

◆ Capítulo 6

Ficcionalizando el horror real: *Aquí no es Miami y Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor

Ilka Kressner y Nerisha de Nil Padilla Cruz

La escritora y periodista Fernanda Melchor (1982), luego de la publicación de su novela *Temporada de huracanes* (2017), ha logrado posicionarse como una de las voces más originales de las letras mexicanas contemporáneas. Sus obras se destacan por representar un mundo ficcional que tiene semejanzas con el estado mexicano de Veracruz, su lugar de nacimiento. Sus textos narrativos, *Aquí no es Miami* (originalmente publicado en 2013, reeditado y aumentado en el 2018), *Falsa liebre* (2013), *Temporada de huracanes* (2017) y más recientemente *Páradais* (2021) se caracterizan por ofrecer una visión cruda y grotesca de la violencia que arropa no solo a Veracruz, sino a México en general. Es así entonces que nos encontramos con narraciones que abordan la temática de la violencia desde diversas perspectivas relacionadas con la pobreza, las drogas, la marginalización, la sexualidad y el abuso. Cabe mencionar que esta violencia proviene de la realidad que se narra en la prensa, incluso la sensacionalista, las crónicas sociales y notas rojas. Son estas las que sirven como inspiración para la creación de sus obras, como es el caso de la colección de crónicas *Aquí no es Miami* y la novela *Temporada de huracanes*, bases del análisis de este ensayo. El acercamiento a la realidad por medio de la ficción es para la autora una estrategia que le ayuda a entender la sociedad actual. Así lo afirma en una entrevista con el también autor mexicano Yurri Herrera: “For me, exploring reality through literature is always trying to understand” (“Respecting the Silence” 7:13) (Para mí, explorar la realidad a través de la literatura siempre tiene la meta de entender). En su búsqueda de entendimiento la autora emplea una polifonía de voces narrativas que ofrecen diversas perspectivas a las historias contadas y que además se adentran a la intimidad de los personajes.

En este ensayo se pretende analizar varias de las crónicas de *Aquí no es Miami*, en específico “Reina, esclava o mujer” y “Veracruz se escribe con

zeta”, y la novela *Temporada de huracanes* desde el acercamiento a la realidad por medio de la ficción. Proponemos explorar el estatus, las estrategias y los efectos de la ficcionalización de la realidad y el *modus operandi* de la narrativa de Melchor de tomar elementos de hechos reales, descritos en la prensa, como inspiración para la ficción. Esa transformación de descripciones periodísticas y fotos a menudo sensacionalistas al terreno de la ficción le permite a Melchor explorar espacios y realidades a los que no pudiera acercarse de otro modo, primero, por el peligro que significaría investigar ciertos lugares y entrevistar a ciertos testigos y, segundo, debido a la gran heterogeneidad de voces que compone su narrativa. Es, por ende, el aparente desvío discursivo de la descripción de la realidad al terreno creativo que le da a la autora la oportunidad de explorar y comunicar la violencia y el horror a sus lectores de modo más profundo y trascendental. Argüimos que es la exploración de la “other, [the] fictional, reality” (“Respecting the Silence” 11:07) (otra realidad, [la] ficticia) que ayuda a evitar mecanismos y recaer en formulaciones de prejuicios y definiciones restrictivas. Tal exploración ficticia, basada en el horror real, no lo distancia ni mucho menos lo ‘de-fine’ de modo concluyente. Al contrario, nos permite frenar nuestras reacciones apresuradas, detectar conexiones más amplias y formular preguntas novedosas, incluso incómodas por su falta de explicaciones.

Dadas estas transposiciones del discurso periodístico al ficticio, es de interés estudiar cómo Melchor usa un lenguaje violento y un narrar grotesco para crear un sentimiento de horror diferente al que sentimos cuando contemplamos una foto periodística de un asesino, del cuerpo descuartizado de una víctima o la descripción en una nota roja sobre un psicópata que violó a su hijastra y perversamente le inculcó a ella un sentido de culpabilidad. Los medios, y sobre todo los sensacionalistas, nos ponen en la posición de tener que mirar una figura o constelación de horror directamente a la cara. Tal mirar fijo de la cara de un victimario o de una víctima maltratada a menudo tiene efectos petrificadores en los observadores. Las narraciones de Melchor, como argüimos en las páginas siguientes, ayudan a trascender tal efecto de petrificación al crear ambientes que incluyen perspectivas adicionales y multiplican voces para ayudarnos a movilizarnos —acercarnos a y, si nos hace falta, distanciarnos de un contexto que infunde terror para poder adentrarnos a espacios íntimos que comunican una crítica social aguda.

Además de brindarnos una movilidad mental frente al terror, la ficción plurivocal de Melchor comunica un sentido ético e inclusivo. “[C]onozco mis limitaciones”, reconoce la autora en una entrevista con Gloria Luz Godínez y Luis Alfredo Román, “[a] mí nunca me han matado ni yo he matado a nadie” (“En el corazón del crimen” 193). Aquí, Melchor afirma la ineludible subjetividad de todo enunciar, además de tematizar una profunda cuestión

moral acerca del hablar por la otra y el otro, sea víctima o victimario, observador/a impasible, oportunista o incluso una mezcla de tales posturas, como la de victimario quien es a la vez víctima dentro de un contexto de violencia sistémica más amplia. Es en la realidad paralela de la ficción de las obras de Melchor que se permite sentir el horror, además de expandir las experiencias al respecto, movilizar la mente más allá de la petrificación para poder resistir la sugerida naturalización de la violencia sistémica en los espacios descritos. Por último, esta técnica puede ayudar a cultivar una postura ética frente a la crueldad y la miseria moral.

La colección *Aquí no es Miami* está compuesta de doce narrativas breves, la mayoría de ellas fueron escritas entre 2002 y 2011 y publicadas inicialmente en 2013 en periódicos y revistas (Melchor, “Entrevista”).¹ En este texto, el lector encuentra una serie de crónicas situadas en Veracruz que recurren, al igual que en *Temporada*, a una polifonía de voces para ser narradas y ofrecer así una visión plural de este espacio geográfico. La pluralidad lleva entonces a que nos acerquemos a estas historias desde diversas perspectivas tanto periodísticas, por narrar eventos y ser producto de una década de investigación, pero también en relación con cuentos urbanos, leyendas y chismes de pueblo cuyos orígenes se dan dentro de la ciudad. De esta manera no se nos presentan meras historias de culpables o tramas por resolver o textos que buscan exponer a un sospechoso (como en una narración policiaca) sino narraciones permeadas por opiniones, experiencias vividas, especulaciones y silencios cuyo fin es ofrecer una visión marcada de la realidad violenta en el estado de Veracruz.

