidad del terror puede borrar los vínculos que sustentan el mundo humano, produciendo una orfandad que trasciende lo biológico y se vuelve monstruosa: carecer de un lugar donde actuar, narrar o resistir es la máxima forma de desposesión.

### **III.2. La metáfora de la monstruosidad más que una categoría estética**

El monstruo es, como lo sublime, pura presencia, un fenómeno «aterradoramente ilimitado» (como un mar embravecido), una experiencia inapresable para el lenguaje o la representación visual. Lo monstruoso da lugar a sentimientos encontrados,

vinculados a la insuficiencia de la razón y la imaginación para abarcar la presencia y el efecto de aquello rebasa los límites de la experiencia. (Moraña, 2017, p. 175)

La obra literaria como manifestación cultural del hombre deja rastros sobre quienes somos en un momento del tiempo y desde un lugar determinado. Ahí quedan de manifiesto —en forma de “seres de papel” y por medio de un pacto ficcional de verosimilitud—, pensamientos, emociones, costumbres, hábitos, formas de vida, etc. Es decir, la obra literaria reproduce una parte de nuestra realidad. Se trata así de una particularidad que nos ayuda a comprender mejor una generalidad. Pero ni sus recursos estéticos, ni su lenguaje poético y sus recursos retóricos pueden ser vistos como un mero ornato, como un adorno para simplemente embellecer o producir un efecto de displacer en una historia. Antes bien, recursos como la metáfora pueden conducirnos a reflexiones filosóficas profundas porque abre un espectro de posibilidades al unir dos conceptos que antes no estaban vinculados.

En la novela *Toda la soledad del centro de la Tierra* (2019) hay tres narradores, todos los cuales hacen un uso constante del lenguaje metaforizado para poder hablar de algo de lo que no se puede hablar porque están enmarcados en un escenario de violencia que rige toda la narración, es decir, al hablar de lo que en la diégesis acontece, se exponen a la posibilidad de una muerte violenta. En otras palabras, los personajes buscan constantemente expresar lo monstruoso que es ser pobre y huérfano a mitad de la violencia y a causa de ésta, ahí se narra el horror de la orfandad desde la mirada de los invisibles, de los sin voz. Los márgenes de esta novela se inscriben dentro la cúspide de uno de los periodos más espectacularmente violentos de la historia de México: la guerra contra el narcotráfico declarada en 2006.

Necesitamos, para comprender mejor el uso de este lenguaje poético y metafórico trascender la sola perspectiva lingüística, de esta forma podemos usar los recursos retóricos más recurrentes en la novela para pensar cuestiones vinculadas al monstruo o lo monstruoso, que corresponden a lo que podríamos llamar estéticas negativas, y usarlas como herramientas para entender nuestro pasado, reflexionar sobre nuestro presente y con ello, tratar de incidir en nuestro futuro.

Para asegurar la llegada a buen puerto, primero, nos centraremos en los razonamientos sobre lo sublime y lo monstruoso que hace Immanuel Kant en su *Crítica del juicio* (1776) porque, a día de hoy, sigue siendo el máximo exponente de los juicios del gusto. Las

categorías estéticas no se pueden pensar sin lo expuesto por él, es decir, se puede pensar a favor o en contra de Kant, pero no se puede pensar estéticamente sin Kant. Posteriormente, hablaremos de la metáfora como herramienta de análisis y cómo esta nos ayuda a interpretar la novela como una construcción discursiva que refiere constantemente a la monstruosidad de la violencia del narcotráfico en la diégesis y en un segundo momento trasladarlo a la realidad de nuestro país.

Partimos de preguntarnos, ¿para qué y cómo podemos valernos de la etiqueta de lo monstruoso? En literatura, ¿no nos remite inmediatamente a lo fantástico, al mero placer o, en el caso del terror, tal vez, al displacer? Pero con ello, ¿pierde el texto sus potencialidades éticas y políticas? Antes de entrar en materia, hablemos un poco de la novela y del evento en el plano de la realidad al que hace referencia.

### **III.2.1 Realidad y ficción en *Toda la soledad del centro de la tierra***

La novela, publicada en 2019, narra una de las masacres más cruentas y sinsentido del periodo de violencia más álgido de la historia del México contemporáneo. Se trata de la llamada “masacre de Allende”, un pequeño municipio de 20.000 habitantes aledaño a Piedras Negras, en la frontera de Coahuila con Texas, en marzo de 2011. Esto es, y nos gustaría resaltarlo, en un contexto de guerra contra el crimen organizado declarada en 2006 por el presidente en turno, Felipe Calderón. Y cómo los así llamados “efectos colaterales” tuvieron implicaciones deshumanizantes en el imaginario colectivo y discursivo.

Decir “lo de Allende” se ha convertido en la metonimia de una masacre perpetrada por el grupo criminal de Los Zetas en represalia por la traición de sus operadores en la zona. Las investigaciones establecen que pudo haber entre 26 y 300 personas asesinadas cuyos restos fueron desaparecidos (Garza, 2016, s/p). Una destrucción que, a pesar de haber sido tan brutal, no tuvo mucha cobertura mediática corriendo el riesgo de pasar desapercibida.

La novela sigue a Chaparro —un niño huérfano que carga con la dureza, los miedos y las prohibiciones de su abuela Librada— y recoge, en su respiración narrativa, el hacinamiento, la precariedad y la claustrofobia de un poblado fronterizo donde los días parecen medirse por rumores y por leyendas que intentan nombrar lo innombrable. Nuestro protagonista decide que debe encontrar a sus padres y es en ese emprender el viaje a Los Arroyos —donde ha escuchado que viven— que se desarrolla su historia.

No sabía ni dónde vivían, pero eso no iba a detenerme. Tenía miedo también de que me hubieran olvidado. Si no, me preguntaba, por qué nunca me visitaban, por qué me habían dejado ahí con la Güela Librada y las tías, por qué nunca me escribían o me mandaban un regalo o me visitaban en sueños para decirme que nada importaba y que sí me querían, que de veras me querían, que no le hiciera caso a mis primos. (Boone, 2019, p. 90)

Pero ese viaje no es sólo una búsqueda de padres ausentes: es la tentativa de un niño por encontrar certidumbres en medio de la niebla de la violencia; en esa búsqueda se juega la humanidad elemental de un pueblo que ha aprendido a convivir con la amenaza. La novela convierte esa búsqueda en una prueba ética y política contra la normalización del terror.

Creo que entonces entendí a lo que se refería Güela Librada. A eso le tenía miedo. De eso nos estaba cuidando, de la muerte. Es en ella donde te pierdes y no hay vuelta, cuando nadie sabe de ti, ni tu mismo puedes decir, decirte a ti mismo, dónde estás, cómo llegaste ni cómo le haces para salir. Todo el tiempo ella quería saber dónde estábamos. Quería estar segura de que seguíamos vivos. (2019, p. 41)

La historia de Chaparro se entremezcla con unas voces que atraviesan toda la novela —un nosotros colectivo escrito en cursiva y en forma de verso— y funcionan como memoria viva y como protesta: ecos que repiten lo que las instituciones callaron o demoraron y, al hacerlo, practican la restitución de los ausentes. En los hechos reales a los que remite la ficción se documentan denuncias, silencios y testimonios que atestiguan la fractura comunitaria de Allende (Sánchez del Ángel, 2016), un episodio documentado en el expediente *En el desamparo. Los Zetas, el Estado, la sociedad y las víctimas de San Fernando, Tamaulipas (2010)*, y *Allende, Coahuila (2011)* coordinado por Sergio Aguayo, en donde se establece que, en el lapso del 18 al 20 de marzo, 26 personas desaparecieron en 49 horas según los testimonios recopilados, cifra que convive con versiones públicas más amplias, pero no corroboradas (Aguayo, 2016, p. 14)<sup>4</sup>. Estas voces literarias no sólo relatan;

---

<sup>4</sup> En el expediente se habla, además, de que la violencia derivada de la venganza de los Zetas pudo extenderse durante un periodo más amplio de tiempo, amén de que, eventos violentos venían arrastrándose con la irrupción de los grupos vinculados al narcotráfico y el crimen organizado en la zona.

resisten: nombran a los ausentes, sostienen un duelo que el discurso oficial no concluyó y exigen, a su manera, responsabilización y verdad.

El tono narrativo “de constante amenaza, de inminente desastre y de temor” (Fuentes, 2012, p. 31) que recorre la novela se alimenta de una materialidad brutal: la ocupación del poblado por grupos armados, la complicidad o aquiescencia de cuerpos policiales y la destrucción deliberada del tejido comunitario<sup>5</sup>. En Allende, los Zetas, con apoyo operacional de policías municipales, realizaron un operativo punitivo que incluyó la captura de vecinos, el saqueo e incendio de viviendas (32 casas, además de dos ranchos) y la concentración de las víctimas en ranchos donde se reportan métodos extremados para “eliminar” evidencia (incendios, uso de combustibles y tambores para calcinar cuerpos); en el expediente aparecen relatos aterradores que explicitan estas prácticas y la existencia de dos supervivientes infantiles. (Aguayo, 2016, p. 16).

El trasfondo institucional agrava la dimensión política del suceso: desde 2009 los Zetas habían subordinado a la policía municipal de Allende, buena parte de la cual colaboraba activamente (al menos 11 de 20 policías según las propias declaraciones en el expediente), y se documentan pagos mensuales por parte de la organización criminal para comprar esa complicidad (un monto mensual estimado en 61,500 pesos para distintas posiciones dentro de la corporación). La lenta y fragmentaria respuesta ministerial (inspecciones y peritajes dispersos, visitas periciales años después y operaciones de búsqueda que comienzan a tomar fuerza hasta 2014) alimenta en la población la sensación de abandono que la novela articula desde dentro del pueblo (Aguayo, 2016, pp. 24-26).

Todo lo anterior obliga al autor a la metaforización del lenguaje para poder decir lo indecible: la angustia y la soledad del hombre abandonado por la familia, por el Estado y, acaso, por Dios. Cuando la ficción remite a la “masacre de Allende”, lo hace como herida abierta y categoría política, no como dato neutro. Esa materialidad forense y testimonial convierte el texto en un espacio de lectura donde quedan expuestas y sujeta a crítica tanto la violencia expresiva del crimen organizado como la violencia estructural y la negligencia estatal. Así, de este episodio, en la novela podemos leer lo que las voces intentan narrar:

---

<sup>5</sup> El informe que documenta estas denuncias y documentos se encuentra en el Anexo 6. *La desaparición de personas en Allende, Coahuila, a partir de marzo de 2011. El Estado mexicano* escrito por Delia Sánchez del Ángel y Jacobo Dayán Askenazi del libro coordinado por Aguayo.

*Empezaron a incendiar casas, corrales, carros,  
camionetas, muebles amontonados a mitad  
de la calle.  
Que la ceniza hiciera durar la noche el doble de  
sus horas.  
Que se nos metiera en la nariz y en los  
pulmones  
Que nos quitara el aire, nos dejara en los sueños  
sin resuello. [...]  
Hacernos los locos y fingir que dormíamos, que  
hombres y mujeres pueden dormir mientras el infierno  
se aparece más delante en la  
misma cuadra, invadía como la viruela  
el pueblo, nos acechaba desde la casa de  
junto como la fiebre que s lleva a la gente  
a la tumba.  
Cerrar la boca y la garganta. (Boone, 2019, p. 96)*

En un lugar donde la violencia intentó cerrar las bocas, la narrativa encuentra grietas por donde filtrar la vida: pequeños actos de habla, memoria y comunidad que rehacen los hilos rotos. Leer *Toda la soledad del centro de la Tierra* junto al expediente sobre Allende y entendiendo el contexto de violencia de un país fracturado por la guerra permite, entonces, sostener una lectura de la novela como trabajo de memoria política: la ficción no se limita a reproducir el horror, sino que lo nombra y lo somete a una crítica ética; al entrelazar voces testimoniales (literarias) con el sustrato documental (judicial y periodístico) la novela devuelve nombre y figura a quienes la impunidad intentó convertir en estadística o rumor.

### **III.2.2. Lo monstruoso y lo humano**

Ahora sí, de vuelta a las preguntas, empezaremos por Kant, quien trata muy brevemente la cuestión de lo monstruoso en su *Crítica del juicio* (1876) como una forma del juicio sobre lo sublime, por ello, trataremos de expandir esta definición para enclavarla en la idea de estéticas negativas en oposición al placer sin concepto de la belleza que genera emociones positivas en el ser humano. Así, como expone Miguel Carrera, “tanto lo monstruoso como lo malvado pueden relacionarse, asimismo, con la noción de lo sublime. Esta, recordemos, se definía por su oposición al concepto de lo bello” (2015, p. 79). Estamos hablando, pues, de lo monstruoso como una forma terrible de lo sublime. Lo sublime kantiano

refiere a una cosa sin medida por ser absolutamente grande, más allá de toda comparación pero que se halle en sí misma. De esta manera, dice Kant, “no es necesario buscar lo sublime en las cosas de la naturaleza, sino solamente en nuestras ideas; en cuanto a la cuestión de saber en qué ideas reside, debemos reservarlo para la deducción”. En consecuencia, concluye, “lo sublime es aquello en comparación de lo cual toda otra cosa es pequeña (1876, p. 81).

Pero, como exponen Patricio Arriagada y Víctor Ibarra en su artículo “Sobre la noción de lo monstruoso en la filosofía crítica de Immanuel Kant”: lo sublime “ha sido identificado como una forma de violencia y posee una ruta propia, reactualiza en diversos momentos de la historia, que alude en principio de modo negativo a lo bello como experiencia de placer o de armonía” (2021, p.288). Para entender la función de las metáforas que analizaremos de nuestro texto literario, es importante comprender lo sublime como “aquello que es capaz de ejercer violencia contra nuestros sentidos [...] para persuadirnos mediante el discurso” (p. 288). Para estos autores, lo monstruoso no es propiamente sublime, quizá pueda decirse más bien, que lo es en sentido inverso porque no puede asociarse a cuestiones de superioridad o a aquello que produce sensaciones ligadas con el placer, sino lo contrario, el monstruo o lo monstruoso es reconocido como vil, ruin, en el límite con lo no-humano, o que se escapa de lo humano. Para ellos:

Lo monstruoso es un objeto cuando por su tamaño aniquila el fin que constituye a su concepto. [...] En primera instancia, habría que decir del objeto monstruoso que incumple lo que ha debido ser, por cuanto, debido a su magnitud, destruye precisamente eso que se suponía debería de haber cumplido; dicho de modo cotidiano, el objeto monstruoso es contraproducente por su forma desmesurada y enorme. La figuración de lo monstruoso de este modo resulta deformada y su fin destruido. (p. 300)

Lo monstruoso, en términos de magnitud, es una forma de lo sublime, pero va en otra dirección, porque lo que provoca en el cuerpo, en las emociones, tiene que ver más bien con un desasosiego, con un sentimiento de impotencia, de horror. Para Kant, “un objeto es monstruoso cuando destruye por su magnitud el fin que constituye su concepto” (1876, p. 84). A esto refiere Eugenio Trías cuando dice que “el análisis de Kant de lo sublime significa,



en este sentido, el giro copernicano en estética: la aventura del goce estético más allá del principio formal, medido y limitativo al que quedaba restringido en el concepto tradicional de lo bello” (2011, p. 26). Ahora bien, como sabemos, lo que prima en cuestiones estéticas son las emociones, el creador, o el escritor en nuestro caso, trata entonces de apelar a los sentidos.

