UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DEL ESTADO DE MÉXICO
FACULTAD DE HUMANIDADES

LICENCIATURA EN LENGUA Y LITERATURA HISPÁNICAS

T E S I S

La degradación del sujeto y del tiempo en "Temporada de huracanes" de Fernanda Melchor: un análisis desde la estética de lo grotesco

Que para obtener el título de:
Licenciada en lengua y literatura hispánicas

Presenta:
Valery Iliane Benavidez Cruz

Asesora:
Dra. María del Carmen Álvarez Lobato

Toluca, Estado de México
Julio, 2026

Índice

Introducción 1

Capítulo 1: Perspectivas teóricas sobre lo grotesco y panorama narrativo de Fernanda Melchor 8

1.1 La estética de lo grotesco: conceptos clave 8

1.2 Aproximaciones a la narrativa de Fernanda Melchor 20

Capítulo 2: La configuración del personaje grotesco en *Temporada de huracanes* 28

2.1 La degradación corporal del sujeto 28

2.2 La disolución personal del sujeto 45

Capítulo 3: La crítica a la modernidad en *Temporada de huracanes* 59

3.1 Problematización de la historia de México 59

3.2 La negación del progreso 74

Conclusiones 87

Bibliografía 92

Introducción

A través de una escritura que aborda temas como la violencia, la marginación y el fallo del progreso, la autora veracruzana Fernanda Melchor visibiliza y denuncia algunas de las problemáticas enraizadas en la sociedad mexicana. En su segunda novela, *Temporada de huracanes* (2017), estos tópicos adquieren una dimensión central para la articulación de una crítica social, política e histórica.

El objetivo de esta tesis es analizar los procesos de disolución del sujeto y el derribo del tiempo histórico en *Temporada de huracanes* desde la categoría estética de lo grotesco. La hipótesis que guía esta investigación plantea que lo grotesco opera en la novela como un mecanismo de desarticulación de las formas estables de constitución del sujeto, específicamente la corporalidad y la personalidad, al tiempo que produce una ruptura del orden temporal e histórico. A través de estos procesos, Fernanda Melchor construye una representación crítica de la historia de México y de las contradicciones que atraviesan las promesas de modernidad en la sociedad mexicana contemporánea.

Temporada de huracanes es, probablemente, la obra más estudiada de Melchor. A casi una década de su publicación, cuenta con un amplio corpus crítico que ha abordado la novela desde perspectivas diversas, entre las que destacan los estudios sobre la abyección, la violencia de género, la sexualidad, el chisme y el espacio veracruzano en relación con la producción novelística de la autora.

En su artículo "*Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor: una lectura del cuerpo desde el terreno del chisme y la abyección" (2019), Marcos Eduardo Ávalos Reyes explora cómo la suciedad, el cadáver y el chisme contribuyen a crear una estética de lo abyecto en la novela, de acuerdo con la teoría de Julia Kristeva. A través del chisme en forma de habla coloquial, el crítico señala que en la novela se crea una imagen del narrador como una entidad que mezcla las voces de los habitantes del pueblo La Matosa.

En la línea de estudio que parte del análisis de categorías estéticas, en el artículo "De torcidos y embrujos: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor" (2019) Gloria Godínez Rivas y Luis Román Nieto analizan de forma específica al personaje de la Bruja bajo el lente de la estética de lo abyecto. Así, a partir de la teoría de la abyección de Judith Butler, los

autores proponen que la Bruja posee una corporalidad abyecta que se encuentra ligada a su ocupación: ser una hechicera.

José Manuel Suárez Noriega, por su parte, realiza una aproximación teórica a dos novelas de la autora veracruzana en el artículo "Lo neofantástico y lo abyecto en *Falsa liebre* y *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor" (2020). El crítico identifica tres rasgos constantes en las obras de la autora: personajes marginados y fragmentados, la recurrencia de lo neofantástico y la estética de lo abyecto. A partir de las teorías de Judith Butler y Julia Kristeva, analiza cómo la abyección en estos textos trasciende las fronteras heteronormativas, físicas, morales y de conducta, por lo que se conforma una poética de lo amoral y lo fragmentario.