La crónica, como género periodístico, se nutre de eventos reales. En el Veracruz del comienzo del siglo XXI, el evento que más violencia desencadenó fue la llegada de la organización criminal de los Zetas en 2005 que convirtió a la ciudad “en su principal base de operaciones. Para 2011, la región era régimen de narcos y asesinos que hicieron de la puerta de América, lugar de la antigua villa de Cortés, su campo de guerra” (Godínez Rivas y Nieto 60). En varios de sus textos, Melchor se acerca explícitamente a la realidad por medio de inclusiones de citas y reflexiones acerca del impacto de las notas rojas, como, por ejemplo, en el cuento “Reina, esclava o mujer”, que narra la historia de una antigua reina del Carnaval de Veracruz, quien supuestamente se convirtió en drogadicta, mujer abandonada por su amante casado, luego asesina de sus dos hijos pequeños y al final querida de un narco en la cárcel.

En la novela *Temporada de huracanes* el lector se adentra en un pequeño pueblo rural llamado la Matosa, lugar ficticio creado por Melchor, pero que a su vez es un reflejo del Veracruz contemporáneo (Ávalos Reyes 55). La trama comienza con el hallazgo de un cadáver a las orillas de un arroyo por un grupo de niños. Dicho cadáver pertenece al personaje que más adelante conoceremos como la Bruja, que vive marginalizada debido a las historias

que se cuentan en el pueblo sobre ella. Hacia más avanzada la narración, se aprende que la Bruja, como es denominada por todos y todas, es un personaje *trans* (Melchor, “Escribes” 8) que se viste con ropa de mujer y lleva velo cuando está en público.² La curandera a menudo ayuda a las mujeres del pueblo. Ella se convierte en víctima y chivo expiatorio de los abusos de los demás hombres, quienes se caracterizan por tener conductas machistas y misóginas. La muerte de la Bruja se presenta primero como feminicidio que se convierte luego, además, en transfeminicidio, asesinato motivado por homofobia o más precisamente por fobia a una sexualidad transgresora del binarismo femenino-masculino.

Más allá de ser una narración de estilo policial, el crimen pasa a un segundo plano mientras nos adentramos a la vida íntima de los diferentes personajes. Melchor describe en varias entrevistas que el germen de su escritura está en las noticias y fotografías de los delincuentes de crímenes publicadas en los diarios y en las notas rojas.³ En el caso de *Temporada*, asevera que:

La novela me la inspiró un crimen. . . . Lo leí en un periódico. En realidad, nomás leí la nota y jamás me puse a investigar nada. . . . En la nota periódica eran: el asesino, el padrastro que andaba en silla de ruedas, y un amigo que lo ve todo, pero como no participa, lo liberan. La nota decía: mataron al brujo del pueblo, lo mató el que era su amante, porque el brujo quería que el muchacho volviera con él, y como este ya se había casado, entonces le hizo brujería, así que el joven lo mató. Las fotos de la nota real las tomó El Mariachi [Gabriel Hüge Córdoba], que ya está muerto, es uno de los periodistas que mataron del *Notiver*; y la nota del seguimiento la hizo Yolanda Ordaz, que fue a la que le botaron su cabeza ahí en las oficinas de *Imagen* [En Boca del Río, Veracruz, 2011]. Entonces la novela nace en el contexto de los periodistas asesinados en Veracruz. (Melchor, “En el corazón del crimen” 190–91)

A partir de esta realidad de asesinatos de periodistas y de descripciones de eventos esquematizados, de meras “siluetas” de personajes (“En el corazón del crimen” 192), que aluden a menudo a arquetipos, la autora crea las tramas y figuras de sus narraciones, las adapta, modifica, les da nombres e inventa contextos para trazar una red de conexiones animadas por deseos, impulsos, relaciones de dependencias y de poder.

Las referencias a elementos literarios de los géneros literarios del gótico y del policial han sido estudiadas por la crítica de modo muy perspicaz.⁴ En su *Negrótico*, Osvaldo di Paolo y Nadina Olmedo analizan la reciente

convergencia del género negro y gótico que, “se produce por medio de la manipulación de las variables del crimen y del delito, como fundamentos narrativos continuos, y conlleva una exploración de las problemáticas sociales de la actualidad —globalización, prostitución y tráfico humano, carteles del narcotráfico, entre muchos otros” (16–17). Mientras que ni en *Aquí* ni en *Temporada* se emplean personajes de detectives como en el género negro o los “icónicos castillos, fantasmas, vampiros, zombis y monstruos” (Di Paolo y Olmeda 17) góticos, los elementos del “suspense, las líneas borrosas entre el bien y el mal, el terror, el horror, el peligro, la marginalidad” (17) ocupan un lugar prominente en ambos textos de Melchor. La ficción gótica “recurrió a todo el repertorio conocido de elementos para representar lo horrible, lo sangriento, lo doloroso y el resultado fue una literatura hecha de atmósfera” (López Santos), lo cual dio paso a la creación de espacios irrespirables. Se destacaban entonces “espacios tenebrosos, paisajes sublimes, descripciones horribles y agobiantes y escenas macabras” (López Santos), en donde el principal objetivo era polemizar sobre los temas tabú para provocar terror y dar forma a miedos invisibles. Esta línea narrativa se ve reflejada en los dos textos de Melchor que aquí se analizan. El espacio que conecta tanto las crónicas de *Aquí* como el pueblo de *Temporada* no es un simple lugar geográfico, sino que toma un rol protagónico como portador de la violencia.

La intertextualidad que encontramos en la obra de Melchor ayuda a crear un estilo novedoso. Aun con su aspecto parcialmente policial al presentar testimonios y declaraciones ante un(os) crimen(es) y sus rasgos góticos que transmiten ese sentimiento de horror en el lector, la ficción de Melchor no cabe nítidamente bajo ninguno de ambos rótulos, sino que crea su propio discurso, que ella misma en una entrevista con Antonio Ortuño acerca parcialmente al “trópico negro” (Melchor, “Entrevista con Fernanda Melchor”). Este estilo se destaca por un lenguaje violento que suena a uno oral y que lleva a un escribir “rudo y rabioso” (6), como lo califica Luis Román Nieto. La narrativa de Melchor es intensa y avanza sin pausas, sus voces narrativas a menudo se rehúsan a dar explicaciones lógicas y carecen de filtro que minimice el aspecto grotesco de la lectura.