La emoción es, naturalmente, el primer factor diferencial: llamo terrorífico a todo aquel producto que busca causar desasosiego en quien lee u observa la pantalla. [...] Sobre la naturaleza de este terror, se trataría de un sucedáneo condicionado por el filtro artístico y encaminado al goce estético, la catarsis emocional o el mero entretenimiento. (Carrera, 2015, p. 77)

El objeto narrativo de lo monstruoso fue creado con una finalidad, la de despertar en nosotros esas emociones, pero quizá haya algo más. Por ejemplo, la escritora argentina, Mariana Enríquez, utiliza el terror, lo gótico y lo monstruoso como una forma de crítica social hacia una violencia muy propia de la geografía latinoamericana que tiene que ver con escenarios como las desapariciones forzadas durante las dictaduras. Así lo establece también el escritor mexicano Yuri Herrera (2021) en su conferencia sobre la “Monstruosidad en la literatura mexicana contemporánea”, cuando se pregunta acerca de la razón de la aparición del monstruo y qué es lo que el monstruo revela sobre nosotros, sobre lo humano, porque, argumenta, los monstruos suelen aparecer fuera de lo ordenado y existen en un espacio donde las diferencias no están domesticadas, no están dominadas, son diferencias que hacen entrar en crisis el sistema dentro del cual nosotros creemos que son domesticables. Por ello, coincidimos completamente con Miguel Carrera cuando dice que:

La ficción de terror alienta una aplicación más fértil y esclarecedora del instrumental referido. Aunque lo sobrenatural es en ella un elemento recurrente, dista de ser el protagónico. Desde un enfoque específico, lo que prima no es tanto la vulneración de las leyes físicas cuanto el cuestionamiento de lo que se juzga ordinario y aceptable en términos morales, sociales, políticos, estéticos y religiosos; es decir del *statu quo*, bien de este mundo, bien de otro posible. (2015, p. 78)

El monstruo, dice Herrera, es el que vigila las puertas de lo posible, nos dice cuáles territorios no deben ser explorados, o cuáles territorios están para ser explorados solo violentamente. El monstruo señala lo que está por venir. Pero, independientemente de sus formas y usos, el monstruo nos trae conocimiento sobre lo que somos, lo que fuimos y aquello en lo que nos estamos convirtiendo. El monstruo entonces puede ser un personaje, un escenario, una situación, un lugar, o una práctica. Volviendo a Carrera, lo monstruoso:

Se trata de una ruptura global, que concierne, más que a la percepción del universo, a la idea que el hombre tiene de sí mismo y sus semejantes. Tanto la sociedad como la psique erigen, al respecto, diques de contención, enviando al destierro todo aquello inasumible por lo códigos conscientes del decoro y la urbanidad; esta parcela, desgraciadamente, nunca desaparece; al contrario, se agazapa en las oquedades de la conciencia, y cuando se manifiesta suele hacerlo de manera ruidosa y vengativa, revelando una realidad amenazante, ya para nuestra cordura, ya para nuestra integridad física y moral. (p. 78)

Esto podemos notarlo en la novela cuando las voces narran cómo el crimen organizado y sus sicarios empezaron a apoderarse, poco a poco, ante sus propios ojos, del poblado de forma violenta y prepotente, aludiendo a una violencia tolerable en una primera instancia, que luego se tornó monstruosa:

*Es cierto: nos acostumbramos a ellos, muy rápido  
a sus jueguitos de mierda, a no decir ni pío,  
a su prepotencia que casi nunca se pasaba  
mucho de lanza, y, también es cierto, a su  
dinero, a su presencia en cada calle, cada  
oficina, cada rancho, a su forma de hacer las  
cosas.  
Si se quieren sentir los dueños, que se sientan,  
pensamos, que al cabo no hacen más daño  
que los demás.  
Los dejábamos.  
No era que tuviéramos tampoco un chingo de  
opciones.  
Total.*

*Iba bien la cosa.  
Hasta que dejó de ir.  
Y empezó lo mero malo.* (Boone, 2019, p.18)

Aquí lo monstruoso tiene un carácter profético. Se anuncia un cambio en las relaciones sociales, en el nexo entre los sujetos y el poder. Una reconfiguración de la vida a través del miedo. Lo monstruoso toma la forma de acontecimiento, de experiencia, es decir, en este caso, se trata de “un advenimiento, un evento, un acontecimiento que con su violencia simbólica trastorna lo Real” (Moraña, 2017, p. 177). Pero ese trastorno no se limita a una irrupción episódica: lo monstruoso opera como un régimen perceptivo que dispone nuevas formas de sentir y habitar el mundo. En este sentido, su carácter profético reside en que anticipa la transformación de la vida común —la precarización del lazo social, la normalización del peligro, la internalización del miedo— revelando un horizonte donde la violencia deja de ser un accidente y se vuelve estructura. Lo monstruoso, entonces, no designa únicamente lo anómalo, sino el proceso por el cual la realidad misma se desacomoda y obliga a los sujetos a reconfigurar sus coordenadas éticas y afectivas desde el miedo.

Con lo anterior podemos justificar nuestro abordaje del texto a partir de la categoría de lo monstruoso, porque nos da una clave de lectura para entender política y filosóficamente un tipo de violencia en masa extremadamente cruel ejercida en nombre de una supuesta venganza que se traduce en:

un acontecimiento que rompe la historicidad para insertar en ella el desconcierto y la duda, ya que su misma existencia desquicia lo real y lo fragmenta. Su emergencia eventual en el transcurso de lo cotidiano dramatiza las relaciones entre sujetos y altera profundamente las formas de habitar el espacio y el modo de inscribir la particularidad de la existencia en el *continuum* histórico y vital. (Moraña, 2017, p. 152)

Es fundamental mencionar que en la novela no hay tanto un monstruo como figura; lo que domina es la monstruosidad entendida como el resultado del efecto de lo monstruoso, una amenaza constante, no para la muerte, sino para la vida, es decir, “no se trata de una amenaza que pretende eliminar la vida sino más bien transformarla” (Torrano, 2015, p. 94). Así, la monstruosidad en nuestro objeto de estudio se manifiesta como condición: aparece en

la orfandad, en el sentimiento de desposesión y de abandono, que se representa en el discurso de los personajes cuando refieren a la sensación de haberlo perdido todo ante una violencia sinsentido, así como a la imposibilidad de soñar siquiera con la posibilidad de un futuro mejor.

Junto a esta monstruosidad como estado, se despliega lo monstruoso como acontecimiento: un estallido que irrumpe y disloca lo real arrastrando a los personajes a la catástrofe, lo monstruoso como “una aparición efímera pero drástica que impacta el orden social, un *accidente* de intensidad epistémica inocultable, que obliga a revisar valores y creencias” (Moraña, 2017, p. 180; la cursiva es textual). Es decir, lo monstruoso nombra el momento de ruptura; la monstruosidad la forma en que esa ruptura se asienta en la vida cotidiana de los personajes.

Habría que plantear entonces la distinción entre estas nociones. “La monstruosidad y lo monstruoso se diferencian en tanto que la primera es consecuencia del segundo, donde lo monstruoso puede considerarse una transgresión” (Torrano, 2015, p. 996). Lo monstruoso designa la irrupción que fractura el orden; la monstruosidad, su resultado histórico, la huella que queda en los cuerpos, en los afectos y en el territorio. Así, los monstruos son quienes perpetran actos delictivos, en este caso, provocando una venganza que culminó en masacre, pero también lo son quienes, desde el poder, declararon una guerra que produjo actos monstruosos cuyas consecuencias persisten: tierras arrasadas, sociedades paralizadas por el miedo, miles de desaparecidos, vínculos sociales desgatados. Los pensamientos de Chaparro, mientras juega a las escondidas, hacen alusión a esa atmósfera en la que vive:

Sabes que estás en algún lugar, pero no puedes nombrarlo. Estás de camino, de paso, cayendo aceleradamente hacia hacerte polvo. Sabes que sí, que existes, pero no donde estás. Y para estar seguro de que sigues vivo la prueba es que sientas algo y que sepas dónde estás. Porque los fantasmas sienten cosas, pero no saben dónde están, Los muertos están en algún lugar, pero ya no sienten nada. Los que se mueren en vida, de pura tristeza, del dolor de haber perdido a alguien, nada más sienten, a lo bruto, sin entender y sin siquiera querer saber dónde se encuentran. Perdidos dentro de sus recuerdos. Los que no saben dónde está alguien a quien quieren, ellos viven una muerte ajena. Se van borrando, como si desaparecer fuera la forma que han

encontrado para reunirse con esos que perdieron. Nunca le voy a decir a nadie estas cosas. Para qué, si no me van a entender. (Boone, 2019, p. 81)

La monstruosidad es, pues, el residuo duradero de lo monstruoso, la forma concreta en que el acontecimiento transgresor se inscribe en la vida colectiva. La monstruosidad es pues, como dice Torrano, un resultado, el efecto de lo monstruoso.

Si acaso existe una figura cuya forma y magnitud física pudiera acercarse a un monstruo propiamente dicho, esta sería la del pozo, una aterradora fosa clandestina donde los cuerpos son arrojados por sicarios con el objetivo de desaparecerlos, y cuya profundidad, describen los personajes, es de tal magnitud que llega al mismísimo centro de la tierra. No obstante, más que un monstruo en el sentido clásico (como figura anómala), el pozo funciona como una materialización alegórica de lo monstruoso: la encarnación diegética del régimen de desaparición, del gesto necropolítico que absorbe vidas enteras sin dejar huella. Del pozo, como toda leyenda urbana, se cuentan muchas cosas, nos quedamos, para el análisis, con la descripción de Nulfo, el primo de Chaparro, un aspirante a sicario, que lo retrata así:

Ese pinche pozo se ha tragado a más gente de la que se pueden imaginar. Carros incluso. Y carros llenos de gente. [...] Sabrá dios quién madres construyó la casa encima del pozo, un cabrón bien loco, pero ahora la chingadera esa es el resumidero de gente muy cabrona, gente de lana y batos poderosos que avientan ahí a sus enemigos, los tiran como si fueran mierda y lo único que hay que hacer con ellos es mandarlos lejos por la cañería. [...] Para divertirse, a los que más odian, los que deveras la desparramaron, los traidores, los del otro bando, los que les cagaron el palo, a esos les dan a elegir: o saltas solito o te torturamos primero. (Boone, 2019, pp. 61-62)

El pozo, en este sentido, sería la figura de un monstruo mítico o mitificado que derivó de los ecos de la violencia, y que las voces, no solo las que emanan de ahí, sino las que refieren a él como una leyenda de terror, hablan, en realidad, de un miedo muy humano a la posibilidad de la desaparición forzada o de una muerte violenta. Estaríamos hablando aquí del sublime kantiano, de ese que “despierta en nosotros un sentimiento de perplejidad, que

Kant denomina como displacer. Simplemente dicho, lo sublime es resultado del encuentro con un múltiple, cuya magnitud nos deja impotentes” (Arriagada e Ibarra, 2021, p. 289)

Si nos centramos en los problemas políticos, estos han sido, por antonomasia, el horror de la guerra, el Holocausto, la pérdida de un sistema de normas completo por causa de una violencia inaudita, propiciada en muchos casos por el sistema mismo, que pierde su figura y se deforma. Lo sublime aparece entonces como una suerte de clave de lectura que permite, si no comprender, al menos abrir el sinsentido de la violencia e interrogar por formas de significación nuevas, capaces de lidiar con el horror de lo real, formas que en muchos casos han sido otorgadas por el arte. (2021, pp. 288-289)

Si el juicio del entendimiento y del gusto se hallan suspendidos por el efecto estético, quizá esa pueda ser la grieta entre ficción y verdad, es ahí donde podemos pensar los problemas de la realidad a la luz de lo ficcional. Aunque se rompería el cerco puramente estético, pero a cambio, nos permitiría una forma de comprensión y de conocimiento. Al trascender la diégesis y ponerla en relación con el acontecimiento histórico que la atraviesa, es decir, la denominada “Masacre de Allende” ocurrida en 2011, podemos comprender mejor las dimensiones afectivas, éticas y políticas de la orfandad estructural; el abandono de los padres, el abandono del Estado, el despojo de la infancia, y el sinsentido que se impone cuando la violencia bloquea incluso la posibilidad mínima de un futuro posible.

### **III.3. El lenguaje metaforizado: voces que susurran una violencia monstruosa**

Retomamos lo dicho por Beuchot de que el lenguaje y sus recursos retóricos en la novela no son meros ornatos, sirven para hablar de una realidad que se vuelve muy difícil de enunciar, especialmente en sociedades extremadamente violentas. Nos surge entonces la pregunta ¿cómo narrar la violencia del crimen organizado cuando hablar puede implicar ser silenciado, ser desaparecido del mapa del mundo, ser arrastrado al mismísimo centro de la tierra? La literatura y su lenguaje metaforizado se erigen como una grieta que permite la resistencia.

Ricoeur en su libro *La metáfora viva* amplía el alcance la metáfora desde el nivel de la palabra hasta el del discurso, para poder pasar de una función estética u ornamental que era en la retórica, a un plano simbólico, proporcionándole más profundidad para que “adquiera el sentido de una forma de conocimiento”. Como explica Ángela Pérez:

Es posible una comprensión “viva” de la metáfora como la de Ricoeur, en la que, por obra del análisis lingüístico-filosófico, la metáfora pasa de la lírica a la ficción. Esto es, se distancia del mero recurso estético que era en la retórica y adquiere sentido simbólico: el de una representación perceptible de una idea, de una forma de exteriorizar el pensamiento o de explicitar oscuridades y carencias del lenguaje descriptivo, enriqueciéndolo semánticamente. (2021, p. 161)

Veamos un ejemplo en donde las voces tratan de describir la venganza del grupo criminal:

*Ya no era contra los traidores y sus familias.  
Parecía que era por puro gusto, por no dejar,  
por desencadenar todas las desgracias y traer  
a los hombres y las mujeres los castigos que los  
esperaban en el infierno.  
Cada vez más lejos del pueblo se plantaban los  
comandos en su afán de encontrar carne con  
qué desquitarse. Monos de juguete con qué  
ejercer su puesto de demonios a ras de suelo.  
Dejamos de ser seres humanos. Nos convertimos  
en recados que se entregaban a todos y a  
nadie, en altavoces que clamaban en el  
desierto, en anuncios desgarrados, ondeando  
como banderas que no tienen patria ni quién  
las defiende.  
El pueblo dejó de ser el pueblo y se volvió un  
espectacular cosido a balazos. Una señal en el  
camino llena de agujeros, que en cada cicatriz  
te advierte que lo mejor es que te regreses por  
donde viniste, pero ya, pero ni madre, pero en  
chinga o te mueres. (Boone, 2019, p. 39)*

En este pasaje “el cuerpo es en sí mismo un signo, una evidencia, y se le hace hablar al margen de la persona” (Llorente, 2020, p. 79). Se les deshumaniza, y la deshumanización

predomina en sintagmas que transforman al cuerpo en cosas, es decir, el cuerpo ya no es entendido en su materialidad corporal, en su función primordial, sino es resignificado, es utilizado por los narcotraficantes en dos vías que se vinculan a una violencia cruenta y sinsentido: por un lado, como una suerte de venganza contra los habitantes inocentes de ese pueblo ficcional, y por el otro, a modo de recado, como un mensaje antropomorfizado donde se busca espectacularizar la violencia para generar pánico y horror entre los miembros de la población, y establecer así jerarquías muy marcadas de poder e instaurar una suerte de estado de excepción donde hay recorte de derechos y libertades ya que, como vimos anteriormente, el miedo es un dispositivo de control. Entonces, como explica María Ema Llorente:

Los cuerpos no importan en cuanto personas e individuos sino en tanto objetos anónimos que integran una masa de muerte colectiva o masa anónima de muerte, de la que se han eliminado las señas particulares para escribir con ella una historia que responde a propósitos e intenciones ajenas. (2020, p. 80)

Estas metáforas refieren así a lo que podríamos llamar, siguiendo a Llorente, un lenguaje de la violencia de los grupos criminales que en la novela se pone de manifiesto en el cuerpo mismo de las víctimas, cuya característica es un “carácter amenazante o disuasorio”, para que todo el pueblo sepa quienes son los perpetradores y cuál es el motivo (aunque sea un sinsentido) de tal aniquilación, es decir, las casas destruidas y los cuerpos mutilados, desmembrados o desaparecidos, fungen como “una puesta en escena que contribuye a la transmisión de sus contenidos” (Llorente, 2020, p. 82)

Esto también lo plantea Jean Franco en su libro *Una modernidad cruel*, donde establece que “en las atrocidades, en las desapariciones, en los asesinatos por venganza la profanación era —y aún es— una práctica común y una advertencia a otros. Los cadáveres se convierten en objetos de transmisión de mensajes a la población civil o al enemigo” (2016, p. 31). Rossana Reguillo en su libro *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente* (2021) acuña el concepto “violencia expresiva” para hablar de este tipo de violencia y nos ayuda a entenderlo como un mensaje total, un mensaje de poder absoluto, un mensaje donde la muerte ya no es suficiente, se necesita destruir todo rastro de humanidad del otro.



Entonces, las metáforas usadas para describir el pasaje anterior de la novela, nos llevan a entender un nuevo simbolismo en el imaginario individual y colectivo, puesto que estas acciones están “encaminadas a mantener las reglas y los límites impuestos, tanto espaciales o geográficos como metafóricos”, y para ello, “se hace necesario un silencio que oculte y acate los hechos sin cuestionarlos” (Llorente, 2020, p.83). De este modo, el horror domina a la población y regidos por el miedo es imposible toda acción política. Veamos otro pasaje:

*Nos ordenaron que no dijéramos nada, que no  
nos quejáramos.  
Dijimos que sí  
y de todas maneras, con quién, para qué, si  
nadie iba a querer intentarlo siquiera.  
Nos preguntamos: ¿qué perdimos en ese brazo?  
¿Qué se alteró en nosotros cuando nos  
arrancaron esa carne que también éramos,  
que ya no somos?  
¿Si dejamos de vernos ahí donde cayó la  
mordida, la tarascada de animal, ahí donde  
el zarpazo nos dejó una mancha negra y  
babosa, va a desaparecer?  
¿Qué perdimos cuando perdimos los ojos y la  
lengua?  
Humanidad. (Boone, 2019, p. 59)*

El silencio, la condición de apatía política y la inacción son caldo de cultivo para la impunidad, para que el soberano, en contra del bien común, establezca regímenes de excepción, para que se dote de armas, dinero y poder a grupos paramilitares que luego serán usados para trabajos por encargo, para que, a través del horror, rompan los lazos comunitarios, deshumanicen a la sociedad y sea fácilmente dominada. Como explica John Gibler en el libro *Morir en México*:

La muerte anónima requiere silencio. Así los nombres se disuelven. Los hechos se derrotan. Los tiempos y lugares se confunden. ¿Quién fue? Nadie dice nada. ¿Por qué lo mataron? Ni una palabra ¿Cómo es posible que masacraran a toda esa gente y simplemente se fueran?

Nadie hace la pregunta [...] No preguntes. ¿Quién controla esta ciudad? ¿Dónde vive? ¿De qué negocios es dueño? Cualquier pregunta puede causar tu muerte. El silencio es fundamental. Cuando el asesinato es parte de los gastos fijos de una industria ilícita multibillonaria, la impunidad se vuelve una inversión esencial. Y la impunidad no se sustenta sin el silencio (2017, p.19).

