



Universidad Autónoma del

Estado de Morelos

Facultad de Artes

Centro Interdisciplinario de Investigación en

Humanidades

Maestría en Estudios de Arte y Literatura

Necroescrituras para resistir a la violencia: Duelo y
representación en *Aquí no es Miami* (2019) y *Paradais*
(2021) de Fernanda Melchor

TESIS

para obtener el grado de: Maestro en Estudios de Arte y Literatura

Presenta: Audiel González Juárez

Director de tesis: Dr. Armando Villegas Contreras

Cuernavaca, Morelos, 18 de marzo del 2026

Para Lidia y Avelino, como siempre...

Para Armando Villegas, por su guía, paciencia y apoyo durante este proceso

Para mis hermanitas a quienes amo infinitamente

Para Ana, por su compañía y amor que me sostienen

Para Pedraza, Judith, el compa Chuy, El Piratita y todxs lxs inmersos en esta oquedad que
duele...

INDICE

Introducción.....	4
1.- Apuntes para una revisión crítica de la hegemonía: Narcocultura y capitalismo gore en México	5
1.1 Para empezar, un breve apunte.....	5
1.2 Narcocultura e identidad: formas de legitimar la violencia	6
1.1.2 Representaciones hegemónicas de la violencia	10
1.1.3 Narcoliteratura escrita sobre México.....	14
1.2 Capitalismo del cuerpo y <i>sujetos endriagos</i>	18
1.2.1 Cuerpo, producción y consumo	18
1.2.2 Capitalismo gore	19
1.2.3 Sujetos endriagos, figuras de la exclusión.....	22
2. Necroescrituras y desapropiación: lo estético y lo ético.....	25
2.1. La palabra colectiva: sobre la desmuerte del autor	25
2.1.1 Para una poética de la desapropiación.....	28
2.1.2 Comunidad y comunalidad: resistencia, ser-en-comun.....	31
2.2 Una sensibilidad distinta: el duelo para construir comunidad. Una lectura de Judith Butler y Jacques Rancière.....	34
2.2.1 Sobre el reparto de lo sensible y el concepto de anarcopolítica.....	34
2.2.2 Anarquía, duelo y resistencia: la posibilidad de la ficción.....	37
Capítulo 3: Violencia, duelo y representación: una lectura de <i>Paradais y Aquí no es Miami</i> de Fernanda Melchor.	41
3.1 Sobre las obras.....	41
3.2 De la forma: Rizoma y desapropiación.....	42
3.2.1 Los “inicios” tienen forma de ficción	44
3.3 Territorio des-terrado: exilio domiciliario y comunidades vulnerables	51
3.3.1 Territorializar la fosa: sobre las posibilidades de resistir en la oscuridad doliente.....	53
3.3.2 Veracruz, un <i>paradais</i> de luto: análisis en torno al duelo y su representación en la obra de Fernanda Melchor	56
3.4 ¿Necroescrituras?: para leer críticamente a Fernanda Melchor.....	66
Conclusiones.....	70
Bibliografía.....	72

Introducción

El presente trabajo de investigación tiene como finalidad el análisis de dos obras relevantes en la literatura mexicana de la última década, escritas por la escritora veracruzana Fernanda Melchor; dichas obras corresponden a *Aquí no es Miami* (2019) y *Paradais* (2021) tomando como base teórica las propuestas de Cristina Rivera Garza en su libro *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2019) texto del que se desprenden conceptos como duelo, territorio y comunidad. En cuanto a la selección de las obras el criterio consta de señalar un ejemplo de narrativa breve (cuento) en *Aquí no es Miami* y a explorar una novela poco estudiada de la autora, dada su “reciente” publicación” como lo es *Paradais*.

Durante el primer capítulo propongo una revisión de los conceptos de *narcotráfico* y un breve panorama de sus representaciones en lo que considero medios hegemónicos de popularización que han llevado a la creación de un imaginario colectivo en torno al tema. En el segundo capítulo, pretendo sentar las bases teóricas que guíen el análisis desde lo dicho por Rivera Garza, Judith Butler, Jean Luc-Nancy y Jacques Rancière en torno a cuestiones de duelo y formas de oponerse a la hegemonía desde posturas relacionadas a la política anárquica y la comunidad. En el tercer apartado cierro con el análisis de las obras y una serie de reflexiones sobre el concepto de territorio para acentuar, en ese aspecto, características importantes de los objetos de estudios, además, de una lectura crítica fuera de las obras que enriquecerá los análisis de fondo y forma realizados anteriormente.

Abordar la violencia ha sido un tema recurrente en diversos medios de comunicación y en un contexto como el que se vive en México, por lo menos desde inicios de siglo, resulta pertinente hacer una revisión del tratamiento crítico de estas manifestaciones que van desde

la espectacularidad hasta, más recientemente, la sensibilidad como estrategia de una política comprometida con la creación de comunidades que encuentren el cobijo y la empatía para resistir los embates de la crisis actual. Una de las motivaciones principales surge a partir de la lectura de *Antígona González* (2012) de Sara Uribe y del creciente *boom* en la literatura escrita por mujeres que toma un rol esencial para discutir en torno al narcotráfico y las aristas que un fenómeno complejo representa.

Además de mis intereses académicos, una serie de desafortunados eventos que me han llevado a sufrir los efectos de la violencia inmediata mueve mi compromiso para redactar las paginas siguientes, esperando que en ellas quepa una especie de restitución del daño, aunque adelanto desde ahora que ante la perdida y el duelo no hay restitución posible.

1.- Apuntes para una revisión crítica de la hegemonía: Narcocultura y capitalismo gore en México

1.1 Para empezar, un breve apunte

Las reflexiones presentadas en este primer capítulo pretenden establecer un marco histórico-cultural que sitúe el fenómeno de las representaciones cuyo tema central es el tratamiento de la violencia producida por el narcotráfico en México. A partir de una breve revisión de diversos productos culturales, se busca desmenuzar, a nivel discursivo, los mecanismos retóricos que operan en la producción de determinados sentidos y cómo es que estos mismos responden a intereses de grupos hegemónicos como el Estado o la maquinaria capitalista, misma que ha convertido a los cuerpos en una mercancía explotada a partir de la subyugación y la violencia.

1.2 Narcocultura e identidad: formas de legitimar la violencia

Ubicar el principio de un suceso tan complejo como el narcotráfico puede resultar problemático, sobre todo si no se quiere caer en una lectura positivista y burguesa de la Historia.¹ Walter Benjamin menciona que la acumulación de datos es propia de disciplinas como la historiografía, lo que resulta en una concepción progresiva del tiempo y que excluye a su vez otras maneras de interpretación histórica, y, por ende, otras formas de experiencia igualmente válidas.

Dicho lo anterior, retomo de manera panorámica lo dicho por Rodríguez Chavarria en su tesis *Usos, apropiaciones y excedentes de la figura del narcotraficante* (2020), donde elabora una revisión de diversos hitos en los que el discurso público ubica una serie de “inicios del narcotráfico” que varían en cuestiones cronológicas y geográficas, pero que responden a distintas perspectivas para abordar el tema y de las cuales revisaré a continuación.

Es en 1920 cuando la prohibición de ciertas sustancias cobró interés en México, pues se consideraba un asunto de salud pública; mientras que se reservaba el uso y comercio de sustancias, como el opio y la morfina, para aquellos que contaran con los registros adecuados es con relación a la marihuana donde la ley fue menos flexible. El decreto titulado “Disposiciones sobre el comercio de productos que pueden ser utilizados para fomentar vicios que degeneren la raza y, sobre el cultivo de plantas que pueden ser empleadas con el mismo fin” sentaba sus bases legales en el artículo 73 de la Constitución de 1917. Para Luis Astorga, el término “narcotraficante” aparece en 1956, pero no cobra relevancia hasta

¹ La idea la retomo del texto “Sobre el concepto de Historia” de Walter Benjamin, publicado originalmente en 1989.

décadas posteriores, ya que para referirse a los sujetos que desempeñaban actividades asociadas a la producción y comercialización de narcóticos se utilizaban diversos denominativos como “gomero”, “raquetero”, “gánster”, “cultivador”, “sembrador”, “traficante” o “hampón”.

En el presente siglo, hay quienes afirman que el problema del narcotráfico en México cobra especial relevancia a partir del sexenio de Felipe Calderón (2006 – 2012) y de su plan de seguridad pública denominado “Guerra contra el narcotráfico”.² Sin embargo, esta lógica de guerra puede rastrearse hasta 1986, cuando el presidente estadounidense Ronald Reagan declara la lucha contra las drogas por ser considerado un fenómeno social que atentaba contra la seguridad de Estados Unidos; con ello, comienza la intervención militar en países sudamericanos con la excusa de erradicar y prohibir la presencia de cultivos destinados al narcotráfico.

En el ámbito cultura, Romero (2018) menciona que es en Sinaloa, en la década de los sesenta, donde el narcotráfico comienza a ser llamado “el nuevo folk” y la presencia en productos culturales, principalmente en música, aumentó. Es entonces cuando el narcotráfico pasa a formar parte de los imaginarios sociales y se adhiere a ellos a partir de una serie de formas de representación que devienen en la legitimización de las actividades criminales.³

² Si bien la violencia se acrecentó a partir de dicha estrategia por parte del Estado, no es en este periodo donde la violencia surge de manera espontánea, sino que la espectacularización de la misma se convirtió en tema cotidiano desde los medios de comunicación como la televisión o la nota roja periodística.

³ Desde la ficción podemos encontrar en el objeto de estudio que nos compete un hito relevante mencionado en el cuento “Luces en el cielo”, que se encuentra en *Aquí no es Miami*, pues Fernanda Melchor ubica el inicio del narcotráfico en el discurso público en 1991 cuando se veían llegar las avionetas cargadas de cocaína desde la playa “Boca del muerto” y que se confundían con la popularidad del fenómeno OVNI en México.

A partir de entonces, el producto cultural más relevante es, probablemente, el corrido,⁴ que retoma elementos de la tradición clásica⁵ al elaborar temáticas que giran en torno a valores como el heroísmo, la lealtad, la superación o el coraje en entornos bélicos. Juan Carlos Ramírez-Pimienta⁶ (2011) ubica el primer corrido dirigido a un traficante a finales del siglo XIX, el cual estaba dedicado a las hazañas de Mariano Reséndez. Posteriormente, en la época revolucionaria, las temáticas se centraron en narrar hechos y actores en torno a las batallas dentro del país.

Carolina Villatoro (2012) señala que la población, además de pasar por un proceso donde asimiló el fenómeno del narcotráfico también sufrió una serie de transformaciones desde su núcleo cultural; la autora se apoya de diversos teóricos para elaborar una definición de *cultura* y apunta que:

La cultura se refiere al patrimonio intelectual y material de una sociedad o grupo determinado, es el conjunto de conocimientos, valores, creencias, normas, símbolos y modelos de comportamiento que los miembros de dicho grupo comparten en diversa medida; la cultura abarca todas las manifestaciones de los hábitos sociales del grupo, los productos de la actividad humana inducidos por estos hábitos, y los medios materiales para su producción y reproducción. (57)

Los cambios sufridos en la percepción mexicana en torno al narcotráfico tienen que ver con los modos de actuar del narcotráfico exteriorizados, que, a partir de estrategias como la deificación y el melodrama, van legitimando los mecanismos de los cárteles para operar

⁴ Que deviene posteriormente en “narcocorrido” y, desde hace algunos años, en “corrido tumbado”.

⁵ De la tradición medieval y los cantares de Gesta, para ser precisos.

⁶ En su libro *Cantar a los narcos: voces y versos del narcotráfico*.

dentro de la cotidianidad del territorio. Los límites de legalidad e ilegalidad se desdibujan, pues en la narcocultura se producen, de manera inconsciente, discursos que pretenden justificar las acciones de los cárteles. Dichos discursos pueden encontrarse en productos culturales como la música, las series de televisión, la arquitectura, el cine y la literatura.

El narcotráfico se ha expandido en un contexto que ha permitido su fortalecimiento como industria, en el marco de una intensa producción y emisión de significaciones construidas históricamente que tienden hacia la justificación implícita y la promoción de ciertas facetas de la actividad”. (58)

Aquellos aspectos que se reproducen en el discurso de la narcocultura tienen como ejes centrales el hedonismo y la búsqueda de prestigio social, entendido como opulencia, derroche y poder. El lenguaje simbólico presente en la cultura modela una serie de estereotipos aspiracionales que internalizan en sus receptores el imaginario producido por la narcocultura. Resultado de lo anterior es la legitimación de la realidad narco, pues aquello que es legítimo “indica al individuo por qué debe realizar una acción y no otra (...) también le indica por qué las cosas son lo que son.” (68). En este sentido, los simbolismos tienen un efecto directo en nuestra forma de aprehensión de la realidad.

Villatoro menciona que los imaginarios sociales de la narcocultura parten de tres elementos esenciales que sirven como herramientas de identificación: el primero de ellos se basa en la hipervaloración del dinero, que se traduce en éxito y poder; en segunda instancia, se presenta la justificación de sus propias pautas, como el uso de violencia excesiva, pues es a través de ellas que se obtienen los bienes económicos; en tercer lugar, están las formas de identidad creadas en el imaginario colectivo, las cuales tienen como actores principales a figuras heroicas o que surgen de entornos marginales para ser reconocidos socialmente a

través de ejercer la violencia en el mundo del narcotráfico: “en el imaginario popular, el narcotraficante es el nuevo referente de éxito y riqueza, se ha constituido como el personaje que simboliza sus expectativas y posibilidades de acción ante las limitaciones de la pobreza.” (71)

Una de las formas discursivas que predomina en los productos culturales que conforman dicho imaginario es el melodrama. Monsiváis (2002) menciona que la presencia del melodrama en estas obras atenúa el sentido ético de la violencia y puede convertirnos en cómplices de ella al generar empatía e identificación con los personajes y sus motivaciones.⁷ Los discursos que mantienen un tratamiento estereotipado del narcotráfico crean una identidad colectiva, mas no comunitaria,⁸ en la que los individuos velan por sus propios intereses y aspiran a tener poder y opulencia económica. Dichos discursos pertenecen a formas hegemónicas de representación sobre las cuales profundizaré en el siguiente apartado.

1.1.2 Representaciones hegemónicas de la violencia

Cuando utilizo el concepto de *hegemonía* y sus derivados, lo hago en la acepción propuesta por Jesús Martín Barbero (1987), quien, a partir de lo dicho por Gramsci, menciona que la

⁷ Si bien los argumentos de Monsiváis giran en torno a una cuestión moral, es interesante revisar por qué la violencia del narcotráfico puede generar una especie de empatía y, a mi parecer, dicha empatía no es solo un síntoma de herramientas ficcionales como el melodrama, sino una forma de relacionarnos como consumidores ante un tipo de violencia que se opone a la practicada por el Estado. El filósofo Walter Benjamin, en su texto “Para una crítica de la violencia” (1921), reflexiona en torno a la práctica de una violencia destructora del derecho estatal, una violencia redentora y que no culpabiliza, a la que él denomina “violencia divina”. La identificación con personajes que desafían la violencia del Estado puede ser un reflejo de la necesidad por la creación de un sistema de derecho diferente, donde la violencia no sea una herramienta para las fuerzas del Estado.

⁸ En esto me detendré más adelante, pero considero pertinente realizar una breve aclaración sobre esta distinción: aquello que es colectivo no es necesariamente un bien de la comunidad, pues no busca la concreción de beneficios a partir de estructuras no violentas y con una dirección horizontal de quienes participan.

hegemonía es un proceso que se va transformando a la par de la sociedad y en el cual se genera una relatividad de las posturas de dominación que hace posible hacer llegar la ideología a las masas. Barbero menciona que la dominación hegemónica se logra a partir de la circulación cultural de obras y productos cargados de ideología.

Sobre la narcocultura, podemos afirmar que existen maneras de representación que son funcionales para los fines de los grupos hegemónicos; en el caso mexicano podemos ubicar narrativas que favorecen al narcotráfico y a la ideología estatal. Ya hablamos en el apartado anterior de cómo se legitima el actuar violento de los narcotraficantes a partir de las imágenes que conforman las percepciones colectivas, ahora habrá que revisar cómo el Estado se beneficia de distinta forma de discursos similares y de qué forma se producen. Sergio Rodríguez-Blanco y Federico Mastrogiovanni (2018) señalan que en las narrativas hegemónicas abunda una postura binaria en la cual solo existen dos bandos, siendo el Estado los “buenos” y los cárteles los “malos”. Este tipo de discursos ayudan a crear la idea de “seguridad nacional”, pues retratan al Estado y sus agentes como entidades comprometidas en la lucha contra el “mal”.⁹ La reproducción acrítica de dichas narrativas elimina la responsabilidad del Estado frente a la violencia y, como lo menciona Judith Butler (2006), crea la idea de que hay vidas y duelos más importantes que otros, siendo las vidas valiosas aquellas al servicio del Estado y relegando a los narcotraficantes/victimas civiles de violencia a un espacio discursivo marginal.¹⁰

⁹ Entendiendo el “mal” como aquellos grupos delictivos que, desde la ideología estatal, atentan contra el tejido social.

¹⁰ Butler hace esta comparación a partir de los atentados del 9/11 y menciona que mientras las victimas estadounidenses reciben un duelo público, las victimas de intervenciones militares en medio oriente no tienen la misma visibilidad ni el mismo derecho.

Las representaciones hegemónicas de la violencia, sea producida por el Estado o en beneficio de los cárteles, pueden encontrarse en productos culturales variados. A continuación, procedo a elaborar un panorama básico y general sobre dichas representaciones.