Uno de los temas centrales del escribir de Melchor, tanto en las estampas y crónicas de *Aquí* como en su novela *Temporada*, es el enfoque en la violencia sistémica y de género. Sus obras incluyen observaciones cruentas de asesinatos, mutilaciones corpóreas, abortos y violaciones, además de descripciones de abusos mentales y de mecanismos de perpetuar opresiones, que comunican el horror de la vida en los microcosmos ficticios marcados por la impunidad. Según Marco Antonio Islas Arévalo, esta “violencia exacerbada . . . es, por sí misma, una especie de protagonista de la que todo gira en torno a ella: las acciones de los personajes, sus pensamientos y sus testimonios”

(262). Mientras que el tema de la violencia cruda se ha estudiado de modo muy sutil en la crítica, sobre todo en el contexto de sus novelas, proponemos aquí elaborar acerca de un elemento menos estudiado dentro del análisis de la violencia, que es el uso de un lenguaje violento.⁵

“A las historias, como ya lo señaló Sartre”, observa Melchor en la nota inicial de *Aquí*, “no las cuenta la realidad, las cuenta el lenguaje humano” (9).⁶ Es pues el lenguaje el medio para decir y narrarlo todo en todas las formas posibles, incluyendo el comunicar de un mensaje de modo sensacionalista, el perpetuar de una ideología machista, el mero llenar de un vacío enunciativo con observaciones repetitivas o superfluas; y, a la vez, es el medio de la indagación epistemológica honesta que, a través de cierto uso de palabras se propone entender, dar sentido, dar forma a lo que el poder exige mantener en silencio. El discurso narrativo que Melchor forma es uno que choca y repugna, que juega con los moldes del hablar de las crónicas sociales y de las notas rojas, además de las generalizaciones negativas tajantes y su revés, las idealizaciones, para subvertirlas y precisamente hacer visible su poder deshumanizante. Entre las técnicas específicas de la creación de la violencia por el lenguaje literario en Melchor se destacan las siguientes cuatro: primero, el cambio repentino de registros lingüísticos de una enunciación descriptiva, incluso impasible, a una prosaica, sarcástica, cruda y vulgar (Ortuño 1, Wolfson 7); segundo, el uso de un hablar barroco con su característica creación de la ambigüedad enunciativa; tercero, las inclusiones muy deliberadas de silencios, elipsis y demás estrategias de resistencia de comunicarse con los lectores, sobre todo en momentos de alta tensión narrativa; y, finalmente, la radical polifonía de voces que se desestabilizan, contradicen, insultan y hasta anulan.

Tomemos como ejemplo la descripción inicial del crimen que está a base del cuento “Reina, esclava o mujer”: Melchor se acerca a la trama después de una descripción inicial de la vetusta casona del edificio de la Lotería Nacional en el viejo centro de Veracruz y de repetidas referencias a los “fantasmas” que la pueblan, según fuentes diferentes que había consultado (43–44). Sigue luego incluyendo la voz testimonial de un tal “Miguel, jubilado” (44), inquilino del edificio, rememorando como otra inquilina, ya fallecida, quien había sido “muy sensible para esas cosas” (44), había escuchado los gritos y quejidos de niños en los pasillos. Es solo después de estas descripciones y voces resumiendo a otras que Melchor nos provee los datos concisos, en forma de resumen periodístico: “El 7 de abril de 1989 se hizo pública una noticia que tenía como escenario el apartamento 501 del edificio de la Lotería Nacional: en un arranque de furia desproporcionado, una joven de 24 años de edad había dado muerte a sus dos pequeños hijos” (45). Añade después un breve comentario metaficticio antes de describir de modo lapidario la manera despiadada del crimen:

por sí solo, el hecho habría proporcionado material suficiente para semanas enteras de chismorreos de café, antes de pasar al clemente olvido. Pero dos detalles del crimen ocasionaron que aquella noticia escapara del ámbito del diarismo sensacionalista para inscribirse en el de la leyenda popular: primero, que apenas seis años antes la acusada, Evangelina Tejera Bosada, había sido coronada como reina del Carnaval de Veracruz, una distinción que, incluso a la fecha, suele considerarse la “máxima aspiración” de cualquier muchacha de “buena familia” del puerto; y, segundo, que tras golpear repetidamente las cabezas de sus hijos contra el suelo, Tejera Bosado descuartizó sus cuerpos para enterrarlos en un macetón con el que luego decoró el balcón de su apartamento. (45)

Las restantes quince páginas del cuento incluyen testimonios, resúmenes de notas de diarios y de diagnósticos forenses, citas y paráfrasis de crónicas sociales y notas rojas relacionadas con el caso que evocan los amoríos de la acusada con un narco en la cárcel (quien luego será asesinado, supuestamente por otro preso), descripciones de las fotografías de Evangelina, pasajes de un poema dedicado a la antigua reina de belleza, referencias de la narradora a *Yo, Pierre Rivière* de Michel Foucault y citas de letras de una canción de Dulce, la intérprete del momento. Termina con una reflexión de parte de la narradora, escrita un cuarto de siglo después del doble homicidio, parada de nuevo delante del edificio en donde había acontecido el crimen, especulando acerca del paradero de Evangelina, tal vez muerta o enloquecida o bella pareja de un narco viviendo en la Riviera Maya. Lo único que puede afirmar es que, y con estas palabras termina el texto, “Evangelina Tejera ha sido obligada a convertirse en un fantasma” (61). El crimen ni se explica ni mucho menos se resuelve dentro de la pluralidad de voces, opiniones y chismes. Leída por separado, la presente crónica tal vez sugiere que la acusada sí ha sido la culpable. Sin embargo, dentro de las otras narraciones de la colección, el presente texto se convierte solo en una instancia en que se describen ambientes de violencia verbal y física, de descuartizaciones y relaciones de dependencia degradantes, de casos de misoginia extrema y de odio a niños, y se empieza a dudar de la culpabilidad de una joven quien se presenta según Melchor como emblema de la “codependencia y la minusvalía emocional” (53). Como lo subraya la letra de “Déjame volver contigo” de la cantante Dulce, de la cual procede el título del texto:

Seré tu amante o lo que tenga que ser
Seré lo que me pidas tú

Amor, lo digo muy de veras
 Haz conmigo lo que quieras
 Reina, esclava o mujer
 Pero déjame volver, volver contigo. (Melchor 53–54)

La violencia y el horror que se comunican en el lenguaje de Melchor provienen en parte de esta resistencia de resolver tensiones narrativas y de dar explicaciones reconfortantes.

Otro elemento de crear horror a través del lenguaje barroco y plurivocal es la intimidad de las voces con las cuales confronta la autora a sus lectores. En las estampas del último texto de *Aquí*, “Veracruz se escribe con zeta”, son siete personajes sin nombre quienes narran sus experiencias al confrontarse con el sistema narco que recientemente se había entrometido en sus vidas diarias, en el Veracruz del 2011. Estas incluyen la casual observación de un hombre de una patrulla de jóvenes reclutas para un cártel en la playa, diálogos casuales de otro hombre y su *dealer*, quien le narra que sus patrones “le habían obligado a descuartizar el cuerpo de su antiguo compañero para demostrar su lealtad”, lo que él mismo describe como un acto de “*seccionarlo*” (149, énfasis original), y quien de repente desaparece, ¿tal vez ha sido “seccionado” por otro compañero? En otro fragmento se narra el paseo de una mujer por su antigua escuela Montessori cerca de la cual encuentra una cruz conmemorando el fallecimiento de una joven asesinada por los Zetas. El último de los textos breves está dedicado a la meditación de un joven en el hospital, a quien le habían disparado en un taxi y quien sobrevivió, a diferencia de su madre, quien falleció en el acto: el narrador no puede descansar por remordimientos porque “tú fuiste el de la idea de ir a cenar tortas después del concierto de La Arrolladora Banda Limón en el Auditorio Benito Juárez . . . y tú fuiste el que eligió el taxi que se atravesaría en medio de la balacera” (158). La completa desolación y los arrepentimientos del joven no reciben consuelo y reverberan hasta después de terminar de leer el texto y la colección. Lo que se comunica es una astuta descripción de la forma en que se ha naturalizado y reproducido la crueldad sistémica.

