

## La subalternidad y la periferia desde la perspectiva infantil en *Fiesta en la madriguera*

*Subalternity and peripherality from a child's viewpoint in Fiesta en la madriguera*

Héctor Francisco González Fernández 

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México  
hector.gonzalezfe@correo.buap.mx

Nancy Granados Reyes 

Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, México  
nancy.granados@correo.buap.mx

Recibido: 22 abril 2024 / Aceptado: 5 octubre 2024

### RESUMEN

El presente artículo analiza la obra de Juan Pablo Villalobos titulada *Fiesta en la madriguera* (2010). En este acercamiento, se propone que la narración de Tochtli, el hijo del narcotraficante, es una estrategia que ilustra las relaciones de poder que se establecen entre el centro y la periferia, pero también es un elemento vital en la humorística que se construye dentro de la obra, donde la visión de este personaje se vuelve central. El análisis, desde las miradas teóricas de Mijaíl Bajtín, Luis Beltrán Almería y Martha Elena Munguía, permite estudiar cómo se configura el desdoblamiento de temas complejos, cuya dualidad entre la cruel realidad y la ingenua narración provoca indefinición y fragmentariedad del personaje principal y del contexto que lo atañe.

**PALABRAS CLAVE:** humorística, Juan Pablo Villalobos, narración, poder, voz infantil

### ABSTRACT

*This article provides an analysis of the novel Fiesta en la madriguera (2010) by Juan Pablo Villalobos. In this approach, it is proposed that the narration in the voice of Tochtli, the son of drug dealer, serves as strategy to illustrate the power relations established between the center and the periphery. Still, it is also a vital element in the humor that is built within the tale, where the vision of this character becomes central. The analysis, from the theoretical viewpoints of Mikhail Bakhtin, Luis Beltrán Almería and Martha*

*Elena Munguía, allows us to study how the unfolding of complex themes is configured, whose duality between the cruel reality and the naive narration causes ambiguity and fragmentariness of the main character and the context that concerns him.*

**KEYWORDS:** *child's voice, humoristic, Juan Pablo Villalobos, narrative, power*

## INTRODUCCIÓN

Juan Pablo Villalobos (México, 1973) combina lo absurdo de la vida y lo cómico de la cotidianidad dentro de sus textos. En *Fiesta en la madriguera* (2010), retrata un tema escabroso y serio; sin embargo, una de sus estrategias narrativas se basa en resaltar la perspectiva del narrador, lo que provoca que la trama resulte, de cierta manera, humorística. En el texto se narra la rutina de una familia/pandilla de narcotraficantes con sus respectivas características como las relaciones con el Estado, los socios comerciales en el extranjero, su *modus operandi*, además de las vicisitudes, la huida y el restablecimiento de los nexos de la organización.

En este trabajo se argumenta que la mirada ingenua y el escaso entendimiento de narrador de su contexto social genera que las acciones abyectas presentadas oscilen entre la dualidad serio/humorístico, es decir, a partir de la indefinición y fragmentariedad del personaje principal se revela de manera integral, sin crítica e inocente el engranaje del crimen organizado, sus prácticas, y sus métodos. Además, esa visión inexperta y en primera persona del personaje Tochtli, un infante, configura un mecanismo de resistencia que le permite al pequeño sobrevivir a ese ambiente violento.

De esta manera, mediante la interpretación distorsionada del niño respecto a las acciones de su entorno cotidiano se observará cómo los sucesos trágicos matizan su seriedad hasta carnavalizarse. De igual forma, las constantes correspondencias duales importante/insignificante, bárbaro/civilizado, humanización/deshumanización, realidad/irrealidad, brutal/racional, astucia/ingenuidad darán como resultado la risa subversiva o liberadora, según lo que argumentan Bajtín (1988), Beltrán Almería (2002) y Munguía (2012).

## UNA BREVE SINOPSIS DEL RELATO

En *Fiesta en la madriguera*,<sup>1</sup> se relata en voz de Tochtli la cotidianidad de un niño hijo del narcotraficante más famoso de México. Tochtli expresa sus impresiones

<sup>1</sup> Esta es la primera novela de la serie que, en algún momento, Villalobos llamó “Tríptico de dos dedos” en franca referencia a Ibarra Enguita, aunque después expresó en una entrevista

sobre lo que acontece en su vida en el palacio donde vive con su padre Yolcaut y sus sirvientes. La historia se desarrolla de manera lineal, oscilando entre lo escabroso y lo tétrico del mundo de las drogas a partir de la visión inocente o hiperracional del narrador.

La novela se divide en tres partes. En la primera de ellas, la trama gira sobre Tochtli, su personalidad, sus hábitos y la monotonía de su cotidianidad. Él es un niño aislado, cuya familia se reduce a su padre, y su contacto exterior se limita a Mazatzin, su maestro particular, y a algunos empleados de la casa. Tochtli explica cómo el negocio de su progenitor comienza a crecer. Asimismo, el protagonista cree que ser rico y solitario, portar armas, secuestrar, torturar, poseer un zoológico, tener hombres armados a la puerta de su casa, usar la violencia para resolver problemas, ser viril, y/o recibir visitas del gobernador o socios de su papá es parte de la normalidad.

La situación cambia cuando comienzan los asesinatos de policías. En ese momento, la atención de los medios de comunicación recae sobre Yolcaut, el padre y el rey del narcotráfico en México. Mientras eso ocurre, Tochtli, ensimismado en su realidad, desea que le obsequien unos hipopótamos enanos de Liberia, convertirse en samurái, tener más sombreros y que sus caprichos materiales le sean cumplidos.

En la segunda parte de la novela, Tochtli, Yolcaut y Mazatzin, ante el cerco que les es impuesto, deciden huir del país con pasaportes hondureños, mientras se resuelve la situación. Así, aprovechan para viajar a Liberia en busca de los hipopótamos enanos. Con identidades falsas, escapan a Monrovia y cumplen el capricho del niño. Paralelamente, la guerra declarada contra Yolcaut termina y pueden regresar a suelo mexicano y olvidar sus identidades falsas.

En la tercera parte de la novela, en México, Yolcaut y Tochtli son traicionados por Mazatzin quien, al estar cerca de ellos, obtiene información de primera mano respecto a sus actividades. El profesor publica un reportaje donde denuncia todo lo que sabe sobre el narcotraficante. Sin embargo, no contaba con que Yolcaut había llegado a un acuerdo con el Estado. De esta manera, las revistas en las que el reportaje ha sido publicado son secuestradas por el cártel de Yolcaut. Debido a lo anterior, Mazatzin se ve forzado a salir de México rumbo a Honduras, en donde es apresado por viajar con un pasaporte falso.

---

realizada por Wong: “Tengo que confesar que, cuando estaba escribiendo *Te vendo un perro*, ya me había arrepentido de esa idea de haber puesto que eran una trilogía” (*El anaquel. Blog literario*, 2021, 33m27s).

## REVISIÓN CRÍTICA DEL RELATO

Los textos que se han escrito sobre *Fiesta en la madriguera* son numerosos y de postura variada. No obstante, el presente estudio se enfoca en obtener la información de aquellos que centran su atención en el protagonista. Se ha inferido que la mayor parte de los artículos se enfocan en dos puntos principales: la narconovela y el *bildungsroman*,<sup>2</sup> con algunas variantes como la decapitación, el machismo, la violencia o el contexto social del país.