La música es la forma más popular para este tipo de discursos. El corrido y el narcocorrido han ido evolucionando con el paso del tiempo, hasta la variación actual conocida como *corridos tumbados*; sin embargo, hay una serie de tópicos atemporales presentes en las letras de las canciones. Es en este subgénero musical donde se narran, de manera épica, las hazañas de los narcotraficantes volviéndolos personajes heroicos; además en los videos musicales que comúnmente acompañan a estas canciones es donde se muestra el poderío económico con lujos y excentricidades.¹¹

En torno a los corridos, es oportuno insertar una serie de reflexiones surgidas a partir del texto “En defensa de Peso Pluma: escuchemos a las juventudes que le cantan al narco”, publicado en 2024 por la escritora mexicana Dahlia De La Cerda. La autora escribe a partir del fenómeno musical que representa el cantante mexicano Peso Pluma¹² y, en concreto, sobre la polémica que causó su presentación en el festival Viña del Mar en 2024. La controversia giraba en torno a si era un acierto o una equivocación “darle voz al narco” por parte del gobierno chileno. Sobre lo anterior, De La Cerda menciona que “una cosa es escuchar la expresión cultural de jóvenes que crecieron en la guerra contra el narco y otra

¹¹ Dicha enunciación procede de un estereotipo creado de los narcotraficantes a partir de la generalidad; sin embargo, las subjetividades del narco varían, pues se pueden ubicar categorías como los cocineros/químicos de drogas sintéticas, *narcojuniors*, sicarios, mulas, campesinos, etc.

¹² Su nombre real es Hassan Emilio Kabande Laijaun y es originario de Zapopan, Jalisco. Su fama internacional comenzó en 2022

escuchar a los líderes de los organismos criminales”, para después proceder con la crítica a las posturas morales que buscan la censura de grupos marginalizados que narran sus experiencias. Ahora bien, coincido con la autora en que parece una falsa equivalencia que censurar expresiones culturales reducirá los índices delictivos en México; sin embargo, considero que los recursos de representación de los que se apoyan estas expresiones culturales sí deben ser problematizados. De momento, quiero mantener estos argumentos al margen y volveré sobre ellos en apartados posteriores, pero era relevante sacarlo a colación para comenzar a construir un diálogo sobre los mismos.

Por otro lado, el cine es un medio que reproduce dos tipos de narrativas en torno a la violencia. Para Pardo (2017) hay dos categorías reconocibles: en primera instancia, tenemos el denominado *patriodrama*, en el cual es el Estado quien funge como héroe y da seguridad a la población; en segundo lugar, está el *narcodrama* que configura la imagen del narco a partir del estereotipo del bandido generoso que ayuda a su gente y tiene motivos emocionales e íntimos para ejercer la violencia. Ambas formas de cine invisibilizan a las víctimas y la realidad violenta del narco pues solo funcionan en sus lógicas de legitimación particulares.

En la moda textil, Becerra Romero menciona que “(...) al inicio era una mezcla de elementos del vaquero norteamericano y el norteño mexicano que se traducían en camisas de seda, sombrero norteño, botas y cintos piteados; en la actualidad, se identifica más con camisas tipo polo, pantalones sport, tenis y cachucha, todos de marcas costosas (25).”

Hay una tendencia reconocible en distintas esferas de la cultura que reproducen discursos en torno a la violencia, que la legitiman o que desdibujan la impunidad del Estado, pues lo ponderan como una entidad que vela por los intereses de las colectividades. Si bien he repasado de manera sucinta algunas características de los discursos hegemónicos sobre la

violencia, es en la literatura donde profundizaré para, en capítulos siguientes, ahondar en torno al fenómeno de las necroescrituras como propuesta a representaciones opuestas a la norma. En el siguiente apartado, hago una revisión de los fenómenos literarios que abordan la violencia del narcotráfico y a los que la crítica ha propuesto denominar *narcoliteratura*.

1.1.3 Narcoliteratura escrita sobre México

Muchos son los debates en torno al concepto de *narcoliteratura*, pero la principal gira en la naturaleza de la misma. En 2005, Rafael Lemus publicó un artículo en la revista *Letras Libres* donde mencionaba que la entonces llamada “literatura sobre el narco” era un fenómeno originado y producido únicamente en el norte del país y que, al ser un fenómeno editorial redituable en el ámbito económico, no tenía futuro en la historia de la literatura; ante las declaraciones de Lemus, Antonio Parra respondía utilizando el mismo espacio hemerográfico para decir que el hecho de que existiera una tendencia en el norte para escribir sobre violencia y narcotráfico era una cuestión puramente contextual y, en ese sentido, histórica. Oliver Fuentes (2013) menciona que el fenómeno de las escrituras sobre el narcotráfico constituyó una reconfiguración en el mapa literario de nuestro país pues la producción cultural se descentralizaba para ocupar un espacio otrora marginal: “El centro desplazado a periferia cultural, y la periferia geográfica ocupando el centro de la cultura (11)”.

Si bien la narcoliteratura es el reflejo de una serie de contextos violentos que sufre México desde hace décadas, es en los elementos que utilizan, y reutilizan, este tipo de manifestaciones literarias y que las han convertido en un éxito mediático y económico para las editoriales. Diarios como *La Nación*, periódico derechista de la prensa argentina, ubican el impulso definitivo en el año 2002 con la publicación de *La reina del sur*, del escritor

español Arturo Pérez Reverte, y con la serie de novelas escritas por el mexicano Elmer Mendoza que tienen como protagonista al detective “El Zurdo” Mendieta. Posteriormente, se considera a una serie de autores, en su mayoría hombres, que comenzaron a publicar obras con temáticas similares; entre los cuales se pueden agrupar: Luis Humberto Crosthwaite, Diego Enrique Osorno y Roberto Saviano, por mencionar algunos.

Oliver Fuentes propone una “poética de la narcoliteratura”, en la que expone una serie de elementos presentes en la mayoría de estas obras y que legitiman una serie de discursos que pueden colaborar a la normalización de la violencia y de otras conductas relacionadas con el narcotráfico. Es a partir de un texto publicado en 2010 por el escritor mexicano Álvaro Enrigue donde Oliver Fuentes ubica una posible genealogía de la narcoliteratura, pues en dicho texto se hace mención de los paralelismos entre la literatura sobre el narcotráfico y, por ejemplo, la literatura de la Revolución mexicana; la figura del bandolero/cacique/caudillo se ve reflejada en la actualidad por la figura del narco, quien toma el lugar del Estado para hacer valer su poder a través de estrategias violentas y de dominación: “(...) tienen en común la omnisciencia del poder encarnado en un individuo capaz de dirigir arbitrariamente los destinos de toda una población, la figura del narcotraficante pareciera embonar sin problemas dentro de esta tradición. Sería la continuación natural de un subgénero narrativo con largas raíces.” (Oliver Fuentes, 14).

La similitud que observa Enrigue, y que después constata Oliver Fuentes, es el síntoma de que México ha estado atravesado por contextos violentos desde su fundación como Estado moderno y que la producción literaria ha sido un retrato de estos;¹³ sin embargo, también es

¹³ Enrigue observa la creación del Estado moderno mexicano a partir de la Revolución. La normalización de la violencia en México desde su fundación da cuenta de un discurso

un retrato de que las formas hegemónicas de representación tienen una tendencia. Con relación a la literatura de la Revolución, y con el propósito de esta investigación, también existieron obras que proponían formas distintas para hablar de la violencia; las novelas *Cartucho* y *Las manos de mamá* de Nellie Campobello son un ejemplo de lo anterior.

Regresando a los elementos presentes en la narcoliteratura, se puede ubicar como tema recurrente la destrucción del cuerpo humano a través de la violencia. Oliver Fuentes entiende esta destrucción física como un uso metafórico de la destrucción de un cuerpo social. Para ilustrar lo anterior realiza un breve análisis del cuento *Pasado pendiente*, del escritor Héctor Aguilar Camín. Es en el personaje principal, Willy Billy, quien a lo largo de la narración va sufriendo mutilaciones en conflictos armados, donde se observa lo anterior; al mismo tiempo, cada herida que sufre el protagonista deriva en la extensión de poder y territorio de su empresa criminal. Hay una lectura sobre las formas de triunfar en el narcotráfico y que se relaciona directamente con la participación en actos violentos.

El éxito se consigue a través de la violencia y el éxito en el mundo del narcotráfico es el poder y el dinero. En las narrativas hegemónicas del narcotráfico se muestra, al igual que en otros productos de la narcocultura, un culto excesivo al capital económico. Aquellos que acceden a este mundo son los personajes principales de las tramas, además de ser quienes, a lo largo de la historia, alcanzan un puesto de poder dentro de la organización.

Oliver Fuentes encuentra otro estereotipo de interés en la construcción de estos discursos y que se ha ido alojando en el imaginario popular a partir de sus múltiples

arraigado que viene a legitimar problemáticas actuales como el narcotráfico. Habría que revisar, entonces, distintas perspectivas que reformulen el discurso nacional desde un foco diferente al de la violencia.

interpretaciones. El arquetipo de “el criminal benefactor” es una constante en la narcoliteratura, apoyado de un sincretismo religioso que podemos entender desde el culto a Jesús Malverde. El mito entorno a Malverde profesa que era un bandido al estilo Robin Hood y robaba a los hacendados para distribuirlo con las comunidades sinaloenses. Tiempo después, fue adoptado como el santo patrono de los narcotraficantes, además de otras figuras como la de San Judas Tadeo, pues la identificación con el personaje que comete actos fuera de la norma pero que ayuda a la comunidad funcionaba, y funciona, para ganar empatía dentro de la sociedad. Frente a las escasas posibilidades de crecimiento económico debido a las omisiones del Estado se crean lazos identitarios con la idea de un bandido que puede proveer a personas marginales de los principales servicios u obras públicas.¹⁴

Lo que parece ser un gesto en favor de la comunidad esconde una serie de narrativas que hemos revisado en apartados anteriores, donde es el individuo quien aspira a cierto poder adquisitivo relacionado con el derroche y las excentricidades y cuya única vía para lograrlo es el camino de la violencia. La figura del criminal benefactor refuerza lo antes dicho y los recursos económicos que destina a la sociedad son una forma de crear alianzas con la misma y de legitimar su poder sustituyendo al Estado.

La narcoliteratura y demás productos culturales son un retrato de su contexto;¹⁵ sin embargo, es en la forma de retratar donde habría que poner especial atención pues el

¹⁴ Walter Benjamin (1921) menciona que la violencia divina, aquella destructora del derecho fundado por el Estado, puede ser redentora dado su carácter anarquista y que es a partir de ella que se puede plantear una nueva forma de derecho más equitativa. La figura del narcotraficante se presenta entonces como una respuesta a la violencia legal y que reestructura las formas de derecho.

¹⁵ Esto lo menciona Jonathan Culler (1997) en su libro *Breve introducción a la teoría literaria* y señala el carácter dual de las obras literarias ya que pueden legitimar un discurso o servir como punto de partida para el cuestionamiento de este.

panorama hasta aquí expuesto presenta una serie de elementos que pueden caer en la normalización o en la exaltación de los valores construidos a partir de la violencia. En el siguiente apartado me interesa realizar una serie de apuntes que podrían esclarecer los porqués en torno a esta serie de representaciones y su estrecho lazo discursivo con las maneras de producción y de consumo de la actualidad.

1.2 Capitalismo del cuerpo y *sujetos endriagos*

1.2.1 Cuerpo, producción y consumo

Para establecer un marco teórico, me apoyo en lo dicho por Beatriz Preciado, quien en su libro *Testoyonqui* (2008) realiza una revisión de las formas de producción y consumo con relación al cuerpo que se dan a partir de la década de los setenta; para ser exacto, me baso en el capítulo “La era farmacopornográfica”. Es en los setenta donde Preciado señala un cambio en el sistema capitalista, pues las grandes industrias, aquellas que tenían el modelo en serie popularizado por Henry Ford, entraron y crisis:

Durante esa época, reciente y, sin embargo, ya irrecuperable, que hoy conocemos como «fordismo», la industria del automóvil sintetiza y define un modo específico de producción y de consumo, una temporalización taylorizante de la vida, una estética polícroma y lisa del objeto inanimado, una forma de pensar el espacio interior y de habitar la ciudad, un agenciamiento conflictivo del cuerpo y de la máquina, un modo discontinuo de desear y de resistir. (26)

Es pues que en el contexto anterior el capitalismo se extendió hacia nuevos sectores relacionados con la bioquímica, informática o de la comunicación. Preciado elabora una cronología de eventos que reconfiguraron las maneras de producción y de consumo y que, a su vez, tuvieron una intervención importante en las formas de percibir el cuerpo de las

sociedades actuales. Hay una especie de culto a los discursos científicos que se toman como la nueva verdad absoluta y dos industrias que adquieren un impulso social en este proceso, las cuales corresponden a la farmacología y a la pornografía.

La presencia de nuevos fármacos y de una aparente liberación sexual (lo trans es considerado una patología en 1983) cambió la perspectiva de relacionarse en las personas; Preciado señala que en la sociedad actual ya no hay un “vigilar y castigar” sino un “excitar y castigar” pues es a partir del deseo y del suministro de fármacos que el nuevo capitalismo controla a las masas. Hay en el modelo económico del *posfordismo* una relación estrecha de los productos con el cuerpo, pues incluso es parte de las mercancías a través de la publicidad que muestra expectativas deseables. Ahora bien, las nociones posfordistas que apunta Preciado son útiles para pensar a cierta parte del territorio occidental; sin embargo, Sayak Valencia nota que es en países denominados “tercermundistas” donde el capitalismo del cuerpo se ve atravesado por actividades violentas (secuestro, tortura, asesinato), sobre esto profundizaré en los siguientes apartados, pero considero que para entender los conceptos de Sayak Valencia es importante tener nociones sobre lo dicho por Beatriz Preciado.¹⁶

1.2.2 Capitalismo gore

En 2010, Sayak Valencia publicó *Capitalismo gore*, libro en el que explora las relaciones del cuerpo con los modelos de economía neoliberales y en cómo el individuo deviene en mercancía a través de técnicas de violencia, lo anterior se da en países pertenecientes al

¹⁶ Si bien en la actualidad el capitalismo está relacionado con el cuerpo y su tratamiento, el capitalismo del primer mundo que revisa Preciado está enfocado en el deseo y los productos farmacológicos mientras que el de países pertenecientes al tercer mundo está relacionado con actividades violentas como la tortura o el asesinato. Con lo anterior, no afirmo que no existan rasgos de las tesis de Preciado y Valencia compartidos en todas las sociedades del mundo, sin embargo, cabe hacer la diferencia pues el capitalismo gore está más presente en países de América latina.

subdesarrollo. Valencia retoma el término *gore* de un género cinematográfico que tiene como características la presencia de violencia extrema; se refiere entonces a la presencia de violencia explícita y al derramamiento de sangre en actos relacionados con el necroempoderamiento, es decir, sujetos que configuran las relaciones de poder a través de ejercer la ultra violencia y beneficiarse económicamente de ello:

Una forma de explicitar a lo que este término se refiere sería la siguiente: mientras que Marx habla, en el libro primero de *El Capital*, sobre la riqueza y dice: «la riqueza, en las sociedades donde domina el modo de producción capitalista, se presenta como una inmensa acumulación de mercancías,» en el capitalismo *gore* se subvierte este proceso y 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. (16)

En el *Capitalismo gore* nada es intocable para acceder al poder adquisitivo, el valor de la vida no existe. La globalización, y la utopía que pensó la modernidad, se han transformado en males que no abarcan únicamente modelos económicos sino construcciones culturales como las que mencioné en apartados anteriores. Valencia denomina a lo anterior una “naturalización artificial de la violencia” a partir de productos culturales que legitiman dichas prácticas.

El capitalismo *gore* hace de la violencia un negocio rentable, encuentra en el asesinato, la tortura y el desmembramiento un nicho de mercado. Valencia apunta que quien se beneficia de esto, en el caso mexicano, es el Estado paralelo¹⁷ que constituye el narcotráfico. Mientras que en el primer mundo el modelo posfordista que menciona Preciado se encarga

¹⁷ Es decir, los grupos delictivos que comparten el poder con el gobierno, ya que cumplen funciones similares como la protección a cambio de un pago de “impuestos” denominado “pago de piso” o al involucrarse con actividades económicas como el abastecimiento de productos o servicios.

de vender fármacos y pornografía, es en el tercer mundo donde toma relaciones más truculentas que vislumbran a la violencia como una herramienta más para alcanzar bienes comerciales: “Lo gore ya no se reduce a un género cinematográfico, ni a pasquines o periódicos sensacionalistas. Lo gore es nuestra realidad ahora” (86).

Las comunidades en extrema pobreza no quedan relegadas del capitalismo, también son bombardeadas por los medios de comunicación que alimentan deseos hiperconsumistas y enaltecen la socialización por consumo, “Los medios de comunicación de masas tienden a ganar una importancia desmedida. Constituyen el Estado y su función ampliada. Obreros de la máquina de formación de la subjetividad capitalística” (70).

Dentro del sistema neoliberal, el individuo es “nada” si no consume. Para consumir, las formas de trabajo clásico (como el campo) son vistas como algo precario, pues lo que generan no satisface las expectativas de las subjetividades. Valencia señala que la producción cultural juega un papel importante en la creación de sujetos; quienes, a su vez, al no tener formas de representación que muestren las consecuencias de la violencia, ven en ella una herramienta viable que se opone a la precarización laboral del Estado. Sayak Valencia propone una categoría para hablar de esta nueva clase social, que tiene sus orígenes en la criminalidad; denomina a los sujetos partícipes de ella como *sujetos endriagos*, sobre esta categoría profundizaré en el siguiente apartado. Para De La Cerda (2024), es en estas representaciones culturales donde los grupos marginados encuentran empatía; la cultura no produce la violencia, primero existió la estructura que hace posible que subjetividades marginalizadas vean como única vía de superación económica el pertenecer a un brazo

armado¹⁸, sin embargo, la popularidad de dichas formas de representación da cuenta del fenómeno de necroempoderamiento a partir de la violencia, es decir, individuos que alcanzan éxitos económicos o la inserción en discursos relevantes a partir apropiarse o ejercer lo representado en torno a la violencia.