El “ritmo azaroso” que se perfila en las crónicas de *Aquí*, basado en “las fluctuaciones de la focalización que permite la autora y que le añade una profundidad devastadora” (Ávalos Reyes 69), se intensifica aún más en *Temporada*. Los ocho capítulos de la novela se narran desde voces cambiantes, desde una voz colectiva en el primer y penúltimo capítulo a voces de personajes relacionados con la trama —significativamente, sin incluir la voz de la víctima (la Bruja) ni la del asesino (Luismi)—, y un capítulo narrado por un personaje sin relación directa, el del sepulturero en el capítulo final (el octavo), quien tiene que enterrar una multitud de cuerpos mutilados y en descomposición que provienen de otro lugar porque “allá no caben” (220) y quien confiesa

que suele hablar con los cadáveres para calmarlos “mientras los enterraba, coño, porque en su experiencia las cosas salían mejor de esa manera” (221). En cuanto al poder radicalmente desestabilizador de un lenguaje violento, el séptimo capítulo es paradigmático ya que está enteramente compuesto por una voz plural de chismes. Todos sus párrafos inician con el mismo ominoso “Dicen”. El comienzo del capítulo se lee de modo siguiente:

Dicen que en realidad nunca murió, porque las brujas nunca mueren tan fácil. Dicen que en el último momento, antes de que los muchachos aquellos la apuñalaran, ella alcanzó a lanzar un conjuro para convertirse en otra cosa: en un lagarto o un conejo que corrió a refugiarse a lo más profundo del monte. (215)

La larga lista de conjeturas y acusaciones anónimas en este capítulo, muchas de ellas relacionadas con el supuesto tesoro escondido en la casa de la Bruja, termina con la voz plural de las mujeres del pueblo, concisa y directa: “Eso es lo que dicen las mujeres del pueblo: que no hay tesoro ahí dentro, que no hay oro ni plata ni diamantes ni nada más que un dolor punzante que se niega a disolverse” (218). En medio de la multitud de voces denigrantes y deshumanizantes, la honestidad de la enunciación colectiva de las mujeres es una de las muy pocas instancias de resistencia femenina al discurso misógino. Subvierte y hace visible el poder violento del lenguaje, para reemplazarlo con la referencia a la emoción de dolor agudo y continuo.

Son estas mujeres las que de igual manera, luego de que el cadáver de la Bruja hubiera sido encontrado, intentaron “darle un entierro digno al pobre cuerpo podrido de la Bruja” (32). Esto de manera sutil se vuelve un acto de solidaridad entre ellas, quienes al igual que el personaje de la Bruja son víctimas de un patrón de explotación y abusos como parte de una norma cultural generalizada: “ellas comprendían y sentían en carne propia lo cabrón que era el vicio de los hombres” (31). El machismo y la misoginia se vuelven entonces la base para el desarrollo y prolongación de conductas abusivas que se ampliarán por medio de un lenguaje violento.

Los discursos de las diversas voces que sustentan la narración de *Temporada* enfatizan la violencia de género. Los personajes masculinos ocupan entonces un lugar dominante en esta obra donde las mujeres y los homosexuales carecen casi por completo de voces enunciativas. Es importante aquí destacar que son las jóvenes de hogares donde hay carencia de una figura paterna fiable las principales víctimas del entorno machista. La razón por la que esto se argumenta es que la Bruja, antes de ser el objeto de abuso de los hombres

del pueblo, fue víctima de los abusos verbales y físicos proporcionados por su propia madre, quien “nomás le chistaba para hablarle o la llamaba zonga, cabrona, jija del diablo, le decía, debí matarte cuando naciste, debí tirarte al fondo del río, pinche Vieja, pinche culera . . .” (33). Estos insultos no cesarán con la muerte de la Bruja grande, sino que continuarán y se extenderán cuando los hombres del pueblo no solo la humillen por su apariencia sino también por su preferencia sexual, adjudicándole el sobrenombre de “choto”, adjetivo despectivo para referirse a los homosexuales. Por otra parte, la inclusión de este personaje hace que la violencia que se nos presenta ya no solo se limite de hombre a mujer, sino que también se incluye la homofobia y el transodio como detonantes para estas conductas de odio y abuso. Será entonces esta aversión la causa del asesinato de la Bruja. Esto se ve expresado de una forma clara cuando Brando, uno de los autores del asesinato junto con Luismi, es detenido y confiesa que él no tenía ningún remordimiento por lo que había hecho, sino más bien

si de algo sentía remordimientos era de no haber tenido los huevos para matarlos a todos, al pendejo de Luismi y de paso al cojo de mierda hocicón del Munra y largarse a la chingada de ese pueblo apestoso, lleno de chotos; deberían agarrarlos a todos y ponerlos juntos y quemarlos, les dijo a los policías, quemar a todos los putos maricones del pueblo, y ¡sangre! (158)

La carga de odio e ira que se percibe en las palabras de este personaje puede chocarnos. Sin embargo, dentro de un sistema patriarcal y machista, donde la conducta de la Bruja se ve como una aberración, son normalizadas. Y aun cuando Brando confiesa haber cometido el crimen para la justicia era mucho más importante descubrir los secretos que habían quedado en la casa de la Bruja. De esta forma el asesinato queda impune como resultado de la corrupción dentro del sistema judicial, al igual que cualquier otro acto de violencia que tome lugar en este pueblo.

El asesinato cruento de la Bruja puede parecer a primera instancia un evento aislado, aunque la realidad es que el delito aquí cometido por dos muchachos del pueblo es el resultado de los patrones de abuso y explotación que se han normalizado dentro de la sociedad mexicana hacia la mujer. La propia autora establece en una de sus entrevistas que debido a estas conductas —de abuso en contra de la figura femenina—, “[d]e alguna manera yo siempre notaba que ser mujer era ser débil y estúpida, que era algo así como nacer con una discapacidad” (“Escribes” 7). Esta visión de la autora de su realidad se refleja en los personajes femeninos en *Temporada* (Walczak 619, 623). La Bruja

carece de una voz y siempre se le define desde la mirada de un otro mientras que las figuras de Norma y Yesenia, ambas adolescentes, son de igual forma víctimas de la violencia y el sistema patriarcal.