La metáfora se necesita cuando el lenguaje referencial, el que alude a la racionalidad discursiva, no alcanza para hacer eco de la magnitud de nuestras emociones o experiencias sensibles, y con ella se busca encontrar una nueva forma de expresión que se acerque mejor a lo que se encuentra en nuestro interior pero que responde al exterior, es como un proyectar sentido. Dice Ricoeur:

Partamos de que el sentido de un enunciado metafórico se suscita por el fracaso de la interpretación literal del enunciado; para una interpretación literal, el sentido se destruye a sí mismo. Pero esta autodestrucción del sentido condiciona a su vez un desmoronamiento de la referencia primaria. Toda la estrategia del discurso poético se juega en este punto: tiende a obtener la abolición de la referencia por la autodestrucción del sentido de los enunciados metafóricos, autodestrucción que se hace manifiesta por una interpretación literal imposible. Pero esta es solo la primera fase o, más bien, la contrapartida negativa de una estrategia positiva; la autodestrucción del sentido, por la acción de la impertinencia semántica, es solo el reverso de una innovación de sentido desde el punto de vista de todo el enunciado, obtenida por la “distorsión” del sentido literal de las palabras. Precisamente esta innovación de sentido constituye la metáfora viva. (2001, pp. 303-304).

Entonces ¿cómo describir o hacer referencia a aquello que es tan doloroso? ¿a las emociones vinculadas con el horror? Veamos como lo hacen las voces en un último ejemplo:

*¿De verdad quiere saber lo que sentimos?  
Haga de cuenta, para rápido,  
que le sacan trescientas muelas  
sin dormirle la boca.  
Tiene usted razón: no tenemos tantas muelas.*

*Pero entonces  
haga de cuenta  
que le sacan tres,  
luego veinte,  
ahí se pone cabrona la cosa,  
luego cien,  
y todavía no acaban,  
y todavía les falta.  
Y así siguen los fierros yéndole y viniéndole del  
hocico,  
chingos de sangre y saliva,  
las encías que ya no pueden ni con su alma de  
tanta raíz sacada. (Boone, 2019, pp. 140-141)*

Aquí las metáforas describen lo que al lenguaje racional o a la racionalidad discursiva se le escapa. Porque, como dice Ricoeur: “La metáfora hace imagen (literalmente: pone ante los ojos). Toda metáfora consiste en mostrar, en ‘hacer ver’” (2001, p. 53). Así, por medio de un lenguaje poético, esencialmente pensado como embellecedor, podemos observar cómo se puede hacer una suerte de crítica social a una realidad de magnitudes tan violentas que bien podemos denominar y catalogar como monstruosa.

#### **III.4. Tecnologías de lo monstruoso: Monstruosidad y biopolítica**

Ahora bien, para este apartado, pensaremos en los modos de construcción de la subjetividad moderna a partir de escenarios violentos y del horror como dispositivo de control y dominación, para ello cabría preguntarnos: ¿Qué relación existe entre monstruosidad, otredad y biopolítica y cómo se relaciona con nuestro objeto de estudio? Nos centraremos para responder a lo anterior en las ideas de Foucault y de Giorgio Agamben principalmente para comprender que la maquinaria de poder crea sujetos abyectos para convertirlos en *nuda vida*, en cuerpos que no importan. Esa sería, digamos, la cara negativa de la monstruosidad, sin embargo, también hay un polo más bien positivo, o cuya utilidad radica en mostrarnos la vía de escape o las grietas del mismo sistema por donde puede colarse la resistencia.

El monstruo pone a prueba al lenguaje al esconderse entre sus líneas, al adoptar sus formas epocales y culturales para camuflajearse, pero buscando ser descubierto, se disfraza de metáfora, de alegoría, se regodea en la hipérbole. Codificado por distintos medios para ser interpretado, teorizado, reflexionado como un concepto cultural que nos interpela

directamente e impacta en nuestra cotidianidad provocándonos distintas emociones. En este trabajo, nos interesa su reflexión filosófica y literaria, así como sus implicaciones políticas, o, al igual que Mabel Moraña, “la idea del monstruo como dispositivo epistémico: en su singularidad como artefacto cultural, en su virtualidad ideológica y en su ubicuidad política” (2007, p. 18).

La soledad y el abandono de los personajes puede entenderse como el polo negativo porque ante el horror y la impunidad no hay forma de articular una resistencia. No obstante, como establece Judith Butler (2010), la consciencia de la vulnerabilidad humana, a la que accedemos a través de las historias y los testimonios de otros, ese saber que todos podemos ser víctimas de una violencia sistemática y de una muerte violenta, y que ante ello estamos totalmente desarmados, puede sensibilizarnos y ayudar a configurar la acción política.

#### **III.4.1 Formas de la orfandad: doña Susana, don Seras y Chaparro**

Para tratar de dar respuesta a lo anterior, analizamos a los tres personajes más representativos de la orfandad de la novela, cada uno, a su manera, es un anormal. Como quedó asentado anteriormente, la novela contiene en su interior dos cuentos: en uno de ellos titulado “La sangre” se narra la historia de doña Susana; en el otro llamado “Los gritos”, la de don Serafín. Estos personajes son relevantes porque, además de encontrarse en la parte final para descender juntos a la eterna oscuridad del pozo, encarnan un tipo de soledad que los excluye de los otros miembros de la sociedad ficcional. Esto es importante porque, una sociedad fragmentada, sumida en la individualidad, no es capaz de organizarse políticamente para configurar una resistencia al monstruo que los engulle.

Empecemos con doña Susana, una mujer cuyo marido se fue a trabajar hace un buen tiempo atrás “al otro lado” y desde entonces vive en soledad. Ella no habla ni mucho menos pide ayuda a sus vecinos, el narrador de la breve historia la describe como una mujer sumamente orgullosa. En la búsqueda de su buen vivir, doña Susana ahorra todo el dinero que su marido le manda, es así que logra construir y mantener una de las casas más grandes del poblado, la primera mansión en un pueblo fronterizo donde impera la pobreza.

La entrada de la casa era el orgullo de doña Susana. Entre todo el caserío jodido, donde abundaban desde jcales improvisados para la pobreza eterna hasta las

construcciones muy apenas armadas y sin enjarrar, la suya había sido la primera mansión de verdad en el pueblo. (Boone, 2019, p. 65)

Doña Susana es dueña de una mansión que representa un gran despropósito, dado que vive sola porque nunca tuvo hijos. Aunado a ello, se rumora en el pueblo que el marido nunca volverá porque encontró una gringa del otro lado que le conseguirá papeles. Vive aislada, encerrada en su mansión donde, hasta cierto punto, se sentía protegida de las habladerías de la gente y de los males que empezaban a gestarse fuera, en todo el pueblo.

Ventanales por todos lados, una entrada amplia con lugar para estacionarse frente a la casa para seis carros grandes, todos a cubierto [...] tres pisos con terrazas aquí y allá, mosaico del caro hasta donde no debía ir, en paredes y techos, nomás de pura exageración, una ristra de cuartos vacíos que nadie iba a usar nunca. De ese tamaño el despropósito. De ese mismo la soledad. (2019, p. 66)

Como Asterión, el minotauro de Borges, sola y abandonada recluida al final de su laberinto de pasillos y puertas, aparentemente a salvo de las fechorías humanas. Hasta que un día todo cambió. El mal entró en su mansión por la puerta de enfrente, la que la hacía sentir orgullosa. “Era bien conocido que el mal asolaba la región. Que Los Arroyos les había gustado a esas gentes para venirse a vivir” (2019, p. 69). El mal entró en forma de sangre, los criminales usaban su tejaban para lavarse las culpas, “donde las manchas del alma se tallan hasta desprenderlas, hasta que el rojo que es sangre y es vicio y es la marca de nuestra mortalidad se borra y se va” (p. 69). La escena provocó en ella la forma de *horrorismo* al que hace referencia Adriana Cavarero, es decir, la paralizó. Con todo, no fue capaz de pedir ayuda a nadie y se puso a lavar la sangre. Pero la escena fue cada vez más recurrente, como si la violencia fuera en aumento, como si cada vez mataran a más gente, primero se repitió a las cuatro noches, luego solo a los dos días. La soledad de doña Susana consistía en un arrebató de orgullo, en no querer pedir ayuda a nadie, y aun con el miedo a cuestras se preguntaba:

A quien hablarle, ¿a quién pedirle ayuda?, y ¿para qué? Nadie en este pueblo me ha dirigido la palabra en los últimos veinte años, y aunque fuera muy por mi gusto, qué,

ahora voy a ir a rogarles que... ¿qué? [...] ¿por qué les hablaría?, ¿para qué les voy a pedir nada?, ¿Qué me proteja la policía? [...] Nunca. Pero nunca. (p. 68)

Así que decidió que “ella debía cambiar sola el estado de las cosas” (p. 72). Así, doña Susana creía que rezando y limpiando podría acabar con el mal, y cuando se cansó de lavar una y otra vez la entrada de su casa, la pintó del color rojo de la sangre. “Usando el contenido de los charcos como pintura. Extendió por todas las superficies lo que tanto le molestaba. El que estuviera por todas partes cambiaba ligeramente el color, lo volvía un tono natural, le daba un uso cotidiano al espanto” (p. 73). Esta escena es interesante porque es una metáfora que hace referencia a la recurrencia de la violencia, y su posterior normalización.

El caso de don Serafín es distinto, se trata de una soledad que viene de su condición de discapacidad permanente, nació ciego y eso lo coloca en una situación de vulnerabilidad y lo excluye de una sociedad considerada como normal. Su padre renegaba de él y culpaba a la madre, hasta que un día decidió abandonarlos, o murió, quizá también fue uno de los tantos desaparecidos, no se especifica en la narración:

Llegó el día en que, luego de renegar de su hijo, salió de la casa sin las llaves de la tienda, dejó plantados a los proveedores ese día, y se fue caminando hasta la carretera, donde un camión de pasajeros que quién sabe para dónde iba lo recogió y nadie nunca lo volvió a ver. (Boone, 2019, p. 120)

La partida del padre no les afectó, al contrario, su madre se hizo cargo de la tienda y Serafín era muy independiente y alegre, no necesitaba de la ayuda de nadie para andar por el pueblo porque conocía de memoria el mapa del lugar. Pero un día, también para él, todo cambió. El mal se hizo presente en su vida en forma de gritos. A los nueve años empezó a escuchar voces que hablaban de algo muy urgente, aunque no alcanzaba a distinguir con claridad qué querían. Solo Seras podía escucharlas porque:

Quién mejor que un alma acostumbrada a conocer el mundo a través de sus ruidos, con el oído como la puerta de entrada para cruzar la oscuridad hacia él, para quien la

realidad nunca iba a ser otra cosa distinta a un enorme tejido de identidades vibratorias que dan cuenta e informan de las vidas, de la vida que lo rodea. (Boone, 2019, p.119)

Su madre, por tanto, no lograba comprenderlo y se preocupaba por él, así que Seras decidió ya no hablar de los gritos que escuchaba y se vio obligado a acercarse al origen de esos ecos fantasmales que tenían días apareciéndole en sueños, a la cuarta noche, emprendió el viaje hacia lo desconocido para escuchar con mayor claridad. Y como un camino que se abre, como un destino irremediable, apareció una rama de nogal que lo guio por un camino que no conocía,

por una calle de las del pueblo, que se había vuelto de pronto tan larga que nomás no se acababa nunca. Los gritos lo llevaban en brazos. Eso parecía. Igual de torturados, pero cada vez más dotados de realidad y de historia. Cada vez menos fantasmas. (2019, p. 124)

En ese momento, Seras fue testigo del “monstruo que podía tragarse a varios hombres de una sola vez” (Boone, 2019, p. 126). Finalmente descubrió que el pozo mítico era real. Pero sabía que no podía hablar con nadie de lo que escuchaba, sabía que nunca podría memorizar ni repetir todas las historias fragmentadas, además, “a quién, para qué, con qué finalidad” (p. 126). Las mismas preguntas que, de hecho, se hizo doña Susana. Esta condición de impotencia, de saberse completamente solo porque no hay con quien hablar, aunada a su ceguera, es la que mejor retrata su orfandad. Así que solo le quedaba escuchar, prestarles oído a esas voces sumidas en la soledad del fondo de la tierra, dejar que desahogaran su pena, y al ser escuchadas por alguien en el mundo de los vivos, finalmente poder descansar. Y los gritos dejaron de escucharse durante muchos años.

Parecía que cada una de las voces había encontrado la paz que le correspondía. Luego de tanto vagar buscando un oído. Luego de tanto desvelo en los terrenos de la noche. Ya no convocaban al testigo cuya presencia les podía hacer sentir que todo era real [...] Que su vida había sido real. Que alguien lo sabía y lo recordaba. El sufrimiento, la muerte, la negrura. (p. 127)

Pero al paso de los años volvieron, como anunciando una escalada en la violencia que se desbordaba, con más odio, con una crueldad inusitada y de la mano de esta violencia, vino una transformación del escenario diegético, se convirtió en otra cosa, en algo siniestro. Se trata de una especie de redefinición del mundo ficcional que marca un antes y un después. Pero no solo el mundo había cambiado, no solo se había vuelto más peligroso y más “cabrón”, también la existencia, la forma de habitar el cuerpo, la forma de jugar, de soñar. Ahora el miedo siempre estaba presente. Se trataba de un nuevo régimen basado en el terror para la dominación y el sometimiento del espacio.

Así, nuevamente, como llamado por su destino, y aunque “se resistió todo lo que pudo a su conciencia, la tienda, el deber, la edad, lo peligroso y cabrón que el mundo se había vuelto” (p. 127), Seras se encaminó al pozo para prestar, una vez más, su oído a las voces. Solo que en esta ocasión ya no pudo salir y terminó envuelto por la negrura de esa fosa clandestina.

Pero volvieron, los gritos. Esta vez más fuertes, de improviso, como cosechados por una mano cruel, armada de odio. Más gritos que nunca antes escuchó Seras, ya hombre mayor, que a veces le daba por pensar que había soñado todas esas salidas nocturnas al pozo y a los gritos. No, le dijo el aire negro que llenaba todo afuera, nada que lo soñaste. Todo fue y ahora vuelve a ser. (Boone, 2019, p. 127)

Aquí, lo monstruoso puede ser visto como el símbolo “de lo que nos aqueja desde el pasado, de los dilemas del presente o de la incertidumbre del futuro” (Moraña, 2017, p. 206). Y esto es así porque en esencia:

Este es el comportamiento intersticial del monstruo (salvaje, bárbaro, nómade), que desarticula espacios y disloca sistemas con una movilidad errática que inaugura nuevas formas de percepción de lo real. Se efectúa el resurgimiento de lo reprimido, dando presencia pública a lo que debía permanecer oculto. (2017, p. 210)



Los gritos que Seras escuchaba, esas palabras quebradas cuyo mensaje era irreconocible, son las mismas voces que se intercalan durante toda la novela en forma de verso como contándonos, de forma cifrada, fragmentada y metaforizada, el mal que irrumpió en esa geografía ficcional. Voces que hacen las veces de testimonios de una violencia que va en aumento.

Para Sylvia Molloy, el testimonio literario es un acto de memoria colectiva que reconfigura el pasado traumático en una narración compartida, permitiendo la reconstrucción de identidades fracturadas (Molloy, 1998, pp. 27–29). En la novela, insistimos, las voces en cursiva funcionan como fragmentos de testimonios que nos dejan asomarnos al horror de una masacre, articulando los pedazos de las historias que la narrativa oficial y sus cifras frías nunca nos permitirá conocer. Estas intervenciones, a pesar del miedo y en medio de la confusión, quieren que sepamos del dolor individual, de que detrás de cada muerte, de cada desaparición, hubo una vida. Esta es la forma que tienen de convocar a un sujeto colectivo capaz de obrar sobre la memoria para resistir el olvido. Así, el lenguaje metaforizado deviene herramienta hermenéutica para resguardar el pasado y sembrar semillas de reconciliación política.

Finalmente, en el personaje Chaparro se encarna la figura del héroe de nuestra novela, pero es un héroe que no triunfa, porque no logra vencer al monstruo y con ello restablecer el orden. En términos más concretos, no logra su misión: encontrar a sus padres y con ello encontrarse así mismo para entender su origen, para darle sentido a su existencia. Emrende el viaje al salir de casa, pero ya no regresa. No vence al monstruo, por el contrario, es tragado por él, porque sus superpoderes son prácticamente nulos.

Monstruosidad y heroicidad funcionan, en efecto, como cara y contracara del mismo fenómeno: el enfrentamiento de comunidad y catástrofe. Monstruo y héroe, unidos por la *excepcionalidad*, guardan entre sí una relación *necesaria*. [...] El primero encarna una de las instancias de desenvolvimiento de *lo social*: constituye un momento paradigmático de revulsión y reemergencia de lo oculto, la instancia en la que aflora el desorden, la anomalía, el caos, la insurrección, la incoherencia, la anarquía y el desasosiego. [...] El héroe, por su lado, es el dispositivo también paradigmático para el restablecimiento del orden, ya que se presenta siempre como

agente de cambios positivos [...] El héroe representa los valores de la comunidad. Su función es, por tanto, a través de una épica de carácter moral, restablecer el equilibrio entre naturaleza y cultura, entre órdenes sociales, géneros, especies y dominios socio-culturales, en los que rigen formas antagónicas de conocimiento y conducta. (Moraña, 2017, p. 161)

Si esto es así, y los superpoderes de nuestro héroe tienen que ver con hacerse invisible, desaparecer, etc., ¿son entonces esos los valores de la comunidad? ¿el silencio, dejar que todo ocurra, la apatía política, el miedo y la incapacidad para la acción? Lo analizaremos con más detalle en el apartado siguiente. Mientras tanto diremos que lo monstruoso de la orfandad tiene que ver con lo *uncanny* freudiano, esa “capacidad del objeto de diluirse y dispersarse en un espacio, momento o atmósfera, donde la falta de certeza acerca de su origen y su naturaleza aumentan los sentimientos de miedo y aprehensión ante lo desconocido” (2017, p. 162). De pasar desapercibido, volverse invisible y desaparecer sin que nadie le busque en ese pozo donde le será negada siquiera la posibilidad del descanso eterno.