1.2.3 Sujetos endriagos, figuras de la exclusión

Antes de conceptualizar el termino *endriago* que propone Sayak Valencia, me gustaría partir de una definición más general, la de *figuras de la exclusión*,¹⁹ que puede arrojar cierta luz en torno al tema y que nos ayude a profundizar de mejor manera en la discusión de los conceptos siguientes. Para Erika Linding, las figuras de la exclusión son: “(...) aquellos términos o expresiones que inventan o reproducen una interpretación específica del otro (...) y con ello lo colocan en posiciones de sometimiento o subordinación en las relaciones sociales” (15). Las figuras de la exclusión están formuladas en diversos ámbitos discursivos y es a partir de la interpretación de estas figuras, que son en primera instancia lenguaje, de donde se derivará la actitud frente al objeto interpretado.

Linding regresa a Nietzsche para reflexionar en la naturaleza figurativa del lenguaje y en cómo es que a partir de figuras retóricas como la metáfora o la sinécdoque se da la producción de sentido, sin embargo, dicha producción de sentido no es natural si no que tiende a naturalizarse pues están atravesadas por relaciones de poder; toda interpretación es un ejercicio de poder, no necesariamente individual ni voluntario pero que suele estar guiada por una interpretación dominante que ha luchado en el discurso con otra serie de

¹⁸ De La Cerda menciona que los hombres jóvenes en México que viven en situaciones de marginalidad extrema ven como únicas posibilidades trabajar para los carteles o enlistarse en el ejercito si quieren construir un patrimonio económico.

¹⁹ Propuesta por Erika Linding en su texto “Figuras de la exclusión. Herramientas teóricas para su crítica” publicado en *Figuras del discurso. Exclusión, filosofía y política* (2016).

interpretaciones. El sentido, entonces, es el resultado de un proceso retórico en el que están presentes las relaciones de poder y que se consolida a partir del hábito y la repetición; sin embargo, la normalización de las figuras de la exclusión siempre se enfrenta a posibilidades de resistencia, es decir, a nuevas formas de invención retórica, y por ende, nuevas formas de interpretación.

Sayak Valencia retoma la palabra *endriago* de la literatura medieval, para ser exacto, de la obra *Amadís de Gaula*, y basándose en la tesis de Mary Louise Pratt quien apunta que, en el mundo contemporáneo, el gobierno recae en *el retorno de los monstruos*:

En el libro se le describe como un ser dotado de elementos defensivos y ofensivos suficientes para provocar el temor en cualquier adversario. Su fiereza es tal que la ínsula que habita se presenta como un paraje deshabitado, una especie de infierno terrenal al que sólo podrán acceder caballeros cuya heroicidad rondará los límites de la locura y cuya descripción se asemeja a los territorios fronterizos contemporáneos. (89)

Al estar expuestos a los deseos de hiperconsumo y depositar en ellos su reafirmación personal, los sujetos que viven en el capitalismo gore pueden convertirse en endriagos al normalizar culturalmente la violencia como una vía para llegar a la autorealización en el mundo capitalista. En apartados anteriores, revisé la figura del bandido convertido en héroe y cómo propiciaba la creación de identidades a partir de la empatía o el melodrama; es en este tipo de representaciones donde los sujetos endriagos legitiman su actuar y acceden a su aparente derecho de convertirse en sujetos necroempoderados y aspiran a volverse triunfadores dentro de las lógicas del capitalismo. Es en la ultraviolencia donde los sujetos endriagos encuentran el modelo de progreso más viable para reformular su condición marginal. “(...) no es de extrañar que «los jóvenes desempleados, repletos de testosterona y

a menudo armados» decidan unirse a la mafia o crear ellos mismos sus propias mafias, como una forma de cumplir las órdenes y consignas del capitalismo machista y heteropatriarcal mediante las cuales se rige Occidente, ya que sólo a través de este discurso heredado se sienten legitimados y empoderados” (74).

Otro aspecto relevante en la formulación de los sujetos endriagos es su relación con el campo. Anteriormente mencioné que las labores clásicas como la agricultura eran despreciadas por los sujetos endriagos, pues no permitían satisfacer necesidades hiperconsumistas; sin embargo, es en el narcotráfico donde el campo se revaloriza. Nuevamente se puede observar que, ante un Estado fallido en cuanto a políticas laborales, surge un poder paralelo que adopta a esa fuerza de trabajo para su beneficio.

Bajo los términos del capitalismo se puede entender que la narcocultura, revisada con anterioridad, forma parte de una serie de prácticas de alienación, pues reconfiguran las acciones de los sujetos para volverse parte de un sistema económico y social como el capitalismo gore. Existe, en la actualidad, un giro epistemológico en torno a la violencia, ya que se presenta como una estrategia de autoafirmación, identidad y subsistencia dentro del sistema. Hay en los sujetos endriagos una reconfiguración de valores como la vida, el trabajo y la autopercepción, que son el resultado de una serie de discursos que han legitimado la violencia y el crimen como formas de socialización y de violencia, lo que ha generado expectativas aspiracionales en el imaginario popular.

Ahora bien, considero que el termino elaborado por Valencia funciona para denominar a cierto sector poblacional en un contexto particular, sin embargo, discrepo en sus formulaciones, pues considero que son reiterativas en la marginalización de dicho grupo social. Regresando a las figuras de la exclusión de Linding, encuentro en los sujetos

endriagos de Valencia elementos suficientes para posicionar dicha categoría dentro de las figuras que reproducen una interpretación violenta y estigmatizante. En el capítulo siguiente exploraré formas de producciones culturales diversas que aborden la violencia desde subjetividades más amables y que, como resultado, nos ayuden a cimentar las bases para una sensibilidad y un vocabulario otro que sea un parteaguas para la resistencia a la contemporaneidad violenta que nos envuelve en México.

2. Necroescrituras y desapropiación: lo estético y lo ético

Sobre el contexto sociocultural que Sayak Valencia denomina “Capitalismo gore” he elaborado un breve panorama de representaciones hegemónicas²⁰ que comparten similitudes entre si y que producen, de manera consciente o inconsciente, la normalización y la creación de ciertos estereotipos relacionados con la violencia producto del narcotráfico. Me enfoco únicamente en el ámbito literario²¹ para revisar los procedimientos discursivos y formales de las obras que intentan elaborar una sensibilidad distinta a partir de las representaciones que tienen como tema la violencia en México.

2.1. La palabra colectiva: sobre la desmuerte del autor

Cuando la teórica mexicana Cristina Rivera Garza reflexiona sobre lo anterior en su libro *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013) lo hace a partir del análisis en la forma y el contenido de las obras literarias que apelan a estrategias éticas y estéticas distintas a las propuestas por las lógicas capitalistas y que, a su vez, tienen como eje central la búsqueda de una sensibilidad basada en la comunidad. Rivera Garza utiliza el

²⁰ En el capítulo anterior reflexioné entorno a manifestaciones culturales (música, cine, arquitectura y literatura).

²¹ Dado los alcances y limitaciones de esta tesis, pero es un fenómeno observable en otras disciplinas artísticas.

concepto de *necroescrituras* para englobar a los textos que cumplen con una serie de características que revisaré a continuación. Frente a las sensibilidades de lo propio, producidas en el capitalismo, las necroescrituras abordan al lenguaje como un bien de la comunidad y a la escritura, vehículo del lenguaje, como una herramienta para que quien lo desee pueda utilizarla como medio de expresión; es en esta reflexión en la que Rivera Garza *desaturatiza*²² la figura del autor para deshacerse de la idea romántica del creador como genio. Se puede ubicar un momento importante en la discusión autoral planteado por Roland Barthes en su ensayo “La muerte del autor” (1967) en el que el crítico francés elimina los contextos biográficos y las intenciones del enunciador del significado “último” del texto, introduciendo en el proceso de comprensión las experiencias individuales de cada lector. Ahora bien, Rivera Garza recontextualiza dichos argumentos en el terreno literario de México a partir del 2006²³ y menciona que una de las características esenciales de lo necroescritural es lo que ella denomina como la *desmuerte del autor*, que no es otra cosa que hacer explícitas las conexiones entre obras de diversos tiempos y, abiertamente, evocar el nombre de autores y autoras, a partir de citas directas, para demostrar la inexistencia de una “originalidad” pues todos los fragmentos que componen la obra tienen conexiones temáticas con las obras que se citan:

²² En el sentido por lo propuesto por Walter Benjamin en 1955; se deconstruye la idea del genio creador que produce piezas originales con una carga jerárquica de superioridad, en las necroescrituras el vínculo entre creadores y receptores se centra en la horizontalidad, sobre esto profundizo más adelante.

²³ Fecha que coincide con el más reciente “inicio” del conflicto con el narcotráfico y que en los últimos años ha sido catalogada como una fecha oficial por parte del Estado.

El autor vuelve, sí, de entre los muertos, pero no para reclamar un imperio que ha perdido para siempre en las inmediaciones del texto, sino, con toda probabilidad, para seguir cuestionando su relación ambigua, dinámica, especular con él mismo. El autor vuelve de entre los muertos no para vivir, sino para desvivir o, incluso por paradójico que parezca, para desvivirse. (46)

Si bien Rivera Garza elabora su concepto a partir de la intertextualidad²⁴ abierta entre obras que pueden recrear una estética relacionada al collage²⁵, pero utilizando contenido textual. Considero necesario mencionar que muchas de las obras que apelan a una estética similar no siempre utilizan fragmentos de otras obras literarias, sino que se sirven de testimonios orales o contenido periodístico para realizar un ejercicio que une y desdibuja las barreras de los géneros. Los cambios de tipografía, así como de registros léxicos, hacen aparecer los fragmentos de textos diversos que desemboca en la pluralidad de voces narrativas, característica esencial dentro de las necroescrituras. María Ema Llorente (2022) se centra en la metáfora de texto como cuerpo, trabajada por Rivera Garza, y menciona que al igual que un cuerpo desmembrado²⁶ cuyas partes no son ya reconocibles, las obras necroescriturales se componen también de otros fragmentos que construyen un nuevo cuerpo colectivo, reforzando con lo anterior el mecanismo compositivo que da importancia a lo grupal no solo en las temáticas sino también en las *formas* que pueden adoptar.

²⁴ Concepto utilizado por Julia Kristeva (1968) para hablar de las relaciones que pueden existir entre dos textos, para Kristeva todo texto es un cúmulo de otros y excluye la idea del texto como una unidad cerrada.

²⁵ Un ejemplo de esto puede ubicarse en *Antígona González* de la escritora mexicana Sara Uribe.

²⁶ En el contexto contemporáneo de violencia la desmembración expuesta en sitios públicos por parte de carteles ha sido una imagen habitual que se difunde en medios de comunicación-

2.1.1 Para una poética de la desapropiación

Cuando Rivera Garza esboza las características de las necroescrituras parte del concepto de *desapropiación* que es el conjunto de estrategias retóricas que incluyen a la yuxtaposición, la elipsis, la escritura documental y la subversión de los géneros literarios consolidados, además de incluir lo definido anteriormente como desmuerte del autor. Pero la desapropiación no es únicamente un proceso estético, es también una estrategia de *crítica* discursiva. La acepción de *crítica* que me interesa es la elaborada por Barrón Tovar y Salinas Romero²⁷ (2013), en donde señalan que la crítica puede entenderse como: “[los] Ejercicios y tareas emprendidas en la diversidad y pluralidad del espacio público para defensa de la alteridad y contra las formas autoritarias y violentas de apropiación de quehaceres y decires.” (25). La poética de la desapropiación mantiene un eje discursivo que no sigue la moral propuesta por el Estado sobre los agentes que intervienen en hechos violentos, sino que centra el foco de atención en los procesos estructurales que han propiciado los contextos de violencia. En la desapropiación lo ajeno se vuelve propio y lo propio se vuelve ajeno, no hay categorías ni limitantes. La desapropiación es una propuesta crítica en tanto cuestiona los prejuicios que permean la subjetividad colectiva y, a su vez, propone maneras de hacer distintas a las preestablecidas: “frente a las exigencias normalizadoras de las técnicas de sujeción propias de la gubernamentalidad, la crítica debe ser pensada como un arte de la desujetación, una técnica del no-gobierno o de la resistencia que surge en tanto práctica problematizadora” (Barrón y Salinas, 28).

No debemos confundir, sin embargo, a los recursos desapropiativos con el “dar voz”, utilizado por las lógicas estatales, puesto que en los textos desapropiados se traen las voces a la materialidad

²⁷ En *Alteridad y exclusiones. Vocabulario para el debate social y político*.

discursiva mediante fragmentos, testimonios, etc., “(...) las estrategias de desapropiación se mueven hacia lo propio y hacia lo ajeno en tanto ajeno, rechazando necesariamente el regreso a la circulación de la autoría y el capital” (21)

“Traer las voces a la materialidad discursiva” es incompatible con el concepto de plagio; conjurar a los autores a partir de referencias explícitas a obras que comparten un eje particular muestra las conexiones anacrónicas entre sí, el trabajo artístico adquiere dimensiones de práctica comunitaria en tanto se evidencia lo dicho anteriormente. En una nota al pie pasada citaba la obra *Antígona González* (2012) de la mexicana Sara Uribe pues consideró que es un ejemplo pertinente para ilustrar las estrategias desapropiativas. En la obra de Uribe podemos encontrar fragmentos provenientes de diversas fuentes como las notas periodísticas, testimonios y obras de ficción, es precisamente en la ficción en el que quiero detenerme. La Antígona de Sófocles surge como figura en diversos contextos de violencia ²⁸ y en Sara Uribe se presentan fragmentos de las “otras” Antígonas que acompañan la historia de la versión mexicana; hacia el final de la obra, la autora expone las referencias de todas sus fuentes, pero no con una finalidad académica o editorial sino a manera de ejercicio reflexivo en torno a la idea de originalidad. La comunidad es un tema constante en este texto pues es a partir de ella que pueden crearse estrategias de resistencia frente al contexto de violencia en México, además, la explícita conexión entre fragmentos que a manera de collage nos cuentan el recorrido de Antígona González para encontrar a su hermano Tadeo ponen sobre el texto una cuestión relevante sobre la escritura como un espacio común.

Sobre lo anterior Rivera Garza aclara la distinción entre plagio y desapropiación,

²⁸ Hay obras en diversas latitudes que versan sobre esta figura para recontextualizarla, por ejemplo, en las dictaduras del Cono Sur.

aquel autor que quiere hacer pasar lo ajeno por un texto de su autoría sigue manteniendo el sistema que pretende criticar: “El autor que, con base en un sistema jerárquico, se apropia de textos de autorías no prestigiosas (...) sin siquiera preocuparse por trabajar con o aclarar que su proceso escritural es un producto de coautoría, ha dejado, también, el sistema autoral intacto”. (67). Si han sido las lógicas neoliberales y capitalistas las que nos han llevado al capitalismo gore y producido sensibilidades que acogen la violencia y a sus agentes como mercancías de consumo, ¿es posible que las necroescrituras le hagan frente estética y políticamente al sistema dentro de la misma estructura?, para arrojar luces sobre esta cuestión habrá que mencionar cómo son, o se espera que sean, las formas de circulación²⁹ de las obras necroescriturales que puedan ser catalogadas como desapropiativas.

Sobre lo anterior, Cristina Rivera Garza señala que: “(se deben) propiciar formas de circulación que evadan o de plano subviertan los circuitos del capital fincados en la autoría individual (...)”. (68). Dichas formas pueden ser el libre acceso y descarga digital de los textos³⁰ y/o estrategias similares a la del fanzine en donde la comunidad pasa “de mano en mano” los textos; este último fenómeno de difusión es en el que quiero enfatizar, puesto que, quizá, sea el más subversivo ya que los autores, o editoriales, no siempre están de acuerdo con ello³¹ y es ahí donde radica uno de los esfuerzos comunitarios más relevantes dentro de las necroescrituras. A lo largo de los siguientes incisos reflexionaré con más

²⁹ No de mercantilización, es importante la creación de un vocabulario distinto al del capitalismo.

³⁰ Volviendo al ejemplo de *Antígona González* de Sara Uribe el libro puede descargarse de manera gratuita desde la página de la editorial SurPlus.

³¹ A pesar de que la obra pueda enmarcarse en estas ficciones necroescriturales y utilice herramientas desapropiativas. En el tercer capítulo, con el análisis concreto de las obras de Fernanda Melchor pretendo ahondar mayormente en este suceso.

detalle sobre esto.

2.1.2 Comunidad y comunalidad: resistencia, ser-en-comun

De manera general he dicho que las necroescrituras, y la desapropiación, apelan a una relación comunitaria tanto en el proceso de escritura/lectura y en la sensibilidad que proponen construir, sin embargo, es pertinente acotar el sentido de los conceptos *comunidad* y *comunalidad* revisados por Rivera Garza quien a su vez retoma los análisis propuestos por el antropólogo mixe Floriberto Díaz y por el filósofo francés Jean-Luc Nancy.

Si bien las disertaciones de Rivera Garza son ilustrativas para crear un primer esbozo de un concepto tan complicado como el de *comunidad* pretendo reelaborar la discusión con la finalidad de enriquecer el análisis del fenómeno necroescritural. Berta Ares (2014) comparte una breve entrevista con Jean-Luc Nancy que revela un punto de partida interesante, para el filósofo francés la civilización actual se mueve a partir de las relaciones con el capital³² y que antes de que esta civilización termine por “agotarse” deberá descubrir una nueva forma de resignificar la vida. Considero que las manifestaciones artísticas, en este caso literarias, que pretenden subvertir los medios del capital y la hegemonía en todo sentido son relevantes en el contexto social que señala Nancy; ahora bien, puedo notar cierto “pesimismo” en sus ideas, sin embargo, hay que releer con cuidado lo dicho en otras de sus obras³³. Jean Luc Nancy reformula el concepto de comunidad y menciona que los anhelos por volver a una “comunidad” son en vano puesto que nunca se ha alcanzado ese idílico concepto, lo anterior basado en que cada individuo tiene rasgos distintivos que operan en un sentido de diferencia

³² Señalaría que no es una cualidad de nuestra temporalidad, sin embargo, puede relacionarse con las nuevas formas de consumo globalizadas.