Entre las primeras aproximaciones teóricas se encuentran tres textos de Adriaensen. En el primero, “El exotismo de la violencia ironizado: *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos” (2012), analiza la violencia como estereotipo exótico de la violencia en México y la relaciona con el género policial. Argumenta, como idea central, que la representación de los elementos violentos en la novela es una aproximación trivial y lejana a lo que realmente ocurre en lo social. De esta manera, cuestiona que la narcoliteratura caricature o exalte la figura del narcotráfico sin tomar en cuenta los efectos que conlleva a la sociedad mexicana. Igualmente, se centra en el protagonista para explicar que la visión irónica de lo abyecto por parte del niño provoca que se pierda la dimensión real y afectiva del crimen. La reflexión de la autora recae en la visión poco humana y ética que se propone en el texto de Villalobos.

En este mismo tenor, Adriaensen, en “Cabezas cortadas en la narconovela mexicana: el espectáculo de lo abyecto” (2015), y Vanegas, “Cabeza vestida de noche: imaginario del mal y decapitación en *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos” (2016), presentan un segundo acercamiento a la novela a partir de la decapitación. Ambas autoras se basan en lo expresivo de la violencia o los crímenes para explicar el caos y el terror que significa desprender la cabeza del cuerpo. De la misma manera, expresan que sembrar el pánico en las personas a través de una estética de la violencia es la representación de la malignidad del sicario que lo ejecuta. No obstante, para la primera teórica, el descabezamiento en la novela tiene un tinte humorístico que permite pasar de la repulsión a la aceptación de estas prácticas dentro del texto, mientras que para Vanegas es la imagen del mal en el presente. Es decir, para Adriaensen se sigue exotizando la violencia por medio de

<sup>2</sup> El término *bildungsroman* “se utiliza para denominar un tipo de novelas en las que se muestra el desarrollo físico, psicológico, moral o social de un personaje generalmente desde la infancia hasta la madurez. La palabra alemana podría ser traducida como novela de formación o novela de aprendizaje, incluso como novela de autoformación” (López Gallego, 2013, p. 63).

la decapitación; en cambio, para Vanegas es un mal que oprime a la sociedad y a los individuos.

Por otro lado, en un tercer texto de Adriaensen, “La violencia desde la perspectiva infantil: una lectura comparativa de *Cartucho* de Nellie Campobello y *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos” (2017) y en el artículo de Ferrari, “Un niño y el narco: una lectura de *Fiesta en la madriguera*” (2016), ambas centran la atención en el niño protagonista y la función que tiene dentro de lo que ellas denominan narconovela. En dichos textos, explican los efectos que provoca este escenario hostil en el protagonista. Sin embargo, Ferrari enfatiza que Tochtli es un narrador que rompe el molde de la narconovela porque no es un capo o un sicario que cuenta su historia en primera persona y porque la novela no denuncia, sino que naturaliza la violencia por medio de los ojos del niño. Mientras que Adriaensen expone que el infante no es un subalterno en el sentido estricto, y que lentamente el menor interioriza las prácticas del dispositivo del crimen mediante lo lúdico de su formación y la no repercusión de la violencia sobre él.

Lander, en “La expresión del miedo en *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos” (2020), continúa con la relación entre la mirada del niño, la violencia y las narconovelas. La idea central gira en torno a que Tochtli es incapaz de denunciar la violencia debido a que vive inmerso en ella. A partir de esta, se establecen normas para reglamentar el espacio íntimo del protagonista. Ejemplifica esto mediante la decapitación, los sombreros y el concepto de novela de desarrollo, donde el niño aprende a sobrevivir en ese contexto agreste.

En el mismo marco del narcotráfico como elemento de la novela, se encuentra “El narco como telón de fondo: *Fiesta en la madriguera*” (2011), de García Díaz. Esta investigadora explica que la estética del narcotráfico se basa en la opulencia, los excesos, las armas, las joyas. Así, mediante el recorrido de elementos como la decapitación, el patriarcado y la orfandad del protagonista, argumenta que el libro de Villalobos rompe con los estereotipos de la narconovela y desestigmatiza la recepción al ser contada por un personaje inusual.

López Badano y Solís (2015) hacen hincapié en la deformación humanista que recibe el protagonista a lo largo de su infancia y la transgresión que se realiza al *bildungsroman* cuando se naturaliza la violencia por encima de la reflexión, lo racional y lo liberador que exige el género. Así, en lugar de mostrar la formación de un personaje, se refleja la involución humana, la autodestrucción de la persona y de lo social, y el resquebrajamiento de la humanidad por medio de la animalidad.

Por último, sin ser un texto académico, pero sí un breve análisis de la novela donde se enfatiza la relación comedia/dolor, Pron, en “Una, otra, tragedia

mexicana” (2023), detalla que Villalobos se basa en la comicidad para mostrar un tema doloroso, pero de forma subversiva. Así, por medio de una escritura aparentemente simple, el autor sacude al lector, lo incomoda y permite la reflexión de su parte.

## TOCHTLI, UN NIÑO AJENO A UN MUNDO EXTERIOR

Narrar la violencia desde la mirada infantil es un recurso recurrente en diferentes novelas. Además, representa una estrategia que permite relatar con naturalidad temas abyectos bajo la presunta inocencia que proporciona la infancia. Adriaensen (2017) señala que “tanto *Cartucho* como *Fiesta en la madriguera* recurren a la perspectiva para hablar de la violencia que predominaba en sus contextos respectivos” (p. 30), de la misma manera que Enrique Serna en *Uno soñaba que era rey*, José Emilio Pacheco en *Las batallas en el desierto*, Fabio Morábito en *Emilio, los chistes y la muerte* o Guadalupe Nettel en *El cuerpo en que nací* han usado infantes para presentar desde la perspectiva lúdica o ingenua sus relatos.

La perspectiva de Tochtli es la principal estrategia narrativa que logra la combinación de los elementos trágicos, serios, absurdos y cómicos de la novela. El narrador es un niño de entre siete y nueve años, egocéntrico, individualista, caprichoso y maleducado que empeora con el tiempo. Parte de esa peculiar personalidad del narrador se debe a que su padre lo ha condenado al aislamiento social, a que su edad no le permite entender del todo la realidad en la que vive y a que, producto de lo mencionado, malinterpreta conceptos, mensajes o hechos abyectos.

Es decir, el protagonista no tiene interés por la sociedad, porque no la conoce. Él no ha decidido esa condición, sino que ha sido obligado por la figura de autoridad. Así, se observa que, a diferencia de los adultos que lo rodean, Tochtli no se percata de alguna situación extraña y violenta, porque a su edad es la única que conoce. Por lo tanto, no tiene forma de compararla con alguna otra. De esta manera, su trato con el exterior se reduce a escasas personas: “El problema es que no conozco a mucha gente. Si acaso conozco a trece o a catorce personas y de esas cuatro dicen que soy un adelantado” (Villalobos, 2010, p. 11). Las personas que lo rodean permean e interpretan su realidad y el contacto con lo social. Yolcaut, su padre, y Mazatzin, su profesor, representan los únicos vínculos con la sociedad, además de ser las figuras de autoridad que orientan su educación.