En el caso de don Seras tenemos también ese sentimiento de extrañeza del que hablábamos en el capítulo anterior, *uncanny*, porque al seguir las voces que lo conducen al pozo se le revela una verdad que el estado quería mantener oculta y que es el papel crítico de este tipo de literatura que abordamos en el capítulo panorámico. Don Seras, al seguir las voces que tienen años atormentándolo sin dejarlo dormir, finalmente decide seguirlas y llega al pozo donde padece un:

Sentimiento inquietante de incertidumbre de la naturaleza del objeto o del ser que percibimos como sospechoso, raro o diferente, se vincula, según Freud, a cosas que debieron permanecer ocultas o secretas, pero que son de pronto reveladas, creando una desestabilización en el mundo conocido (Moraña, 2017; 161)

Foucault, en su curso del *College de France*, habla acerca del monstruo como predecesor del anormal. Esta forma de relacionarse con los otros, de habitar la soledad no

viene de la mano de una elección propia, está determinada por las condiciones sociales. Nadie confía en nadie. No hay lazos, no hay sociedad. Estos tres personajes representan dicha marginalidad.

#### **III.4.2. Chaparro, la antítesis del héroe o el monstruo biopolítico**

La genealogía del “anormal” trazada por Foucault ofrece la clave para comprender cómo se fabrica socialmente al monstruo y, con ello, cómo se produce una específica forma de subjetivación. Foucault muestra que las técnicas de poder que definen lo normal y lo anormal no sólo clasifican cuerpos: los configuran como sujetos con derechos, visibilidad y posibilidad de agencia. Aplicada al universo narrativo de Boone, esa genealogía explica por qué ciertos cuerpos —los huérfanos, los desplazados, los discapacitados, etc.— quedan constituidos como prescindibles y terminan tomando la forma del monstruo social de una época.

Giorgio Agamben profundiza esa lectura desde la categoría de *nuda vida* a la que se llega gracias al estado de excepción, es decir, este estado despoja a algunos individuos de la condición plena de sujeto político y los deja como vidas cuya eliminación no trastoca el orden jurídico. Chaparro, un niño sin protección familiar ni estatal, encarna esta figura: un cuerpo relegado que, cuando desaparece en el pozo, no exige reacciones institucionales, pero sí reclama memoria desde la propia ausencia. La novela, entonces, funciona como dispositivo crítico al mostrar que la eliminación de vidas no es un accidente sino un efecto de medidas biopolíticas que delimitan qué vidas son susceptibles de ser cuidadas, dignas de ser lloradas, en suma, delimitan qué vidas importan.

Tenemos entonces a un niño que se cree un superhéroe, pero, contra la imagen de un superhéroe omnipotente y con poderes ilimitados, Chaparro aparece como su inversión radical. Mientras Umberto Eco enumera las bondades de Superman,

Puede volar por el espacio a una velocidad parecida a la luz, y cuando viaja a velocidades superiores a ésta, traspasa la barrera del tiempo y puede transferirse a otras épocas. Con una simple presión de la mano, puede elevar la temperatura del carbono hasta convertirlo en diamante, en pocos segundos, a velocidad supersónica, puede cortar todos los árboles de un bosque, serrar tablones de sus troncos y construir

un poblado o una nave; puede perforar montañas, levantar trasatlánticos, destruir o construir diques; su vista de rayos X, le permite ver a través de cualquier cuerpo, a distancia prácticamente ilimitadas, y fundir con la mirada objetos de metal; su superoído le coloca en situación ventajosísima para poder escuchar sus conversaciones, sea cual fuere el punto donde se celebran. (Eco, 2007, p. 266).

Boone construye a un “superhéroe” cuya única habilidad es volverse invisible y desaparecer: “Es que eso era yo. El que se podía volver invisible. [...] Me sentía superhéroe. Unos vuelan, pensaba, otros destruyen la ciudad entera con un solo golpe. Yo desaparezco. A mí nadie me encuentra” (Boone, 2019, p.4). Esa invisibilidad, lejos de conferir agencia, constituye la forma extrema de desprotección: ser invisible equivale en el texto a no existir para las instituciones ni para la sociedad. La paradoja es bastante clara: el “poder” de Chaparro —escondarse— deviene técnica de supervivencia y, simultáneamente, sello de su condena social.

La materialidad de esa condena se despliega en múltiples pasajes. El niño es nombrado repetidamente por un vocabulario de minoración como resultado de su orfandad, así, encuentra constantemente que no encaja en ningún lado que tiene un profundo sentimiento de soledad y de inferioridad alimentado por su abuela que reniega de tener que cuidarlo, de sus primos con quienes vive hacinado y no dejan de recordarle que es pequeño y que fue abandonado, de los habitantes del pueblo que le dicen que ni ruido hace, que pasa desapercibido, etc. “El chiquitito. El enano. El baboso. El Chaparro. [...] El único de todos que tampoco conoció a su padre. Al que lo abandonó su madre” (Boone, 2019, p. 25). La búsqueda de sus padres funciona como gesto de afirmación existencial. “Puro para adelante. Allá había algo mejor. Allá las personas vivían de otra manera. Alla podía ser otra cosa, otra vida. Una vida mejor” (Boone, 2019, pp. 30-31). Esa marcha hacia Los Arroyos no es sólo un viaje geográfico sino el intento de instituirse como sujeto con redes de pertenencia; sin embargo, como nos muestra la narración: las vías de esperanza están truncadas por la violencia estructural.

La voz narrativa revela con crueldad la transición desde la posibilidad de ilusión hacia la consumación de la anulación: la escena final en que Chaparro narra su propio encuentro con los sicarios que le arrebatan la vida condensa la lógica que hemos venido analizando:

Lo sentí desde el instante en que vi el cañón apuntándome hasta que todo pasó. Alguien a punto de agarrarme. Una mano pesada, enorme, lista para jalarme con ella al infierno. Una bala que ya conoce el sabor de mi sangre y saborea con desesperación el momento de enterrarse en mi carne. No importa que tan rápido corriera. Ahí, detrasito de mí, las balas y las garras. La muerte y la oscuridad. (p. 154)

Esa secuencia no es un hecho aislado: es el efecto extremo de una trama social que normaliza la eliminación de ciertos cuerpos. Chaparro pertenece a una camada de niños huérfanos del narcotráfico que asfixian sus ilusiones en habitaciones abandonadas mientras juegan a las escondidas, pero el juego ya no es juego, es una forma de ir muriendo, de ir apagándose, de desconectarse.

Creo que entonces entendí a lo que se refería Güela Librada. A eso le tenía miedo. De eso nos estaba cuidando, de la muerte. Es en ella donde te pierdes y no hay vuelta, cuando nadie sabe de ti, ni tú mismo puedes decir, decirte a ti mismo, dónde estás, cómo llegaste ni cómo le haces para salir. Todo el tiempo ella quería saber dónde estábamos. Quería estar segura de que seguíamos vivos. (Boone, 2019, p. 41)

Desde muy temprano en la novela, el niño nos deja ver el profundo miedo que su abuela siente cuando salen a jugar, sobre todo que lo hagan más allá de los límites establecidos, donde empieza el desierto (porque es un espacio que se escapa de su posibilidad de mantenerlos a salvo), el juego, en un lugar atravesado por la violencia, deviene peligro. Más adelante estará prohibido jugar a las escondidas, el juego favorito de Chaparro, por el temor a que se escondan tan bien que ya nadie pueda encontrarlos. En este punto, podemos decir con palabras del periodista Javier Valdez, que Chaparro es uno de esos niños que:

no reclaman nada, no gritan ni lanzan improperios, sonríen con su corazón en lo más hondo de la desesperación y la fractura, niños en sileros que sólo soportan sin saber

por qué ellos, las secuelas de los tiroteos, los levantamientos, los secuestros, la impunidad y los asesinatos. (Valdez, 2015, p. 18).

Pero que, en el fondo, “no sabemos qué rabia incuban ni qué chingados saldrá de su resentimiento” (2015, p. 15). Esa rabia potencial es la contraparte silenciosa de la invisibilización y, en el texto, advierte sobre la posibilidad de que la condición de víctima se vuelva fuente de monstruosidad social si no se cambia el régimen de poder que la produce. En otras palabras, tal vez pasarán de sentirse héroes a ser monstruos. Ante el abandono de su núcleo primario, la indolencia del estado, la indiferencia del mundo, quizá no les quede más opción que reproducir el ciclo de violencia.

Entonces, en tanto antihéroe, ¿cómo puede ser leído Chaparro? Nuestro personaje puede ser leído como la metáfora “del modo de subjetivación moderna”, es decir, el superhéroe sin poderes forma parte de una red de poder que no le permite escapar del cerco de la violencia, “en sus ojos no brilla la esperanza de un mañana mejor, sino el hambre, el desconcierto, el leve olvido que muy pronto deja su lugar a la pobreza y la desolación” (Valdez, 2015, p. 16).

Lo que intentamos demostrar es cómo Boone construye una narrativa donde se presenta la orfandad como algo monstruoso y que opera en dos planos entrelazados: por un lado, el abandono íntimo —la ausencia de los padres— que constituye la pérdida primaria de los lazos de cuidado; por el otro, el abandono público —la omisión del Estado— que convierte a Chaparro en una *nuda vida* sin acceso a protección, justicia o memoria. Esta doble exclusión no sólo explica su vulnerabilidad factual, sino que dota a la novela de una carga política: al narrar desde el pozo, Boone expone cómo la biopolítica decide qué vidas merecen ser contadas y cuáles pueden desaparecer sin consecuencias de ninguna índole.

Por último, conviene subrayar la estrategia narrativa: Boone evita el *pathos* melodramático y opta por una voz infantil que narra lo insoportable desde la naturalidad de lo cotidiano. Esa especie de economía de la emoción hace que la representación del monstruo no sea una hipérbole moral sino una constatación: lo monstruoso se encuentra en la estructura que produce orfandad y desprotección. La novela, entonces, no sólo registra víctimas; las convierte en testigos espectrales cuya memoria exige reconocimiento y justicia.

Así, la figura de Chaparro opera como una inversión del mito heroico, al encarnar no la fuerza o la gloria, sino la fragilidad de quienes quedan fuera del relato hegemónico. Su presencia constituye, al mismo tiempo, un síntoma de las prácticas biopolíticas contemporáneas —que gestionan la vida y la muerte a partir de criterios de utilidad como veremos en el siguiente capítulo— y una interpelación ética: su relato nos exige preguntarnos por las condiciones sociales que producen la invisibilidad y por la responsabilidad colectiva ante esas vidas desechables. ¿Qué papel tenemos en su sostenimiento o en su posible transformación? ¿Cómo sostener la vida allí donde hoy se la arroja a un pozo sin fondo?

Entonces, por un lado, tenemos la queja, la vociferación, los gritos; por el otro, un niño escondido, solo, en silencio, cuya especialidad es no hacer ruido, su mayor hazaña es esconderse muy bien. Unas quieren salir, el otro desaparecer. Chaparro se pregunta qué pudieron haber hecho los que fueron arrojados al pozo, como sugiriendo que se lo merecían, las voces también tratan de encontrar una respuesta. Ninguno se explica por qué a ellos. Porque, como trataremos de argumentar, no se trata de una lucha entre buenos y malos. Se trata de una lucha por el poder, por los recursos y el territorio. En el capítulo siguiente ampliaremos las implicaciones políticas y territoriales, conectando la lectura de Boone con las dinámicas concretas de poder y control sobre cuerpos y espacios en guerra.

#### **Capítulo IV. Capitalismo neoliberal y dispositivos de control: del discurso de la guerra a la orfandad del cuerpo**



Los hechos históricos que llevaron a Luis Jorge Boone a escribir *Toda la soledad del centro de la Tierra* son importantes para comprender el sentido que tiene el texto. Valiéndonos de la propuesta de una hermenéutica analógica, tenderemos ese puente que, parafraseando a Beuchot, nos permita unir tanto la referencia como el sentido, sin descuidar los hechos, como el sentido metafórico del texto. Es decir, intentaremos unir la referencia (histórica) y el sentido (narrativo) para lograr una interpretación analógica. En otras palabras, pasaremos del sentido intratextual al extratextual para comprender la escalada de violencia que derivó en el episodio que inspiró la novela, es decir, las condiciones sociohistóricas de emergencia del texto y su vinculación con nuestro momento actual, que, como hemos venido anunciando, para nosotros se trata de una continuidad del orden de la colonialidad donde están en disputa los recursos, el territorio y el control de la vida.

Como hemos visto, las condiciones de emergencia de las que la novela emerge surgen en un contexto de guerra, declarada en 2006 por el presidente Felipe Calderón Hinojosa. “En nombre del combate a los ‘cárteles de la droga’, que aceleró un proceso de militarización que dejó, además de los tejidos sociales totalmente desgarrados, el siniestro saldo de más de 272 mil asesinatos y más de 40 mil desapariciones forzadas en México” (Zavala, 2022, p. 7). Pero, ¿cuáles fueron los discursos que justificaron esa guerra? En su análisis sobre la guerra contra el narcotráfico, César Morales (2011) señala que el Estado mexicano construyó una serie de justificaciones que, bajo el discurso de la seguridad, buscaban legitimar la declaración de guerra de 2006, pero eran más bien supuestos que quisieron hacerse pasar por hechos. Los mencionaremos sucintamente para contextualizar el análisis ya que ahondar en ellos rebasaría completamente los fines de este trabajo.

En primer lugar, un supuesto aumento en el consumo de estupefacientes en niños y jóvenes que apelaba al miedo social: “que la droga no llegue a tus hijos” podía verse constantemente en televisión nacional. Sin embargo, las cifras oficiales desmienten tal diagnóstico; según lo expuesto en el artículo de Morales, los registros de la Secretaría de Salud y del Consejo Nacional contra las Adicciones de 2009, el consumo no mostraba un incremento significativo, sino que se mantenía proporcional al crecimiento demográfico.

En segundo lugar, un supuesto aumento de la violencia y la sensación de inseguridad, con ayuda, según Morales, de los grandes corporativos mediáticos donde se creaban y reproducían escenas espectaculares de brutalidad. La repetición de imágenes y narrativas

sobre ejecuciones atribuidas al crimen organizado generó la ilusión de una amenaza claramente identificable y generalizada. La inseguridad, sin embargo, respondía en gran medida a delitos de carácter económicos —robos, asaltos, secuestros— y no a una expansión de la violencia entre grupos criminales. De hecho, los homicidios venían disminuyendo en la década previa a 2007.

El aumento de la violencia anterior a 2006 es falso. Como demuestra el sociólogo Fernando Escalante (2009), la tendencia (antes de la “guerra”) de la violencia (en especial del homicidio) en México era el descenso. Tomando en cuenta el aumento de la población, se calcula que los homicidios habrían caído en una proporción del 20% en la década anterior a 2007, en una tendencia claramente decreciente en términos nacionales. (Morales, 2011, p. 10)

En tercer lugar, se aludía a una pérdida de control territorial del Estado frente al avance del crimen organizado, pero la realidad es que, el vínculo entre el crimen organizado y el poder político ha sido estructural: no una sustitución del Estado, sino una de sus sombras, una alianza tácita que asegura la circulación del capital y la administración del miedo. Este tipo de narrativa, donde el crimen organizado rebasa al estado, ha sido estudiada detenidamente por autores como Oswaldo Zavala, más adelante trataremos un poco más el tema.

Por último, Morales propone una hipótesis que ilumina la dimensión política del conflicto: la guerra como estrategia de legitimación para el periodo 2006-2012. Tras un proceso electoral marcado por la irregularidad y la desconfianza social, Felipe Calderón recurrió a la guerra como medio para afirmar su autoridad, apelando a la creación de un enemigo público —nada más efectivo para cohesionar a la sociedad que un enemigo común causante de los malestares de una nación—. La militarización de los espacios públicos devino, así, un acto performativo de soberanía: una forma de demostrar el poder del estado mediante la exhibición de fuerza.

Estas justificaciones no solo respondieron a una coyuntura política, sino que inauguraron un nuevo régimen de guerra en el marco del capitalismo neoliberal. Entonces, con todo lo anterior, la guerra contra los cárteles no puede entenderse como una estrategia

para erradicar el crimen, sino como una forma de reorganizar la economía, el territorio y los cuerpos bajo la lógica del miedo y del control. Como analizaremos a lo largo del capítulo, lo que se jugaba no era la erradicación del narcotráfico o su derrota, sino la consolidación de una economía de guerra permanente, donde la destrucción y la precarización de la vida se transforman en valor de cambio.

Este episodio de la historia de México, del cual aún hoy seguimos padeciendo los efectos, desató una violencia inusitada, en la que los escenarios de desapariciones forzadas, asesinatos espectacularmente violentos, masacres, levantones, torturas, cuerpos colgados, la irrupción de innumerables fosas clandestinas, etc., eran parte del día a día, una violencia que, sin importar cuán cruel se mostrara, se cobijaba rápidamente bajo el manto de la normalización.

Es este el contexto extratextual que le da vida a la novela, pero nuestro objeto de estudio habla, si acaso, en segundo plano, de la violencia que azotaba al país, Boone se centra, más bien, en los efectos irreversibles que dejaron a una sociedad huérfana desde la voz de un niño que no entiende qué sucede, pero lo siente. Por ello, como analizamos en el capítulo anterior, es fundamental pensar en las conexiones que se establecen entre la violencia de un país en guerra y el discurso de nuestro protagonista; lo que se dice a sí mismo, las metáforas con las que se expresa, a lo que juega, todo en su diálogo interno, pero también en sus silencios, nos comunica algo: la monstruosa orfandad en la que vive.