Yesenia es una joven que vive con su abuela y al ser la mayor de las primas tiene que cuidarlas y hacerse cargo de los demás primos, incluyendo a Luismi. Siendo él el único varón de la familia, desde pequeño se volvió intocable en todos los aspectos, por lo que se le permitía que hiciera lo que se le diera en gana sin ningún reproche “porque según la abuela esa era la forma en que se criaba a los varones para que no le tuvieran miedo a nada” (Melchor, *Temporada* 43). Esto llevó a que cada vez que Yesenia, llamada por la propia abuela con el sobrenombre de Lagarta, intentaba mostrarle la verdad a Doña Tina sobre la conducta y acciones de su nieto, era ella quien terminaba siendo castigada tanto de manera física, como verbal y psicológica.

El patrón de maltrato de la abuela hacia las demás mujeres de la familia, incluyendo sus propias hijas y nietas, se torna en una proyección de los niveles de violencia permeados por valores machistas y misóginos que han logrado alcanzar la intimidad del hogar. Tanto el lenguaje violento como el abuso físico son conductas que ya no solo son parte de la atmósfera de la calle, sino que han traspasado las paredes de la casa para insertarse dentro del seno familiar y crear familias disfuncionales. Esto se ve aún mucho más ejemplificado en la historia de Norma, chica de trece años que es introducida en el capítulo cuatro de la novela. Ella había llegado al pueblo de la Matosa luego de haber huido de su casa al enterarse que estaba embarazada de su padrastro, quien había abusado sexualmente de ella en repetidas ocasiones. Tal como lo discute Islas Arévalo en su ensayo, esa cadena de abusos inicia con

insinuaciones verbales y gestuales para entonces pasar al contacto físico y luego al forzamiento genital-coital, llegando por último a embarazarla. Paralelo a ello, el padrastro de Norma ejerce una presión psicológica que la va reprimiendo hasta provocar su huida de la casa con el objetivo de suicidarse. (266)

Aun en su claro rol de víctima ella se siente culpable por lo sucedido. Además, al ser parte de una sociedad en donde no contaba con una línea de ayuda directa, el suicidio se volvió una escapatoria. En varios monólogos de la madre de Norma, dirigidos hacia su hija, ella le reafirma en forma de un lenguaje de dichos inflexibles que “ya no eres una chamaca, pronto serás una señorita y tienes que portarte como corresponde, asumir tus responsabilidades en esta casa y ser un ejemplo para tus hermanos” (Melchor, *Temporada* 124–25).

Aparte de amenazarla que si salía con su “domingo siete” (125) la correría de la casa porque al final “el hombre llega hasta donde la mujer se lo permite” (126). Esta conducta misógina por parte de la madre hacia su hija es lo que crea que Norma sienta miedo de expresarle lo que estaba sucediendo y la lleva a desarrollar un sentido de culpabilidad ante el abuso sexual que recibe por parte de su padrastro.

Es entonces por esta carencia de solidaridad ante las mujeres, incluso por parte de las propias madres, en donde entra el personaje controversial de la Bruja. La Bruja era conocida por los brebajes que les preparaba a las prostitutas para abortar, siendo esta su manera de ayudarlas dentro de su desgracia. Chabela, la madre de Luismi y quien era clienta de la Bruja, al notar que Norma, a quien Luismi había rescatado y llevado a su casa, estaba en estado decidió ayudarla llevándola a la casa de la Bruja para que le hiciera el favor. Fueron entonces estos eventos los que detonaron la rabia de Luismi hacia la Bruja y lo condujeron junto con Brando a llevar a cabo los eventos fatídicos. El entrometimiento de la Bruja en la vida de Luismi, quien en algún momento también sostuvo una relación amorosa con ella, es tomado por él como un acto de maldad y venganza o brujería debido al pasado que ambos compartían.⁷

Además, lo que aquí queda demostrado es cómo la mujer se vuelve un objeto de propiedad para el hombre, quien se siente con derecho a actuar y decidir por ella y su cuerpo. En ningún momento Luismi intentó hablar con Norma o buscó entender qué era lo que ella quería, sino que simplemente dio por sentado que ella tendría el bebé ignorando que el mismo era producto de un pasado lleno de abuso físico, sexual y manipulación psicológica por parte del padrastro. Así, las acciones de la Bruja para con Norma se dieron, primero, como resultado de la búsqueda de ayuda por parte de Chabela y, segundo, por ser la única opción disponible en esos momentos de confusión y miedo por los que estaba atravesando. Tanto la situación de Norma como la de Yesenia reflejan esos patrones de abuso de lo silenciado de manera abierta en la sociedad, ya sea por el contenido de temas tabúes como el sexo o por estar arraigados a valores tradicionales y conservadores que no se cuestionan. Es así entonces como estas conductas transgresoras —asesinato, homofobia, violencia física y aborto clandestino— intensifican el sentimiento de horror que se lee en las páginas de *Temporada* y que se percibe en cierto grado en la colección de crónicas de *Aquí*.

Para varios lectores puede parecer chocante el modo tan explícito con el que la autora discute temas tan controversiales creando un nivel de desconcierto en primera instancia. Sin embargo, es importante entender que el horror es uno de los modos narrativos centrales de la narrativa de Melchor, tanto a nivel diegético (se describe como reacción de los personajes) como extradiegético (se recrea en los lectores a través de ciertas imágenes y su uso del lenguaje violento). El efecto inmediato del horror es una profunda

pasividad y petrificación real o mental frente al ser u objeto temido. El horror en su función básica produce miedo, un sentimiento antropológicamente fundamental. Sin sentir miedo, probablemente no podríamos sobrevivir (Svendsen 21–23).⁸ El miedo a menudo aparece en momentos de cambio, en donde uno se encuentra fuera de su zona de confort. Nos habla de una realidad (consciente o inconsciente) y recuerda nuestra precariedad y mortandad. Así, el miedo a la muerte es un miedo a la pérdida de nuestro sentido de ‘yo’ que creamos en interacciones sociales. Las emociones humanas, entre ellas el miedo, como insiste Lars Svendsen, aunque se perciben muy a menudo como experiencias internas, sin embargo, son sociales y se expresan según normas culturales específicas (22).

Mientras que el miedo es sin duda la emoción central del horror, a la vez el horror no equivale al miedo. “Horror . . . involves an irreducible element of revulsion or abhorrence, centered on a primal gut feeling, often implicit, that something *should not be*, that something is somehow fundamentally *wrong* about a given person, creature, act, event, phenomena, environment, or situation” (Cardin xxx, énfasis original) (El horror . . . involucra un elemento irreducible de repulsión u abominación, centrado en un sentimiento primordial de las entrañas, a menudo implícito, de que algo *no debería ser*, que algo es de alguna manera fundamentalmente *erróneo* en relación a una persona o criatura, un acto, evento, fenómeno, ambiente o una situación). Ese elemento “extra” con el cual nos confronta el horror en la narrativa de Melchor proviene a menudo del choque entre la individualidad ingenua con una brutalidad sistemática impersonal (Norma), de las descripciones de la impasibilidad de los personajes que aniquila cualquier sentido de empatía (Evangelina) y, finalmente, de las muchas afirmaciones silentes e interiorizadas de lo amoral como el *statu quo* injusto e incuestionado, como lo demuestran las muchas instancias de misoginia interiorizada en las enunciaciones de la abuela de Yesenia y la madre de Norma.