Tochtli es la representación del narcisismo radical que, en conjunto con el aislamiento social obligatorio, provoca que solo repare en sus necesidades. Lipovetsky explica que esta individualidad exacerbada se refleja en “un abandono generali-

zado, que de una manera ostensible se extiende por lo social, cuyo corolario es el reflujó de los intereses en preocupaciones puramente personales” (2013, p. 50). Las relaciones que establece el protagonista están íntimamente ligadas a sus necesidades personales, así se observa en el vínculo puramente material con su padre y los empleados: “yo no salgo mucho a la calle, entonces Meztli me compra todas las cosas que quiero por órdenes de Yolcaut” (Villalobos, 2010, p. 14). Su círculo social se filtra a través de satisfacer sus deseos y obtener los bienes materiales que satisfagan sus caprichos, por más exóticos que pudiesen ser, como los hipopótamos enanos de Liberia.

Esta percepción narcisista de Tochtli es importante porque permite (re)construir su personalidad. Una identidad que “está emancipada de cualquier marco trascendental, la propia esfera privada cambia de sentido, expuesta como está únicamente a los deseos cambiantes de los individuos” (Lipovetsky, 2013, p. 50). Tochtli asume que su visión es correcta, aunque sea de manera parcial y periférica. Esta mirada le permite narrar la intimidad de su vida sin reparar en la moralidad, sin juzgar los hechos, ni pensar que existe una manera diferente de que ocurran. Al ser un niño, la edad y el asilamiento son limitantes para comprender lo que le rodea; no obstante, eso permite que las acciones tomen un matiz absurdo que conduce a lo cómico de la abyección.

Un ejemplo de esto es la relación exclusivamente material que sostiene con su padre Yolcaut y el otro integrante de la minúscula pandilla/familia. Este reemplaza la paternidad por la proveeduría, así lo dota de regalos, comida y techo, esa es la manera que tiene Yolcaut de protegerlo y Tochtli la asume sin cuestionarla porque obedece sus caprichos. Incluso, el mismo progenitor le prohíbe llamarlo así: “Yolcaut es mi papá, pero no le gusta que le diga papá” (Villalobos, 2010, p. 13). El vínculo familiar entre ambos se establece mediante el intercambio de objetos materiales que tienen dos finalidades: por un lado, satisfacer los caprichos y los deseos del niño y, por otro lado, es la forma que tiene Yolcaut de entender la paternidad o de representar su papel de progenitor. De este modo, la crianza familiar se asemeja a la organización criminal.

Esta asimilación de consumo y de implantación de valores, que en la novela indirectamente se relacionan con la narcocultura o el crimen organizado, se observa en diferentes pasajes. Se trata de la denominada “narconarrativa”, de acuerdo con Padilla (2019):

La narconarrativa utiliza el contexto del narcotráfico y su cultura como el consumo, el crimen organizado, la violencia y la deteriorada escala de valores sociales [...] la narconarrativa se

convierte en crítica a un sistema que convierte en héroes a hombres capaces de enriquecerse rápidamente. (p. 60)

Esto se refleja en la manera de entender la paternidad, como proveerle a Tochtli diversos artículos materiales para remediar los berrinches y la desobediencia del niño a lo largo de la trama:

En lugar de pegarme Yolcaut me da regalos. Estos son los regalos que Yolcaut me ha dado para quitarme lo mudo: la playstation nueva, que es la playstation 3, con sus seis juegos diferentes; unas chaparreras de vaquero, como si a mí me gustaran las chaparreras o los vaqueros; una jaula con tres hámsters; una pecera con dos tortugas; comida para los hámsters y comida para las tortugas; una rueda de la fortuna para los hámsters; unas piedras y una palmera de plástico para la pecera de las tortugas. A mí no se me quita lo mudo con regalos, ni modo. (Villalobos, 2010, p. 85)

En la novela se observa que la materialidad es el puente que permite la educación del menor, por medio de la vinculación entre el deseo individualista y hedonista de Tochtli y una confusa paternidad de Yolcaut. Aunque se trata de una dependencia jerarquizada, porque, a pesar de todo, Yolcaut es quien toma las decisiones tanto en la familia como en la vida de su hijo; así su lazo familiar se basa en lo material y no en lo filial. En otras palabras, Tochtli es un miembro de la banda y no de una familia. En ese tenor, Tochtli asimila algunos valores propios de una pandilla o mafia como la solidaridad: “Yo creo que de verdad somos una pandilla muy buena. Tengo pruebas. Las pandillas son acerca de la solidaridad. Entonces la solidaridad es que como a mí me gustan los sombreros Yolcaut me compra sombreros, muchos sombreros” (Villalobos, 2010, p. 13). Sin embargo, esa fraternidad es unidireccional y en beneficio de Tochtli, quien la entiende así debido a su edad. Por lo que él puede distorsionarla, violarla y recriminar o culpabilizar a quien no la cumpla.

El excesivo ensimismamiento en sus necesidades individualistas, el aislamiento social y la escasa edad, que se nota en su inocencia, le impiden a Tochtli concebir la realidad exterior o social fuera del palacio. Para el niño, el único contexto válido es lo que acontece a su alrededor, por lo tanto, cuando se presenta un estímulo externo como las noticias de la televisión, requiere la interpretación de un tercero que medie y le explique. Es decir, Tochtli peca de ingenuidad, lo que conlleva a una indiferencia por el género humano producto de la misantropía a la que fue condenado por su padre. Esta incapacidad de entender su contexto social se observa en las

reflexiones que realiza en torno a la muerte, las decapitaciones, la tortura, los golpes y la violencia mecanizada y cotidiana.

### **TOCHTLI, LA DICOTÓMICA SUBALTERNIDAD: ADENTRO Y AFUERA**

La percepción indiferente de Tochtli, que se menciona en el apartado anterior, está relacionada directamente con su posición dentro de la pandilla; pues a pesar de ser hijo del líder y estar cercano al centro de poder, el niño es un personaje periférico, es decir, carece de palabra en las decisiones importantes, es un subordinado dentro del sistema y en las relaciones de dominio que se establecen a su alrededor, porque el padre tiene el poder adquisitivo y el ejercicio de la violencia física, mientras que Mazatzin, su profesor, ejerce la violencia a través del conocimiento.

La subalternidad y la ingenuidad de Tochtli provocan que interprete erróneamente el mundo circundante y niegue la posibilidad de que exista otro fuera de los confines del palacio, aun cuando haya salido de la madriguera y visite los pueblos cercanos. Así, a partir del escaso conocimiento y desde su lugar de enunciación, Tochtli muestra la normalización de la violencia en su entorno, desprovista de crítica y juicios. El adentro/afuera del que es parte permite dar una visión holística de su contexto sin sesgo moral o ético. Jameson explica que “es mucho más fácil contemplar el sistema desde la periferia” (2010, p. 112), porque a partir de esa posición se puede admirar de manera completa todo el sistema, ser consciente de todas las aristas, de todos los puntos.