El lenguaje del protagonista es producto de su desarrollo dentro de un paisaje tan desolador, carente de sentido y de esperanza. Aunado a esto, no podemos dejar de resaltar la ausencia de un nombre propio en nuestro personaje principal, Chaparro, o sea incompleto, pequeño, infante: sin voz. De su condición de invisibilidad que en su imaginario de desesperanza lo convierte en su “superpoder”. Esto nos abre la puerta para reflexionar, ya en el plano extratextual, sobre esos cuerpos que no importan, como se menciona en *Antígona González*: “Aquí todos somos invisibles. No tenemos rostro, no tenemos nombre” (Uribe, 2012: 63-64). ¿Quiénes son los invisibles, los sin rostro, los sin nombre propio? Los sacrificables, vidas desechables, no dignas de ser lloradas, por eso el monstruo es una cuestión biopolítica, una tecnología de poder para dominar a través del miedo.

Chaparro, en el discurso que tiene consigo mismo, habla de los desaparecidos, habla de distintas formas de no estar, de perderse, asociadas a distintas formas de tristeza. ¿Cómo

es que un niño, mientras juega a las escondidas, reflexiona sobre eso? La respuesta es clara y contundente, porque vive en un lugar marcado por la guerra, un lugar monstruoso, siniestro y desolador, donde “el uso de los espacios comunes de encuentro, diversión y descanso [...] ha sido afectado por actos de terror y violencia” (Paley, 2020, p. 69) y donde la violencia expresiva, las desapariciones forzadas, la orfandad y la desesperanza se han vuelto la normalidad. Así, podemos entender mejor cuando Chaparro narra:

Sabes que estás en algún lugar, pero no puedes nombrarlo. Estás de camino, de paso, cayendo aceleradamente hacia hacerte polvo Sabes que sí, que existes, pero no dónde estás. Y para estar seguro de que sigues vivo la prueba es que sientas algo y que sepas dónde estás. Porque los fantasmas sienten cosas, pero no saben dónde están. Los muertos están en algún lugar, pero ya no sienten nada. Los que se mueren en vida, de pura tristeza, del dolor de haber perdido a alguien, nada más sienten a lo bruto, sin entender y sin siquiera querer saber dónde se encuentran. Perdidos dentro de sus recuerdos. Los que no saben dónde está alguien a quien quieren, ellos viven una muerte ajena. Se van borrando, como si desaparecer fuera la forma que han encontrado para reunirse con esos que perdieron. Nunca le voy a decir a nadie estas cosas. Para qué, si no me van a entender. (Boone, 2019, p. 80-81)

Toda la narrativa de soledad, pobreza, abandono y miedo va perfilando una atmósfera monstruosa que anuncia o profetiza la tragedia: la masacre, el despojo, el vaciamiento de un pueblo; y a su vez, señala un cambio de paradigma, el quiebre de algo que nunca volverá a ser lo mismo, porque como señala Moraña

El carácter profético del monstruo, las verdades que sugiera de manera cifrada, abren nuevas posibilidades de captación de las relaciones entre ser, naturaleza, existencia y temporalidad, así como nuevas percepciones de las relaciones sociales, los nexos entre sujeto y poder y las dinámicas intersubjetivas. (2017, p. 174)

La violencia, en este sentido, es un acto comunicativo, es un lenguaje, con una gramática propia porque siempre comunica algo; en el contexto de la guerra contra el narcotráfico, se trata de la lucha por el poder. Conseguirlo, mantenerlo, legitimarlo.

Nos preguntamos entonces, ¿qué hay detrás de estas construcciones narrativas que apelan al terror, al shock colectivizado? Tecnologías de poder que operan a través del miedo. ¿Para qué? Porque el miedo es una forma de dominación, quizá la más efectiva. El miedo permite que aceptemos la instauración de regímenes de excepción, se justifican las guerras, se incrementa el presupuesto para armas, se permite la militarización, se traduce pues en decisiones políticas que tienen profundas implicaciones para la sociedad. Lo que nos conduce a otra pregunta más profunda, ¿a quién o a quiénes les convienen estos estados de excepción, estas guerras perpetuas? La novela de Boone nos ayuda a analizar, en palabras de Oswaldo Zavala,

cómo aquello que sabemos e imaginamos sobre el tráfico de drogas es en gran medida el resultado de estrategias discursivas de gobierno que se materializan en violentas políticas represivas que militarizan el espacio público y criminalizan a los sectores más vulnerables de la sociedad, mientras que facilitan la expansión de los intereses particulares de élites político-empresariales. (2022, p. 16)

Nuestra intención es ir trazando un capítulo que deje de ser línea y se transforme en círculo (aunque no cierre), para tratar de entender que las dinámicas violentas implementadas en México son producto de una etapa del capitalismo —cuyas raíces son profundamente colonialistas— que necesita valerse de la militarización y la paramilitarización para el saqueo de las tierras y los recursos, dado que, para mantener los estándares de vida de los países “desarrollados” es menester apropiarse de los recursos de los países “subdesarrollados”, bajo esta lógica, aquellos que ostentan el poder y la riqueza buscan la forma de justificar ante el mundo el ataque a otros, a sus enemigos públicos, a aquellos que obstaculizan sus planes de hegemonía, a aquellos grupos que oponen resistencia al saqueo de sus tierras y de sus recursos.

Como señala Ana Esther Ceceña (2013), cuando el neoliberalismo se encuentra con dificultades para seguir avanzando, cuando empieza a haber mucho rechazo de los pueblos y

cuando las políticas neoliberales son contestadas en muchos lugares, se entorpece el avance del capitalismo por esa vía, entonces empieza a utilizar otro tipo de mecanismos, como el paso al eje militar, y desde esta nueva guía lo que se busca ya no es el control de los mercados, sino el control del territorio, el control del acceso a los recursos, y el disciplinamiento social. Cuando los movimientos sociales de resistencia crecen y hacen eco en la sociedad, lo que se busca con la semiótica del enemigo es justificar su exterminio mediante la violencia, lo que a su vez genera horror en la población y paralizados por el miedo, es mucho más fácil dominarlos.

De esta manera, con la sociedad fragmentada, no se gestan movimientos lo suficientemente fuertes para oponerse realmente. Los grupos que ostentan el poder se valen de ciertas estrategias para lograr disuadir todo intento de resistencia, una de ellas es la creación de un enemigo en común como lo son los grupos insurgentes, los terroristas o, en el caso de México, los narcotraficantes y los sicarios. Otra es, como Chaparro y Don Seras, crear sujetos desechables cuyas vidas no son importantes para nadie porque son seres marginales, en total orfandad. Una forma más que vemos en la novela es la fragmentación de la sociedad a través del terror, lo que repliega a la población hacia dentro y exagera el individualismo, como es el caso de Doña Susana, impidiendo, como establece Hannah Arendt, el uso de los espacios públicos volviendo imposible toda acción política.

Todas estas formas que vemos en el desarrollo de la novela se vinculan con la monstruosidad como resultado de lo monstruoso que establecimos en el capítulo anterior. Es por eso que, para esta investigación, utilizamos esa figura estética como un nodo que nos permite salirnos del texto y atender la realidad, y ahora, para intentar cerrar el círculo, nos valdremos de algunos autores que han estudiado la cara más violenta del capitalismo y cómo es que, ante la caída del sistema neoliberal, nos encontramos en el umbral de una nueva forma de la colonialidad. En ese interregno, como ha dicho Gramsci, se verifican los fenómenos morbosos más variados, o dicho más coloquialmente, surgen los monstruos.

Con este capítulo, entonces, cerramos el recorrido de la investigación proponiendo una lectura de la violencia contemporánea como una economía política del cuerpo, donde el neoliberalismo despliega su fase más descarnada hasta ahora: la gestión de la muerte como forma de gobierno. A partir de las reflexiones de Ana Esther Ceceña, Dawn Paley, Oswaldo Zavala, Sayak Valencia y Judith Butler, analizamos cómo la militarización y la guerra contra

el narcotráfico operan como dispositivos de control que reorganizan el territorio, la vida y la subjetividad bajo la lógica del despojo. La violencia no se limita a los campos de batalla, sino que penetra los afectos, los imaginarios y las narrativas, instaurando una pedagogía del miedo y de la orfandad. En este marco, la literatura —particularmente *Toda la soledad del centro de la Tierra*, de Luis Jorge Boone— aparece como un espacio de resistencia y de memoria, donde el lenguaje intenta restituir sentido ante el colapso de lo humano.

#### **IV.1. El viraje del neoliberalismo al militarismo: la guerra como política económica**

Cada vez que un gobierno anuncia el incremento de la presencia militar o la creación de un nuevo operativo para “recuperar la seguridad” de un territorio, lo que realmente se pone en marcha es una narrativa que busca legitimar la expansión del poder armado sobre la vida cotidiana de las personas que allí habitan. Esa retórica de “mano dura” produce un consenso ficticio en torno a la idea de que la violencia es necesaria, casi inevitable, para preservar el orden. Sin embargo, distintos análisis sobre la guerra contra el narcotráfico han mostrado lo contrario: la militarización no disuelve el crimen, lo fragmenta y lo multiplica; no combate la violencia, sino que la reproduce al reorganizar los poderes locales y profundizar la disputa territorial<sup>6</sup>. La lógica militar —esa que distingue entre enemigos y aliados, entre cuerpos eliminables y cuerpos protegidos— solo puede engendrar destrucción, porque está diseñada para ello, para destruir enemigos. Quizás, entonces, las preguntas centrales deberían girar en torno a quiénes son los enemigos y cómo y para qué se construye la idea del enemigo.

En palabras de Judith Butler (2010), en este tipo de régimen se define cuáles vidas valen la pena de ser lloradas y cuáles pueden desaparecer sin duelo. La militarización produce así una topografía del abandono, como lo podemos observar en la novela de Boone: territorios vigilados, poblaciones disciplinadas, cuerpos descartables. Lo que se presenta como estrategia de seguridad es, en realidad, un ejercicio de necropoder que convierte al país entero

---

<sup>6</sup> Para un análisis más exhaustivo, véase el artículo de César Morales Oyarvide, “La guerra contra el narcotráfico en México. Debilidad del Estado, orden local y fracaso de una estrategia”. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, (50), 1-35, donde analiza cómo los operativos militares producen la fragmentación de los grupos criminales y la intensificación de la violencia en lugar de su contención.

en un campo de excepción, donde la vida de sus habitantes queda suspendida bajo el argumento de su propia protección.

En las condiciones actuales de la guerra, y del nacionalismo potenciado, imaginamos que nuestra existencia está ligada a otros con quienes podemos encontrar afinidad nacional, que nos resultan reconocibles y que se conforman a ciertas nociones culturalmente específicas sobre lo que se puede reconocer culturalmente como humano. Este marco interpretativo funciona diferenciando tácitamente entre las poblaciones de las que depende mi vida y mi existencia y las que representan una amenaza directa a mi vida y a mi existencia. Cuando una población parece constituir una amenaza directa a mi vida, sus integrantes no aparecen como “vidas” sino como una amenaza a la vida (una figura viva que representa la amenaza a la vida). (Butler, 2010, pp. 68-69)

En esta misma lógica, Ana Esther Ceceña advierte que el capitalismo contemporáneo ha mutado hacia una forma de control global sustentado en la guerra. A medida que el modelo neoliberal profundiza la desigualdad y agota los recursos naturales, la violencia se vuelve un instrumento estructural, o un dispositivo de gestión territorial. Ya no se trata únicamente de acumular capital mediante el mercado, sino de garantizar su reproducción a través de la ocupación militar, la fragmentación social y la vigilancia permanente. En este sentido, la militarización no es una respuesta a la violencia, ni mucho menos su solución, la militarización es una estrategia, un mecanismo para sostener el orden económico que la produce.

Es decir, la violencia que desata la militarización puede ser entendida como un dispositivo que, en países como México, opera a la par de otros dispositivos que lo que buscan es llegar a una dominación de espectro completo, de todos los ámbitos de la vida para mantenernos en perpetuo estado de shock y de miedo generalizado.

Hasta ahora hemos estado acostumbrados a medir las guerras por sus ganadores y perdedores, hoy tendremos que adecuarnos a las guerras infinitas. Esas guerras indefinidas que buscan mantener los territorios en situación de guerra porque ya no



son el medio sino el fin. Es la situación de guerra la que proporciona los beneficios: da paso al saqueo, estimula una variedad de negocios (armas, drogas, alimentos, trata de personas, mercenarismo y muchos otros) y permite un control sobre las poblaciones no legitimado porque se ejerce en condiciones de excepción. (Ceceña, 2014, p.1)

Los estados fronterizos —recordemos que la novela se desarrolla en la frontera con Estados Unidos—, son para el Estado y para los grupos criminales campos de batalla donde se busca el control total y la dominación de la población buscando no dejar ninguna grieta por donde la resistencia pueda colarse. Ceceña, propone tres conceptos para entender esta dominación de espectro completo que opera en los países latinoamericanos:

- 1) Avasallamiento: Entendiendo que enemigo es todo aquel que se resiste y por ello hay que eliminarle. Así que consiste esencialmente en aplicar una fuerza sobredimensionada, desproporcionada, con carácter arrasador. Como aparece en la novela cuando matan y desaparecen los cuerpos y también con el saqueo y la destrucción de las casas.
- 2) Simultaneidad: Porque se considera que el mejor medio para desgastar al enemigo es atacarlo sin tregua, por todos lados y al mismo tiempo; como un ataque de un enjambre de avispas. Con esta idea, se aplican simultáneamente mecanismos desestabilizadores o directamente de ataque en todos los ámbitos de la vida social. (como las reformas laborales, fiscales, de control de comunicaciones, educativa y energética en el caso de México que generaron confusión y respuestas fraccionadas). Con esta característica se busca cerrar todas las grietas posibles para evitar que la población pueda recuperar la conciencia de lo perdido y con ello tomar fuerzas para la acción política.
- 3) Impunidad: La complicidad entre crimen y aparatos de justicia genera condiciones de pérdida de sentidos y de indefensión de la sociedad que entonces es sometida a una dinámica pantanosa en la que se mueve con dificultad y sin tener clara la ruta. Hay un sinsentido y parece que no tiene caso oponer ninguna resistencia. (2014, pp. 2-3)

Podemos ver cómo estos golpes de espectro completo en tanto dispositivos (en el sentido de Agamben) generan complicidades y condiciones de disciplinamiento, control y dominación de los sujetos, pero también de intervención económica o militar en términos de apropiación del territorio. Las fronteras son siempre territorios en disputa. Sayak Valencia establece el concepto de *capitalismo gore*, en el que nos apoyaremos para comprender mejor los fenómenos violentos, no exclusivos, pero sí especialmente claros en espacios fronterizos, con este concepto se refiere al:

derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes), al altísimo porcentaje de vísceras y desmembramientos, frecuentemente mezclados de los cuerpos, todo esto por medio de la violencia más explícita como herramienta de necroempoderamiento. (Valencia, 2010, p. 15)

México es laboratorio de esa reconfiguración global. La llamada guerra contra el narcotráfico, iniciada en 2006, funciona como el rostro local de una lógica imperial más amplia y que no ahondaremos aquí, pero que, como argumentan autores como el filósofo Steven Osuna, parte de la doctrina del Destino Manifiesto y se remonta, por lo menos, a la Operación Cóndor. El despliegue del ejército y la policía militar en el territorio nacional no ha significado una disminución de la violencia, sino su multiplicación. Lo que se consolida es un modelo de administración de la vida y de la muerte —una forma de necropolítica en términos de Mbembe— que asegura la circulación del capital a través del miedo, el desplazamiento y la precarización.

Ceceña interpreta este proceso como una “guerra infinita” o “guerra de cuarta generación”, es decir, una guerra difusa en la que los enemigos no son ejércitos, sino poblaciones enteras. Para esta autora, para comprender mejor estos sistemas de organización social, es sumamente importante centrarse en el momento específico en el que se realiza un análisis, y en el momento de la declaración de guerra en México, era la del avance del capitalismo por la vía neoliberal. En palabras de Ceceña:

El plano sobresaliente del momento que se abre con el neoliberalismo es la universalización de la guerra bajo todas sus formas: económica con la extensión de

la economía de mercado y la financiarización del campo de definición de normas y políticas; cultural con la ampliación conceptual —y la criminalización— de lo no civilizado, de lo ingobernable, de los viejos y nuevos bárbaros; disciplinaria con la flexibilización del trabajo y el control del entretenimiento; y, por supuesto, militar. [...] Es decir, las condiciones actuales pueden ser percibidas como de guerra total contra la totalidad del mundo. (2017, pp. 23-34)

La violencia que genera la guerra se convierte en tecnología de gobierno y en dispositivo de desposesión. La militarización del espacio civil abre paso a la intervención de empresas privadas de seguridad, al control geoestratégico de los recursos naturales y a la reorganización de la vida cotidiana bajo parámetros de sospecha y vigilancia. En esta economía del terror, la guerra es muy rentable. Sin embargo, aún en escenarios tan complejos y desesperanzadores como este, la literatura se erige como una grieta. Por ello, coincidimos con Ceceña, cuando, al tiempo que nos habla de estas guerras infinitas, nos recuerda que ni la guerra, ni la violencia puede ser total, la porosidad, o las grietas permiten la resistencia. Aún en circunstancias de horror, de guerra y de violencia extrema, “los pueblos se aferran a la vida y encuentran formas de restablecer los resquicios, los enjambres y las urdimbres comunitarias. A pesar del miedo; a pesar del dolor; o justamente por eso.” (Ceceña, 2014, p.5)

#### **IV.2. La guerra neoliberal y la administración del miedo**

Detrás de cada oleada de violencia en las zonas rurales se dibujan los contornos de un proyecto económico con tintes neocoloniales. Comunidades enteras son vaciadas a través del terror: el crimen organizado funge como el brazo oscuro del capital, una *necromáquina*, en términos de Rossana Reguillo (2021), que prepara el terreno para el despojo. En la novela, esto lo podemos notar cuando Chaparro llega a Los Arroyos, un lugar que se le presentaba como un oasis y en donde podría encontrarse a sí mismo, pero lo único que encuentra es un pueblo fantasma, con casas en ruinas y completamente devastado por sicarios, y en nombre de esa misma venganza él mismo encuentra allí su muerte, él también es desaparecido del mapa del mundo, se vuelve uno más en las estadísticas, un efecto colateral más.