Marco Antonio Islas Arévalo analiza en el artículo "Violencia de género en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor: de la violencia subjetiva a la violencia sistémica" (2021) cómo la violencia constituye el núcleo central de la novela. Según este crítico, la violencia de género determina el contexto social y la forma en cómo se relacionan los distintos personajes. En este artículo realiza una lectura de esa violencia desde un orden sistemático y con una perspectiva de género. Islas Arévalo distingue cuatro categorías de violencia: subjetiva (visible y con un agente identificable), objetiva (poco visible), simbólica (se manifiesta a través del lenguaje) y sistémica (se presenta mediante la coerción y dominación a gran escala).

En el artículo "Relecturas del trópico veracruzano en la narrativa de Fernanda Melchor" (2021) Ada Aurora Sánchez estudia tres novelas de Fernanda Melchor: *Falsa liebre* (2013), *Temporada de huracanes* (2017) y *Páradais* (2021) desde la óptica del trópico veracruzano. Este término alude a la región geográfica y cultural del estado de Veracruz, caracterizada por su clima tropical y su rica diversidad en flora y fauna, sobre la cual se ha construido una imagen de paraíso idílico. No obstante, en la narrativa de Melchor el trópico veracruzano se transforma en lo que Sánchez denomina un "trópico negro", es decir, un lugar donde no hay espacio para la esperanza a pesar del paisaje aparentemente ideal y en el cual los personajes se encuentran desorientados debido a se sienten ajenos a su entorno.

Con el artículo "Capitalismo global y petroficción en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor" (2022), Francesco Di Bernardo ofrece un enfoque centrado en el espacio narrativo desde el concepto de *capitalismo global* e identifica la relación entre la novela de

Melchor y la *petroficción*. De esta manera, el crítico propone que las actividades petroleras en La Matosa perpetúan el capitalismo global. Este sistema determina las relaciones de poder, la transformación del territorio y la vida de los habitantes. El autor identifica las características de la *petroficción*, concepto acuñado por Amitav Ghosh y que refiere a la transición de una forma de vida tradicional, a una colonial-capitalista. A partir de ello, explica que la obra muestra a una "comunidad desimaginada" y sacrificada en nombre del desarrollo capitalista y un modelo de extracción de los recursos naturales.

El artículo “Hacia la poética narrativa de Fernanda Melchor” (2023) de María Guadalupe Flores Grajales lleva a cabo un análisis temático de los textos literarios de la autora veracruzana. Entre los trabajos de este marco referencial, este es el único que rescata lo grotesco para hacer alusión tanto al estado de Veracruz, visto como espacio diegético, como a las características de los personajes. Flores Grajales establece que la poética de Melchor gira en torno a la narrativa realista y marginal, con personajes sumidos en el hastío, la drogadicción y la desesperanza, poseedores de un “sentimiento de orfandad”. Explica también que el uso del lenguaje propio de la clase baja veracruzana es uno de los recursos que contribuyen a la construcción de lo grotesco. Otro de los factores que abonan a lo grotesco en los textos de Melchor es el realismo, por medio del cual niega una reproducción bella de la realidad. Particularmente en *Temporada de huracanes*, Flores Grajales identifica la reiteración y la paradoja como características de los personajes, además de la *zoomorfización*, que tiene como fin denigrar y humillar a los sujetos.

Puedo advertir que la abundante producción crítica en torno a *Temporada de huracanes* se ha centrado principalmente en el estudio de temas como la violencia, el género, la marginalidad y la representación de los sectores sociales excluidos. Si bien el trabajo de Flores Grajales reconoce la presencia de elementos grotescos en la narrativa de Fernanda Melchor, este constituye una aproximación general a algunos de los rasgos temáticos asociados con esta estética, tales como la representación de espacios ominosos, la degradación de los personajes o la recurrencia de situaciones abyectas.

En este sentido, la pertinencia de esta investigación radica en que se propone una aproximación a *Temporada de huracanes* desde los postulados teóricos de Wolfgang Kayser, ya que hasta el momento no hay estudios que recurran a los mecanismos grotescos de disolución de la personalidad y del tiempo como fundamentos teóricos. Asimismo, no hay

trabajos que utilicen el concepto de carnaval propuesto por Mijail Bajtin como herramienta de análisis para comprender las dinámicas de degradación, inversión y crisis que se observan en la obra. Además, las aproximaciones críticas a la novela de Melchor tampoco emplean como referente teórico a Philip Thomson, cuya propuesta sobre la estética grotesca subraya su carácter ambiguo y anormal.

En cuanto a su delimitación, esta investigación se circunscribe al análisis de la novela *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. El estudio se enfoca específicamente en la configuración de los personajes y en la representación del tiempo narrativo a partir de las categorías de la estética de lo grotesco.