³³ Me baso sobretodo en *La comunidad enfrentada* (2007) y *La comunidad desobrada* (2001).

frente al “otro”; para Nancy, la comunidad debe entenderse como una acción conjunta de seres distintos que no están sometidos a una identidad colectiva³⁴, dentro de la comunidad cabe la posibilidad de un campo fértil de ideas y sensibilidades diversas, que se enfrentan en el continuo ser-con-otro sin volverla una unidad homogénea pues lleva la experiencia de la diversidad dentro de sus interacciones. Es en si mismo un concepto de comunidad que apela a la anarquía, pues se opone a los mecanismos identitarios del Estado.

Hay comunidad en las necroescrituras mientras haya pluralidad de voces y registros, pero también hay un rasgo que me parece fundamental en la comunidad a la que se aspira desde la desapropiación, que parte de la presuposición de una vulnerabilidad compartida. Circe Rodríguez y Erika Linding hacen una revisión al concepto de *vulnerabilidad*³⁵, señalan que guarda una estrecha relación con la noción de “derechos humanos” además de estar acompañada, comúnmente, al término de *violencia*. Para la filósofa estadounidense Judith Butler (2006), la vulnerabilidad es una condición ontológica del cuerpo que es al mismo tiempo administrada por prácticas relacionadas con la biopolítica que asignan la vulnerabilidad a determinados grupos según los intereses del Estado. A partir del tratamiento cultural y de las representaciones de la violencia del narco, tratadas en el capítulo anterior, se puede apreciar un binarismo que surge desde la moral en el que las narrativas de “buenos contra malos” abundan y administran también la vulnerabilidad hacia los sectores estrechamente ligados, o no, al crimen organizado. En ese sentido, percibo en las necroescrituras una forma diferente de compartir la vulnerabilidad a partir de ejes discursivos como el duelo y la resistencia en común sin importar las claras diferencias inherentes a

³⁴ Me hace pensar en los conceptos de Estado-Nación que forman la identidad de los individuos a través de la borradura de sus diferencias.

³⁵ En *Alteridad y exclusiones. Vocabulario para el debate social y político*.

nuestra individualidad, sino más bien desde reconocernos la vulnerabilidad compartida que nos conforma.

Hablar de necroescrituras es, entonces, referirse a una escritura comprometida con su hacer social, con su hacer político dirá Ranciére, y no solo con su deber artístico. Si bien Rivera Garza basa sus disertaciones en el pensamiento europeo-occidental sobre la comunidad³⁶ aterriza el tema en el territorio mexicano, concretamente en Oaxaca, y a través de los trabajos etnográficos realizados por Floriberto Díaz en comunidades mixes utiliza el concepto de *tequio* como metáfora sobre las necroescrituras y la desapropiación.

El tequio se define como una serie de actividades que unen al ser humano con la naturaleza a partir de la creación, o recreación, de contextos de mutua convergencia y en los cuales se oponen, de manera radical, a la idea de lo propio en el capitalismo globalizado. Sobre el tequio y la escritura Rivera Garza menciona: “Algo semejante (...) se proponen ciertas escrituras contemporáneas empeñadas en participar en el fin del reino de lo propio a través de estrategias de desapropiación textual que evaden o, de plano, impiden la circulación del texto (...) en el ciclo económico y cultural del capitalismo (...)”⁽⁷⁰⁾. Es pues el tequio una forma de nombrar a aquella convergencia del ser y estar en común, de existir y actuar en comunidad para alcanzar un fin que beneficie a todos y todas por igual. Para Floriberto Díaz la comunalidad es el espacio físico, yo agregaría discursivo o de la imaginación, en el cual experimentamos a la comunidad³⁷; solo en la comunalidad el trabajo colectivo adquiere la búsqueda del bien común, entendiendo por trabajo las labores físicas o intelectuales que nos

³⁶ Además de lo dicho por Nancy refiere a Agamben y Maurice Blanchot.

³⁷ Jean-Luc Nancy tiene un planteamiento similar al señalar que la comunidad no puede ser fabricada ni instalada si no que el estar-con-otros debe de experimentarse.

ayudan a estar con el otro y para el otro. Hay en esa búsqueda de subjetividades surgidas en la ficción una propuesta de resistencia. Ema Llorente señala que hay en las necroescrituras estrategias tangibles de resistencia al sometimiento, al miedo o al silencio, a partir de concebir a las víctimas como parte de la misma comunidad vulnerable sin importar el “bando” al que pertenezcan.

Las necroescrituras son la forma de escribirle a los muertos, de escribir de los muertos, de desapropiar a los muertos, de conjurar a sus voces sin volverlas nuestras. Son un ejercicio de comunalidad y de escritura a través del cual podemos reconocernos en el otro, podemos existir en el otro con la finalidad de proponer nuevas formas de sensibilidad frente al panorama de violencia contemporáneo.

2.2 Una sensibilidad distinta: el duelo para construir comunidad. Una lectura de Judith Butler y Jacques Rancière

En el apartado anterior conceptualicé la propuesta necroescritural de eliminar las categorías morales que dotan de cierta identidad, positiva o negativa, a los agentes involucrados en contextos de violencia; con relación a ello quiero profundizar, apoyado en lo dicho por Judith Butler, en la presencia del duelo como asunto público dentro de las necroescrituras ya que es un punto a mi parecer fundamental y en el que Rivera Garza no se detiene demasiado.

2.2.1 Sobre el reparto de lo sensible y el concepto de anarcopolítica

En el primer capítulo revisé una serie de características en las representaciones que denomino como hegemónicas o las inscribo dentro de la narcocultura pues responden a un

reparto de lo sensible particular; es en el texto *Del reparto de lo sensible y las relaciones que establece entre política y estética* donde el filósofo argelino Jacques Rancière señala que existe un sistema de evidencias sensibles que hacen visible la existencia de un “común”³⁸ que ha sido recortado y distribuido en partes respectivas. Cuando Rancière habla de dicho reparto menciona que es a través de los medios de representación culturales donde se define quien puede tener parte de lo común en función de lo que hace³⁹. Tomar parte o no de la representación condiciona en cierto sentido la capacidad de ser o no ser mostrado, ya que es a partir de este reparto que los grupos hegemónicos establecen regímenes de carácter estéticos⁴⁰ que pueden ser visibles en las prácticas artísticas.

A partir del reparto de lo sensible Rancière define dos tipos de prácticas dentro del arte; aquellas que están al servicio de lo político y las otras que tienen intenciones políticas. Para evitar confusiones sobre lo anterior quiero hacer una distinción tomando como base la recopilación de ensayos *Política, policía y democracia* en donde se pueden encontrar nociones más aclaratorias sobre la acepción del término “política” para Jacques Rancière. Aquello que responde a los discursos del Estado se engloba en la esfera de “lo político” o bien, puede catalogarse como *policía*; todo acto de la policía es un daño frente a la igualdad es por ello que surge una política otra que busca emanciparse de la primera y tratar de reestablecer la igualdad mancillada por la policía; esta segunda política recibe el nombre de

³⁸ Este común tiene que ver con los espacios, el tiempo y las actividades respectivas que cada miembro de una sociedad desempeña, u ocupa, dentro de la misma.

³⁹ Dicho de otra forma: tener cierta ocupación define competencias e incompetencias respecto a lo común.

⁴⁰ Rancière hace la aclaración del uso de la palabra “estética” en este contexto y acota la acepción a la estética como todo aquello que es perceptible a través de los sentidos.

“la política”, sin embargo, para distinguir con mayor claridad una de otra, y basándome en su carácter de negación frente al Estado, la llamaré a partir de ahora *anarcopolítica*.

Aquellas prácticas artísticas que no responden a la lógica estatal, yo agregaría que a cualquier lógica hegemónica que atende contra la igualdad, buscan la reivindicación frente a las identidades dominantes a partir de la elaboración de regímenes de representación más democráticos⁴¹ a partir de enrarecer los lugares asignados por la policía que en pocas palabras ha establecido la idea del Estado-nación como una forma típica del lazo social en la modernidad, además claro de las relaciones establecidas por el capitalismo. Hacer anarcopolítica es preocuparse por el otro, no exclusivamente desde un sentido moralizante sino como parte de una estrategia de reinterpretación de las vulnerabilidades; a partir de las palabras de Nelly Richard (2007) toda pretensión crítica dentro del arte desemboca en luchas interpretativas, pues cuestionan el canon representacional. Aquí cabe un cuestionamiento relevante sobre la preocupación por el otro y que Ranciére aborda desde el conflicto armado en Argelia: debe tenerse cuidado con no caer en discursos paternalistas colonizadores frente a la identificación con las víctimas, creer que es nuestra lucha sería un error, sin embargo, uno puede deslindarse del Estado, y sus discursos, para plantear una tercera subjetivación que no tenga como eje ni la conmiseración ni los intereses de la policía, sino la visibilidad de aquello que no era visible según los intereses estatales. La literatura como espacio discursivo, señala Irene Fenoglio⁴², hace o produce una posibilidad distinta de distribución de lo sensible y muestra además que esta repartición es completamente arbitraria y que las nuevas formas

⁴¹ Las necroescrituras propuestas por Rivera Garza son un ejemplo de esta literatura anarcopolítica frente a los tratamientos literarios hegemónicos que retratan la violencia producto del narcotráfico, son pues, un reparto de lo sensible diferente.

⁴² En su ensayo “Política y literatura: las comunidades zapatistas y la distribución de lo sensible” publicado en *Alteridad y exclusiones. Vocabulario para el debate social y político*.

de representación surgen a partir de un desacuerdo con los lugares asignados dentro de lo común. El arte, y la literatura por supuesto, posibilitan la diversidad de una distribución de lo sensible dada su característica de ficción que puede entenderse como una suspensión contingente de las reglas que gobiernan la experiencia tradicional.

2.2.2 Anarquía, duelo y resistencia: la posibilidad de la ficción

Jacques Rancière utiliza los conceptos de *anarquía* y *política* como sinónimos. Sobre lo anterior, Catherine Malabeu (2022) menciona que Rancière concibe a la anarquía como aquellas acciones que buscan reconstituir la igualdad de manera radical, a partir de lograr la autonomía incluso en el espacio de las representaciones. Frente a la policía⁴³ surge el desacuerdo, pues atenta contra la igualdad imponiendo desigualdades hegemónicas. Es en la policía donde surge la anarquía, es decir, la tensión constante, el conflicto, la necesidad de oponerse y sugerir una respuesta igualitaria.

En el artículo “El anarquismo: una utopía que renace” los teóricos Nelson Méndez y Alfredo Vallota elaboran un panorama teórico sobre discusiones anarquistas en las que pretendo basarme para explorar los límites y alcances de un concepto popular desde finales del Siglo XIX. El Estado se presenta como la posibilidad más tradicional de vida colectiva y es ahí mismo donde radican sus males puesto que no admite las diferencias y convierte al colectivo en una estructura homogénea. El anarquismo, y las representaciones anarcopolíticas, surgen como una búsqueda de caminos alternativos a la organización y los discursos hegemónicos; para lograr dicha búsqueda no se parte de un plan preconcebido pues

⁴³ No la policía de a pie, sino la organización de poderes, la distribución de lugares y funciones y los sistemas de legitimación de esta distribución.

es en ese tránsito de reflexión donde radica, quizá, el ejercicio pleno de la libertad. Si bien el concepto de necroescrituras como es trabajado por Rivera Garza puede parecer limitado y hasta cierto punto una especie de “guía” para utilizar la desapropiación, consideró que a través del análisis argumentativo de diversas obras podemos encontrar un germen necroescritural y ampliar a su vez las posibilidades anarcopolíticas que guarden sus discursos.

La asociación del término anarquía con estereotipos violentos popularizados por los medios hegemónicos desvirtúa en cierto sentido los propósitos verdaderos de las prácticas anárquicas, cuyos pilares centrales parten a priori de la libertad e igualdad. Ahora bien, si hay violencia en el anarquismo es aquella que se utiliza para construir, o reconstruir, los valores igualitarios dentro de la comunidad y no aquella que destruye, estigmatiza o segrega como puede ser la utilizada por la policía. Si bien el anarquismo no concibe las categorías jerárquicas o los principios dogmáticos si podemos distinguir diversos “tipos” de anarquismo a través de sus relaciones comunitarias: en lo particular, consideró que las necroescrituras como posibilidad estética y discursiva pueden englobarse dentro del anarquismo mutualista que es aquel que niega la propiedad de uso, pero toma en cuenta el trabajo y los costos de producción y a partir de ello designa un precio derivado que suprime el lucro. Pensar en un anarquismo mutualista para enriquecer las relaciones de las necroescrituras y sus modos de resistencia en cuanto a la distribución de las obras me parece relevante para la reflexión.

Las practicas anarcopoliticas no buscan la desigualdad o la destrucción sino la horizontalidad a fin de lograr el bien colectivo. Se puede ser anarquista desde la vulnerabilidad, desde la resistencia mutua y creo yo que es ahí donde radica la verdadera rebeldía en un mundo repleto de violencia. Hay un eje temático en las necroescrituras que

gira en torno a la idea del duelo como espacio público a partir de lo dicho por la filósofa estadounidense Judith Butler y el crítico cultural latinoamericano Gabriel Giorgi.

Es en el texto *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*⁴⁴ donde Giorgi elabora una serie de argumentos que exploran el tema de la animalidad y su tratamiento ficcional desde la literatura, hay cierto tipo de literatura que él define como “políticas de la ficción”⁴⁵ que tiene como particularidad poner en crisis y cuestionar las marcas de lo real. Para Giorgi, es la imaginación una forma de modificar la cultura a partir de proponer reinterpretaciones de una realidad violenta. Gran parte de las ficciones que tratan el tema de la animalidad muestran a la pérdida de estos como vidas insignificantes⁴⁶, vidas sin duelo diría Giorgi, que no son merecedoras del proceso ritual y simbólico que implica el duelo, el cual tiene sus orígenes en la rectificación de una condición compartida entre iguales. Si bien Giorgi habla de las vidas animales creo que este argumento puede ser extrapolado a dinámicas similares donde existe un grupo de poder que rige la sensibilidad a partir de la cultura; lo anterior produce una crisis en la sociedad contemporánea que no sabe cómo relacionarse con la muerte pues en el capitalismo gore hay una equivalencia directa entre cadáver y dinero.

⁴⁴ Giorgi habla de manera literal sobre la literatura escrita en torno a los animales, sin embargo, considero que existe una similitud en las formas hegemónicas, y opresoras, que operan también con las víctimas de violencia por narcotráfico; concretamente me interesan dos ideas: la de la vida sin duelo y la literatura como forma de resistir e insertar subjetividades distintas en la cultura.

⁴⁵ Yo diría anarcopolíticas a través de la ficción y que aquello que ponen en crisis y cuestionan son a lo Rancière llama “reparto de lo sensible”.

⁴⁶ Aquí se puede revisar el cuento “El Matadero” de Esteban Echeverría y como son las vidas animales y las vidas unitarias las que no son “dignas” de un proceso de duelo.

Al separar las vidas significantes de aquellas que no lo son, y recordando lo revisado por Butler en el primer capítulo, se dota de humanidad a las vidas valiosas mientras que a las otras se les limita en su derecho al duelo; sobre lo anterior Gabriel Giorgi menciona que: “{El duelo es} lo que conserva la dignidad específica de una vida humana reconocida como tal en el espacio de una comunidad” (198).

Hay pues una pretensión establecida desde la literatura que busca dislocar un régimen de sensibilidad que es a su vez un ordenamiento político sobre los cuerpos y su derecho al duelo dentro de una comunidad. Para Judith Butler hay en la búsqueda del duelo público un acto de política (anarcopolítica) que pretende reajustar los valores sociales desde la construcción de una comunidad no cimentada en la moralidad sino en el reconocimiento de la vulnerabilidad como elemento humano y en el duelo como un asunto de todos.

Reimaginar la comunidad a partir de la pérdida es, de manera general, la oración que sintetiza lo propuesto por Butler (2003), sin embargo, creo conveniente profundizar en torno al concepto de *vulnerabilidad*. La idea de individualidad es una construcción que parte desde las sociedades capitalistas, la noción de un “yo” no se desarticula si no hasta el momento de la pérdida, es entonces cuando los lazos que nos conforman con el “otro” se hacen evidentes. Si hay una condición humana universal sería la de estar atravesados por una vulnerabilidad ante la violencia que pone en riesgo los lazos con los demás que nos constituyen; ahora bien, pensar en nuestra condición vulnerable puede ser el punto de partida para reflexionar sobre aquellas colectividades que son mayormente vulnerables ante la violencia y que, de manera estructural, han sido relegadas al ser consideradas vidas sin la oportunidad del duelo comunitario. Ante el duelo queda la certeza de la transformación, nunca después de la pérdida

hay restauración del orden previo y, en la misma lógica, las sociedades son sometidas a transformaciones dada la violencia a la que son vulnerables.

Detenerse en el duelo, en la reflexión de nuestra vulnerabilidad, puede confundirse con un acto de inacción, sin embargo, hay una carga política en la identificación con el sufrimiento. Surge de lo anterior una idea de “cuidado mutuo” de fortalecimiento de la comunidad, una suerte de “tequio” que envuelve los principios éticos de un posible nuevo humanismo.

Desapropiar el duelo es convertir la pérdida en un momento para reconocer en el otro nuestra propia vulnerabilidad y a partir de ello proponer formas de comunalidad que no dependan de una jerarquización de las muertes humanas en orden de importancia.

Capítulo 3: Violencia, duelo y representación: una lectura de *Paradais* y *Aquí no es Miami* de Fernanda Melchor.