Estar en la periferia no significa estar fuera, al contrario, para Tochtli es un lugar privilegiado, ya que las normativas del poder no llegan directamente o lo hacen debilitadas, esto es, son áreas subordinadas: “No sé si constituyen un ‘afuera real’ del sistema, pero desde luego no son el centro de las decisiones, del poder y demás” (Jameson, 2010, p. 112). Es decir, ser hijo del capo le otorga un lugar privilegiado, aunque secundario dentro del primer círculo de dominación. Está adentro del corrillo que ejerce el poder y la violencia sobre el resto de la pandilla, pero no puede ejecutarlo de manera autónoma, tampoco tiene injerencia en las resoluciones, aun cuando siempre está presente en el momento de la decisión final. Su situación es paradójica: “El lenguaje de los márgenes y las fronteras marca una posición de paradoja: hacia dentro y hacia fuera” (Hutcheon, 2014, p. 137). Así, la ubicación de Tochtli respecto al poder no queda clara, porque si bien los subalternos del grupo lo respetan y satisfacen sus necesidades y caprichos, Yolcaut y Mazatzin, personajes que ostentan el poder físico, económico y de conocimiento, le dictan el comportamiento.

De esta manera, a pesar de la condición de subalternidad del narrador protagonista por ser un infante, este se inserta en el primer círculo de poder donde se disponen las acciones relevantes para la pandilla. Esta ubicación le permite una aparente libertad de movimiento, de elección y de pensamiento: “Ser excéntrico, en la frontera o en el margen, dentro y a la vez fuera, implica tener una perspectiva diferente” (Hutcheon, 2014, p. 139). No obstante, su lugar como niño lo excluye jerárquicamente, al igual que, como explica Bajtín, las figuras del loco, el bufón o el tonto. En otras palabras, al protagonista se le permite discernir o pensar de manera diferente sin que, por ello, represente una amenaza o sea tomado en cuenta. El narrador está en el pináculo del sistema, incluso se mueve en la primera órbita de este, pero no es el centro de las decisiones porque carece de poder y de saber. Si bien, los mayores son condescendientes con él y cumplen sus deseos, no tiene injerencia en las elecciones importantes de la pandilla.

De la misma manera, la oscilación entre la dualidad centro/periferia provoca no solo la indeterminación del narrador, sino también su fragmentación en diversas personalidades. Tochtli está en constante búsqueda de su identidad, de algo que le permita enunciarse como persona y adquirir el reconocimiento como individuo frente a los discursos de poder de Mazatzin y Yolcaut. Una primera estrategia del niño para adquirir su identidad es a través de los sombreros:

El nuevo tricornio es del reino de Suecia y tiene tres bolitas rojas, una en cada punta. Me encantan los tricornios, porque son sombreros de soldados locos. Te pones uno y te dan ganas de ir corriendo tu solito a invadir el reino más cercano. (Villalobos, 2010, pp. 24-25)

Cada sombrero exterioriza una parte de su individualidad y le otorga una particularidad respecto a los demás habitantes del palacio: “Yo tengo muchos sombreros de detective, tres. Me los pongo cada vez que descubro que están pasando cosas misteriosas en el palacio” (Villalobos, 2010, p. 44).

La segunda estrategia para indagar en su fragmentaria personalidad es por los continuos cambios de nombre. En el transcurso de la trama modifica su apelativo de acuerdo con el lugar, la situación y sus emociones respecto a su interlocutor, aunque ninguno es elegido por él. Su nombre real y el del pasaporte hondureño los elige Yolcaut, mientras que el japonés, Usagi, es recomendación de Mazatzin. Tochtli, a pesar de buscar su personalidad a través de sus nominaciones, no tiene posibilidad de escoger alguna; no obstante, cada cambio de nombre refleja una conducta específica de él y de los discursos de autoridad que se presentan a lo largo de la novela.

Así, para su padre, Tochtli es un niño al que deben proteger y educar bajo la dureza de las normas de la pandilla: “Tochtli, eres un genio, pinche cabroncito. –Y me acaricia la cabeza con sus dedos llenos de anillos y diamantes” (Villalobos, 2010, p. 12). Otra de sus identidades es la de Junior López, la cual adopta cuando viajan a Liberia a cazar a los hipopótamos: “Pero esas son cosas que le pasaron a Tochtli y a Usagi, que están mudos, pero a Junior López no” (p. 55). Por otro lado, para su maestro es Usagi, nombre que adopta cuando decide castigar a su progenitor: “Lo que pasa es que me convertí en mudo. Y también dejé de llamarme Tochtli. Ahora me llamo Usagi y soy un mudo japonés” (p. 49). Se observa que, de acuerdo con la denominación que adopte, se modifican las conductas, las emociones y las acciones. Algunos de los alias pueden recurrir a una personalidad menos expresiva como Usagi, otros le permiten exteriorizar sus emociones como Junior López y, la última, se encuentra en constante incertidumbre, Tochtli.

La tercera estrategia es a través de su atuendo. En la última parte de la novela Tochtli muda a un estilo samurái que le permite demostrar su enojo a Yolcaut sin que este se entere: “Los sables solo los usamos los samuráis japoneses. Los samuráis japoneses en las películas hacemos combates por el honor y la fidelidad. Preferimos la muerte que ser maricas” (Villalobos, 2010, p. 79). No obstante, esa personalidad le confiere una valentía ambigua que se basa en la exposición machista de la fuerza y la lealtad. Así, el infante exterioriza valores de la pandilla que Yolcaut le ha enseñado: el honor y la masculinidad exacerbada. Esos principios implantados por su progenitor le permiten a Usagi desafiar la autoridad de su padre por medio de la mudez y la desobediencia sin recibir represalias.

Al ser un personaje fragmentario, Tochtli oscila entre varias personalidades de acuerdo con el estado de ánimo o la figura de autoridad presente. Además, la indiferencia ante lo social y el individualismo, producto de los ideales del crimen organizado, provocan la pérdida de: “sus referencias, su unidad, por exceso de atención: el Yo se ha convertido en un ‘conjunto impreciso’” (Lipovetsky, 2013, p. 56). La identidad sin identidad de Tochtli le posibilita observar sin desarrollar crítica alguna a los actos abyectos que acontecen en su entorno. De esa manera, consigue asumir como normal lo funesto de las prácticas propias del narcotráfico, la tortura, el secuestro, los asesinatos, las decapitaciones. Para él, todas las acciones son parte natural de su cotidianidad:

[...] el narcisismo ha abolido lo trágico y aparece como una forma inédita de apatía hecha de sensibilización epidérmica al mundo a la vez de profunda indiferencia hacia él: paradoja que se explica parcialmente por la plétora de informaciones que nos abruman y la rapidez con

la que los acontecimientos mass-mediatizados se suceden, impidiendo cualquier emoción duradera. (Lipovetsky, 2013, p. 52)

Tochtli carece de un marco ético para criticar o señalar lo que ocurre, se ha tornado indiferente debido a que las acciones trágicas lo han acompañado desde que nació. Es decir, los actos de los demás miembros de la pandilla no representan dilema moral porque tienen lugar dentro de los marcos sociales en los que ha vivido:

Yolcaut es de los realistas y por eso no dice que somos la mejor pandilla del universo o la mejor pandilla en ocho mil kilómetros a la redonda. Los realistas son personas que piensan que la realidad no es así, como tú piensas. Me lo dijo Yolcaut. La realidad es así y ya está. Ni modo. Hay que ser realistas es la frase favorita de los realistas. (Villalobos, 2010, p. 13)

A partir de la perspectiva paterna observa los hechos que envuelven su cotidianidad, pero al no tener injerencia en ellos no los relaciona con alguna otra realidad, ni los juzga porque carece de referencias diversas.