El marco teórico que sustenta la presente investigación toma en cuenta principalmente las propuestas de Wolfgang Kayser, Mijail Bajtin y Philip Thomson, cuyas reflexiones constituyen algunos de los aportes más relevantes para el estudio de la estética de lo grotesco. Con el propósito de establecer las bases conceptuales del análisis, se emplearán de manera concreta las obras *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura* (1958) de Kayser*, La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais* (1965) de Bajtin y *Lo grotesco* (1972) de Thomson.

Si bien cada autor parte de presupuestos distintos, sus planteamientos permiten construir una perspectiva amplia sobre lo grotesco. En primer lugar, Kayser realiza un estudio diacrónico sobre esta estética, en el que da cuenta de las transformaciones del término desde que fue acuñado en el siglo XV hasta sus manifestaciones en la modernidad. El teórico identifica una serie de mecanismos de disolución, entre los que se encuentran la disolución de la personalidad y el derribo del tiempo histórico. A partir de estas consideraciones, Kayser propone una definición en la que esta estética es vista como un mundo distanciado, en el cual las coordenadas habituales de la realidad han sido aniquiladas.

En segundo lugar, Bajtin estudia esta estética desde la cultura carnavalesca de la Edad Media y su representación en la obra de Rabelais. Los conceptos que retomo para llevar a cabo el análisis en este trabajo son los del carnaval y el realismo grotesco, los cuales funcionan para estudiar la configuración del tiempo en la novela de Melchor. Para Bajtin, el realismo grotesco se manifiesta durante el carnaval, una celebración popular caracterizada por la inversión de jerarquías, la degradación de los valores oficiales y la capacidad de regeneración vital. Asimismo, para ampliar el concepto de carnaval, incorporo la definición

de Umberto Eco, quien lo concibe como un espacio en el que las normas y jerarquías pueden ser transgredidas dentro de límites socialmente reconocibles. Esta perspectiva complementa la propuesta de Bajtin al señalar que el festejo carnavalesco requiere un marco normativo previo que permita reconocer aquello que es objeto de inversión.

Asimismo, tomo en cuenta la propuesta teórica de Thomson. Esta se enmarca en la modernidad, etapa en la cual lo grotesco puede ser definido a partir de su naturaleza ambivalente. Para este teórico, el efecto estético de perplejidad producido por el grotesco debe su origen a la coexistencia conflictiva de elementos contradictorios, capaces de suscitar simultáneamente risa y espanto. De manera complementaria, empleo las definiciones de Patrice Pavis y Frances S. Connelly con el fin de precisar manifestaciones formales de lo grotesco y su incidencia en la percepción de la realidad. Mientras que Pavis permite comprenderlo a partir de la deformación de formas reconocibles y la alteración de sus proporciones, Connelly centra su definición en los procesos de transformación mediante los cuales lo familiar se torna extraño.

Como referentes teóricas complementarias, en el estudio de los personajes de la novela recurro a las autoras Rita Segato y Judith Butler con el fin de estudiar de manera crítica cuestiones como el género, las relaciones de poder y el funcionamiento del patriarcado al interior de *Temporada de huracanes*. De manera específica, uso el concepto de mandato de masculinidad propuesto por Segato. Asimismo, para el análisis del género en el personaje la Bruja, empleo como sustento teórico lo referido por Butler con relación a la construcción del género.

En cuanto al estudio del tiempo en la novela, parto de un breve recorrido histórico que considera la relación entre el concepto de progreso y la modernidad, a fin de mostrar cómo la novela de Melchor presenta una perspectiva crítica sobre la historia de México mediante de la construcción del espacio narrativo. Con este propósito, realizo un breve acercamiento a la etapa histórica de la Ilustración desde los planteamientos de Tzvetan Todorov. Posteriormente, establezco la relación entre el progreso y la modernidad con fundamento en los estudios de Max Weber y Friedrich Hegel. Weber define la racionalización como el proceso a través del cual la naturaleza fue concebida como susceptible de ser dominada por la acción humana, mientras que para Hegel la historia misma se encuentra orientada hacia el desarrollo de la civilización. Estos planteamientos permiten

comprender el progreso como un proceso de transformación y avance histórico. En este marco, recurro a Octavio Paz para precisar la relación entre progreso y modernidad, pues su concepción de esta última permite entenderla como una experiencia temporal fundada en la ruptura con el pasado y en la búsqueda constante de lo nuevo.