Entre las técnicas narrativas para crear horror en la novela se encuentra una de las imágenes más emblemáticas del escribir acerca del tema, que es el de enfrentarse con el rostro de la figura temida, choque que puede llevar o a la muerte o, para muy pocos, a la superación del horror. En uno de los textos paradigmáticos al respecto, Sófocles describe el encuentro del viajero Edipo con la figura de la esfinge, este ser híbrido con cuerpo de león y rostro de mujer con ojos penetrantes, que lo espera en la entrada de la ciudad y le reta a descifrar un enigma, so pena de muerte para el que no logra resolverlo. Edipo sí logra aniquilar al monstruo de la destrucción resolviendo el acertijo cuya respuesta había soñado. Otro encuentro tópico con un rostro del monstruo, una de las metáforas predilectas del barroco, es el de Perseo con la Medusa. Las *Metamorfosis* ovidianas lo describen como el hombre del espejo, quien

responde a la mirada malvada con la astucia reflexiva: mata a la Medusa con la ayuda de su escudo pulido que le sirve de espejo. La monstruosidad de la Gorgona se desmorona ante su propia imagen.⁹

La Bruja de *Temporada*, esa nueva reencarnación de la mujer esperpéntica que los héroes astutos masculinos misóginos necesitan destruir para triunfar, tiene una larga melena negra y siempre sale de su casa con el rostro velado (Melchor, *Temporada* 92). El descubrimiento de su cadáver por los niños al comienzo de la novela significativamente no incluye descripciones de su cuerpo sino solo de su rostro, ya con la mirada exterminada: “el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una miríada de culebras negras, y sonreía” (12). La Medusa *post mortem* es ahora descrita como “un muerto” masculino e impersonal, cuyo rostro perdió ya todos los rasgos de individuación y lleva máscara de la que salen innumerables culebras negras, las cuales le dan un aspecto de sonrisa mórbida a la carátula muerta.

Esta imagen efrástica inicial, a la cual el texto vuelve reiteradamente, se inscribe en una larga tradición de descripciones de cuerpos y caras desfigurados en la literatura latinoamericana, sobre todo en novelas dictatoriales. Una de las más paradigmáticas es la del descubrimiento del cuerpo de dictador al comienzo de *El otoño del patriarca*, con la cara desfigurada por los gallinazos, “el cuerpo picoteado, las manos lisas de doncella¹⁰ con el anillo del poder en el hueso anular, [que] tenía todo el cuerpo retoñado de líquenes minúsculos y animales parasitarios de fondo de mar” (García Márquez 12).¹¹ Mientras que la descripción hiperbólica de la imagen del patriarca (Carvalho 548) en la novela de García Márquez tiene la meta de adentrarse en la patología de un solo personaje (el del dictador), el sistema de violencia dentro del estado narco de sujeción de la narrativa de Melchor es nítidamente más abstracto e impersonal. En este contexto, es sugestiva la selección de la figura de la bruja, ese ser marginalizado que vive fuera de la ley desde tiempos medievales, para ser el chivo expiatorio del abuso de ira y violencia que no se castiga.¹²

Las brujas que viven en los márgenes de la sociedad productiva y reproductiva encarnan un saber alternativo respecto a la biopolítica de cuerpos vivos, pasados y futuros: ayudan a sanar, a conciliar riñas entre generaciones, ayudan a abortar, pero también sirven de parteras (Ventura 92). “Desde entonces [las cacerías de brujas durante los siglos XVI y XVII, tanto en Europa como en las colonias americanas] hasta nuestros días la sexualidad no productiva asociada a la bestialidad y a lo diabólico sigue siendo uno de los paradigmas de la bruja como figura literaria” (Godínez Rivas y Nieto 62). Dado ese poder de generar formas alternativas de comunidades económicas, afectivas y sexuales, son denigradas, descritas como abyectas y monstruosas y perseguidas por el *statu quo* político capitalista (Federici 31)¹³ o neoliberal

en el caso de la narración presente. Además, el arquetipo de la bruja, que a diferencia de otras figuras mitológicas siempre se ha creído real, mantiene una conexión íntima con la naturaleza como entidad viva y en estrecha conexión con los humanos, se le asocia el don chamánico de transformarse. En *Temporada*, los posibles nuevos cuerpos de la Bruja son, entre otros, una multitud de culebras (Melchor, *Temporada* 12), un lagarto, un conejo o un milano enorme (215). Finalmente, entre las características de la brujería tradicional se encuentra el don performativo del hablar. Las palabras en forma de oraciones y conjuros tienen fuerza para alterar estados y cambiar realidades.

La Bruja de *Temporada* encarna estos rasgos arquetípicos; pero el *bricolaje* de su personaje de parte de Melchor añade otra característica a la imagen de la identidad precaria de la Bruja que es su *queerness*¹⁴, elemento primordial para retar el sistema neoliberal de poder abstracto. En su *Gore Capitalism*, Sayak Valencia, haciendo referencia a “Globalization, Demodernization and the Return of the Monsters” de Mary Louise Pratt, describe cómo nuestra historia contemporánea ya no se basa en las experiencias de los y las sobrevivientes, sino de los muchos muertos (Valencia 28), entre estos, el cadáver de la Bruja. Este personaje, según las habladurías fruto o del mismo diablo o de una violación colectiva de un grupo de hombres trabajando en un pozo petrolero (Melchor, *Temporada* 21), al que su propia madre maldice, asombra a todos en el pueblo por su espíritu vital ya que, en contra de todos los pronósticos, “seguía viva, cosa rara porque hasta los engendros que de vez en cuando parían los animales . . . se morían a los pocos días de abrir los ojos y en cambio [ella] . . . se hacía más grande y más fuerte con cada día que pasaba” (18). Incluso aprende a negociar e insistir en el valor del trabajo y el pago de las consultas. Después de la muerte de su madre, sale a la calle, vestida de negro comunicando su derecho al duelo delante de los ojos sorprendidos de los aldeanos. En el microcosmo de La Matosa, con su clara separación entre lo masculino y lo femenino, La Bruja interactúa tanto con los hombres como con las mujeres, consultando, ayudándoles y a la vez organizando performances de canto y orgías codiciadas en su propia casa. En ese mundo de la sujeción de los cuerpos y las mentes a un sistema de poder abstracto, la hibridez y *queerness* de la Bruja, con fuerte énfasis en la corporeidad experimental y el derecho de performances que transgreden el binomio disciplinario, son altamente desestabilizantes.¹⁵ Su presencia en el pueblo, tanto viva (en los *flashbacks* de varios personajes) como muerta (en la imagen de su máscara *post mortem*) es transgresora. La chamana de *Temporada* no solo trasciende las fronteras sexuales duales y corpóreas, incluyendo tanto individualidad humana como multitudes multiformes animales (“miríadas de culebras negras” 12), sino que finalmente tiene una última enseñanza para el pueblo petrificado que es La Matosa. Su cara muerta, ya con los ojos apagados, ríe. La risa abre

otra ambigüedad interpretativa, ya que puede ser tanto risa *del* horror, que lo intensifica como risa *frente al* horror, que puede retar la emoción petrificadora. Más allá del recuerdo de los datos crudos de las notas periodísticas, “mataron al brujo del pueblo” (“En el corazón del crimen” 190), la imagen del rostro de la figura convertido en objeto de horror se resiste a desaparecer después de haber sido asesinada. La víctima nos confronta con la ambigüedad de su vitalidad animada y con la risa de su máscara mortuoria, que mantiene abierta una indagación honesta en los efectos íntimos y políticos de la creación del horror sin aceptar reacciones inmediatas como el petrificar o insensibilizarnos y sin permitir que las únicas respuestas a la violencia sistémica sean el silencio del miedo y la invisibilidad de los estragos de la violencia impune.