3.1 Sobre las obras

Fernanda Melchor (Veracruz, México, 1982) es autora de las novelas *Falsa liebre* (2013), *Temporada de huracanes* (2016) y *Páradais* (2021) y el libro de cuentos⁴⁷ *Aquí no es Miami* (2018); es, además, periodista egresada de la Universidad Veracruzana y maestra en estética y arte por la Universidad Autónoma de Puebla. Su narrativa ha sido abordada desde diversas perspectivas y llevada a la transmedialidad, concretamente al cine, por la actualidad de sus temas en torno a la violencia que se vive en las comunidades en torno al

⁴⁷ Catalogado en la última edición a cargo de editorial Debolsillo como un libro de crónicas; este punto es relevante en el análisis siguiente, solo pido que se tenga presente para más adelante.

narcotráfico.⁴⁸ *Aquí no es Miami* es una obra dividida en tres partes (luces, fuego y sombras) en la que se exploran mitos y relatos con tonos que van de la realidad a la ficción, de lo fantástico a lo periodístico y de lo cruel a lo sensible. Los personajes de este Veracruz coexisten entre la violencia, la viven, o la sobreviven, para construir una comunidad transformada, o formada, en medio del narcotráfico. Por el contrario, *Paradais* mantiene una aparente dicotomía en sus espacios y los motivos y efectos que produce la violencia para después desdibujarlos y mostrar las entrañas de la sociedad veracruzana, atravesada por una violencia desde sus profundidades pero que, en ese mismo mal, puede encontrar una suerte de remedio.

3.2 De la forma: Rizoma y desapropiación

En el análisis siguiente propongo un par de categorías que aporten a la discusión de dos de las obras más populares de Melchor; la primera, expuesta en apartados anteriores corresponde a la desapropiación y la segunda corresponde a lo dicho por Deleuze y Guattari (1966) con relación al concepto de *rizoma*. En la introducción de *Rizoma* se menciona el ocultamiento de la exterioridad de las relaciones que permean el trabajo de la creación de un libro, atribuyéndolo únicamente a un sujeto y no al trabajo que sus líneas de articulación lo posibilitan a partir de la multiplicidad de visiones o perspectivas que lo conforman; la metáfora del rizoma se toma entonces como una estructura que evidencia sus conexiones, sus planos y territorialidades semióticos.

⁴⁸ Uno de los aspectos novedosos en la escritura de Melchor se encuentra en su estructura, sobre ello puedo recomendar la tesis de maestría de la colega Diana Mireya Montes Muñoz (2023) que explora la oralidad en *Temporada en huracanes* como un recurso literario que hace frente a escrituras heteronormadas para, a su vez, hablar del cuerpo femenino como espacio de violencia.

Frente al dominio del pensamiento occidental gobernado por la figura del *árbol* ⁴⁹, que parte de bifurcaciones jerárquicas, el modelo rizomático se asemeja a la naturaleza de los tubérculos; por ejemplo, en el que cualquier elemento de su estructura tiene la capacidad de afectar a los demás. Pensar en forma de rizoma como modelo epistemológico es cuestionar la estructura antinatural de las disciplinas y su distribución como resultado del poder y la autoridad del cuerpo social.

Si en las necroescrituras, y por ende en la desapropiación, no existe una “lengua madre” sino una realidad heterogénea y compartida, el rizoma se asoma como una posibilidad de cuestionamiento en las relaciones de un texto y sus multiplicidades. En una anotación al pie de la página anterior hacia énfasis en la denominación de crónicas sobre *Aquí no es Miami* que seguramente está influenciada por una nota introductoria de la autora en la que menciona cuestiones como:

Vivir en una ciudad es vivir entre historias; las que se escriben en libros, las que circulan en periódicos y pantallas, las que se transmiten de boca en boca y mutan a una lógica similar a la de los virus, esos entes que sin siquiera estar vivos se replican en un afán obstinado por permanecer en el mundo. (9)

Este breve párrafo inaugura un prefacio a los relatos situados en el puerto de Veracruz y nos adentra a revelaciones de la autora sobre las inspiraciones de muchos de ellos que van desde la hibridación entre géneros, como el periodismo, hasta la transcripción de confesiones o historias populares contadas por testigos. Además, están situados temporalmente entre el 2002 y el 2011; esto es relevante pues, en palabras de la autora, coincidió la “calamitosa

⁴⁹ Para esto podemos remitirnos a los estudios de la lingüística Chosmkyana en que el origen de las lenguas y su estudio se apoya de la figura alegórica del árbol para su genealogía y análisis.

convergencia entre los gobiernos de Fidel Herrera Beltrán como gobernador de Veracruz y de Felipe Calderón Hinojosa como presidente de la República” (10).

El Veracruz que se muestra en las páginas de *Aquí no es Miami* es rizomático en tanto sus espacios coexisten, mutan, se sobreponen entre si al igual que los personajes y sus relaciones, en los relatos de Melchor no hay un inicio y un fin, no existe una persecución por una “verdad oficial” sobre un hecho, sino que se abre un abanico de posibilidades para cuestionar a la Historia en mayúsculas y también para centrarse en el retrato de la violencia y sus efectos cotidianos en uno de los periodos más crueles del puerto. La Historia oficialista del periodo anteriormente mencionado como “La guerra contra el narcotráfico” mantiene un discurso que puede abordarse desde el concepto de *horrorismo* propuesto por Adriana Cavarero en *Horrorismo* (2009)⁵⁰ pues desde el propio sintagma propone un lenguaje bélico en el que a las “equivocaciones” las denomina “daños colaterales”, abstrayendo el carácter de víctimas de violencia y otorgándoles una suerte de categoría *guerrera* en tanto pertenecen a dos “bandos” enfrentados. Hay en Melchor una serie de estrategias narrativas que buscan abordar el horrorismo⁵¹ desde perspectivas que retraten de manera menos detallada la crueldad, pero sin llegar a enmascararla sino como propuestas sensibilizadoras que ejemplificaré a continuación.

3.2.1 Los “inicios” tienen forma de ficción

Uno de los argumentos iniciales de esta tesis radica en la imposibilidad de situar un origen a un debate amplio como la violencia por el narcotráfico y, en ese sentido, la narrativa de Melchor pone sobre la mesa desde las vivencias personales una suerte de cartografías

⁵⁰ Con relación al conflicto de Bagdad en 2005 en el contexto de la guerra de Irak y la invasión estadounidense a dicho país.

⁵¹ El horror visibilizado fenómeno inherente a la violencia exacerbada

temporales que acompañan a sus personajes desde momentos concretos; ¿no es así como todos recordamos el inicio del narcotráfico en México? A partir de la anécdota, la nota periodística que se implantó en la memoria o, en su grado más desgarrador, desde ser partícipes de ella. Volver al rizoma de Deleuze y Guattari para pensar entonces en múltiples nódulos o vértices de inicios que funcionan como independientes que afectan a sus conjuntos y, a su vez, pensar en la desapropiación para reflexionar en que los relatos no surgieron de la creación espontánea de la autora sino de las relaciones que construye el texto con sus posibilidades, con sus adentros y sus afueras.

Aquí no es Miami comienza con la mirada en retrospectiva de una infancia a inicios de los noventa⁵² en la que, de manera hasta risible, los inicios del popular fenómeno *ovni*, acompañado del programa de televisión conducido por Jaime Maussan, conglomeran a la comunidad veracruzana en la costa de “Playa del Muerto” que hasta entonces era un espacio peligroso pero que con la novedad de divisar las luces en el cielo había adquirido un aspecto vivaz y reconfortante. La mirada infantil y fantástica del fenómeno se esfuma cuando el relato adquiere un tono de nota periodística⁵³ posterior a la aseveración de: “Tanto desmadre por una avioneta de narcos” (21), sin embargo, el dialogo siguiente es también una confirmación del quehacer comunitario que puede coexistir en entornos violentos: “Déjalos, Al menos es pretexto pa’ la pachanga” (21). Que la voz narrativa sea desde la memoria de infancia es también es una estrategia anarcopolítica⁵⁴ pues al enunciarle en el discurso le hace partícipe

⁵² El relato titulado “Luces en el cielo” transcurre en Playa del Muerto, cerca de la cabecera de Boca del Rio

⁵³ Incluso enumerando algunos hitos relevantes sobre el narcotráfico y el puerto

⁵⁴ En el sentido de Ranciere, explicado en el capítulo anterior

desde su memoria de la cartografía del narcotráfico reconstruida en sus experiencias personales y su visión fantástica de la realidad.

La hibridación de los géneros como síntoma del rizoma, y de la desapropiación por supuesto, es apreciable en el relato “No se metan con mis muchachos” que lleva a su vez por subtítulo: Apuntes para una crónica de la llegada del *crack* al puerto; aquí se mezclan crónicas periodistas con ficción, separando a las primeras por el cambio de tipografía y situándolas cronológicamente en 2009 con la condena a treinta y dos años de prisión del veracruzano Lázaro Llinas Castro quien introdujo al puerto la piedra de la cocaína, el relato recoge además testimonios⁵⁵ de “adictos que sobrevivieron al terrible vicio que Llinas Castro introdujo comercialmente” (117). El inicio de la narración sigue a “Pancho Pantera” un comerciante de cocaína que describe el control ejercido por el cartel de Los Zetas dentro de los penales y el sometimiento comercial y violento que ejercen a partir de su “nuevo producto”. La llegada de una droga sumamente adictiva como el *crack* expandió el mercado del narcotráfico en el puerto y para individuos como “El Pollero”, harto del oficio que le dio su apodo y de su condición económica, accede a convertirse en traficante para salir de la pobreza: “*Ya estamos en el negocio. Ahora vamos a comer como los ricos*, dijo, y mandó a pedir cocteles de marisco para toda la familia” (120). Otro de los habitantes de este relato es el “doctor Careló” una suerte de alquimista ex guerrillero que sabe aprovechar hasta el último gramo de crack gracias a una pipa con cobre inventada por él mismo, a manera de entrevista responde a su interlocutora: “*La única “piedra” buena es la primera. (...) las demás son una cabronada que te haces a ti mismo*” (125). La narración concluye con un fenómeno particular en el modo

⁵⁵ Hay una dedicatoria a *Iván* y *Chelsi* al inicio, quienes probablemente fueron algunos de quienes compartieron sus experiencias con el crack a la autora.

de operar de Los Zetas⁵⁶, poner “tienditas” operadas por menores a quienes se les pagaba 300 pesos la jornada de doce horas y se les castigaba con tablazos si perdían la mercancía: “La reincidencia es nula, pues los infractores lo pagan con su propia vida” (125). El párrafo final versa sobre la impunidad: “La policía conoce la ubicación de las tienditas de Los Zetas, pero no interfiere. El mensaje es claro: *que tus muchachos no se metan con los míos*” (125).

En “Insomnio” los inicios del narcotráfico se sitúan también desde la experiencia individual⁵⁷ de una balacera que sufre una familia acomodada; lo anterior se sabe por las descripciones del espacio: “Se escandalizó de que todo aquello, obra seguramente de los narcos, estuviera pasando en su fraccionamiento de portones blancos y camionetas del año y sirvientas que barren a diario los frentes de las fachadas.” (133). Durante la cual la protagonista, Rita, desarrolla una suerte de “trauma” que le imposibilita conciliar el sueño durante los días siguientes: “Doña Rita sabe que los soldados se han marchado de sus calles, pero no entiende por qué el miedo no la abandona” (134), alcanzando su punto cumbre con el hallazgo del cuerpo descuartizado de una muchacha a unas cuerdas de su casa frente a una escuela Montessori con un narcomensaje. En este relato Melchor recontextualiza las experiencias violentas y sus matices para que adquieran un grado mayor de alcance; no solo en las clases bajas hay violencia, no solo las balas se tiran en el barrio, a veces también hacen que los perritos de razas pequinés como los de Doña Rita corran a esconderse en medio de la noche.

⁵⁶ Adecuado posteriormente por la mayoría de los carteles. No se sabe si Los Zetas fueron los “primeros” en reclutar menores, seguramente no, pero los casos dentro de este periodo se hicieron populares.

⁵⁷ Que puede devenir en colectiva en tanto la literatura y sus principios de universalidad e identificación operan a través del lenguaje.

El trauma personal a raíz de ser testigo en primera, segunda o tercera persona de un hecho violento es también una forma de inicio en las ficciones de Melchor, pues esta misma línea se explora en una serie de *estampas* narrativas que llevan por título “Veracruz se escribe con zeta” escritas sobre la cotidianidad de la vida en el puerto en 2011. Además de la lógica referencia ortográfica, el título hace alegoría a la presencia del cártel de “Los Zetas” que operó desde su fundación a finales de los noventa hasta, aproximadamente, su adición al Cártel del Golfo en 2016. Estas “estampas”⁵⁸ oscilan entre encuentros lejanos con aparentes grupos delictivos que van en crecimiento hasta narrar la historia de un mal denominado “daño colateral”.

Para el análisis de dichas narraciones propongo la categoría de lo *a-narco* y serán un buen preámbulo para adentrarme al siguiente apartado del capítulo presente. He decidido utilizar la categoría a-narco en tanto resuena fonéticamente con el concepto anteriormente aludido de anarcoplítica y, también, por su descomposición en el prefijo: *a-sin*, es decir, estampas donde aparecen figuras discursivas que no corresponden al estereotipo hegemónico del narcotraficante⁵⁹ pero que, desde luego, son participes de manera directa o indirecta de la violencia que se describe.

La primera estampa, narrada en segunda persona, sigue a una mujer que escapando de una tediosa reunión familiar se estaciona frente al puerto para fumar un cigarrillo y desde su auto puede divisar a un grupo de cuarenta hombres jóvenes que llevan los pantalones arremangados, las camisas en las manos y: “tienen más pinta de albañiles en día de descanso

⁵⁸ Denominadas así por la autora dada su brevedad y, quizá, por la puntualidad de sus descripciones.

⁵⁹ Revisado en los apuntes del primer capítulo.

que de turistas” (146), posteriormente llega una vagoneta de donde descienden “cuatro hombres vestidos de raperos – ropas deportivas, tatuajes, lentes oscuros – “ (146), les entregan un sobre color manila y llegan otros autos más lujosos de donde descienden personajes con vestimentas deportivas y uno de ellos que ronda los quince años de edad, la voz narrativa decide marcharse de la escena al percatarse rodeada por los retrovisores y se confiesa nerviosa al ver la cache de una pistola en la bermuda de uno de los hombres.

La segunda estampa por revisar tiene como protagonista a “Ángel del mal”, un vendedor de cocaína que trabaja para Los Zetas al que el narrador en segunda persona describe en su primer encuentro haciendo énfasis en “(...) la sencillez de unas ropas que lo hacen lucir como el gerente de una tienda de zapatos. Le calculaste 40 años (...)” este breve retrato, al igual que en la estampa anterior, aleja el arquetipo del narcotraficante culturalmente construido y lo sitúa en una realidad distinta; la estrategia de caracterización de Melchor no es casual pues más adelante “Ángel del mal” no solo se opone al arquetipo estético sino que lo humaniza en las interacciones con su comprador para mostrarle su sensibilidad pues le cuenta que uno de las pruebas del cartel fue tener que “seccionar” por obligación a uno de sus compañeros vendedores para probar su fidelidad, la estampa termina con el siguiente párrafo: “Dos meses más tarde, Ángel del mal dejó de responder su radio y tuviste que acudir de nuevo con los vendedores callejeros” (149).

En la última estampa que compone esta serie de breves relatos se narra la experiencia de una adolescente que frecuenta los centros nocturnos del puerto de Veracruz hasta que una noche llegó un “(...) grupo de prietos pelos necios, vestidos con camisas deportivas y gruesas cadenas y esclavas de oro.” (152), al que el gerente del lugar les reservaba la mejor mesa y se mantenían serios mientras bebían sin parar. Los rumores sobre el grupo decían que: “(...)

en algún otro antro del puerto un grupo de sujetos de las mismas características se prendaban de alguna chica y decidían llevársela, aunque tuvieran que deshacerse del marido o de los pretendientes.” (153). La vestimenta, el estereotipo del narcotraficante se reivindica en estas descripciones, pero también los modos de interacción de la diversión nocturna en el puerto. La protagonista del relato narra que la última vez que acudió al antro: “Un grupo de sujetos armados entraron al bar, se encaminaron a una de las mesas y sacaron a rastras a un muchachito. Pudiste ver todo lo que los tipos esos le hicieron al chavo en la calle (...) no podías creer que la ciudad en la que habías nacido y crecido se estaba convirtiendo en uno de esos lugares feos que existen en la frontera, en donde no hay donde salir a divertirse porque a cada rato hay balaceras” 153-154. Melchor utiliza las descripciones, las experiencias de sus personajes para reconfigurar los arquetipos del narcotraficante y sus efectos en la latitud del puerto, en estas estampas ya no aparecen las balaceras llenas de acción, el heroísmo de los traficantes y los lujos exagerados, sino seres humanos acorralados por la violencia que juegan en el tablero como víctimas o victimarios y que se desprenden de las subjetividades hegemónicas culturalmente construidas, estéticamente construidas, en torno al narcotráfico.

Los personajes de Fernanda Melchor representan lo a-narco en tanto existe una borradura de la imagen típica trabajada en medios masivos que han producido al narcotraficante como una especie de “rockstar”⁶⁰ y ponen en su lugar a jóvenes o adultos que visten de manera no tan ostentosa, que manejan autos austeros, que son golpeados u obligados a realizar hechos atroces a sus amigos para demostrar lealtad al cartel, hay entonces una no-presencia de la figura habitual del agente de violencia, lo cual no indica que no exista

⁶⁰ Al escribir esto pienso en la imagen popular de *Scarface* (1983) sentado en su oficina frente a una montaña de cocaína.

sino que trae al discurso otras sensibilidades que transcurren con menos “espectáculo” en el sinuoso camino del Horrorismo mexicano.

No solo las concepciones del sujeto narco se modifican en la narrativa del Melchor, sino las maneras en que el territorio transmuta y con ello las comunidades que interactúan dentro de él, sin embargo, hay ejercicios de resistencia apreciables en su obra que exploraré en el siguiente apartado siguiendo el análisis de *Aquí no es Miami* y la novela *Paradais*.