El primer capítulo de esta investigación tiene como objetivo establecer las bases teóricas y críticas que sustentan el posterior análisis de *Temporada de huracanes*. En una primera parte, examino las principales formulaciones conceptuales de la estética de lo grotesco a partir de las propuestas de Wolfgang Kayser, Mijail Bajtin y Philip Thomson, con la intención de delimitar las categorías analíticas que orientarán la lectura de la novela. Posteriormente, realizo una aproximación al contexto histórico, político y social en que se enmarca la escritura de Melchor, con el propósito de identificar los principales intereses y preocupaciones que motivan su narrativa. Asimismo, hago un breve recorrido por tres obras de la autora: *Aquí no es Miami* (2013), *Falsa liebre* (2013) y *Páradais* (2021), el cual permite identificar constantes temáticas y formales.

El segundo capítulo se centra en el análisis de los personajes como una de las principales manifestaciones de la estética grotesca en la novela. Para ello, analizo los procesos de degradación que afectan a los sujetos tanto en el plano corporal como en el personal. Por una parte, observo las representaciones del cuerpo en tres personajes desde la deformación, la animalización y la disolución de los límites corporales. Por otra, identifico la destrucción del concepto de personalidad mediante la animalización, la pérdida de racionalidad y del reconocimiento del otro. Asimismo, examino la manera en que estos procesos se articulan con las estructuras sociales que atraviesan la vida de los personajes, particularmente aquellas vinculadas con el género, la sexualidad y los modelos normativos de masculinidad. Desde esta perspectiva, lo grotesco me permite observar cómo los sujetos son configurados y excluidos a partir de categorías sociales que determinan aquello que puede ser considerado humano o aceptable dentro de la comunidad.

El tercer capítulo aborda la representación del tiempo como otra dimensión en la cual se manifiesta la estética de lo grotesco. En primer término, estudio la forma en que la novela cuestiona las narrativas históricas asociadas al progreso, la civilización y la modernización, con el propósito de evidenciar las tensiones y fracturas presentes en la historia de México. En este sentido, analizo cómo *Temporada de huracanes* recupera la herencia colonial y las

estructuras de poder que se consolidaron a partir de ella, particularmente aquellas vinculadas con la clasificación de los sujetos, la organización jerárquica de las relaciones sociales y la construcción de identidades de género dentro de un orden patriarcal. Asimismo, observo la presencia de un carnaval en la novela desde la teoría de Bajtin, especialmente en lo que respecta a la inversión del orden, la transgresión y el realismo grotesco. De este modo, identifico tres regímenes temporales que coexisten en la obra: un tiempo ideal, asociado al imaginario moderno del progreso y al horizonte de expectativas de la historia nacional; un tiempo circular, vinculado con las dinámicas rituales y carnavalescas de repetición; y un tiempo "huracanado", caracterizado por la persistencia de la violencia, la inmovilidad social y la negación de cualquier posibilidad de futuro.

Capítulo 1: Perspectivas teóricas sobre lo grotesco y panorama narrativo de Fernanda Melchor

Este capítulo tiene como propósito establecer el marco conceptual y crítico que orienta la presente investigación. Primero, se revisan distintas perspectivas teóricas sobre lo grotesco como categoría estética. Después, se presenta un panorama general de la narrativa de Fernanda Melchor a fin de identificar y señalar algunos temas recurrentes en su escritura que servirán como base del análisis en el segundo y tercer capítulo.

1.1 La estética de lo grotesco: conceptos clave

Desde su origen en el Renacimiento, la palabra grotesco ha sido empleada para describir una amplia variedad de "themes, genres, writers, characters, styles, a stylistic tradition, and writing techniques" (Barasch, 1971: 9). A lo largo de los siglos posteriores, este término ha experimentado una serie de importantes transformaciones conceptuales que modificaron de manera significativa su alcance y sus implicaciones estéticas.

En el siglo XV, una serie de pinturas ornamentales fue descubierta en las cavernas del palacio de Titus, Roma, tras algunas excavaciones llevadas a cabo. De acuerdo con Barasch (1971: 18), tales obras representaban escenas satíricas del mundo pagano a través de imágenes de criaturas fantásticas como sátiros y cupidos, en transición con elementos como frutas, follaje y festones. Para nombrar esta clase de pinturas, en italiano se empleó el término *grottesca*, que deriva del adjetivo *grottesco* y este a su vez del sustantivo *grotte* (cueva o gruta).