### **EL DESAPEGO DEL NARRADOR COMO RESGUARDO**

Como se ha observado, Tochtli explica su mundo desde la insensibilidad tanto en lo familiar como en lo social. Su narración se basa en la inocencia, en la indiferencia y en la naturalización de las prácticas abyectas que lo rodean. El narrador, enfrascado en su narcisismo indolente, funciona de dos maneras: la primera, es una forma de aparente protección ante los hechos violentos que lo envuelven; por otro lado, esa misma defensa y normalización de las acciones le impide despertar un sentimiento trágico o de repudio ante los actos que lo circundan, es decir, no tiene una realidad alterna a la suya que le permita establecer un parámetro para juzgar esa normalidad; para él la violencia es natural, esa es la razón por la cual no puede criticarla.

A partir de estas características, Tochtli se atomiza en su yo, él se convierte en su preocupación central, “el narcisismo, es una circularidad perfecta, adapta el Yo al mundo en el que nace” (Lipovetsky, 2013, p. 55). Esa carencia de empatía configura la estrategia mediante la cual resiste o malentende la violencia en su entorno, además de configurar una forma humorística de entender la realidad por medio de la dualidad serio/cómico. Al igual que la periferia que mencionaba Jameson (2010), para Beltrán Almería (2002) la risa o el humor, en algunos casos, permiten mostrar de manera integral todas las aristas del fenómeno retratado, sin llegar a la

crítica o la denuncia del hecho. En la unión de lo que él llama lo trágico o patético de la modernidad y los elementos folclóricos de la prehistoria, se conjuga una risa que desmitifica todos los valores de la cultura del patetismo. Lo serio se desarraiga para dar paso a la representación de una realidad que no se jerarquiza por los valores habituales.

Tochtli habita en la indeterminación, así el protagonista se desapega del Otro y de lo social: “Al hacer del Yo el blanco de todas las inversiones, el narcisismo intenta ajustar la personalidad a la atomización sibilina engendrada por los sistemas personalizados” (Lipovetsky, 2013, p. 55). Tochtli, al desprenderse del contexto social, inserta un valor único correcto, el hedonismo que lo lleva a mirar con indolencia todo su alrededor. Esa mirada insensible da un panorama integral de lo que ocurre en el palacio y fuera de este, en otras palabras, no excluye los referentes que lo visitan, no oculta información relacionada. Esta forma de entender el mundo la adquiere y la aprende de Yolcaut, la figura de autoridad paterna que vela únicamente por los intereses del menor, e incluso de Mazatzin, quien de la misma manera que el padre se vuelca en satisfacer las necesidades. Tochtli no es indiferente o apático por elección propia, de hecho, no tiene esa capacidad de hacerlo, simplemente es la única manera que tiene para relacionarse con los demás.

Tochtli, desde el individualismo narcisista, o tal vez desde su inocencia, describe un panorama de su realidad, pero esa mirada no incluye juicios de valor, morales o, por lo menos, duda de las acciones que ve o escucha. Lo cotidiano, lo normal, lo trágico se conjuga con los deseos, con el juego, con la deslegitimación. Él antepone el principio de placer personal y lúdico a la realidad o al tema tratado. A diferencia de otros narradores infantiles.

Tochtli y otras narraciones infantiles mencionadas en el apartado cuatro son diferentes por el modo en que cada uno interpreta y entiende el mundo desde el contexto personal, familiar y social donde ha crecido: “identidades contextualizadas: contextualizadas por género, clase raza, etnia, preferencias sexuales, educación, rol social” (Hutcheon, 2014, p. 126). En *Fiesta en la madriguera*, el narrador carece de marco externo, está inserto en una realidad sin par. En los relatos nombrados, los infantes socializan y reconocen escenarios externos a su entorno inmediato, de esta manera sus historias reciben estímulos diversos que provocan la duda o la modificación de su ética, su ideología y su personalidad.

Tochtli no carece de ética, de ideología y de personalidad, sino que proyecta lo que ha aprendido en sus pocos años de vida. Esas características narcisistas le permiten desconectarse del mundo y creer únicamente en rasgos fundamentales

del dispositivo de la narcocultura: la acumulación del dinero y el hiperconsumo (Carpio-Manicknam, 2021, p. 34). El narrador es un ser vacío, movido por sus impulsos, por sus deseos, por lo material. Estas características funcionan como vehículo para desacralizar y degradar lo serio, el miedo, lo patético y que, a su vez, puedan convivir con lo cómico. Por lo tanto, para Tochtli, los cadáveres, los secuestros, la trata de personas y la corrupción son parte de todos los días y de su indiferencia operacional, nada le sorprende, a menos que sea para su beneficio. El Otro carece de interés, es prescindible; por lo tanto, su muerte o desaparición no es relevante. Tochtli no muestra sorpresa o terror.

### EL HUMOR Y LA EVASIÓN DE LO ABYECTO

Una vez explicada la propuesta de lectura de *Fiesta en la madriguera*, se analizarán algunos episodios en los que el humor se hace presente como resistencia, evasión o protección ante lo trágico, el ambiente violento y la realidad hostil. Se trata de observar de qué manera Tochtli antepone el juego, lo lúdico y la risa al miedo y a lo trágico. No es que el infante se burle de los acontecimientos abyectos, sino que, como se explicaba anteriormente, la edad, el aislamiento social y el desconocimiento de otra realidad le imposibilitan tener un referente externo con qué comparar las prácticas que lo rodean.

Cuando se habla de risa, no se alude a una risa clásica que establece una jerarquía a través de la burla o la separación de las personas, sino a una risa integradora y desmitificadora que se origina de la inocencia del niño y permite carnavalizar, hasta cierto punto, los actos atroces de los que se hablan en la novela. Así, Averintsev (2000) explica que, desde la concepción bajtiniana, la risa es un elemento natural, inmanente al ser humano que permite unir elementos disímiles, opuestos o incompatibles: “la risa es lo que es: un elemento natural, un juego, una socarronería, para mezclar en su movimiento las motivaciones más diversas, y aun para sustituir una motivación por otra totalmente distinta” (p. 22). En este caso, la risa funciona como detonante para estetizar la realidad, para observar que la “estética del humor” es imperfecta, pero esa imperfección es producto de insertar dos elementos en una sola representación, de hacer dual y dialógica la obra, sin dejar de lado ningún punto. Por esa razón, se observa desde la periferia para obtener la visión global, alejado de normativas.

Si se sigue la propuesta de Bajtín (1998), se observa que lo serio no puede separarse de lo cómico, que ambos conforman una misma forma de entender, razonar y configurar el mundo, pues si la seriedad “infunde el miedo y la intimidación”

(p. 87), la risa supone “la superación del miedo” (p. 86). Son, hasta cierto punto, dos polos que no se oponen, como podría pensarse a primera vista, sino que se conjuntan cuando se ficcionaliza el mundo: “Bajtín refiere como lo serio/cómico a dos hechos, uno trágico, el tema; otro lúdico, la situación. Lo serio y lo cómico, coexisten y se reflejan mutuamente (son los llamados aspectos *integrales*, nunca imágenes serias y cómicas aislada” (Bajtín, 1998, p. 112).