Caminaba entre casas que parecían muertas. O casas de aparecidos. Unas brillaban un poco, otras se tragaban la luz, como agujeros en la tierra que caen tan profundo que la luz se gasta antes de alcanzar a iluminar. Un pueblo fantasma donde todas las puertas se quedaban abiertas de noche. Todas abiertas. Como si las casas intentaran gritar pero se hubieran quedado sin voz. (Boone, 2019, p. 116)

Pero lo que hay que entender es que los desplazamientos forzados no son simples efectos colaterales, son mecanismos perfectamente planificados. Después del éxodo, cuando los lugares quedan abaratados, llegan los megaproyectos mineros, las hidroeléctricas, los corredores industriales, las agroindustrias de exportación. Como señala Ana Esther Ceceña, estos procesos configuran una geopolítica del despojo: se trata de limpiar territorios humanos para liberar territorios económicos. Y como advierte Oswaldo Zavala (2018), los cárteles de la droga y sus capos todopoderosos son una invención narrativa del poder, no porque no haya tráfico de droga, sino porque a través del discurso se los ha dotado de una investidura y un poder que es irrisorio, que ha sido creado y orquestado desde el Estado con ayuda del imperialismo estadounidense y difundido en los grandes medios de comunicación, en el cine, en el arte, en la literatura y la música, para configurar una ficción discursiva que permite legitimar la ocupación militar y justificar el despojo. La violencia, en ese sentido, no es tanto una consecuencia del narcotráfico, sino su condición de posibilidad: sin violencia no hay despojo, sin despojo no hay ganancia.

Dawn Paley profundiza esta lectura al proponer el concepto de *guerra neoliberal*, una forma renovada de intervención permanente que, desde mediados de los años 90, asegura las condiciones para la expansión del capital transnacional. Según la autora, la guerra contra las drogas no busca eliminar los cárteles, sino reconfigurar los territorios y disciplinar a las poblaciones. Las zonas militarizadas coinciden con regiones de alto valor extractivo o productivo, y el lenguaje de la seguridad sirve para legitimar la presencia armada en nombre del orden y el progreso.

Paley nos brinda cuatro claves para entender la complejidad de la guerra neoliberal; 1) Busca una justificación, y en el caso mexicano, la encuentra en la guerra contra las drogas a través de “una serie discursos confusos y despolitizados” —*narconarrativas*, en términos

de Oswaldo Zavala—, que “aseguran las condiciones para la proliferación del capital en su forma actual; 2) Ocurre en momentos de democracia y desde “la dominación se entiende y se promueve como una guerra despolitizada (sin guerrillas, sin comunistas, sin ideología) con un nivel de confusión altísimo, sembrado desde la oficialía”; 3) El alza en el gasto militar y policiaco; y, 4) Opera como una “contrainsurgencia ampliada” que no necesita enemigos armados para desplegar su violencia, pues convierte cualquier población en potencial amenaza. De este modo, prácticas como la desaparición o el encarcelamiento se vuelven mecanismos rutinarios de control dentro de una violencia que ha perdido todo sentido político. (2020, pp. 14-15)

El discurso oficial construye así una narrativa moral del enemigo: el “narco” como amenaza absoluta, figura que condensa todos los miedos sociales y justifica el uso de la violencia por parte del Estado. Paley muestra que detrás de esta narrativa se despliega una economía de la guerra donde las muertes, las desapariciones y los desplazamientos son parte del proceso de acumulación. La sangre y el dolor se convierten en recursos de control, y el terror, en un método de reorganización del espacio y del trabajo.

La disciplina social, resultado del terror, tiene su utilidad para el sistema, sirviendo no sólo como un mensaje para estas comunidades o grupos, sino también como intento de mantener una fuerza de trabajo sumisa y del tamaño adecuado para las necesidades del mercado. (Paley, 2020, p. 62)

En esta lógica, el miedo es una herramienta política. Se instala en el cuerpo social, disciplinando las prácticas cotidianas y moldeando los afectos. La militarización no sólo actúa mediante la fuerza, sino a través de la interiorización del peligro: se nos enseña a temer, a desconfiar, a sobrevivir. Así, la violencia deviene forma de gobierno y, al mismo tiempo, economía afectiva. Lo que se produce no es solo muerte, sino también obediencia.

#### **IV.3. Dispositivos de poder: Miedo y *horrorismo***

En este apartado hablaremos de los dispositivos de poder como los entiende Agamben siguiendo la línea foucaultiana; por un lado, aquellos dispositivos que buscan la dominación de los cuerpos a través del miedo y el horror; para preparar el terreno, y en el apartado

siguiente, abordar otra esfera sumamente importante: la función del discurso y la narrativa para volver vidas desechables que puedan nombrarse simplemente como “daños colaterales”, así como la creación de un enemigo en común para justificar y legitimar su exterminio.

Empezaremos entonces por retomar a Agamben y su idea de dispositivo que tratamos en el Capítulo I. Recordemos que este autor llama dispositivo:

literalmente a cualquier cosa que de algún modo tenga la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. Por lo tanto, no solo se trata de las prisiones, los manicomios, el Panóptico, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas, las medidas jurídicas, etc. Sino también la pluma, la escritura, la literatura, la filosofía [...] el lenguaje mismo que, quizás, es el más antiguo de los dispositivos. (2014, p. 18)

Todo dispositivo es, ante todo, una maquinaria que fabrica modos de existir. Su poder no se agota en la represión, sino que gobierna moldeando cuerpos y afectos. Así, el dispositivo de violencia actúa a través del miedo, produciendo obediencia allí donde había posibilidad de acción. A esta visión de la violencia en tanto dispositivo, sumamos nuevamente la visión de Paley quien en su libro *Capitalismo antidrogas* establece que “un medio clave por el que el capitalismo globalizado penetra nuevos territorios y ámbitos sociales es el uso del terror contra la población” (2018, p. 14).

Podemos decir, entonces, que "horrorizar y silenciar" es el efecto del dispositivo de violencia que el crimen organizado utiliza en la novela y lo podemos notar en las voces de las víctimas de la violencia porque no pueden contar, más que de forma fragmentada y metaforizada, lo que les sucedió, por miedo. Pero nos atrevemos a decir que es probable que el lenguaje en esta función metafórica sea el medio a través del cual puede romperse el silencio dominador impuesto, encontramos pues en el lenguaje otra grieta. Para este punto creemos importante retomar un pasaje de estas voces de la novela de Boone:

*No hablábamos nosotros. Hablaba el miedo.  
Qué nos van a hacer. A todos o nomás a los  
demás*

*A nosotras las mujeres. A nosotros los niños.  
 A nosotros los ancianos.  
 Y bien que sabíamos.  
 Era eso lo que nos dejaba sin voz, y por eso era  
 el miedo el que hablaba.  
 Luego, cuando todo terminó, queríamos hablar,  
 decirle a alguien todas las cosas que habían  
 sucedido.  
 Pero el miedo es difícil de callar.  
 El miedo no quiere guardar silencio.  
 Lo más fácil es dejarlo, que sea él el que hable,  
 que diga lo que debe decirse, porque nosotros  
 nos quedamos vacíos.  
 Es más, no sabemos si esto de ahorita lo decimos  
 nosotros, o es el miedo el que habla, todavía.  
 A lo mejor nunca se va a callar,  
 tanto así de voz tiene, tanto así grita sin esa boca  
 que se le abre en medio de su pecho oscuro, el  
 miedo, el pinche miedo, el puto miedo. (Boone, 2019, p. 52)*

Para entender este ejemplo, es importante retomar lo que expone Adriana Cavarero en su libro *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*. Porque ella establece que la lengua se muestra incapaz de renovarse para nombrar las formas cada vez más crueles de violencia sobre las víctimas inermes y tiende, más bien, a enmascararla. Como vimos en el capítulo I, Cavarero hace una distinción fundamental entre terror y horror y dice que el terror genera un tipo de miedo que hace temblar al cuerpo y lo prepara para la huida, es un miedo que moviliza. “Quien es presa del terror tiembla y huye para sobrevivir, para salvarse de una violencia que apunta a matarlo” (2009, p. 20) Mientras que el horror, tal como la figura de medusa, convierte en piedra a quien le mira. Es decir, con el horror todo movimiento se bloquea, se queda “en la parálisis total y atañe a cada uno, uno a uno. Invadido por el asco frente a una forma de violencia que se muestra más inaceptable que la muerte, el cuerpo reacciona agarrotándose y erizando los pelos” (p. 24).

En este sentido, el horror juega el papel de dispositivo porque busca enmudecer a los habitantes del pueblo ficcional, busca paralizarlos y evitar cualquier reacción de resistencia. Y al no poder hablar libremente de lo que allí aconteció quedan sometidos y dominados por estos grupos criminales. Sin embargo, este dispositivo es roto por los personajes al buscar la

forma de enunciarlo a pesar del miedo, es decir, con un lenguaje metaforizado cuya función es encubrir y proteger a los hablantes.

Pasando al plano extratextual, durante el gobierno de Felipe Calderón y la declaración de la guerra contra las drogas, el lenguaje de la violencia, que antes estaba contenido entre los mismos delincuentes, se hizo extensivo a toda la sociedad, ocupando todos los rincones, de esta manera, los cuerpos exhibidos de manera cruel, la forma tan expresiva de ser asesinados, las muertes de inocentes, las desapariciones forzadas, “los daños colaterales”, pasaron a dar el mensaje de que nadie estaba a salvo de la violencia, y con ello, sembraron el caos y el horror entre la población. Lo que está en disputa no es solo la tierra, sino también el cuerpo: la capacidad de habitar, de sentir, de narrar la propia vida.

En este sentido, el capitalismo neoliberal no necesita estabilidad, sino gestión del caos. La guerra perpetua garantiza un flujo constante de ganancias. Como advierte Sayak Valencia, el capitalismo contemporáneo no solo se alimenta de la vida, sino también de la muerte: la violencia se convierte en valor de cambio, y los cuerpos en mercancías simbólicas. En este tipo de capitalismo, la destrucción del cuerpo se convierte en sí mismo en el producto, en la mercancía, y la acumulación ahora es sólo posible a través de contabilizar el número de muertos, ya que la muerte se ha convertido en el negocio más rentable. (2010, p. 16) El resultado es un sistema donde la destrucción produce beneficios y donde el sufrimiento humano se despolitiza para estetizarse, consumirse y normalizarse.

#### **IV.4. La narrativa de la guerra: ficción política y legitimación del poder**

Para concluir, hablaremos de la importancia del papel de la cultura y del discurso para la creación de estas ficciones que, al permear en el imaginario simbólico de la sociedad, crean un efecto consensual que culmina en la legitimación de estados de excepción y en la justificación de la aniquilación de ciertas vidas que son consideradas como desechables, como el precio a pagar para el restablecimiento del orden. Para este apartado retomaremos principalmente algunas ideas de Oswaldo Zavala y de Judith Butler.

Oswaldo Zavala, en dos de sus libros *Los cárteles no existen* (2018) y *La guerra en las palabras. Una historia intelectual del narco en México (1975-2020)* (2022) ha señalado que el discurso de la guerra contra el narcotráfico es, ante todo, una construcción narrativa.



El Estado, los medios y la industria cultural producen una ficción política que naturaliza la militarización y presenta la violencia como una lucha entre el bien y el mal. Esta ficción no describe la realidad: la fabrica. Los sicarios pertenecientes a los cárteles se nos representan, en todos los ámbitos, como enemigos todopoderosos con una fachada fácilmente identificable, mientras las causas estructurales —la desigualdad, la corrupción, el despojo— se borran del relato. Retomamos una larga cita de Zavala donde lo explica muy claramente:

El fenómeno del narcotráfico en México ha estado siempre determinado por el lenguaje, por narrativas que imaginan organizaciones criminales que se convierten en el enemigo doméstico para justificar un conflicto armado. Por más de cuatro décadas, el sistema político mexicano, aunque en una inestable, contradictoria y hasta accidentada sintonía con la agenda de seguridad estadounidense, ha logrado imponer la narrativa sobre el “narco” que la sociedad en general ha aceptado como la explicación dominante para comprender los altos índices de violencia en el país. [...] Se trata de un relato efectivo por su simpleza conceptual que yo denomino *narconarrativa* y que puede reducirse a la siguiente aseveración: los “cárteles” con un “gran poder” —económico, social militar—, ante “la ausencia y debilidad histórica del Estado mexicano”, desataron una guerra por el control de las rutas y las plazas del mercado de la droga, provocando “una tragedia de dimensiones colosales”. La narconarrativa ha sido aceptada primero por la mayoría de los periodistas que reportan el fenómeno reproduciendo las fuentes oficiales y legitimando como real las estrategias de seguridad de los gobiernos de México y Estados Unidos. La clase intelectual y creadora de ambos países ha adoptado a su vez la representación oficial del fenómeno según aparece en los medios de comunicación. Incontables novelas, películas, canciones, estudios académicos y piezas de arte conceptual reiteran la misma narrativa para atribuir a los supuestos “cárteles” toda responsabilidad de la corrupción y violencia generalizada en México. (2022, p. 13)

De este modo, la guerra se sostiene tanto por la fuerza de las armas como por la eficacia del lenguaje. Las series televisivas, los noticieros y los discursos gubernamentales

participan activamente en la creación de una gramática del miedo. Zavala sugiere que el narcotráfico opera como un significante vacío, un dispositivo que concentra el mal para justificar la expansión del aparato de control. En el centro de esta trama, el Estado se reapropia de su poder soberano sobre la vida y la muerte, administrando cuerpos y afectos.

Lo que consideramos más importante de la propuesta de Zavala para nuestra investigación es que la guerra contra el narcotráfico debe leerse también como una guerra por el sentido. Las narconarrativas producidas por el Estado, los medios y la industria cultural conforman un dispositivo de legitimación que traduce la violencia en moral: el “narco” como el monstruo necesario para la justificación de la militarización. La guerra no solo se libra en el territorio físico, sino también en el imaginario. La representación de la violencia, sus formas cada vez más crueles, su espectacularización constante, producen una estética del miedo que condiciona la percepción social.

Se trata, como diría Sayak Valencia (2010), de un régimen gore del capitalismo, donde la crueldad y la sangre son parte de la economía política del espectáculo. Y es, paradójicamente, como vimos en el capítulo panorámico, la literatura crítica la que rompe con ese tipo de ficción. Frente al relato hegemónico de la guerra, la escritura se convierte en un acto de desobediencia, en un intento por devolver densidad humana a lo que el discurso político reduce a cifras vacías, espectáculo de masas y ruido mediático. Ahí, en ese interregno, se inscribe la obra de Luis Jorge Boone, que aborda la violencia no como crónica ni denuncia, sino que utiliza la ficción como interrogación ontológica sobre el sentido de habitar un mundo roto.

#### **IV.4.1. Capitalismo gore, control afectivo y la orfandad del cuerpo**

Las imágenes de cuerpos colgados, las notas rojas, las ejecuciones transmitidas en directo o repetidas hasta la náusea en los noticieros y las redes sociales, no son solo signos de la barbarie neoliberal: son dispositivos de horror. Cada cuerpo expuesto es un mensaje: esto puede pasarte. Y el miedo, como bien saben los gobiernos autoritarios, es un gran instrumento de control social, el más efectivo, quizás. Porque cuando la sociedad vive aterrada, acepta lo inaceptable: retenes militares, cámaras de videovigilancia en cada esquina, leyes y regímenes de excepción, presupuestos desmesurados para el armamento y la defensa del país. El miedo erosiona la empatía y paraliza la acción colectiva. En este sentido, la guerra

contra las drogas no es una guerra contra los cárteles, sino una guerra contra la sociedad civil, una estrategia para desarticular la resistencia y mantener a la población desmovilizada. La confusión que genera la guerra fragmenta a la sociedad a la par que despolitiza la guerra.

Esto puede ser entendido desde el capitalismo gore de Sayak Valencia, porque refiere a esta fase del neoliberalismo en la que la violencia extrema se convierte en motor económico y dispositivo de subjetivación. Los cuerpos mutilados, los feminicidios y las masacres no son anomalías, sino síntomas de un sistema que hace del horror una mercancía. En esta economía de la crueldad, el cuerpo deviene territorio de disputa y, al mismo tiempo, superficie de inscripción del poder.

Para Valencia, el capitalismo gore, se vale de un entramado muy complejo de procesos, por un lado, se encuentran aquellos fenómenos que parecen inocentes, como el bombardeo de narrativas, modas y símbolos a través de las redes sociales, la televisión y el ocio diseñados para favorecer la acumulación de capital de los sectores más ricos, es decir, crea cultura y despolitiza a la sociedad, a la par que ejerce prácticas sumamente violentas, pero que se legitiman en nombre del consumo. En otras palabras, “nos conducen a la ejecución de prácticas gore como algo lógico y legítimo dentro del desarrollo de la sociedad hiperconsumista” (2010, p. 52).