3.3 Territorio des-terrado: exilio domiciliario y comunidades vulnerables

La concepción de la palabra *territorio* viene siempre acompañada de una serie de debates que pueden abordarse desde distintas aristas, en lo consiguiente me basaré en lo dicho por Silvana Rabinovich (2015), Arturo Aguirre (2016) y Judith Butler (2004) para intentar establecer, en primera instancia, una breve pero funcional acepción del término para, posteriormente, revisar los efectos de la violencia sobre el territorio y la relación con los conceptos de comunidad tratados en apartados anteriores.

Cuando Rabinovich habla sobre el territorio lo hace desde la oposición: el destierro; es decir el territorio es un espacio en el que, por generaciones o no necesariamente, una comunidad ha establecido relaciones sociales en determinado espacio geográfico, sin embargo, llega un momento en el que *la guerra*⁶¹ ejerce el *exilio* o, como ella lo denomina, el destierro que no es otra cosa que la separación de una persona o un grupo de personas de la tierra en que vive por motivos políticos o de violencia. “Las guerras de exilio suelen

⁶¹ El texto de Silvana Rabinovich nos habla desde el conflicto territorial en Palestina, pero puede aplicarse a cualquier grupo que se encuentre igualmente desprotegido y desplazado por una situación de violencia.

arrancar a poblaciones enteras de sus lugares para deportarlas lejos de sus tierras y de su gente” (330).

El destierro es una forma de quitar la tierra para borrar de ella cualquier rastro de singularidad, de comunidad diría yo; sin embargo, y esto es un punto clave, los pueblos siguen habitando la tierra como para resistir el embate, la desaparición. A este proceso es al que Silvana Rabinovich refiere como *exilio domiciliario*, es decir, estar “encarcelado” en su hogar, no se da únicamente de manera individual, casi siempre ocurre en comunidades y pueblos enteros. Lo dicho por Silvana dialoga de manera directa con las propuestas de Judith Butler, ideas citadas en el inicio de esta investigación y que son pertinentes también ahora puesto que al compartir la vulnerabilidad en un espacio determinado los límites del “yo” se desdibujan, es decir, es en la cualidad de “vulnerables” en que un grupo de individuos convergen y se posibilitan las condiciones de una comunidad a partir de ella. Si bien, he dicho antes, apoyado de lo supuesto por Jean Luc-Nancy que el concepto típico de comunidad ha sido inoperante dadas las tensiones entre grupos, existe en el reconocimiento de la vulnerabilidad compartida una fuerza de hermandad que borra las diferencias surgidas en modelos capitalistas y/o estatales.

Las formas en que dichas comunidades resisten radica en la capacidad que tienen para mantener su memoria, Rabinovich hace hincapié en lo anterior a partir del concepto de “material simbólico”, es decir, aquella memoria intangible que poco tiene que ver con la tierra⁶² y que se relaciona más bien con la huella de la vida social y cultural que se ha ido marcando o *territorializando*. Se puede arrebatar la tierra, se puede alterar el modo de vida

⁶² En la acepción más literal posible.

de una comunidad, pero las formas en que prevalece su memoria se mantiene en una suerte de espectralidad que asecha de manera constante a los nuevos asentamientos. El concepto de territorialización no debe confundirse entonces con la posesión en el sentido capitalista sino como una concepción subjetiva en la memoria de los refugiados, en las víctimas del exilio domiciliario a partir del que pueden ejercer su propia resistencia.

3.3.1 Territorializar la fosa: sobre las posibilidades de resistir en la oquedad doliente

Las posibilidades de territorialización en un contexto de guerra⁶³ como el que se vive en México, y realmente en cualquier latitud, encuentran su nicho en cierto tipo de arte puesto que los valores simbólicos otorgados funcionan para desarticular las hegemonías sistemáticas propuestas, por ejemplo, por los medios de comunicación masiva o los discursos estatales. Primero habrá que “definir”, si es que esto puede hacerse acaso, las particularidades de la violencia que se ha suscitado a raíz del narcotráfico en nuestro país.

Aguirre menciona en su texto “Oquedad doliente” que como mexicanos habitamos en una enorme fosa común, haciendo referencia a la crisis forense por la que atraviesa el país desde inicios del presente siglo⁶⁴; aunado a lo anterior existe un deficiente conteo de las víctimas ya que las cifras reales pueden frenar relaciones políticas o inversiones de tipo capitalista.

La figura discursiva de la *fosa* me resulta interesante pues es un espacio recurrente en la cotidianidad mexicana, sin embargo, ¿una fosa siempre es una fosa? Cuando realizo este cuestionamiento me remito primero a la definición propuesta por la ONU y citada por Aguirre: “Una fosa común (...) es la excavación que contiene un número múltiple de

⁶³ De Horrorismo diría Adriana Cavarero.

⁶⁴ Concretamente con las fosas descubiertas en Ciudad Juárez en el 2000.

cadáveres, a partir de tres.” La definición recalca el número realzando únicamente su naturaleza como concepción globalizada proclive a las estadísticas y a la enumeración que suprime el daño y por consiguiente a los dañados, la estadística es por supuesto importante y debe ser un dato a considerarse pero la frialdad de la misma puede resultar en una reproducción de otros tipos de violencia, ahora bien, vuelvo al cuestionamiento inicial: Aguirre define a la fosa como el espacio literal diseñado históricamente para el ocultamiento de los cuerpos, como una infraestructura que ha surgido en distintos momentos de la Historia con la misma finalidad, sin embargo, considero que dicha lectura puede tener connotaciones alejadas de la literalidad. Si en México habitamos en una enorme fosa no quiere decir que estemos dentro de una excavación rodeados de cadáveres víctimas de homicidios de carácter doloso, sino que coexistimos en un espacio colectivo en el que la violencia nos sumerge y nos desposee, de una u otra manera, de “algo”. Una fosa, entonces, no siempre debe remitir a la espacialidad, una fosa es también el cumulo de sentires que provoca la violencia y que, volviendo a Butler, nos acerca desde la vulnerabilidad en el sentido más comunitario posible.

Los efectos de dicha vulnerabilidad, de la pérdida de un ser querido, una forma de vida, una construcción de memoria particular nos lleva a estar exiliados dentro de nuestro propio territorio, sin embargo, es en la potencia de territorialización del duelo donde quiero detenerme. Si bien, he situado al duelo desde las acepciones de Butler en torno al concepto me remito en este apartado a los ensayos de Sigmund Freud⁶⁵ (1915) con la finalidad de ampliar dicho concepto y proponer a su vez el duelo y la melancolía que le sobreviene como maneras de territorializar a la oquedad mexicana. Freud define al duelo como la reacción de

⁶⁵ Judith Butler también toma en cuenta dichas disertaciones, retomo directamente el ensayo de Freud para abordarlo con mayor precisión según los intereses del presente análisis.

la pérdida de una persona amada o bien de una abstracción que haga a sus veces, como pudiera ser la patria o la libertad; sin embargo, menciona que la muerte no es una característica intrínseca en el duelo, muchas veces el “objeto” no está muerto, pero se pierde como objeto de amor. Esta concepción puede ser ilustrativa para profundizar en las maneras en que coexistimos dentro del exilio domiciliario que significa la violencia en México, Freud menciona también que el duelo es una posición en la que se sabe que se ha perdido algo, aunque no se tenga en claro lo que se ha perdido. Como habitantes de la oquedad doliente, nos sabemos atravesados desde nuestra vulnerabilidad y, puede ser que de forma directa o no, hayamos perdido un “algo” que provoca a su vez un sentimiento de duelo en conjunto.

Con relación a lo anterior vuelvo a citar a Butler para reflexionar en torno a los ejercicios de duelo que como miembros de una misma comunidad podemos interpretar desde diversas subjetividades. Imaginar la comunidad sobre las bases de la vulnerabilidad y la pérdida pone sobre la mesa un argumento anteriormente citado en esta investigación: ¿Qué vidas son merecedoras del duelo público?, para Butler, la respuesta a esta pregunta se encuentra en la constitución política que atraviesa a los individuos, es decir, un grupo minoritario y violentado políticamente pareciera no tener el mismo derecho al llanto público que un grupo que radica en las esferas hegemónicas, reconocer que coexistimos en el mismo exilio dentro de la fosa que es este espacio geográfico al que llamamos “país” puede resultar en un tratamiento del duelo distinto que siente las bases para una ética más cercana a lo sensible.

Ahora bien, si como sociedad atravesamos un duelo colectivo, ¿puede el mismo llegar a superarse?, Freud menciona que el duelo como proceso psicológico es superable mediante la sustitución del objeto amado, sin embargo, Butler argumenta que frente a la pérdida no

existe reparación alguna pues el luto se mantiene al saber que esa pérdida cambia nuestra forma de vida para siempre ya que no habrá una restauración del orden previo, aunque se perciba como una situación temporal. Cuando el duelo no encuentra solución, dice Freud, deviene en melancolía. La melancolía es un estado de autocrítica exagerada que conlleva una pérdida de la identidad, una suerte de limbo en el que al no encontrar la resolución deseada y al no saber el “qué se perdió” el individuo considera que la pérdida se encarna en sí mismo.

Si el duelo puede extrapolarse del “yo” a la comunidad, considero pertinente la relación también del concepto melancolía como característica de sociedades inmersas en procesos sistematizados de violencia y, por supuesto, de pérdidas. En ese sentido, me permito sugerir el concepto de *comunidades melancólicas* como aquellas que al ser vulneradas de manera repetida y desprovistas de su territorio⁶⁶ caen de manera patológica en ejercicios acrílicos de duelo. En el apartado siguiente, propongo analizar desde la novela *Paradais* y algunos fragmentos de *Aquí no es Miami* cómo es que se retratan dichas comunidades y también como es que desde la ficción se proponen estrategias para subvertir los daños que las pérdidas ocasionadas por la violencia han dejado en la memoria colectiva.

3.3.2 Veracruz, un *paradais* de luto: análisis en torno al duelo y su representación en la obra de Fernanda Melchor

En el primer apartado de este capítulo revisé el concepto de *rizoma* propuesto por Deleuze y Guattari y hasta este momento me centré, únicamente, en la revisión de *Aquí no es Miami*, el único libro de relatos cortos de Melchor, sin embargo, dicha categoría y por supuesto las revisadas también entorno al duelo, comunidad y melancolía son adaptables a

⁶⁶ Entiéndase como el espacio particular en el que se interactúa culturalmente de cierta manera

su obra más reciente: *Paradais*, pues comparten estructuras discursivas similares en las que intentaré ahondar a continuación.

Antes de comenzar con el análisis, considero pertinente incluir una breve sinopsis de la novela, sobre todo para que el nombre tanto de personajes como de lugares tengan su referente sustentado dentro de este mismo texto. La trama transcurre dentro del fraccionamiento que lleva el mismo nombre que el título del libro,⁶⁷ este complejo de viviendas está ubicado a las afueras de Ciudad Progreso⁶⁸, en el estado de Veracruz. Cerca del residencial, separado por el cauce del Jamapa, se ubica La Cañada, un barrio marginado en el que vive gran parte del personal de servicio. Los protagonistas de la historia son Franco “El Gordo” y Polo, quienes representan los dos extremos de las clases sociales; Franco, un joven mimado, adicto al alcohol, solitario, descrito con el adjetivo de repugnante y que vive dentro del fraccionamiento en casa de sus abuelos; Polo, por otro lado, es el jardinero del complejo por órdenes de su madre con quien no tiene buena relación, habitante de La Cañada y que ha experimentado dos grandes pérdidas: la muerte de su abuelo, quien representaba la única figura de cariño en su vida y el alejamiento de su primo Milton, reclutado a la fuerza por el narcotráfico.

Paradais es una novela que se nutre de las propias dicotomías que propone, tanto de espacios como de las naturalezas de sus personajes, con relación a los argumentos narrativos

⁶⁷ El nombre del fraccionamiento es Paradise, sin embargo, el nombre al que se hace referencia sigue la fonética en inglés, hacia el final del capítulo reflexiono entorno a esta decisión estética.

⁶⁸ Espacio ficcional creado por la autora que puede estar inspirado en cualquier urbe moderna del puerto, de ahí quizá deviene la elección del nombre: Progreso; un nombre alegórico que, por supuesto invita a la reflexión, ¿hay progreso con violencia? ¿la violencia se traduce en progreso?

dicha dicotomía se mantiene pues mientras Franco “El Gordo” aprovecha las borracheras a las orillas del Jamapa para contarle sus fantasías en torno a la figura de Marián Maroño, la nueva vecina llegada al residencial que es una mujer adulta y descrita como “más que guapa era vistosa, llamativa, como hecha nomás para clavarle los ojos, con sus curvas esculpidas en el gimnasio y las piernas descubiertas hasta medio muslo en faldas de seda cruda o shorts de lino pálido que contrastaban con el fulgor apiñonado de su piel siempre bronceada” (14), mismas fantasías que lo llevan a idear un plan⁶⁹ para abusar sexualmente de la mujer teniendo como cómplice a Polo quien, desde su contexto, experimenta el deseo desde otra perspectiva; para Polo, su frustración principal radica en la reciente pérdida de los vínculos con su primo, las humillaciones constantes por parte de sus patrones y madre, además del tedio de tener que escuchar las fantasías de “El Gordo” quien se vuelve su única compañía y escape después del trabajo.

Considerar un argumento de los dos expuestos anteriormente como principal o secundario puede resultar en un error pues hay que tomar en cuenta que ambas tramas se desarrollan de manera horizontal; son, en ese sentido, narraciones rizomáticas puesto que ambas se nutren entre sí para explorar la violencia en su diversidad de esferas, motivaciones y circunstancias en el contexto veracruzano. Dentro de la novela, las descripciones de violencia exacerbada y cruda vienen sobre todo de las interacciones de “El Gordo” con la señora Maroño, por contraposición, en la historia de Polo con su primo Milton el tratamiento sucede desde ejes como la sensibilidad, el duelo y la memoria. Que la elección narrativa de Melchor sobre este último argumento se presente así no es, a mi parecer, casual sino un ejercicio en el que la sensibilidad se sitúa en el centro de la representación para contrarrestar

⁶⁹ Concretado al final de la novela.

los embates, también violentos, de retratar a la violencia propios de los medios de comunicación hegemónicos; noto en esta dicotomía una propuesta anarcopolítica de representación.

Con la afirmación anterior no quiero que se entienda que la violencia que envuelve a “El Gordo” y Marián Maroño no es valiosa para el análisis, más bien creo que debe abordarse desde una propuesta crítica distinta a la de los intereses en esta investigación, sin embargo, pretendo revisarla de manera general y a manera de contraste con las motivaciones de Polo. En la novela una de las primeras descripciones sobre los deseos de Franco “El Gordo” en torno a Marián Maroño versa lo siguiente:

“(…) habría bastado con nadar hasta la orilla de la piscina y extender una mano fuera del agua para comprobar su tersura de durazno maduro: el culo perfecto que reducía a la nada a los demás culos del mundo, y que algún día, quien sabe cómo o cuándo, o en que circunstancias, sería suyo, nada más que suyo para ponerle las manos encima y estrujarlo y morderlo y pasarle la lengua y atravesarlo sin piedad hasta hacerla llorar de gusto y espanto, repitiendo su nombre, Franco (...)” (20).

Esta primera descripción deviene en una serie de deseos igualmente cargados de violencia y descripciones misóginas en torno a acciones que “El Gordo” planea contra la señora Maroño y que son confesadas en el muelle oculto del condominio a Polo, siempre acompañadas de alcohol y cigarrillos “patrocinados” por Franco. Es gracias a uno de estos primeros encuentros en los que se sabe los motivos de la separación entre Polo y Milton:

“(…) Polo no dijo nada, nomás se quedó mirando la botella, la marca en la etiqueta, que ya había visto antes, en otra botella igualita que pisó al subirse a la camioneta de Milton, la última vez que se vieron, antes de que Milton volviera a desaparecer del pueblo por andar en el jale con *aquellos*.” (32).

Este primer encuentro con la figura de su primo es relevante pues es la estructura en la que el duelo de Polo se verá abordado en la novela, es decir, a través de profundizar en su memoria y más adelante en las motivaciones que lo llevan a ser cómplice de “El Gordo” en

sus violentas fantasías todo con la finalidad de recuperar a “(...) su primo, su casi hermano (...)” (32). El cambio de tipografía en la palabra *aquellos* para hacer alusión a lo que más adelante se confirma como un grupo de narcotraficantes es una constante en la novela y remarca las formas de enunciación que puede ser producto del miedo o incluso de la rabia. La novela avanza entre las borracheras de Franco y Polo, las fantasías del primero y los malos tratos hacia el segundo de Urquiza, su patrón y de su madre y su prima, Zorayda, embarazada con quien tuvo amoríos haciendo la relación todavía más tensa. En un momento Polo recibe una “gratificación” extra por parte de la señora Maroño, un sobre con “(...) dos billetes doscientos, crujientes y planchados como acabados de salir del cajero automático” (39) y que de inmediato piensa en gastar en cigarros o dos botellas de “bacacho”, sin embargo, un tercer pensamiento surge entonces a partir de la pérdida de su primo: “(...) chance aun le quedaría algo para comprar unos pesos de crédito y mandarle un mensaje a Milton para que se reportara.” (40), en los últimos encuentros, Milton le regaló un teléfono celular para estar en contacto, pero hacía meses que no respondía ni mensajes ni llamadas y Polo guardaba en esa actividad la esperanza de contactar de nuevo con su primo. Los adjetivos que usa, por ejemplo, la madre de Polo para referirse a Milton deja entrever la postura que existe sobre los denominados “maleantes”:

“Menos mal que el ingeniero Hernández le había concedido *la oportunidad* (a Polo) en uno de sus fraccionamientos, porque Progreso se estaba convirtiendo en un nido de maleantes y Polo corría peligro de terminar igual que su primo Milton, el sinvergüenza delincuente que lo había inducido al vicio.” (55),

Las reflexiones sobre las vidas políticas que propone Butler resultan pertinentes en este apartado pues pareciera que cuando un individuo pasa a formar parte de *aquellos* se cortan todos los vínculos afectivos, sin embargo, gracias al tipo de narración en el que el

lector conoce el contexto de todas las caras del rizoma podemos apreciar que Milton fue reclutado contra su voluntad “nadie más había estado ahí desde hacía muchísimo tiempo, ni siquiera la mujer de Milton, que había huido a los pocos días de la desaparición de su bato” (65)⁷⁰, además, las actividades que realicé su primo son irrelevantes para Polo quien territorializa los espacios, la oquedad diría Aguirre, que ha dejado Milton en su vida a través de la memoria y la búsqueda constante del mismo. Aunado a lo anterior, la madre de Polo ensalza los valores del trabajo “honesto” sin importar que su hijo sufra de desigualdad y abusos por parte de sus patrones: “El muchacho, como llamaban los residentes, eso es lo que era. El segador de yerba, el podador de ramas, el recogedor de mierda, el lavador de carros ajenos, el babosos que llegaba corriendo cuando los ojetes le chiflaban: el gato” (56).