La estrategia narrativa de unificar mediante situaciones cotidianas lo que parece imposible se utiliza durante toda la historia. Esta fórmula trivializa, relativiza y degrada lo narrado, convierte en corporal esa realidad terrorífica, además de que:

La risa resulta una de las formas privilegiadas para introducir en el arte verbal [...] la ambigüedad, la pugna, la inestabilidad de las certezas, para penetrar en las voces autorizadas, consagradas reorientando los sentidos pretendidamente unívocos. La risa siembra la duda, puede funcionar como un eco distorsionador de lo que tiene valor único y lineal. (Munguía, 2012, p. 15)

A partir de la fusión entre lo cómico y lo serio, se crea la realidad de Tochtli y, a través de esta, todas las prácticas violentas de la organización criminal le parecen normales. Está inserto en una indiferencia operacional (Lipovetsky, 2013), es decir, las abyecciones que le rodean son cotidianas y naturalizadas a partir de su repetición y aparición continua, por lo que ya no le representan interés.

De esta manera, cuando el narrador habla de secuestros, realiza la comparación o equiparación entre seres humanos/revistas, y banaliza el acto mediante la obtención de un conocimiento, algo que él no sabía: “Yo antes pensaba que lo único que podía secuestrarse era las personas. Pues resulta que no, que también pueden secuestrarse otras cosas, como revistas” (Villalobos, 2010, p. 95). El tema, los raptos, supone un tópico trágico, pero el narrador lo relativiza al presuponer que está adquiriendo un saber nuevo: también se pueden secuestrar objetos. Por lo tanto, lo serio y lo fatídico desaparecen, el niño, desde su realidad, no comprende que secuestrar es un delito, lo ve como algo normal y habitual en su entorno. Incluso, para él no hay una diferencia entre plagiar personas y objetos, ambos carecen de valor.

La risa, desde la perspectiva del narrador, desmitifica el tópico macabro, al priorizar la educación del infante por encima del acto delictivo. Es decir, a Tochtli el secuestro no le atemoriza ni le implica un dilema ético, puesto que dentro del hampa es una práctica continua. Además, como se mencionaba anteriormente, al carecer de un marco ético alterno a la realidad donde crece, el niño no puede juzgar o discernir entre lo legal e ilegal, ya que las figuras que deben salvaguardar el estado de derecho están coludidas. Así, de esta manera, a partir de su razona-

miento y las evidencias empíricas con las que cuenta, explica que ha aprendido un saber nuevo: las revistas también son secuestrables.

Otra práctica abyecta habitual para el narrador son las decapitaciones, donde, pecando de erudición, el narrador pone de manifiesto sus conocimientos sobre Historia Universal al comparar las herramientas para llevarlas a cabo: la guillotina francesa, tema que le apasiona, y el método mexicano, el machete, el cual discrimina por su salvajismo: “Yo creo que los franceses son buenas personas porque inventaron la guillotina” (Villalobos, 2010, p. 30). El narrador olvida la muerte para reflexionar sobre la confiabilidad y efectividad de la guillotina. Así mismo, relativiza el hecho de morir, porque para él la muerte es una consecuencia normal, lógica y previsible del descabezamiento. Además, se decanta por el método francés por ser más efectivo, sofisticado, delicado y civilizado:

Hubo un cadáver enigmático en la tele: le cortaron la cabeza y ni siquiera se trataba de un rey. Tampoco parece que fuera obra de los franceses, que gustan tanto de cortar las cabezas. Los franceses ponen las cabezas en una cesta después de cortarlas. Lo miré en una película. En la guillotina colocan una cesta debajo de la cabeza del rey. Luego los franceses dejan caer la navaja y la cabeza cortada del rey cae en la cesta. Por eso me caen bien los franceses, que son tan delicados [...] Después los franceses le entregan la cabeza a alguna señora para que lllore [...] Los mexicanos no usamos cestas para las cabezas cortadas. Nosotros entregamos las cabezas cortadas en una caja de brandy añejo. (p. 42)

Los actos serios/trágicos los matiza con lo lúdico/ingenuo cuando establece la relación con la educación, así demuestra su inteligencia y erudición respecto al tema. Esto provoca la sensación humorística de irreverencia, de indiferencia o de apatía. El hecho de decapitar, lo serio, se comienza a banalizar cuando Tochtli otra vez, desde su inocencia y aislamiento social, narra el procedimiento para descabezar a alguien. Además, la comparación entre franceses y mexicanos, civilizados/bárbaros, provoca que la narración del protagonista elimine lo trágico por medio de la normalización de lo abyecto. Es decir, lo relevante no es la muerte o la pena que sufre el decapitado, ni lo ilegal de la práctica, lo importante es que el método sea delicado, que la corona no se abolle y que el acontecimiento tenga un protocolo. Situación que no ocurre en México, país nefasto para él, porque aquí, en lugar de asesinar reyes, se ultiman policías y las cabezas se entregan en cajas de brandy añejo: “En la tele pasaron una foto de la cabeza y la verdad es que tenía un peinado muy feo” (Villalobos, 2010, p. 43). Tochtli se preocupa más por la estética del acto que por la acción misma. Su atención no recae en lo macabro de la

decapitación, sino en el peinado de la víctima, en lo poco funcional del machete y en lo poco elegante que es entregar las cabezas en cajas de cartón.

En el mismo tenor de ocurrir / no ocurrir elementos tan cotidianos a él, pero que a la vez están alejados de su realidad, encontramos los desmembramientos o restos humanos. Un contexto que, además, está mediado por los medios de comunicación y por Yolcaut o Mazatzin:

Desde que volvimos de Monrovia las cabezas cortadas pasaron de moda. Ahora en la tele se usan más los restos humanos. A veces es una nariz, otras veces es una tráquea o un intestino. También las orejas. Puede ser cualquier cosa menos cabezas y manos. Por eso son restos humanos y no cadáveres. Con los cadáveres se sabe las personas que eran antes de convertirse en cadáveres. En cambio con los restos humanos no se sabe qué personas eran. (p. 84)

Se observa que Tochtli relaciona, nuevamente, las acciones abyectas con la educación. Al disertar acerca de la diferencia entre la decapitación y la entrega de restos humanos exhibe su conocimiento sobre las prácticas propias del grupo delictivo al que pertenece, no obstante, lo realiza desde la ingenuidad y la cotidianidad. Parece que el protagonista dicta una clase y no una descripción de lo que se transmitió en televisión.