El entronque entre el análisis de Valencia con lo que hemos venido desarrollando, está en la idea de que los llamados países del primer mundo necesitan los recursos de aquellos que denominan países del tercer mundo. Y para ello, se basan en la precarización de la vida de los habitantes de los países “menos desarrollados” así las personas buscarán valerse de cualquier forma de enriquecimiento para aspirar a los niveles de vida con los que nos bombardea el sistema neoliberal basado en el consumo. Para Valencia este tipo de capitalismo surge de la pobreza y entonces tenemos que:

Las reacciones del Tercer Mundo frente a las exigencias del orden económico actual conducen a la creación de un orden subyacente que hace de la violencia un arma de producción y la globaliza. De esta manera, el capitalismo gore podría ser entendido como una lucha intercontinental de postcolonialismo extremo y recolonizado a través de los deseos de consumo, autoafirmación y empoderamiento. (Valencia, 2010, p. 53)

Para que la vida que exige una sociedad hiperconsumista sea posible, es necesario estar, todo el tiempo, colonizando los recursos de otras sociedades. Por eso, el tercer mundo, es visto, por los poderosos, como una fuente “inagotable” de recursos para su propio consumo. Mientras la idea de una vida llena de lujos sea el estandarte que rige a la humanidad, no hay forma de que el sistema se modifique, al contrario, encontrará cada vez más formas más crueles de hacerse del capital que necesita. Por ello, requiere, necesariamente, construir sociedades desechables.

Del análisis de Valencia nos quedamos con la idea de que prevalece un remanente colonialista reimplantado socialmente por medio del consumo y que subyace especialmente en los espacios fronterizos. Rita Segato (2013) más bien habla, siguiendo a Anibal Quijano, de que las Independencias pusieron fin a la época colonial, sin embargo, el orden colonial nunca desapareció. Es decir, hace una distinción entre colonialismo y colonialidad. Para ella, la colonialidad se mantiene a través de un sistema jerárquico y opresivo que continúa flotando en el aire aun cuando el discurso habla del fin del dominio formal de un territorio sobre otro, y este sistema se manifiesta en la sociedad a partir de la colonización del pensamiento, la imposición de valores, es decir, por medio de la cultura. Vivir en un mundo de dueños, implica, necesariamente, vivir en un mundo donde predomina la violencia y la guerra. Y la semiótica de la guerra establece una distinción entre las vidas defendibles y las vidas precarias.

El capitalismo gore encuentra su correlato estético en una literatura que ya no busca redención, sino comprensión. Boone no representa la violencia: la encarna en la textura de sus palabras, en la fragmentación de sus voces, en la imposibilidad misma de contar. Su narrativa revela que la guerra neoliberal no solo mata, sino que desarticula los vínculos, produce orfandad y vuelve inhabitable el cuerpo. En ese punto, la literatura se convierte en el último refugio de lo humano: una tentativa de sentido frente a la maquinaria del miedo.

#### **IV.4.2. Miedo, precariedad y cuerpo: las vidas no lloradas**

Judith Butler en su libro *Marcos de guerra. Las vidas lloradas* (2010), ha señalado que las políticas contemporáneas de seguridad se sustentan en la producción de vidas que no importan: cuerpos que pueden desaparecer sin duelo. La militarización no busca únicamente

defender, sino administrar la vulnerabilidad. Nos advierte que las vidas no son llorables por igual: algunas son protegidas, otras son desechables, en algunas se justifican actos de violencia extrema. En contextos como el mexicano, esta jerarquización de la vida se vuelve visible en la indiferencia ante las víctimas anónimas, los desplazados, los desaparecidos, los huérfanos. El control afectivo se traduce en una anestesia social que neutraliza la empatía y permite la continuidad del orden necropolítico. La violencia no solo destruye cuerpos: produce subjetividades dóciles, habituadas al miedo, indiferentes ante el dolor de los demás.

Afirmar, por ejemplo, que una vida es dañable o que puede perderse, destruirse o desdeñarse sistemáticamente hasta el punto de la muerte es remarcar no sólo la finitud de una vida (que la muerte es cierta) sino, también, su precariedad (que la vida exige que se cumplan varias condiciones sociales y económicas para que se mantenga como tal). La precariedad implica vivir socialmente, es decir, el hecho de que nuestra vida está siempre, en cierto sentido, en manos de otro; e implica también estar expuestos tanto a quienes conocemos como a quienes no conocemos, es decir, la dependencia de unas personas que conocemos, o apenas conocemos, o no conocemos de nada. Recíprocamente, implica vernos afectados por esta exposición a y dependencia de otros, la mayor parte de los cuales permanecen anónimos. Éstas no son necesariamente unas relaciones de amor, ni siquiera de atención, pero constituyen unas obligaciones hacia los demás, a la mayor parte de los cuales no podemos nombrar —ni conocemos— y que pueden tener o no rasgos de familiaridad con un sentido establecido de quienes somos «nosotros». (2010, pp. 30-31)

Butler plantea que la vida no tiene valor por sí misma, sino en la medida en que existen condiciones sociales, económicas y políticas que la sostienen. La precariedad revela, entonces, la vulnerabilidad constitutiva de todo ser humano, pero también la desigual distribución de esa vulnerabilidad: no todas las vidas son igualmente protegidas ni igualmente lloradas. Más aún, en el contexto de guerra neoliberal, Butler nos permite comprender que la guerra y el abandono estatal producen, como Chaparro, vidas desechables, vidas cuya exposición al daño se vuelve estructural. Está interdependencia —que nuestra

vida siempre está en manos de otros— se convierte en un terreno donde se disputa quién merece vivir y bajo qué condiciones.

Lo anterior se puede materializar en nuestra novela atendiendo el artículo de 2007 “Exquisita receta para preparar narco a la parrilla” de Heriberto Yépez. La subjetividad de un niño que no fue reconocido en casa —Chaparro es huérfano de ambos padres—, se volcará en la necesidad de convertirse en héroe: “Un ser humano que no pudo realizarse (ser reconocido) dentro del núcleo familiar, origina en su psique un deseo heroico. Quiere ‘vencer’. Si las familias reconocieran, no habría ‘héroes’. El héroe nace del sometimiento” (2007, párr. 6-7) Pero para Chaparro no hay condiciones sociales para la heroicidad, entonces, “si en esa sociedad no hay forma de encaminar el afán heroico: nace la sociedad criminal”. Y como “el narco es glorificado, la narcocultura crece porque vivimos en una sociedad en que los individuos que desean volverse héroes no encuentran cómo serlo” (párr. 9-10). De esta forma, “a falta de ser héroes por la educación, la ley, la lucha social, ¿la única ruta? El crimen. El único rincón donde el heroísmo rural o urbano está organizado” (párr. 11).

En *Toda la soledad del centro de la Tierra*, Boone transforma esa desolación en metáfora. Los niños que pueblan la novela son figuras de la orfandad estructural: huérfanos de padres, de Estado, de futuro. La infancia, que debería encarnar la posibilidad de la vida, aparece como residuo de la guerra. Sus cuerpos heridos y sus silencios condensan la historia de un país devastado por la violencia neoliberal. Frente a la imposibilidad de nombrar el horror, la escritura se vuelve gesto de resistencia: un intento de preservar la memoria de lo vivo en medio del despojo.

Butler ha escrito que la precariedad, cuando se administra como política, se convierte en una forma de gobierno: los cuerpos se mantienen en una vulnerabilidad constante que asegura su docilidad. Así, la violencia no busca únicamente destruir, sino gobernar a través del terror. La paradoja final es, además de irresoluble, brutal: cuanto mayor es la violencia, mayor es la rentabilidad; cuanto más miedo, más poder. La inseguridad justifica el gasto militar, el colapso comunitario abre paso a las empresas extractivas, y el dolor social alimenta el mercado de la seguridad privada. Como en un ciclo infernal, la sangre de los pobres sostiene la prosperidad de los poderosos. Las víctimas siguen siendo las mismas: la juventud precarizada, las mujeres desplazadas, las comunidades indígenas devastadas por el fuego

cruzado. En este orden neoliberal, la muerte se vuelve el lenguaje con el que el capital asegura su continuidad. Y todo ello, como muestra la novela de Boone, se inscribe en los cuerpos y en las memorias. La ficción no habla desde afuera, sino desde el corazón mismo de ese horror cotidiano, donde lo real y lo imaginario se confunden. Su escritura no busca documentar la guerra, sino revelar su mecanismo íntimo: cómo el miedo se infiltra en la respiración, cómo el silencio se vuelve una forma de supervivencia, cómo el cuerpo se convierte en el último territorio en disputa.

En el universo narrativo de Boone, la infancia castrada por la orfandad, la pérdida de los seres queridos a manos de la violencia, la impunidad imperante, la profunda soledad y marginación de los personajes, no son metáforas inocentes, sino representaciones de una sociedad necropolítica, donde la vida se ha vuelto frágil, descartable, desechable, estamos ante una violencia que nos desnuda, que nos vuelve vulnerables, inermes. Boone expone los restos humanos y afectivos del capitalismo gore: cuerpos que sobreviven a la intemperie del miedo, voces que habitan la grieta entre lo vivo y lo muerto. El texto no busca denunciar desde la distancia, sino revelar el mecanismo íntimo de la violencia: cómo el miedo se infiltra en la respiración, cómo el silencio se vuelve estrategia de supervivencia, cómo el cuerpo se convierte en el último territorio en disputa. En Boone, la ficción no huye de la realidad, sino que la atraviesa: hace visible la herida que el discurso político pretende ocultar. Su escritura muestra que la guerra contra las drogas no solo devasta el país, sino el sentido de lo humano.

## **Conclusiones**



La investigación emprendida a lo largo de esta tesis ha buscado leer y entender la violencia contemporánea desde la literatura, entendiendo que el relato no sólo representa el horror, sino que lo interroga, lo nombra y lo transforma en una forma válida de conocimiento político. Hemos, a lo largo de los cuatro capítulos, ido tejiendo una lectura que combina herramientas literarias y filosóficas como la hermenéutica analógica y la filosofía política para pensar críticamente la guerra, la precariedad, el terror y la producción de subjetividades en el marco del declive del capitalismo neoliberal. En conjunto, los capítulos conforman una arquitectura conceptual y narrativa que permite comprender cómo el lenguaje literario se vuelve un espacio de resistencia, un eco de denuncia frente al despojo, la deshumanización y la orfandad.

El recorrido teórico desarrollado en los dos primeros capítulos estableció las bases para comprender la violencia no como un hecho aislado, sino como un dispositivo de poder. Siguiendo a Foucault y Agamben, sostuvimos que el poder no se ejerce sólo mediante la represión, sino a través de la producción de subjetividades dóciles y la administración diferencial de la vida y la muerte. Desde esta perspectiva, la violencia neoliberal se entiende como una forma de gobierno: una racionalidad que organiza los cuerpos, distribuye la precariedad y convierte la destrucción en parte de la economía política. La hermenéutica analógica de Beuchot nos ofreció la posibilidad de leer la literatura como un espacio de mediación entre lo simbólico y lo real, entre la experiencia singular y las estructuras de poder que la atraviesan.

El análisis de la violencia como dispositivo permitió visibilizar la manera en que la guerra, bajo el discurso del narcotráfico, se convierte en un régimen de gobierno. Como muestran, Dawn Paley, Sayak Valencia y Ana Esther Ceceña, la llamada guerra contra las drogas no busca erradicar el crimen, sino mantener un estado de excepción permanente que garantice la circulación del capital, la expansión de la militarización y el control de territorios. La violencia, así, deja de ser una patología del sistema para convertirse en su condición de posibilidad. En este marco, la literatura adquiere una función política: no reproduce el discurso del poder, sino que lo desarticula al exponer su carácter ficcional, su forma de construir enemigos y justificar el daño.

Los capítulos teóricos también nos mostraron que el sujeto, en ese entramado, se constituye a partir de su vulnerabilidad. La noción de precariedad en Judith Butler resultó

central para comprender que la vida depende de condiciones materiales y sociales que la hacen posible, y que la distribución desigual de esa precariedad determina qué vidas son dignas de ser lloradas y cuáles no. Desde allí se articuló la lectura de la literatura como un lugar donde esas vidas desechables adquieren voz, donde lo que ha sido silenciado encuentra forma simbólica y, con ello, la posibilidad de duelo y de justicia.

Los capítulos tercero y cuarto tradujeron este marco teórico en una lectura crítica de la narrativa mexicana contemporánea, particularmente en torno a las figuras de la infancia herida, la orfandad y lo monstruoso. En ellos, la literatura aparece como un laboratorio de lo humano, un espacio donde se ensayan los límites de la sensibilidad frente al horror. La orfandad, en tanto experiencia de desamparo radical, se convierte en una categoría ética y política: nombra la condición de los cuerpos abandonados por el Estado, por la ley y por el lenguaje. En el relato de Boone, la figura de los marginados, un niño huérfano, un ciego y una mujer sola, no son solo víctimas de una guerra, son figuras que condensan la exposición absoluta al daño y, a la vez, la potencia de una mirada que resiste a la normalización de la violencia.

La figura del monstruo, sirvió menos para identificar un ente abyecto, anómalo, que para iluminar los procesos mediante los cuales se construye narrativamente la orfandad como lo monstruoso. En la novela, pues, el monstruo como figura casi no existe; lo que sí emerge es lo monstruoso como acontecimiento que fractura el orden social y revela lo precario de su estabilidad. La violencia cruenta, al irrumpir, desacomoda la realidad y nos deja ver el modo en que el sistema neoliberal genera vidas arrojadas fuera de los límites de lo que se considera como tal, vidas desechables, vidas que no son dignas de ser protegidas. La monstruosidad aquí es la condición resultante de esa fractura: la orfandad, la desposesión, la interrupción del futuro y el sentimiento persistente de haber sido expulsado del mundo común, de estar flotando. Desde esta lectura, la construcción narrativa de lo monstruoso se convierte en un lenguaje crítico que nos muestra cómo la ficción hace más legible el daño provocado por la violencia estructural al inscribirlo en la voz afectiva de unos personajes marginales, evidenciando así los límites de lo vivible bajo un régimen que produce tanto lo monstruoso como sus efectos duraderos.

En el capítulo final, argumentamos que la guerra declarada por el estado mexicano en 2006, y su discurrir en los años siguientes, no sólo transformó las formas de la violencia,

sino también la estructura afectiva del país. El miedo se volvió un medio de gobierno y un lenguaje colectivo. La política del terror, amplificada por los medios de comunicación, convirtió el dolor ajeno en espectáculo y neutralizó la empatía. Sin embargo, en la literatura este mismo miedo se reinscribe de otra manera: como memoria encarnada, como gesto de restitución. Tanto la novela de Boone, como los textos analizados sucintamente en el capítulo panorámico, desmontan la narrativa oficial y proponen otras formas de nombrar, de sentir, de recordar, devolviendo densidad humana a las vidas reducidas a cifras.

Así, concluimos que la literatura no se limita a representar la violencia, antes es un contra-dispositivo, una forma de conocimiento —que parte de lo individual a lo general— sobre la realidad de la guerra contra el narcotráfico en México. Su potencia radica en la posibilidad de interrumpir el lenguaje del poder, de desautomatizar el horror y de reabrir el espacio de la sensibilidad. La palabra literaria restituye lo que la guerra busca aniquilar: el rostro, el nombre, la historia. Frente a la economía de muerte que sostiene al capitalismo neoliberal, la literatura afirma la vida en su fragilidad, en su exposición, en su capacidad de narrar. En este sentido, la hermenéutica más que un método de interpretación, se convirtió en una ética de la escucha: un modo de acompañar el dolor sin apropiárselo, de leer lo que tiembla en los márgenes del discurso.

En conjunto, los cuatro capítulos delinean un pensamiento de la violencia que es, a la vez, una crítica del poder y una afirmación de la posibilidad. La literatura, en su dimensión política, nos obliga a mirar lo que el discurso hegemónico oculta: los cuerpos vulnerados, las infancias heridas, las vidas desechables. Pero también nos enseña que en el lenguaje persiste una fuerza de creación, una posibilidad de recomenzar. Leer, en este contexto, es un acto político porque desactiva el miedo y devuelve al sujeto la capacidad de imaginar. En medio del despojo, la literatura alberga en su haber la memoria de lo que aún puede ser humano.

Llegar al final de este recorrido no significa dar por clausurada una investigación, antes bien, nos parece más importante establecer un parámetro para reflexionar más ampliamente sobre lo que significa leer, pensar y escribir críticamente en un tiempo dominado por la narrativa bélica y la violencia cada vez más cruenta. Si algo ha intentado revelar este trabajo, es que la guerra no se limita al terreno militar ni a los discursos de seguridad, esa sería solo su cara más visible: la guerra es al mismo tiempo una forma de organización y reorganización del mundo, una gramática del poder que lo atraviesa todo; los

cuerpos, el lenguaje, la sensibilidad, las relaciones interpersonales. En ese contexto, la literatura se erige como una forma de resistencia, una que configura las condiciones de posibilidad del pensamiento, desde fuera, para mirar más claramente.

La conclusión de este trabajo se construye, entonces, como una afirmación ética y política de la palabra. En medio del ruido de la muerte y del cálculo neoliberal, escribir y leer se convierten en gestos de interrupción, en modos de sostener el mundo desde su fragilidad. La literatura es la memoria de lo que sobrevive, pero también la promesa de lo que todavía puede ser. No busca ofrecer respuestas cerradas, no buscar dar consuelo; su potencia reside en la pregunta que abre, en la grieta que deja al descubierto lo que el discurso del poder oculta: el rostro de los otros, de los que han sido marginados, de los que siempre pierden, y de la vida, una vida que insiste en ser reconocida, en ser vivible.