Volviendo a la descripción de parte de Melchor acerca del rol primordial de la literatura como exploración de la realidad para entenderla mejor, con la cual abrimos este ensayo, volvemos a preguntarnos entonces: ¿qué logramos entender mejor, después de haber leído y analizado las crónicas de *Aquí* y la novela *Temporada*, que probablemente no se nos comunicaría a través de una foto de una víctima o descripción de prensa de un asesinato de un ser marginalizado? Las obras de Melchor, estas respuestas de una lectora de fotografías y textos periodísticos en forma ficticia, toman en serio la experiencia del horror diario e indagan en el rol del lenguaje de crear represión y perpetuar perspectivas de desprecio y llenas de odio. El ‘desvío’, a través de la exploración de la realidad paralela que es la ficción, comparte las emociones cruentas y radicales, y además provee un espacio para la reflexión crítica, al darnos la flexibilidad de descubrir nexos de dependencia sistémica profunda. Del mismo modo, permite cuestionar restricciones expresadas por el lenguaje en el mismo lenguaje.

El acercamiento limitante que por ejemplo considera el embarazo de una adolescente por su padrastro como enfermedad, castigo de Dios o resultado automático de la pobreza o falta de educación, comparte el horror de las perspectivas misóginas y el odio a la juventud con los lectores de modo intenso. El lenguaje violento, que a menudo aumenta en intensidad, hace necesario el volver a releer para poder procesar situaciones particularmente chocantes. Por ende, la ficción le permite a la autora enfrentarnos con esas imágenes que nos causan repugnancia desde perspectivas móviles, necesarias para reflexionar acerca de la realidad y poder empezar a resistir los automatismos y las petrificaciones del horror.

Más allá de darnos un panorama superficial de la realidad veracruzana producto de la red de narcotráfico y corrupción, Melchor nos comunica una visión íntima de dichos problemas por parte de sus personajes inmersos en esa realidad. El mosaico de visiones internas, narradas desde perspectivas cambiantes, tal como se vio en las crónicas de *Aquí* como aún más en las historias

de *Temporada*, formula una crítica social y del ambiente de violencia sistémica más aguda que la confrontación directa con una nota sensacionalista o presentación de una imagen cruenta. De tal modo, La Matosa inventada logra comunicar el ambiente de la Veracruz real de manera más palpitante y trascendental.

Notas

1. Once del total de los doce relatos fueron escritos entre 2002 y 2011 y publicados en varios diarios y revistas, entre éstas la revista *Replicante*. La edición de *Aquí no es Miami* incluye una nueva versión del cuento “Reina, esclava o mujer”, además de un texto antes inédito, “La vida no vale nada” (*Aquí no es Miami* 10).
2. José Manuel Suárez Noriega incluye una diferenciación terminológica, citando a Susana Vargas Cervantes, quien enfatiza que en México “no es lo mismo ser gay que ser maricón, puesto que la primera denominación alude a un hombre blanco homosexual cuya posición económica le ubica en un sector privilegiado y cuyo comportamiento reproduce la heteronorma; mientras que el maricón, el joto, el puto y la vestida son categorías a las que pertenece aquel mexicano homosexual, pobre, moreno y afeminado, que lo ubican de inmediato en la abyección sexual y social” (111).
3. Describe Melchor en la entrevista por Gloria Luz Godínez y Luis Alfredo Román: “Tengo libretas llenas de recortes periódicos, son fotografías de los hombres capturados. Son las caras de los delincuentes que atrapan y se exhiben en la nota roja: morenos, prietos por el sol, sucios, con los ojos un tanto rojizos” (“En el corazón del crimen” 190–91).
4. En cuanto a características góticas en la narrativa de Melchor, véase el ensayo de Lucinda Garza Zamarripa. En cuanto a elementos de lo policial, véase el de Grazyna Walczak. Con relación a un análisis de la transformación reciente del género policial y de lo gótico en la literatura y el cine sobre todo del Cono Sur, véase *Negrótico* de Osvaldo Di Paolo y Nadina Olmedo. Agradecemos a Liliana Colanzi por su sugerencia bibliográfica.
5. En su estudio “Temporada de huracanes de Fernanda Melchor: Una lectura del cuerpo y de lo abyecto”, Marcos Eduardo Ávalos Reyes describe la poética de *Temporada* como una “de lo abyecto” (55), donde las referencias al cadáver, la suciedad y los chismes, las descripciones de los personajes y el lenguaje mismo contribuyen a “la formación de un texto putrefacto” (55).
6. De modo similar a Melchor, en “Realidad y ficción: Literatura y sociedad”, Brahiman Saganogo describe la primacía del material del lenguaje para la literatura de modo siguiente: “La literatura en tanto que práctica social se apoya sobre la lengua tomándola como material, así, el discurso literario está hecho de enunciados de la lengua; de este modo, conforma la realidad al ser una práctica que genera sentidos” (58).