Más adelante, Tochtli elabora una analogía donde compara los restos humanos con los restos de los animales que se venden en el súper mercado:

Para guardar los restos humanos no se usan cestas ni cajas de brandy añejo, sino bolsas del súper, como si en el súper se pudieran comprar los restos humanos. Si acaso en el súper se pueden comprar restos de las vacas, los puercos o las gallinas. (Villalobos, 2010, pp. 84-85)

La realidad de Tochtli está alejada de la problemática de la violencia. Él no la sufre, él tampoco la ejerce; al encontrarse en la periferia del centro de poder, la violencia no tiene repercusiones negativas en su ser. Es decir, las consecuencias recaen en personas que son desconocidas para él. En esa misma línea, Tochtli reflexiona en todas las posibles situaciones donde se podrían encontrar partes humanas, el medio de entrega, las bolsas de súper y su similitud con ir de compras y adquirir fragmentos de animales. Dicho de otra forma, no se percata sobre la violencia que lo circunda, ni la cuestiona o la critica, porque es la única forma que tiene de concebir el mundo.

Para finalizar esta parte, se revisará que nada parece sorprenderle ni despertarle temor a Tochtli, incluso se da tiempo para establecer la relación con la comida. En otras palabras, delibera sobre el uso que tendrían las cabezas y los restos humanos

para cocinar pozole: “Yo creo que si vendieran las cabezas cortadas en el súper las personas las usarían para hacer el pozole. Pero primero habría que quitarles el pelo, igual que a las gallinas se les quitan las plumas” (Villalobos, 2010, p. 85). El niño prioriza la idea mercantilista de vender las cabezas en el supermercado para preparar pozole y el aprovechamiento de los bienes por encima del sentido común, al final, el narrador remata: “Los calvos seríamos más caros, porque ya estaríamos listos para el pozole” (p. 85). En otra escena, observamos el juego como estrategia recurrente de Tochtli para presentar la naturalización de la muerte y del asesinato como otras costumbres propias del dispositivo del narcotráfico. Mediante el juego de preguntas y respuestas respecto a si se vuelven cadáveres o no las personas, se conjuntan dos polos opuestos, lo serio y lo cómico. Así, el narrador presenta otra visión de la muerte y la poca importancia que reviste en la cotidianidad de Tochtli:

Una de las cosas que he aprendido con Yolcaut es que a veces las personas no se convierten en cadáveres con un balazo. Todo depende de dónde les des los balazos. Si le das dos balazos en el cerebro seguro se mueren. Pero les puedes dar hasta mil balazos en el pelo y no pasa nada, aunque debe ser divertido mirar. Todo esto lo sé por el juego que jugamos Yolcaut y yo. El juego es de preguntas y respuestas. Uno dice una cantidad de balazos en una parte del cuerpo y el otro contesta: vivo cadáver o pronóstico reservado:

-Un balazo en el corazón.

-Cadáver.

-Treinta balazos en la uña del dedo chiquito del pie izquierdo.

-Vivo

-Tres balazos en el páncreas.

-Pronóstico reservado. (Villalobos, 2010, p. 18)

Y más adelante reflexiona sobre las reglas del juego de los balazos, pero no sobre la muerte, de nueva cuenta, se antepone la risa/ingenuidad sobre lo trágico/abyecto. De este modo, Tochtli explica que lo juegan erróneamente:

Yolcaut y yo estamos jugando mal el juego de los balazos: con un balazo de ese rifle de seguro te conviertes en cadáver, no importa dónde te den, menos en el pelo, ese ya está muerto. Deberíamos jugar el juego de los balazos diciendo el número de balazos, la parte del cuerpo y el tamaño de la bala. (Villalobos, 2010, p. 45)

Su interés no recae en la muerte o en el escenario de violencia que se presenta, sino que se han equivocado constantemente en las reglas del juego y precisan modifi-

carlas para conseguir la exactitud. De la misma forma, para Tochtli las relaciones narcotráfico y Estado son naturales. El gobernador es parte del cártel de su padre, no representa una figura de autoridad, es un subalterno, alguien a quien denostar y de quien se pueden burlar: “Hoy conocí a la persona catorce o quince que conozco y era un político llamado el gober” (Villalobos, 2010, p. 26). En un claro ejemplo del aislamiento social en el que vive, Tochtli desconoce lo que acontece fuera del palacio y, por ese motivo, cree que son naturales estas prácticas; el gobernador es para él un visitante más, un socio de su padre. Las instituciones carecen de sentido y de credibilidad para el narrador, se usan a su antojo: “El gober es un señor que se supone que gobierna a las personas que viven en un estado. Yolcaut dice que el gober no gobierna a nadie, ni siquiera a su puta madre” (Villalobos, 2010, p. 26). El narrador descrea de todo. El Estado y la legalidad están fuera de su realidad, le son ajenos e incomprensibles.

La risa en *Fiesta en la madriguera* emerge de la mirada infantil ingenua, indiferente y acrítica. No obstante, muestra una visión integral del fenómeno a partir de estas características. En otras palabras, es una percepción sin condicionamientos ético-morales, desde la naturalidad de un personaje que vive en ese entorno y al que la violencia no le repercute de manera negativa. Esa condición le permite una mirada sin crítica social ni de denuncia. Tochtli no denuncia, sino que narra lo que vive y observa, aunque muchas de las acciones no las entienda o sean un enigma para él. Así, bajo esa percepción, difumina los límites entre el tema trágico o serio y el sentido lúdico que le otorga el infante.

Ahora bien, el humor que se despliega a través del personaje principal no es de burla ni de desprecio o denuncia, es una manifestación que permite una visión completa del fenómeno de la violencia y del narcotráfico desde la mirada infantil y en primera persona, donde se entrecruza lo macabro con lo cómico, en suma, una visión a través de la risa de un personaje excéntrico, porque:

[...] posee un profundo valor de concepción del mundo, es una de las formas fundamentales a través de las cuales se expresa el mundo, la historia y el hombre; es un punto de vista particular y universal sobre el mundo, que percibe a este en forma diferente, pero no menos importante que el punto de vista serio: solo la risa, en efecto, puede captar ciertos aspectos excepcionales del mundo. (Bajtín, 1998, p. 65)

En esta estética de la risa y la resistencia construida desde el humor, los significados primarios, lo trágico del tema, el orden, las clasificaciones y los límites pierden su significación unitaria, crean la duda y reformulan los sentidos. Los temas im-

portantes se acompañan de los triviales, pero a la vez desaparecen los límites, se eliminan esas fronteras entre lo trascendental y lo intrascendente, entre lo serio y lo no-serio: “únicamente la sociedad posmoderna puede ser llamada humorística, pues solo ella se ha instituido globalmente bajo la égida de un proceso que tiende a disolver la oposición, hasta entonces estricta, de lo serio y lo no serio” (Lipovetsky, 2013, p. 137). Así, el humor en *Fiesta en la madriguera* es una combinación entre dos polos que en algún momento se oponían, pero que al entrar en esta dinámica posmoderna y bajtiniana se complementan y se refuerzan.

En una época de antinomias de seres, de grupos y de ideologías paradójicas, aparece el humor posmoderno, este humor que no busca criticar, señalar o normar alguna conducta, que no está relacionada con los peores, pero que a la vez los hace partícipes de sus historias. Este humor nace en un escenario donde la deslegitimación, la incredulidad y el desierto son parte habitual de la existencia. No es un humor que jerarquice, excluya o divida como en la antigüedad o como el humor tradicional, no reconoce nacionalidades o clases sociales. Más bien, tiene una relación directa con el humor bajtiniano, es festivo, es antijerarquías, es como la sociedad del capitalismo tardío: anti totalitario, banalizador, desmitificador y trivial y, a la vez, es imperativo, es necesario, es forzoso.