La asociación del estilo artístico grotesco con aquello que es considerado fuera de lo normal o contrario a lo bello comienza ya en este momento de la historia. Para los artistas renacentistas, las pinturas ornamentales grotescas implicaban una transgresión a los principios estéticos de la época. Como señala Barasch (1971: 25), el canon artístico establecía que el universo poseía una forma geométrica perfecta, y, por tanto, sus componentes —la tierra, el hombre, la naturaleza— debían seguir un principio de armonía y simetría en sus formas. En todas las artes se perseguía la perfección como un ideal y en pintura, específicamente, los artistas buscaban replicar la realidad tal y como era percibida por el espectador (Barash, 1971: 27). Las imágenes de las pinturas grotescas, por su parte,

planteaban una visión alejada de la realidad mediante la deformación de cuerpos y objetos. Lo que se observaba en esta clase de obras era la mezcla de elementos que en la naturaleza se encontraban separados, por tanto, había una suspensión de las fronteras que separaban "los dominios reservados a lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano; a la estática, la simetría y el orden natural de las proporciones" (Kayser, s.f.: 20).

A partir de sus cualidades visuales, una primera definición de lo grotesco indicaría que se trata de "la deformación significante de una forma conocida y reconocida como norma" (Pavis, 1998: 227). La mezcla, la deformación y los estados de transición forman parte de la estructura visual de esta estética. Al romper con las ordenaciones habituales del mundo, o bien volverlas difusas, lo grotesco altera las bases de la realidad conocida. Así, lo que para el espectador era común, de repente se presenta como extraño y difícil de aprehender: mientras que todavía es capaz de distinguir una figura familiar en el entramado de diversos dominios, aparece también una fisura —por medio de la mezcla, la desproporción— que desestabiliza la realidad.

De acuerdo con Connelly (2015: 4), el sentido más profundo de lo grotesco se presenta en sus momentos de cambio, especialmente en los espacios de transición en los que lo conocido se vuelve extraño o se transforma de manera imprevista en algo distinto. En el grotesco, por tanto, hay una transformación de la percepción ordinaria en la medida en que el espectador es testigo de la fractura del mundo propio. Esta fractura implica la pérdida de las referencias que permiten reconocer aquello que se observa, pues las ordenaciones del mundo dejan de operar con normalidad.

En este sentido, la estética grotesca adquiere una dimensión crítica debido a su capacidad de poner en tela de juicio la presunta estabilidad de realidades completas. En el caso de la ruptura de los límites que separan la condición humana y animal, se cuestionan aquellas concepciones que presentan lo humano como una condición estable, diferenciada de otras formas de existencia. Según Pavis (1998: 228), la condición animal del ser humano y la dimensión humana atribuida a los animales es un medio para cuestionar los ideales asociados a la concepción de la naturaleza humana. Entonces, el carácter crítico de la estética grotesca surge, precisamente, al mostrar que aquello que se considera normal, racional, ordenado o estable es susceptible de experimentar una deformación.

Lo anterior sugiere que la estética grotesca puede ser observada más allá de sus manifestaciones meramente plásticas. Desde esta perspectiva, la deformación grotesca trasciende la alteración física de determinadas formas para convertirse en un procedimiento que actúa de manera más profunda sobre las categorías que organizan y dotan de sentido la experiencia cotidiana. En el siglo XX, las principales reflexiones dedicadas a la conceptualización de lo grotesco se encargaron de estudiar su alcance como categoría estética y como mecanismo de transgresión de las estructuras convencionales mediante las cuales el individuo interpreta la realidad. En este ámbito destacan especialmente los aportes de Wolfgang Kayser, Mijail Bajtin y Philip J. Thomson, cuyas propuestas se erigen como referentes fundamentales para el estudio de lo grotesco en el campo artístico y literario.

En su obra *Lo grotesco. Su configuración en pintura y literatura* (1958), Wolfgang Kayser traza las principales coordenadas que permiten identificar lo grotesco como una categoría estética presente en una obra de arte. Desde su perspectiva, lo grotesco comprende tres dimensiones relacionadas entre sí: el proceso de creación, la estructura de la obra y su percepción (Kayser, s.f.: 219).