La forma en la que Polo transita el duelo es a partir de su consumo de alcohol, no encuentra consuelo en su hogar, tampoco en Paradais y es una de esas trasnochadas donde en la descripción de Progreso y La Cañada se menciona que esas altas horas de la noche “ya no queda nadie más que los espías de pacotilla de *aquellos*” (59), paisajes modificados por la presencia como espectros de entidades que ejercen de violencia pero que, a su vez, han sido reclutadas a la fuerza justo como su primo Milton y que contrastan con la memoria infantil de Polo quien recuerda espacios como el río Jamapa con su abuelo, ahora fallecido, quien le había prometido enseñarle el oficio de la pesca y no tener que depender de las ordenes de ningún patrón.

Cuando revisé lo dicho por Silvana Rabinovich con relación al exilio domiciliario pensaba en cómo es que estas reflexiones empataban con las modificaciones sociales en *Paradais* que, a pesar de situarse en un Veracruz ficcional, eran una representación de las

⁷⁰ Esta cita se sitúa en una de las tantas visitas a la casa de Milton por parte de Polo, con la esperanza de encontrarlo de nuevo en su hogar.

formas en que interactuamos al coexistir en entornos violentos. El valor simbólico de la literatura en este contexto aporta una mirada sensible, en ese sentido de resistencia, ante otro tipo de tratamientos acrílicos de la problemática. Progreso y La Cañada funcionan como espacios alegóricos de Veracruz, pero realmente pueden ser la representación de cualquier espacio en la oquedad doliente. Polo experimenta el exilio dentro del territorio donde creció al sentir que se ha quedado solo, sin amigos y, por supuesto, sin el vínculo anterior con su primo:

“(…) parecía que ya no le quedaban amigos en Progreso, ni siquiera conocidos, como si toda la gente de su edad y la gente de la edad de Milton se hubieran largado a Boca para siempre, o anduvieran huidos por culpa de *aquellos*, y los únicos que quedaban en Progreso eran puros morros, batillos más jóvenes que Polo (...) a los batillos porque todos trabajaban para *aquellos* y se creían las grandes cacas con sus radios y sus bolsitas de coca rebajada con laxante y sus motonetas pedorras, llamándose a sí mismos halcones aunque no llegaran ni a pepenchas (...) Polo realmente extrañaba los viejos tiempos (...)” (64-65).

Polo visita constantemente los espacios donde convivía con su primo con la esperanza de encontrarlo, o de encontrarse a sí mismo, en un síntoma de duelo o, diría Freud, de melancolía, siempre tumbado con una camisola de su abuelo y con el celular en el pecho esperando el mensaje que su primo le enviaría. Tres meses después del secuestro de Milton, Polo recibe el ansiado mensaje y su primo le relata todo con relación a su reclutamiento:

“La cosa había estado así: ese viernes de febrero, Milton venía llegando a su casa, eran como las dos de la mañana y el bato iba cansadísimo, tan idiotizado por las dieciocho horas que había manejado desde Chiapas que no se dio cuenta de que aquellos lo estaban esperando frente a su casa: una camioneta enorme cargada de culeros que en su pinche vida había visto, y Milton ni siquiera pudo meter las manos, ni fuerza tuvo para echarse a correr porque llevaba un chingo de horas manejando de corrido, con un bajón de anfetis de esos que sientes que te va a dar un infarto en cualquier momento, y además los culeros esos iban armados, qué chingados iba a hacer. Lo subieron a putazos a la camioneta, le quitaron todo lo que llevaba, la cartera, las llaves, el teléfono, lo aventaron al suelo para que no viera (...)” (87)

Las motivaciones iniciales del secuestro tenían que ver con el deshuesadero de su cuñado y sus constantes visitas a la frontera, después de treinta horas de golpizas y tortura Milton accede a confesar todo con relación al negocio, los tratos con la policía y las “mañas” del mismo. Entonces aparece una figura femenina: La Licenciada⁷¹ que le ofrece trabajo a Milton para echar a andar el *bisne* del deshuesadero ahora controlado por ellos. La mujer da la orden de bañarlo, darle ropa limpia y que le suturen una herida en la cabeza, la encargada de la última tarea es una mujer de la tercera edad⁷² quien a su vez alimenta a los hombres jóvenes cocinando fritangas en el cuartito caluroso a borde de carretera que parece ser una base central. Posteriormente dos personajes, El Sapo y El Gritón, se llevan a Milton cerca del centro en donde toman un taxi, Milton consternado intenta actuar normal, pero al final del viaje amedrentan al taxista con armas y después de meterlo a la cajuela roban una serie de motocicletas con otros muchachos que aparecen en la escena. En el automóvil solo quedan El Sapo y Milton que se dirigen a las afueras y es ahí donde el primero de ellos obliga a Milton a asesinar al taxista; en un acto de prueba Milton accede, pero de vuelta a la base el trauma comienza a perseguirle mientras observa en el noticiero que El Gritón y compañía robaron medio millón de pesos en gasolineras montados en las motocicletas robadas. Este primer acercamiento a la violencia es relatado a Polo que no se inmuta, al contrario, anhela poder trabajar con su primo para estar cerca de él y tener también una camioneta como la que luce su primo, una cartera llena y sobre todo un aparente respeto.

⁷¹ Este dato me parece curioso pues son pocas las narrativas en las que la figura femenina tome un rol de poder activo dentro de la violencia.

⁷² Nuevamente me resulta interesante la introducción de personajes con estas características puesto que, en la espectacularidad de la violencia, son inexplorados. El hecho de que se incluyan en narraciones como esta abre el panorama de las subjetividades participes en grupos delictivos, aunque su rol principal no sea el provocar la violencia.

Al notar los deseos de su primo, Milton comenta que todas las noches le cuesta conciliar el sueño, que tiene pesadillas y que eso es común entre sus compañeros. Polo percibe estas perturbaciones en la identidad de su primo:

“Tenía la impresión de que el bato que fumaba detrás del volante a un lado suyo ya no era su primo, que ya no era el mismo Milton de siempre, risueño y despreocupado (...) sino alguien completamente diferente, que se le parecía en lo físico pero que no terminaba de cuadrar con el otro que había sido antes.” (101)

Milton recalca a su primo que no debe caer en la tentación, dejarse llevar por la ambición pues de aquella situación ya no puede salirse nunca, pero Polo solo pensaba en “(...) la insoportable tristeza de haber perdido para siempre a su primo, a su mejor y único amigo” (103). Con lo anterior, quiero hacer énfasis en que el territorio no siempre es un lugar o una forma de vida, en este caso es también el vínculo con una persona. Si en Progreso ocurre el exilio domiciliario también sucede en la relación de Polo con su primo que, volviendo a tenerlo cerca, se siente tan alejado de él. Milton por su parte es el ejemplo del individuo que ejerce la violencia y se adapta a su sistema en contra de su voluntad como método de supervivencia, una estrategia que existe en nuestra realidad y que desde las narrativas espectaculares no se explora, sus motivaciones nunca giraron en torno a la ambición sino únicamente al derecho de seguir manteniendo su vida y, por las amenazas, también la de los suyos.

Como consecuencia de este último encuentro con su primo, Polo pierde toda esperanza en cuanto a la restauración de su vida antes de la presencia de *aquellos* y como única salida acepta ser el cómplice de los planes de Franco “El Gordo” con la intención de conseguir dinero en la residencia de los Maroño y poder abandonar el yugo de madre, de su trabajo y de su historia en Progreso para buscar a Milton: “Le echaría el guante a las joyas y

los relojes, a las consolas y las pantallas, y se pelaría en chinga a buscar a Milton” (114), pensaba en presentarse ante a *aquellos*, ante la Licenciada y en la posibilidad de que le dieran una oportunidad de trabajar con ellos para estar cerca de su primo. El plan de “El Gordo” consistía en entrar a la casa de los Maroño, maniatar a los niños, al señor Maroño y abusar sexualmente de Marián Maroño, las motivaciones de Franco radicaban en la crueldad, la misoginia y un deseo carnal enfermizo; Polo, por su parte, buscaba una última manera de recuperar a su primo y escapar de la violencia diaria que lo envolvía. La última interacción entre Milton y Polo se da con una llamada presurosa del primero en la que le confiesa que las cosas estaban peor que nunca, las risas nerviosas de Milton cambiaron cuando Polo le contó su plan, iría a buscarlo, a trabajar con él: “(...) cabrón, ya habíamos hablado de esto, no puedo, por favor, no me lo pidas (...)” (128), Milton volvía a repetirle el sermón sobre que los muchachos que entraban a ese “jale” eran carne de cañón y que él mismo sentía ganas de morirse, después de ese sermón Milton promete devolverle la llamada en dos segundos posterior a una serie de sonidos de radio, la llamada no regresa nunca y Polo termina por tomar la decisión: apoyar en su plan a Franco “El Gordo”. Polo cede ante la violencia victima de sus circunstancias y en el frenesí de esta misma violencia todo se sale de las manos, “El Gordo” asesina al señor Maroño y a los hijos de este, viola terriblemente a Marián Maroño quien le suplica a Polo por ayuda pues encuentra en él rasgos de bondad al titubear pero Polo se mueve por la necesidad de recuperar a su primo y escapar de Progreso, cuando todo sale mal “El Gordo” y Polo huyen, este último cruzando el Jamapa hasta su hogar, perdiendo en el camino su botín y volviendo al día siguiente solo para abrir la pluma del residencial a las patrullas alertadas por la trabajadora domestica de los Maroño que descubre la sangrienta escena.

La identidad de Polo se desdibuja a lo largo del libro a raíz de la pérdida del único vínculo relevante en su vida y al encontrar la no restitución del duelo se encuentra de frente con un destino cruel, el determinismo de las clases sociales que se explora en esta obra de Melchor es una muestra de cómo la violencia afecta las relaciones sociales en un mismo territorio. La alegoría del nombre *Paradais* mantiene una relación similar a la de *Aquí no es Miami* al funcionar como oximorón, en la primera, la decisión de la transcripción fonética no es casual pues recalca la carencia de los rasgos de un “paraíso” en Progreso mientras que en la segunda se mantiene la afirmación de lo que no es; Veracruz, aunque ficcional, no como un idilio tropical con todo lo que ello implica sino como un cumulo de historias violentas en las que la sociedad melancólica se sumerge, pierde su identidad y adquiere otra a partir del duelo, de la pérdida. Los retratos sensibles de algunos personajes que pertenecen a grupos delictivos y las relaciones que establecen⁷³ desarticulan las figuras repetidas del narcotraficante proveniente de la frontera norte, del narco exitoso que pareciera disfrutar de dar muerte y nos acerca como lectores a subjetividades otras en un ejercicio de reivindicación anarcopolítica en donde el duelo juega un papel fundamental. La literatura como vehículo de dichas narrativas nos exige un cuestionamiento de carácter desapropiativo desde la empatía con los personajes y, por qué no, desde la mirada crítica de la realidad fuera del libro.

3.4 ¿Necroescrituras?: para leer críticamente a Fernanda Melchor

Con este último análisis de las obras en subcapítulos anteriores he dejado de lado, aunque no del todo pues son conceptos interrelacionados la teoría explorada en el capítulo dos que gira en torno a las necroescrituras y, por consiguiente, a la desapropiación; es en este

⁷³ Revisados también en el apartado 3.2.1 de este capítulo.

apartado donde me permito volver la mirada sobre lo dicho motivado por una discusión constante entre el ámbito informal de compañeros de área: ¿se debe separar la obra del autor? Mi respuesta, también informal e inmediata es que no, sin embargo, me dispongo a enarbolar un aparato crítico que me ayude, que nos ayude, a arrojar luz sobre un tema popular y delicado, polémico incluso, que incluye a la autora Melchor y desde luego a sus obras. En 2024 el escritor mexicano y crítico de literatura Julián Herbert publicó *Overol. Apuntes sobre narrativa mexicana reciente*, que comprende una serie de ensayos en los que revisa de manera minuciosa los fenómenos literarios de nuestro país en la última década; uno de los apartados lleva por título “Valeria Luiselli y Fernanda Melchor: la novela como puente” en el que compara la obra de dos de las escritoras mexicanas más editadas, exitosas en ese sentido, de la actualidad. Lo que ambas comparten es su compromiso político para retratar la violencia en México a partir de determinadas estrategias estéticas, Luiselli lo hace desde la frontera norte con relación a temas de migración⁷⁴ y Melchor desde la costa tocando temas como el narcotráfico y sus fenómenos sociales. Herbert señala un punto importante en la escritura de Melchor y Luiselli: la fusión entre géneros como la crónica periodística, la imitación del lenguaje coloquial y con respecto a Melchor el denominado “plagios de oreja”, esta última frase resultó de una charla vía la plataforma de videoconferencias Zoom que reunía al autor con Fernanda Melchor un grupo de estudiantes extranjeros y fue mencionada por la autora de *Paradise* al cuestionarle sobre “su relación con el lenguaje procaz” (94), los plagios de oreja no son frases populares, sino voces o imágenes coloquiales propias de un solo hablante o de un grupo reducido de personas. Encuentro importante el apunte anterior pues denota un claro ejercicio de desapropiación en el que se retoma una, o varias, voces para

⁷⁴ A manera de recomendación cito *Desierto sonoro* (2019).

traerlas a la materialidad discursiva que es la literatura, sin embargo, este ir y venir de apropiación y desappropriación pareciera no ser un asunto que agrade de manera inversa a la autora veracruzana.

En septiembre de 2020, dice Herbert, Fernanda Melchor publicó un tuit con relación a la circulación gratuita de sus obras en formato PDF a través de la misma plataforma: “Si quieren verse generosos, regalen las nalgas, culeros, no mis libros en PDF!” (Herbert citando a Melchor), dicha publicación en Twitter, ahora nombrado X, desató una serie de respuestas descalificadoras hacia la autora que, después de ser *trending topic* por unos días decidió cerrar su cuenta. Las críticas de los lectores mostraban su postura a favor de la circulación gratuita y libre de la información en PDF, sobre lo anterior dice Julián Herbert:

“Lo que trasluce la indignación hacia Melchor por quejarse de los PDF en X es la sospecha más o menos subrepticia o inconsciente o inarticulada, por parte de un sector de sus lectores, de una traición de movilidad social construida como capital simbólico desde el intelecto”. (97)

La figura simbólica de Fernanda Melchor se vio cuestionada a partir de esta polémica pues “Fernanda Melchor le habla íntimamente (...) a otro sector de la clase media: el de los “venidos a más” (...) los primeros en su árbol genealógico en cursar estudios humanísticos, los de provincia, los becarios tardíos del FONCA, los infatuados de *home office*” (103), en aquel momento, la polémica aun reverbera entre las discusiones del libre tránsito de la literatura, la posición era clara: ¿Melchor seguía reproduciendo la figura de la autora que se apropia de experiencias ajenas para construir su éxito pero cuando la comunidad apela un ejercicio de circulación surge su descontento?

Aunque la problemática de X en torno a Fernanda Melchor fue desalentadora para sus lectores, por supuesto que me incluyo, considero que sentó las bases para una serie de

cuestionamientos que enriquecen los ejercicios comunitarios. En el apartado⁷⁵ “¿Sueñan las máquinas con el lenguaje de nosotros?: una curaduría” de Cristina Rivera Garza se cuestiona de manera lúdica el papel de las redes sociales, X⁷⁶ sobre todo, en la constitución y tránsito de las relaciones que tienen que ver con el ámbito de la literatura. Rivera Garza hace hincapié en “los lazos que los escritores de hoy establecen con sus comunidades a través de un uso estratégico de ciertas tecnologías digitales” (220), para la autora, la literatura en la época contemporánea no se reduce a la actividad pasiva de leer un libro, sino que las nuevas tendencias en cuanto estética, política y tecnología exigen un rol activo del lector.

Cuando realicé la pregunta sobre separar al autor, autora en este caso, de su obra mi respuesta fue afirmativa, sin embargo, en este punto consideró que dicha discusión puede ser irrelevante, por lo menos en esta situación. Si bien, la polémica que envolvió a Melchor fue dura para los lectores que encontraban en ella una figura central de resistencia no detuvo el gesto necroescritural más grande la obra de Melchor: la continua circulación gratuita de su obra; cuando Rivera Garza hace mención de la desmuerte del autor, concepto revisado anteriormente, propone traer al autor a la comunidad para “matarlo” de nuevo, despojarlo de su derecho a la propiedad intelectual que deviene, desde luego, en capitalismo y creo que justo el gesto de septiembre de 2020 fue una imposición de la comunidad a pesar de la negativa de Melchor. Al final del día, creo que eso es lo que ella busca con sus obras, de manera consciente o inconsciente, una forma de sensibilidad distinta con relación a la violencia.

⁷⁵ *De Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2019).

⁷⁶ Twitter en el momento de su publicación.

Conclusiones

En resumen, las obras analizadas, *Aquí no es Miami* y *Paradais*, de Fernanda Melchor pueden ser consideradas como necroescrituras a partir de los supuestos de Rivera Garza. Si bien, Rivera Garza enumera una serie de características de este fenómeno literario que en las obras de Melchor no se cumplen al pie de la letra quiero recalcar que aunque la forma puede ser variable siguen manteniendo un propósito esencial que es el de transportar las experiencias colectivas para devenir en una representación de comunidad y resistencia frente a la violencia.