En la novela de Villalobos, *Tochtli* es la representación del individualismo exacerbado, llevado a los límites. Sin embargo, también esa misma individualidad se convierte a la vez en el fenómeno cómico. Es a través de sus ojos y de su inocente conciencia que los temas se degradan, el miedo desaparece, la muerte se toma como una parte más de la vida, no se tiene miedo a ella. Lo cómico-serio recogido en la novela trastoca a todos y cada uno de los significados terroríficos de las situaciones para eliminar su esencia patética o terrorífica.

## CONCLUSIONES

A lo largo del trabajo se han mencionado diferentes combinaciones de la dualidad serio/cómico que carnavalizan las representaciones abyectas de la realidad circundante de *Tochtli*. Esta dicotomía permite diferentes modalidades de resistencia/evasión, ya sea por la fragmentación del sujeto, por la indefinición, por lo lúdico, por el humor que desmitifica desde la perspectiva del infante el sentido ético, moral y legal de los hechos representados. El narrador antepone el juego y la risa sobre lo trágico, de esta manera relata hechos sin crítica o juicio de valor respecto a su cotidianidad. Es decir, no existe un sesgo que permita ocultar o guardarse eventos desafortunados. Todas las acciones del cartel son contadas desde una

aparente deshumanización del vástago; sin embargo, esa mirada es producto de la inocencia y la irrealidad en la que vive el protagonista.

De la misma manera, la oscilación de Tochtli entre el centro y la periferia resulta en su identidad fragmentaria. Así, el protagonista resiste o evade las acciones abyectas de las que forma/no forma parte, de las que está adentro y afuera, cerca y lejos. Esa inestabilidad en la identidad le permite alejarse del dispositivo de poder y presentar, desde su perspectiva ingenua, las atrocidades cotidianas de la pandilla. El centro y el afuera son condiciones antinómicas, pero no irreconciliables, que se presentan en este relato. Narrar desde la inocente voz infantil, en la periferia del primer círculo del poder y lejos de las acciones relevantes, rompe con el esquema tradicional de la narconovela donde el criminal relata su historia. Otorgarle la palabra a un individuo subalterno que no tiene injerencia en la toma de decisiones es la parte novedosa y trascendente de *Fiesta en la madriguera*. Esta perspectiva narrativa permite mostrar de manera alterna un punto de vista novedoso de la organización criminal.

## REFERENCIAS

- Adriaensen, B. (2012). “El exotismo de la violencia ironizado: *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos”. En B. Adriaensen y V. Grinberg Pla (Eds.), *Narrativas del crimen en América Latina. Transformaciones y transculturaciones del policía* (pp. 155-167). Berlín: Litverlag.
- Adriaensen, B. (2015). “Cabezas cortadas en la narconovela mexicana: el espectáculo de lo abyecto”. En A. M. Amar Sánchez y L. F. Avilés (Coord.), *Representaciones de la violencia en América Latina. Genealogías culturales, formas literarias y dinámicas del presente* (pp. 121-138). Madrid: Iberoamericana Vervuet.
- Adriaensen, B. (2017). “La violencia desde la perspectiva infantil: una lectura comparativa de *Cartucho* de Nellie Campobello y *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos”. *Confluencia. Revista hispánica de cultura y literatura*, 31(1), pp. 29-38.
- Averintsev, S. S. (2000). “Bajtín, la risa, la cultura cristiana”. En S. S. Averintsev, V. L. Makhlin, M. Ryklin, M. M. Bajtín y T. Bubnova (Eds.), *En torno a la cultura popular de la risa* (pp. 13-33). Barcelona: Anthropos.
- Bajtín, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Universidad.
- Beltrán Almería, L. (2002). *La imaginación literaria. La seriedad y la risa en la literatura occidental*. Barcelona: Montesinos Ediciones de Intervención Cultural.

- Carpio-Manickam, M. (2021). “Paradigmas de las vertientes del género negro mexicano bajo el contexto del neoliberalismo y la globalización en las novelas *Corrientes secretas, La milagrosa, Perra brava y Yodo*”. *Chasqui*, 50(1), pp. 23- 41.
- Ferrari, S. S. (2016). “Un niño y el narco: una lectura de *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos”. *Scientia Interfluvius*, 7(2), pp. 71-82.
- García Díaz, T. (2011). “El narco como telón de fondo: *Fiesta en la madriguera*”. *Amerika*, 4. <https://doi.org/10.4000/amerika.2171>
- Hutcheon, L. (2014). *Una poética del postmodernismo*. Buenos Aires: Prometeo libros.
- Jameson, F. (2010). *Reflexiones sobre la postmodernidad*. Madrid: Abada Editores.
- Lander, M. F. (2020). “La expresión del miedo en *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos”. *Hispania*, 103(1), pp. 43-53.
- Lipovetsky, G. (2013). *La era del vacío. Ensayos sobre el individualismo contemporáneo*. Ciudad de México: Anagrama.
- López Badano, C. y Solís, E. (2015). “La deformación de la formación: narco-tráfico, mito y (anti) *bildungsroman*. *Fiesta en la madriguera*, de Juan Pablo Villalobos”. En C. López Badano (Comp.), *Periferias de la narcocracia. Ensayos sobre narrativas contemporáneas* (pp. 53-78). Buenos Aires: Corregidor.
- López Gallego, M. (2013). “*Bildungsroman*. Historias para crecer”. *Tejuelo. Didáctica de la lengua y la literatura. Educación*, (18), pp. 62-75. <https://dialnet.unirioja.es/descarga/articulo/4659311.pdf>
- Morábito, F. (2009). *Emilio, los chistes y la muerte*. Ciudad de México: Anagrama.
- Munguía, M. E. (2012). *La risa en la literatura mexicana (apuntes de poética)*. México: Bonilla Artigas Editores.
- Nettel, G. (2019). *El cuerpo en que nació*. Ciudad de México: Anagrama.
- Pacheco, J. E. (1981). *Las batallas en el desierto*. Ciudad de México: Ediciones Era.
- Padilla, C. R. (2019). *Los crímenes de Juan Justino y Rodrigo Cobra*. Ciudad de México: Nitro/Press.
- Pron, P. (2023). “Una, otra, tragedia mexicana”. *La Tempestad*. <https://www.latempestad.mx/juan-pablo-villalobos-fiesta-en-la-madriguera/>
- Serna, E. (2005). *Uno soñaba que era rey*. Ciudad de México: Booket.
- Vanegas, O. K. (2016). “Cabeza vestida de noche: imaginario del mal y decapitación en *Fiesta en la madriguera* de Juan Pablo Villalobos”. *La Palabra* (28), pp. 91-103.
- Villalobos, J. P. (2010). *Fiesta en la madriguera*. México: Anagrama.
- Wong, R. (Anfitrión). (9 de agosto de 2021). Juan Pablo Villalobos: Otras maneras de escribir. (S. 4. Ep. 5). [Episodio de Podcast]. En *El anaquel. Blog literario. Reseñas y podcast sobre literatura*. <https://www.podbean.com/ep/pb-64rc5-11ceaaa>.