El capitalismo neoliberal ha hecho del miedo un régimen afectivo y de la precariedad una condición estructural. La política del terror ha desbordado los límites del Estado para volverse atmósfera, una forma de vida que regula las emociones y los deseos. Frente a esa normalización del horror, la palabra literaria actúa como un contra-discurso que reinstaura la posibilidad de sentir, de imaginar, de mirar el dolor sin reducirlo a espectáculo. En su vulnerabilidad, la escritura se vuelve testimonio de lo que aún no ha sido completamente capturado por la lógica del mercado.

La orfandad, las heridas abiertas colectivas, lo monstruoso, las vidas precarias y todas las figuras que recorren esta tesis no sólo aluden a la devastación, sino abre, mínimamente, la posibilidad de recomenzar. Desde esa perspectiva, lo monstruoso deja de ser lo excluido para convertirse en un lugar donde se reconfigura lo humano. La orfandad, como experiencia política, revela que el abandono también puede ser el inicio de una comunidad posible, una comunidad fundada no en la identidad, sino en la exposición compartida a la vulnerabilidad. La literatura, al narrar esa exposición, construye un espacio donde lo común vuelve a pensarse, donde la vida vuelve a decirse.

Con este trabajo hemos buscado mostrar que pensar la violencia implica también pensar el lenguaje y los silencios que la sostienen. La tarea de la crítica y de la literatura no es sólo denunciar, sino imaginar otras formas de existir. Cada texto, cada lectura, abre la posibilidad de una sensibilidad distinta: una en la que otro deje de ser enemigo y vuelva a ser

rostro, donde la muerte deje de ser cifra y vuelve a ser duelo, donde la precariedad se transforme en la conciencia de nuestra interdependencia.

En última instancia, la pregunta que atraviesa esta tesis permanece abierta: ¿cómo sostener la vida en un mundo que la vuelve mercancía? Tal vez la respuesta, si la hay, se encuentre en la persistencia de la palabra. En un tiempo en que todo tiende a la deshumanización, escribir sigue siendo un modo de resistir al olvido, de afirmar la presencia de lo que todavía duele, de devolverle al lenguaje su capacidad de cuidar. Es obvio que la literatura no detiene la violencia, no detiene balas, como dice Cristina Rivera Garza, pero impide que el horror se vuelva costumbre porque nos obliga a mirarlo. Las resistencias son plurales y diversas, pero en ese gesto mínimo —insistir en la palabra— se juega, quizás, la forma más profunda de resistencia.

## Referencias bibliográficas

- Agamben, Giorgio (2014). *Qué es un dispositivo*. Adriana Hidalgo Editora.
- Agamben, Giorgio (2005). *Estado de excepción. Homo sacer II, I*. Adriana Hidalgo.
- Aguayo, Sergio. (Ed.). (2016). *En el desamparo. Los Zetas, el Estado, la sociedad y las víctimas de San Fernando, Tamaulipas (2010), y Allende, Coahuila (2011)*. El Colegio de México AC
- Alvarado, Ramón. (2016). Escribir América en el siglo XXI: el Crack y McOndo, una generación continental. *Iberoamericana: América Latina; España; Portugal*: 63, 3, 2016, 67-90.
- Amatto, Alejandra. (2020). Transculturación el debate. Los desafíos de la crítica literaria latinoamericana actual en dos escritoras: Mariana Enriquez y Liliana Colanzi. *Valenciana*, 13(26), 207-230.
- Arendt, Hannah. (1958). *La condición humana*. University of Chicago Press.
- Arriagada V., Patricio y Víctor Ibarra B. (2021). “Sobre la noción de lo monstruoso en la filosofía crítica de Immanuel Kant”. *Revista Historia Social y de las Mentalidades*, 25(2), 287-306. <https://doi.org/10.35588/rhsm.v25i2.4696>
- Bensa, Tatiana. (2005). Bensa, T. (2005). Identidad latinoamericana en la literatura del Boom. *Revista de estudios iberoamericanos*, (2), 87-92.
- Bartolotta, Leandro, Fuentes, Andrés & Gago, Ignacio. (abril, 2011). Violencia social, crisis estatal, y políticas de excepción: notas sobre la “guerra al narcotráfico en México”. *Dossier México, Observatorio latinoamericano* 6, pp. 48-53.
- Beuchot, Mauricio (2013). Una hermenéutica analógica para la literatura. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, (13), 11-23.
- Beuchot, Mauricio. (2000). *Tratado de hermenéutica analógica. Hacia un nuevo modelo de interpretación*. Ítaca.
- Boone, Luis J. (2019). *Toda la soledad del centro de la Tierra*. Alfaguara
- Butler, Judith. (2010). *Marcos de guerra. Las vidas lloradas*. Paidós.

- Carbó, José. (2024). "Para qué nos sirven todas estas palabras". Crítica literaria transcultural y ciudadanía en sociedades extremadamente violentas. *Revista Telar* ISSN 1668-3633, (32), 217-242.
- Carrera, Miguel. (2015): «El terror sí tiene forma: delimitación teórica de una categoría estética», en N. Álvarez & A. Abello, coords., *Espejismos de la realidad. Percepciones de lo insólito en la literatura española (siglos XIX-XXI)*. León, Servicio de Publicaciones de la Universidad de León, pp. 75-84
- Caruso, Valeria. (2016). Política, mercado y literatura. Revisitando el boom de la narrativa latinoamericana de la década del 60. *Tenso Diagonal*, (01), 203-220.
- Cavarero, Adriana. (2009). *Horrorismo: nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos.
- Ceceña, Ana Esther. (2014). Los golpes de espectro completo. *Revista América Latina en Movimiento*, (495), 1-5.
- Ceceña, Ana Esther. (2017). Poder, emancipación, guerra y sujetidad. *Praxis espacial en América Latina. Lo geopolítico puesto en cuestión*. Itaca.
- Ceceña, Ana Esther & Barrios, David. (01 de abril de 2022). *La guerra contra el narco en México como política de reordenamiento social*. Observatorio Latinoamericano de Geopolítica. <https://geopolitica.iiec.unam.mx/index.php/node/1294>
- Escuela de Cuadros (2013, 8 de noviembre). Ana Esther Ceceña: El militarismo. YouTube. <https://www.youtube.com/watch?v=rtuY7Nc76iQ&t=371s>
- Del Sarto, A. (2012). Globalización, violencia y afectividad en Ciudad Juárez. *Lenguaje de las emociones: afecto y cultura en América Latina*. (South by Midwest; 3), 73-92.
- Eco, Umberto. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Lumen.
- Eco, Umberto. (2000). *Cómo se hace una tesis. Técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*. Gedisa.
- Enríquez, Mariana. (4 de mayo de 2017). Narrativa de terror por Mariana Enríquez. Posgrado internacional Escrituras: *Creatividad Humana y Comunicación*. FLACSO Argentina. <https://www.youtube.com/watch?v=bHdM7Wq6fe4&t=510s>

- Foucault, Michel (2023a). *El origen de la hermenéutica de sí. Conferencias de Dartmouth*, 1980. Siglo XXI.
- Foucault, Michel. (2023b). *Los anormales. Curso en el Collège de France (1974-1975)*. Fondo de Cultura Económica.
- Foucault, Michel. (2020). *El orden del discurso*. Tusquets
- Foucault, Michel. (2012). *El poder, una bestia magnífica: sobre el poder, la prisión y la vida*. Siglo XXI.
- Franco, Jean. (2016). *Una modernidad cruel*. FCE.
- Fuentes, Carlos. (2012). *La gran novela latinoamericana*. Alfaguara.
- Gallego, Ana. (2017). El boom en la actualidad: las literaturas latinoamericanas del siglo XXI. *Cuadernos Hispanoamericanos*, (803), 50-62.
- Garza, Javier. (10 de octubre de 2016). La venganza de Los Zetas en Allende, la masacre que no conocimos. *El País*.  
[https://elpais.com/internacional/2016/10/10/mexico/1476113913\\_312701.html](https://elpais.com/internacional/2016/10/10/mexico/1476113913_312701.html)
- García, Gabriel. (2013). *Cien años de soledad*. Diana.
- Gibler, J., Gómez, P. J., & Bales, K. (2017). *Morir en México: terror de Estado y mercados de la muerte en la guerra contra el narco*. La Oveja Roja.
- Gramsci, Antonio. (1985). *Cuadernos de la Cárcel*. Ediciones Era.
- Herrera, Yuri. (2004). *Trabajos del reino*. Periférica.
- Herrera, Yuri. (14 de octubre de 2021). Monstruosidad en la literatura mexicana contemporánea. *Diplomado Encuentros y Desencuentro de la lengua española y las literaturas hispánicas*. UNAM.  
<https://www.youtube.com/watch?v=2nkGwKMepRU&t=1270s>
- Kant, Immanuel. (1876). *Crítica del juicio*. Librerías de Francisco Iravedra, Antonio Novo.
- Klein, Naomi. (2007). *La doctrina del shock. El auge del capitalismo del desastre*. Paidós.



- Lamas, Mijail. (2017). Mapa de los feminicidios en México, un poema documental, en *Círculo de poesía. Revista electrónica de literatura*, 6. Territorio poético. Disponible en <http://circulodepoesia.com/2017/04/mapa-de-los-feminicidios-enmexico-un-poema-documental/>
- Llorente, Ema. (2020). *La patria en fuga. Violencia, memoria y desaparecidos en la literatura mexicana actual*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos, Centro Interdisciplinario de Investigación en Humanidades: Bonilla Artigas Editores.
- Mbembe, Achille. (2011) *Necropolítica*. Melusina.
- Molloy, Sylvia. (1998). *Acto de presencia. La escritura autobiográfica en Hispanoamérica*. FCE.
- Morales, César. (2011). La guerra contra el narcotráfico en México. Debilidad del Estado, orden local y fracaso de una estrategia. *Aposta. Revista de Ciencias Sociales*, (50), 1-35.
- Moraña, Mabel. (1998). El boom del subalterno. *Cuadernos americanos*, 1(67), 214-22.
- Moraña, Mabel. (2017). *El monstruo como máquina de guerra*. Iberoamericana.
- Ortiz, Orlando. (2010, 26 de septiembre). La literatura del narcotráfico. *La Jornada Semanal*. <https://www.jornada.com.mx/2010/09/26/sem-orlando.html>
- Palaisi, M. A. (2014). México: seis letras por reordenar en medio de una guerra de discursos. *La mort sous les yeux*, 219-231.
- Paley, Dawn Marie. (2018). *Capitalismo antidrogas. Una guerra contra el pueblo*. Sociedad Comunitaria de Estudios Estratégicos y Libertad bajo palabra.
- Paley, Dawn Marie. (2020). *Guerra Neoliberal. Desaparición y búsqueda en el norte de México*. Libertad bajo palabra.
- Perus, Françoise (2012) *Juan Rulfo: el arte de narrar*. Editorial RM.
- Pérez, Ángela. (2021). La teoría de la metáfora de Paul Ricoeur en contexto. *Anuario de estudios filológicos*, 44, 145-162.

- Prieto, José. (2018). La reclamante o la poesía como demanda y reivindicación. *El jardín de los poetas*, (6), 65-77.
- Rama, Ángel. (1981). El "boom" en perspectiva. En *Más allá del boom: literatura y mercado* (pp. 51-110). Marcha Editores.
- Reguillo, Rossana. (2021). *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*. ITESO.
- Rivera, Cristina. (2011). *Dolerse: Textos desde un país herido*. Sur+ ediciones.
- Rivera, Cristina. (2019). *Los muertos indóciles: necroescrituras y desapropiación*. Debolsillo
- Rulfo, Juan. (2017). *Pedro Paramo*. Editorial RM.
- Segato, Rita. (2013). *La crítica de la colonialidad en ocho ensayos y una antropología por demanda*. Prometeo.
- Torrano, Andrea. (2015). La monstruosidad en G. Canguilhem y M. Foucault. Una aproximación al monstruo biopolítico. *Ágora. Papeles de filosofía*, 34(1).
- Trías, Eugenio. (2011). *Lo bello y lo siniestro*. Debolsillo.
- Ricoeur, Paul. (2001). *La metáfora viva*. Trotta
- Barthes, Roland. (1987). La muerte del autor. *El susurro del lenguaje*, 2.
- Uribe, Sara. (2019) *Antígona González*. Cooperativa Editorial.
- Valdez, Javier. (2015). *Los huérfanos del narco. Los olvidados de la guerra del narcotráfico*. Penguin Random House.
- Valencia, Sayak. (2010). *Capitalismo Gore*. Melusina.
- Vargas, Mario. (2002). *La verdad de las mentiras*. Alfaguara.
- Yépez, Heriberto. (9 de julio de 2007). Exquisita receta para preparar narco a la parrilla. *Émula*. <https://emulafanzine.blogspot.com/2007/07/exquisita-receta-para-preparar-narco-la.html>
- Zavala, Oswaldo. (2018). *Los carteles no existen. Narcotráfico y cultura en México*. Malpaso

Zavala, Oswaldo. (2022). *La guerra en las palabras. Una historia intelectual del narco en México (1975-2020)*. Debate

Žižek, Slavoj. (2005). *Bienvenidos al desierto de lo real*. Akal

# Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



A quien corresponda,

Por este medio, quien abajo firma, bajo protesta de decir verdad, declara lo siguiente:

- Que presenta para revisión de originalidad el manuscrito cuyos detalles se especifican abajo.
- Que todas las fuentes consultadas para la elaboración del manuscrito están debidamente identificadas dentro del cuerpo del texto, e incluidas en la lista de referencias.
- Que, en caso de haber usado un sistema de inteligencia artificial, en cualquier etapa del desarrollo de su trabajo, lo ha especificado en la tabla que se encuentra en este documento.
- Que conoce la normativa de la Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo, en particular los Incisos IX y XII del artículo 85, y los artículos 88 y 101 del Estatuto Universitario de la UMSNH, además del transitorio tercero del Reglamento General para los Estudios de Posgrado de la UMSNH.

| Datos del manuscrito que se presenta a revisión |                                                                                                                                             |                                                          |
|-------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------|
| Programa educativo                              | Maestría en Filosofía de la Cultura                                                                                                         |                                                          |
| Título del trabajo                              | La construcción narrativa de la orfandad como lo monstruoso en la novela <i>Toda la soledad del centro de la Tierra</i> de Luis Jorge Boone |                                                          |
|                                                 | Nombre                                                                                                                                      | Correo electrónico                                       |
| Autor/es                                        | Ariadna Zayid Ibáñez Villegas                                                                                                               | <a href="mailto:1811644e@umich.mx">1811644e@umich.mx</a> |
| Director                                        | Carlos González di Pierro                                                                                                                   | carlos.dipierro@umich.mx                                 |
| Codirector                                      |                                                                                                                                             |                                                          |
| Coordinador del programa                        | Jesús Emmanuel Ferreira González                                                                                                            | mae.filosofia.cultura@umich.mx                           |

| Uso de Inteligencia Artificial |             |             |
|--------------------------------|-------------|-------------|
| Rubro                          | Uso (sí/no) | Descripción |
| Asistencia en la redacción     | No          |             |

# Formato de Declaración de Originalidad y Uso de Inteligencia Artificial

Coordinación General de Estudios de Posgrado  
Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo



| Uso de Inteligencia Artificial             |             |             |
|--------------------------------------------|-------------|-------------|
| Rubro                                      | Uso (sí/no) | Descripción |
| Traducción al español                      | No          |             |
| Traducción a otra lengua                   | No          |             |
| Revisión y corrección de estilo            | No          |             |
| Análisis de datos                          | No          |             |
| Búsqueda y organización de información     | No          |             |
| Formateo de las referencias bibliográficas | No          |             |
| Generación de contenido multimedia         | No          |             |
| Otro                                       | No          |             |

| Datos del solicitante |                                              |
|-----------------------|----------------------------------------------|
| Nombre y firma        | Ariadna Zayid Ibáñez Villega                 |
| Lugar y fecha         | Morelia, Michoacán a 24 de noviembre de 2025 |

# Ariadna Zayid Ibañez Villegas

## LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA DE LA ORFANDAD COMO LO MONSTRUOSO EN LA NOVELA TODA LA SOLEDAD DEL CENTR...

 Universidad Michoacana de San Nicolás de Hidalgo

### Detalles del documento

Identificador de la entrega

trn:oid:::3117:533868973

Fecha de entrega

28 nov 2025, 1:25 p.m. GMT-6

Fecha de descarga

28 nov 2025, 1:29 p.m. GMT-6

Nombre del archivo

LA CONSTRUCCIÓN NARRATIVA DE LA ORFANDAD COMO LO MONSTRUOSO EN LA NOVELA TODA....pdf

Tamaño del archivo

729.8 KB

131 páginas

43.102 palabras

228.480 caracteres

# 6% Similitud general

El total combinado de todas las coincidencias, incluidas las fuentes superpuestas, para ca...

## Filtrado desde el informe

- Texto citado
- Texto mencionado
- Coincidencias menores (menos de 10 palabras)

## Fuentes principales

- 6%  Fuentes de Internet
- 2%  Publicaciones
- 0%  Trabajos entregados (trabajos del estudiante)

## Marcas de integridad

### N.º de alertas de integridad para revisión

No se han detectado manipulaciones de texto sospechosas.

Los algoritmos de nuestro sistema analizan un documento en profundidad para buscar inconsistencias que permitirían distinguirlo de una entrega normal. Si advertimos algo extraño, lo marcamos como una alerta para que pueda revisarlo.

Una marca de alerta no es necesariamente un indicador de problemas. Sin embargo, recomendamos que preste atención y la revise.