7. Teniendo en cuenta la historia que rodea la figura de la bruja bajo el contexto de la Edad Media, se entiende entonces que su acto de “brujería” aún se considera algo que debe ser combatido en la actualidad.
8. En el contexto de las obras de Melchor que hablan de miedo y también de acciones motivadas por la ira, cabe añadir que las composiciones bioquímicas de las dos emociones son muy similares y que la ira a menudo contiene un elemento de miedo (Svendsen 23). Pensemos en Brando, quien es probablemente el personaje más aterrorizado por la figura de la Bruja, además del más iracundo.
9. Cabe subrayar un detalle menos mencionado en el contexto de este mito, que es el que la desgracia inicial de la Medusa había sido su belleza, que causó un ataque de celos de la propia Atenea quien la transformó en mujer-esperpento con cabellos de serpientes.
10. Susan Carvalho describe la imagen de las “manos de doncella” como referencia a la conexión entre el escribir ficticio y el trabajo periodístico de García Márquez, ya que el autor estaba visitando la Unión Soviética en 1957 y escribió “a series of reports of which two elements are here significant: 1) the effects of Stalin’s absolutism on citizens, and 2) the image of Stalin’s corpse lying in a glass coffin” (550) (una serie de artículos de los cuales dos elementos son claves para el contexto presente: 1) los efectos del absolutismo de Stalin en los ciudadanos y 2) la imagen del cadáver de Stalin acostado en un ataúd de vidrio) para el diario Momento bogotano.
11. Melchor misma menciona el texto de García Márquez como inspiración de *Temporada* al fin del libro (223) y en varias entrevistas. Entre varios otros recursos y temas, la técnica narrativa de voces cambiantes y largos flashbacks recuerda la estructura de varios de los textos de García Márquez.
12. En el imaginario tradicional de los cuentos de hadas la figura de la bruja se describe como un ser malvado cuyas acciones están destinadas para realizar el mal. Ella tiende a habitar en una covacha llena de alimañas y aparte del resto de la sociedad. Estas características se presentan en *Temporada*, pero desde una perspectiva mucho más contemporánea. La bruja de la novela se conoce por vivir apartada del pueblo y las descripciones que se dan sobre su físico aluden a su fealdad. Sin embargo, a diferencia de los rasgos arquetípicos de la figura que se presentan en los cuentos de hadas de los hermanos Grimm, Melchor la reivindica al devolverle su lado humano al presentar un personaje que está dispuesto a ayudar a las mujeres del pueblo y empatizar con las situaciones de ellas.
13. Véase el excelente análisis de Silvina Federici en su estudio sobre las cacerías de brujas en las colonias americanas, *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (31).
14. En la entrevista de Melchor con Gloria Luz Godínez y Luis Alfredo Román, “En el corazón del crimen siempre hay un silencio . . .”, la autora afirma que le interesaba la homosexualidad dado el hecho de que en la sociedad mexicana contemporánea “todavía es un juego de lo prohibido; si viviera en una sociedad donde eso no importara probablemente estaría escribiendo de otras cosas” (192). Según Melchor, la figura de la Bruja, “muere por ayudar a una mujer a tomar [la] decisión” de tomar agencia sobre su propio cuerpo (193).

15. Esta característica *queer* se caracteriza por una práctica discursiva y performativa de resistencia activa que reta las concepciones basadas en una noción esencial de identidad fija basada en el sexo biológico (Saxe 3–6). Así la presencia y performance de la Bruja en el pueblo desenmascara las identidades sexuales no como esencias, sino como construcciones culturales.

Obras citadas

- Ávalos Reyes, Marcos Eduardo. “Temporada de huracanes de Fernanda Melchor: una lectura del cuerpo desde el terreno del chisme y la abyección”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias* 19 (2019): 53–70.
- Cardin, Matt. “Introduction: Spookhouses, Catharsis, and Dark Consolations”. *Horror Literature through History: An Encyclopedia of the Stories That Speak to Our Deepest Fears*. Ed. Matt Cardin. Santa Barbara: Greenwood, 2017. xxviii–xxxiii.
- Carvalho, Susan. “García-Márquez’s Journalism and the Gestation of *El otoño del patriarca*”. *The Romanic Review* 101.3 (2010): 547–60.
- Di Paolo, Osvaldo y Nadina Olmedo. *Negrótico*. Pliegos, 2015.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2010.
- García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. New York: Vintage Español, 2010.
- Garza Zamarripa, Lucinda. “De Mississippi a Veracruz: La influencia del gótico sureño en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor”. *Armas y Letras: Revista de literatura arte y cultura de la Universidad Autónoma de Nuevo León* 103–104 (2020): 56–58.
- Godínez Rivas, Gloria Luz y Román Nieto. “De torcidos y embrujos: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. *Anclajes*, 23.3 (2019): 59–70. Web. 5 de agosto 2021.
- Herrera, Yuri y Fernanda Melchor. “Respecting the Silence with Fernanda Melchor and Yuri Herrera”. *These Truths Discussion Podcast*, producido por Chip Rolley, PEM World Voices Festival, 27 mayo 2020, Web. 5 de agosto 2021.
- Islas Arévalo, Marco Antonio. “Violencia de género en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor: de la violencia subjetiva a la violencia sistémica”. *Sincronía. Revista de Letras, Filosofía y Humanidades. Universidad de Guadalajara* 25.79 (2021): 261–281. Web. 5 de agosto 2021.
- López Santos, Miriam. “El género gótico. ¿Génesis de la literatura fantástica?” *Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes*. Web. 5 de agosto 2021.
- Melchor, Fernanda. *Aquí no es Miami*. Ciudad de México: Random House, 2018.
- _____. “En el corazón del crimen siempre hay un silencio: Entrevista con Fernanda Melchor”. Entrevista por Gloria Luz Godínez y Luis Alfredo Román. *Revell*, 3.20 (2018): 188–95.

- _____. “Entrevista con Fernanda Melchor. Aún había mucho que decir del trópico negro”. Entrevista por Antonio Ortuño. *Revista de la Universidad de México*. Julio de 2020. Web. 5 de agosto 2021.
- _____. “Escribes como hombre/toda escritura es femenina”. Entrevista por Luis Román Nieto. *La Palabra y el Hombre. Revista de la Universidad Veracruzana* 45 (2018): 6–10.
- _____. *Temporada de huracanes*. Ciudad de México: Random House, 2017.
- Ortuño, Antonio. “Por fin”. *Letras libres*, 19 junio 2017. Web. 5 agosto, 2021.
- Saganogo, Brahimán. “Realidad y ficción: literatura y sociedad”. *Red universitaria de aprendizaje*. Universidad Nacional Autónoma de México 1 (2007): 53–70. Web. 5 de agosto 2021.
- Saxe, Facundo. “La noción de performatividad en el pensamiento de Judith Butler: *queerness*, precariedad y sus proyecciones”. *Estudios Avanzados* 24 (2015): 1–14.
- Suárez Noriega, José Manuel. “Lo neofantástico y lo abyecto en *Falsa liebre* y *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias* 21 (2020): 85–121.
- Svendsen, Lars. *A Philosophy of Fear*. London: Reaktion, 2008.
- Valencia, Sayak. *Gore Capitalism*. South Pasadena, CA: Semiotexte, 2018.
- Ventura, María Virginia. *Las brujas y la religión en la literatura gótica contemporánea*. 2018. Universidad Católica de Córdoba, Tesis de maestría. Web. Acceso 13 octubre 2021.
- Walczak, Grazyna. “La violencia de género en tres novelas policíacas negras de escritoras mexicanas”. *Acta Hispanica* 2 (2020): 617–25. Web. 5 de agosto 2021.
- Wolfson, Gabriel. “*Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor”. *Revista crítica*, agosto 2017. Web. 5 de agosto 2021.

Kressner, Ilka y Nerisha de Nil Padilla Cruz. “Ficcionalizando el horror real: *Aquí no es Miami* y *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor” *Regiones inquietantes: literatura de horror en Latinoamérica*. Eds. Liliana Colanzi y Debra Castillo. *Hispanic Issues On Line* 34 (2025): 113–32. Web.