Es en el libro de relatos cortos donde la presencia de hibridación y desapropiación es mayormente evidente pues la variedad de recursos narrativos como la nota periodística, el rizoma, el corrido o la entrevista predomina; sin embargo, en la novela se realzan características desde su contenido pues tiene como ejes centrales la concepción del duelo y sus efectos a partir de la violencia.

Las obras anteriormente mencionadas pueden ser consideradas a futuro dentro de un canon que tiene como protagonistas a escritoras femeninas⁷⁷ que abordan desde una subjetividad distinta problemáticas sociales en México, sin embargo, dicho fenómeno no es exclusivo de esta latitud y puede extrapolarse en investigaciones futuras a distintas partes de América Latina. Narrar la violencia desde la sensibilidad sin ocultar los efectos de la crueldad que habitan en la misma resulta en la construcción de compromisos éticos que utilizan la estética para lograr su cometido. Satisfactoriamente puedo afirmar que encuentro elementos

⁷⁷ Sara Uribe, Dahlia De la Cerda, Cloyo Mendoza, Valeria Luiselli, Nadia Villafuerte, Iris Mendoza, Brenda Navarro, por mencionar a algunas.

suficientes para denominar a las obras analizadas como pertenecientes a subjetividades anarcopolíticas y es importante recalcar que esta característica no es intrínseca a los textos, sino que se expande a partir de ellos hacia las comunidades lectoras. Habitar dentro del Horrorismo, del capitalismo gore, habitar el estado de exilio en nuestro propio espacio con la producción literaria actual que subvierte los constructos imaginarios hegemónicos representa pues una notable fuente de resistencia anarcopolítica en donde la sensibilidad viene a instaurar un régimen más amable frente al panorama de crueldad e impunidad que nos gobierna.

Bibliografía

- Ares, Berta. “Jean-Luc Nancy: “Nuestra civilización está llegando a su fin, está agotada””. *Revista Forma*, Vol. 06, Universitat Pompeu Fabra, 2014, pp. 89-92.
- Aguirre, Arturo. *Nuestro espacio doliente: consideraciones filosóficas para pensar el México contemporáneo*. Afinitina Editorial, 2016.
- Astorga, Luis. “Corridos de traficantes y censura”. *Región y sociedad* 32, 2005, pp. 145-165.
- Barthes, Roland. *El susurro del lenguaje. Más allá de la palabra y la escritura*. Editorial Paidós, 1994.
- Becerra Romero, América Tonantzin. “Investigación documental sobre la narcocultura como objeto de estudio en México”. *Culturales* vol. 6, no. 1. Instituto Salvatierra, enero de 2005, pp. 1-36. <https://doi.org/10.22234/recu.20180601.e349>.
- Benjamin, Walter. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*. Taurus, 1999.
- Benjamin, Walter. *Tesis sobre la Historia y otros fragmentos*. Editorial Ítaca, 2008.
- Butler, Judith. *Vida precaria. El poder del duelo y la violencia*. PAIDÓS, 2006.
- Butler, Judith. *El grito de Antígona*. El Roure Editorial, 2001.
- Butler, Judith. “Violencia, luto y política”. *Iconos*. No. 17, 2003: 82-99. 2004.
- Cavareto, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. Anthropos Editorial, 2009.
- Culler, Jonathan. *Breve introducción a la teoría literaria*. Biblioteca DeBolsillo, 2000.
- De La Cerda, Dahlia. “En defensa de Peso Pluma: escuchemos a las juventudes que cantan al narco”. *El País*, 23 de enero de 2024, [En defensa de Peso Pluma: escuchemos a las juventudes que le cantan al narco | EL PAÍS México \(elpais.com\)](https://elpais.com) .
- Deleuze, G., Guattari, F. *Rizoma. Introducción*. Ediciones Coyoacán. 1966.
- Ema Llorente, María. *La patria en fuga. Violencia, memoria y desaparecidos en la literatura mexicana actual*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Bonilla Artigas Editores, 2020.
- Fonseca, Alberto. “The Development of Narco-Narratives in Colombia and Mexico (1990-2010)”. *Mitologías hoy*, Autonomous University of Barcelona, diciembre 2016, <https://doi.org/10.5565/rev/mitologias.354>.
- Freud, Sigmund. *Obras completas Tomo XIV*. Amorrortu Editores, 1993.
- Fuentes Krafczyk, Felipe O. *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. Universidad de Guanajuato, Estudios Literarios, 2013.

- Giorgi, Gabriel. *Formas comunes: animalidad, cultura, biopolítica*. Eterna Cadencia Editora, 2014.
- Herbert, Julián. *Overol: Apuntes sobre narrativa mexicana reciente*. Penguin Random House, 2024.
- La Nación Ar. “La “narcoliteratura”, un fenómeno que crece en México.” *LA NACIÓN*, 10 de enero de 2011, www.lanacion.com.ar/cultura/la-narcoliteratura-un-fenomeno-que-crece-en-mexico-nid1340137.
- Lemus, Rafael. “Balas de salva. Notas sobre el narco y la narrativa mexicana”. *Letras libres*. No. 81, Sep. 2005. <http://letraslibres.com/pdf/8023.pdf>
- Linding, Erika. “Figuras de la exclusión. Herramientas teóricas para su crítica”. En *Figuras del discurso. Exclusión, filosofía y política*. Universidad Autónoma del Estado de Morelos/Bonilla Artigas Editores, 2016.
- Martín Barbero, J. *De los medios a las mediaciones. Comunicación, cultura y hegemonía*. México, Editorial Gustavo Gili S.A., 1987.
- Martínez de la Escalera, Ana Ma. y Linding, Erika (coord.) *Alteridad y exclusiones. Vocabulario para el debate social y político*. Sello Editorial FFL-UNAM, 2013.
- Malabeu, Catherine. *¡Al ladrón! Anarquismo y filosofía*. Presses Universitaires de France / Humensis, 2022
- Melchor, Fernanda. *Aquí no es Miami*. Penguin Random House, 2019.
- Melchor, Fernanda. *Paradais*. Penguin Random House, 2021.
- Mendez Nelson y Vallota Alfredo. “El anarquismo: una utopía que renace”. *Utopía y praxis latinoamericana*. Vol. 6. No. 15, 2001, pp. 9-29.
- Montes Muñoz, Diana. *Cuerpos, soledad y desamparo a través de la oralidad literaria en Temporada de huracanes*. Universidad Metropolitana. Tesis de maestría.
- Monsiváis, Carlos. *El narcotráfico y sus legiones. Viento rojo. Diez historias del narco en México*. Plaza y Janés, 2004.
- Osorno, D.E. *El cártel de Sinaloa. Una historia del uso político del narco*. México, Grijalbo, 2009.
- Pardo, Eustolio. “Puto el que se muera: el cine en la guerra del narco.” *Reflexiones Marginales*, #40, 2017, <https://reflexionesmarginales.com/blog/2017/07/31/puto-el-que-se-muera-el-cine-en-la-guerra-del-narco/>
- Preciado, Beatriz. *Testo Yonqui*. Madrid, Espada, 2008.
- Rabinovich, Silvana. “Exilio domiciliario”: avatares de un desierto diferente. *Athenea digital*, 15 (4). 329-343, 2015.

- Ranciére, Jacques. *El reparto de lo sensible*. LOM Ediciones, 2009.
- Ranciére, Jacques. *Política, policía, democracia*. LOM Ediciones, 2006.
- Ramírez-Pimienta, Juan Carlos. *Cantar a los narcos. Voces y versos del narcocorrido*. Grupo Planeta, 2011.
- Richard, Nelly. *Fracturas de la memoria. Arte y pensamiento crítico*. Siglo XXI Editores, 2007.
- Rivera G., Cristina. *Los Muertos Indóciles*. Debolsillo, 2019.
- Rodríguez-Blanco, Sergio, y Federico Mastrogiovanni. “Narrativas hegemónicas de la violencia. El crimen organizado y el narcotráfico entre el periodismo y las ficciones televisivas”. *Anàlisi: Quaderns de Comunicació i Cultura*, no. 58, Jun. 2018, pp. 89-104 <https://doi.org/10.5565/rev/analisi.3098>.
- Rodríguez Chavarria, Alfredo. *Usos, apropiaciones y excedentes de la figura del narcotraficante*. 2020. Universidad Autónoma del Estado de Morelos. Tesis de maestría.
- Saviano, Roberto. *ZeroZeroZero*. Milán: Feltrinelli, 2013.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. España, Melusina, 2010.
- Villatoro, Carolina. “Aspectos socioculturales e imágenes del narcotráfico”. *Imagonautas*, 2013, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=4781802>

Cuernavaca, Morelos, a 26 de noviembre de 2025

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Encargada de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada *Necroescrituras para resistir a la violencia: Duelo y representación en *Aquí no es Miami* (2019) y *Paradais* (2021)* de Fernanda Melchor que presenta **Audiel González Juárez** para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La tesis es un estudio que analiza dos novelas de una escritora importante en los últimos años: Fernanda Melchor. El autor plantea que en su narrativa se puede encontrar una nueva manera de contar la historia del narcotráfico. A contracorriente de narrativas como las de Pérez Reverte, la autora, a través del redactor de la propondría una manera más inteligente y crítica, más feminista y menos elogiosa del fenómeno del narcotráfico. Es una dimensión ética y política a través de la figura de la necro escritura y del estudio de Sayak Valencia. El autor se plantea si eso puede ser elaborado a través de los trabajos de Cristina Rivera o de autores filosóficos. Escrito interesante que cuestiona la forma en cómo se pontifica el fenómeno de la violencia desde series de televisión, o medios hegemónicos y masivos de comunicación. El autor plantea también la cuestión del dolor y de sí, ahí mismo, en medio de la violencia, se puede construir comunidad. Es también una reflexión del duelo y sus formas de gestionarlo o en comunidades afectadas por la violencia sistemática. Por ello el trabajo está listo para presentarse a un jurado.

Atentamente,

Título y nombre completo

Dr. Armando Villegas Contreras
PITC del CIIHu y director de la tesis
Anexo firma electrónica



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

ARMANDO VILLEGAS CONTRERAS | Fecha:2025-11-26 13:16:33 | FIRMANTE

r9FLAU9NQAG4it32KO9ZFSVB8MlvTjdPfAFT9jRJPFOvCLxAQe0MsA3TW9WH95BmzcPe7WXmhLu7HgQL3Kqt/d3Vptnn+XwnrPh1SuEc6FnPeE+ihHhI9PGMrGjoRy/4bANIDb7+pqRyPz6Ril1cCwBi6DLBbJzvSubUbQGEcZWDEYfugVb8DYofEjKML096Ryapm8W5xj8SK9XW/6cMZA6z0sJ4S2Xb34TIXCFr/agwj5R+7BumJSQ1TeTH/kROR24r1UpJ86ixWe2Gpj8zvO5GWxME3jF4HFVIZ0ABuJKZdSibGq3sw0MvQFM6eQeR30a4AxFo6RKfYJCzHaX/ug==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[aMDvLZodr](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/2PokNpAJGU5swLTx99dwmBiSgMcU220g>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, a 17 de enero de 2026

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Encargada de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada: *Necroescrituras para resistir a la violencia: Duelo y representación en *Aquí no es Miami* (2019) y *Paradais* (2021)* de Fernanda Melchor que presenta Audiel González Juárez para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La tesis presenta un trabajo pertinente, sensible y teóricamente informado, centrado en el análisis de dos obras significativas de la literatura mexicana contemporánea (*Aquí no es Miami* y *Paradais* de Fernanda Melchor), abordadas desde el marco conceptual de las necroescrituras y la desapropiación propuesto por Cristina Rivera Garza, así como desde discusiones contemporáneas en torno al duelo, la comunidad y la violencia. El estudio demuestra una lectura atenta del *corpus*, un conocimiento adecuado del campo teórico y una clara preocupación ética por las formas de representación de la violencia en el contexto mexicano actual. Sin embargo, el trabajo presenta algunas áreas de mejora. En particular, se recomienda fortalecer la introducción mediante la formulación explícita de la hipótesis de trabajo y del alcance conceptual del análisis, de modo que las conclusiones queden plenamente anunciadas y sustentadas desde el inicio.

Estas observaciones no desestiman la solidez general del trabajo ni la pertinencia de su propuesta, sino que apuntan a ajustes necesarios de afinamiento propios de un proceso formativo de posgrado. Por lo anterior, considero que la tesis es aprobada, con la recomendación de atender las sugerencias señaladas para fortalecer su claridad conceptual, su estructura argumentativa y su proyección académica futura..

Atentamente,

Dra. Ma. Centeocihuatl Virto Martínez

(se anexa firma electrónica)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANÓ INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MA. CENTEOCIHUATL VIRTO MARTINEZ | Fecha:2026-02-12 08:14:57 | FIRMANTE

VL1vSDjKdUjeWqx7dNaSsGUGilkcGLIV9kXiUDSg9m6o8v6147+57Rbg+JWxbScJS0ImQ4sCTAmT52kHkQy61pil1CROrkyMRZemuuFBa6dqmiwoA3FQrESkshshxdeMbU2oS
Ebpw9z/EyWqzOerfsh8WpP/kdZ/xLF8scNbOvtyJSTf6KJzWcZb2T5mRUvTePLf9odNDkHH8MI/zrb7ImLhWWbIsZ8JjmwzKMI+pHuowMmgx1a/WM97+3cMaiVr0UIEPM40ytpB1
wNKNqeLBaFF0jrYUvBL1xtOzpch9foxPNJEiHlyVxtsQSUFgZtdcy3RGfhD8eyOViiPvmg==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o
escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[KNc2iv8VJ](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/BYC4P8xcEFaq2HN9hi76HOIvBIVKVp1E>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029

Cuernavaca, Morelos, a 16 de febrero de 2026

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Encargada de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto aprobatorio para la tesis titulada *Necroescrituras para resistir a la violencia: Duelo y representación en *Aquí no es Miami* (2019) y *Paradais* (2021)* de Fernanda Melchor, que presenta Audiel González Juárez para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones:

La tesis cuenta con un buen aparato crítico, incorporando categorías que enriquecen el análisis del objeto literario. Las referencias filosóficas ofrecen un giro afortunado, incorporando autores y conceptos que obligan al tesista a explorar condiciones sociales, políticas y hegemonías culturales, críticas de la sociedad contemporánea, para delinear los objetivos principales de la investigación. Me hubiera gustado un mayor cuidado en la formalidad del texto al realizar las citas o al incorporar información a las referencias autorales y bibliográficas que ubica a pie de página. La tesis invitaba a ser más extensa, pero al terminar de leerla, entendí que mucha de esa simplificación narrativa

había permitido una lectura más fluida del texto, y una mayor comprensión de los aspectos más propositivos. La lectura te lleva por momentos que rebasan lo literario y se detiene en términos y categorías como: la industria del narco, las diferentes formas de ejercer y vivir la violencia, sujetos endriagos, capitalismo gore, figuras de exclusión, comunidad y conexiones anacrónicas, sobre los que vale la pena hacer una pausa y discutirlos a detalle.

Atentamente,

A handwritten signature in blue ink, appearing to be 'R. Barajas Chávez', written over the printed name.

Dr. Roberto Barajas Chávez

Cuernavaca, Morelos, a 19 de enero de 2026

Mtra. Juana Bahena Ortiz
Encargada de Despacho de la Dirección de la Facultad de Artes
Universidad Autónoma del Estado de Morelos

Estimada Maestra Bahena:

Tengo el gusto de informarle que otorgo mi voto **aprobatorio** para la tesis titulada *Necroescrituras para resistir a la violencia: Duelo y representación en *Aquí no es Miami* (2019) y *Paradais* (2021)* de Fernanda Melchor que presenta Audiel González Juárez para optar por el grado de maestro en Estudios de Arte y Literatura. Baso esta decisión en las siguientes consideraciones: El trabajo en cuestión es original y cumple suficientemente con los requisitos necesarios para ser defendida en un examen de grado.

Atentamente,

Dr. Manuel Reynoso de la Paz
(se anexa firma electrónica)



UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL
ESTADO DE MORELOS

Se expide el presente documento con firma electrónica UAEM, soportada por el certificado vigente a la fecha de su elaboración y con efectos plenos de conformidad con los LINEAMIENTOS EN MATERIA DE FIRMA ELECTRÓNICA PARA LA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MORELOS PUBLICADOS en el ÓRGANO INFORMATIVO UNIVERSITARIO "ADOLFO MENÉNDEZ SAMARÁ" número 117 de fecha 20 de abril de 2021.

Sello electrónico

MANUEL REYNOSO DE LA PAZ | Fecha:2026-02-12 20:14:04 | FIRMANTE

W+H740EZYifiO2GxCsgOVEVn2TEY/Yr6bnnRgKP16jRYdbmP2+sE870vMZtdD94ht57bcQk5tH1AtRZnlvLUVIUnuKeo03A2PBK06Own76kYH/2vDefVFenSejtdLA/xlCVmSUcy4ft0XYk3tcQi0nK36mYck1eXkLpFk4Cnnz3+AtjYEVVQgWVehE9ATpUzvopneQhr771SzpXtUwzOdI4z3zmFbTMfzxrBMu//ScW8FTcTn0Si+YyM5B8FPqQ1Lx0Db0wVNNgdlf5dVxwPxa34O94qQnBW3l2YD+ISNxAn+5pVcYYEky4NxWuN07DJcwMU8W/EXdm3PMWzsnbPA==

Puede verificar la autenticidad del documento en la siguiente dirección electrónica o escaneando el código QR ingresando la siguiente clave:



[2zPKwlGeD](#)

<https://efirma.uaem.mx/noRepudio/bBHqyjQcMoUr7RwDdNYoK5DDYhEjguw>



UAEM
RECTORÍA
2023-2029