El pensador alemán retoma ciertos principios de la tradición renacentista que consideraba lo grotesco como un estilo ornamental de la deformación o distorsión de los órdenes que regulan la realidad. Para Kayser (s.f.: 221-224), esta clase de perturbación se manifiesta tanto en la configuración formal de una obra como en la experiencia estética que genera, por lo que identifica y enlista una serie de motivos y temas recurrentes del grotesco, a saber: lo monstruoso, las bestias fantásticas, animales nocturnos, sabandijas e insectos, el reino vegetal que adquiere autonomía, la desproporción, objetos capaces de adquirir vida propia o cuyas formas son cuerpos humanos petrificados (muñecos, marionetas, autómatas), máscaras con expresiones congeladas y el encuentro con la locura.

De acuerdo con Kayser, el efecto estético que genera lo grotesco en el espectador está marcado por el asombro, la perplejidad e incluso el temor de ser testigos de una realidad que ha perdido orden y coherencia, es decir, las cualidades que antes la hacían familiar. A partir de ello, el teórico define lo grotesco como "el mundo distanciado", es decir, como una formulación artística en la que lo cotidiano resulta extraño. Tal como se advierte desde su concepción en el Renacimiento, la categoría estética de lo grotesco transforma lo familiar en

algo extraño al desfigurar las leyes de la lógica que rigen la experiencia humana. En Kayser, lo grotesco puede ser entendido como una manifestación del extrañamiento del mundo.

Si bien lo grotesco implica una alteración de la realidad conocida por todos, ello no supone la aparición de un mundo nuevo, desligado de la experiencia cotidiana. Por el contrario, el mundo grotesco es el mundo propio. Un sentimiento de perplejidad surge precisamente cuando el orden conocido es transgredido por fuerzas desconocidas que lo descomponen y revelan su fragilidad. Dicho de otro modo, lo grotesco no fabrica una realidad nueva; más precisamente deforma la existente. En palabras de Kayser (s.f.: 224-225):

> […] el mundo del cuento de hadas, visto desde fuera, es extraño y exótico. Pero no es un mundo distanciado. Para que así sea, deben revelarse de pronto como extrañas y siniestras las cosas que antes nos eran conocidas y familiares. Es pues, nuestro mundo el que ha sufrido un cambio. La brusquedad y la sorpresa son partes esenciales de lo grotesco, que en poesía, surge en una escena o en una imagen movida.

En consecuencia, corresponde a lo grotesco la experiencia de angustia ante la vida como producto de la fractura entre el individuo y su entorno. Como Kayser (s.f.: 225) advierte, esta angustia proviene del reconocimiento de que el temido caos de la irracionalidad habita dentro de la realidad cotidiana. El individuo descubre que el desorden no pertenece a un mundo ajeno, sino que más bien emerge desde el interior de aquello que le era familiar. El mundo conocido deja de ofrecer seguridad y se convierte en un espacio ambiguo que amenaza la estabilidad de las certezas racionales sobre las que se funda la experiencia humana. De ahí que Kayser (s.f.: 225) afirme que "en el caso de lo grotesco no se trata del miedo a la muerte sino de la angustia ante la vida".

Asimismo, el teórico alemán identifica en lo grotesco una serie de mecanismos que producen la desestabilización del mundo conocido. Entre ellos se encuentran "la mezcla de los dominios para nosotros separados, la anulación de la estática, la pérdida de la identidad [y] la deformación de las proporciones 'naturales'" (Kayser, s.f.: 225), elementos que conforman lo que el pensador denomina *procesos de disolución*. En el contexto de la modernidad, dichos procesos adquieren nuevas dimensiones. De acuerdo con Kayser, el individuo moderno se enfrenta también a "la anulación de la categoría de cosa, la destrucción del concepto de personalidad [y] la aniquilación del orden histórico" (Kayser, s.f.: 249). De este modo, lo grotesco deja de manifestarse únicamente como la deformación visible de los

cuerpos o de los espacios y se convierte en la expresión de una crisis más amplia que afecta las nociones de identidad, temporalidad y sentido histórico.

Si, como Kayser señala, lo grotesco constituye el mundo distanciado, surge entonces el interrogante acerca de su origen, es decir, sobre aquello que provoca la fractura y el extrañamiento de la realidad. El propio erudito alemán ofrece una respuesta a esta cuestión y explica que lo grotesco ocurre simplemente porque sí, sin la intervención de fuerzas divinas o demoníacas; acontece de manera abrupta e incomprensible, como una alteración que descompone el orden del mundo sin revelar nunca su causa. En palabras de Kayser:

> Lo grotesco sufriría una pérdida esencial tan pronto como fuéramos capaces de nombrar a los poderes [que lo originan] y de asignarles un lugar dentro del orden cósmico. […] Empleando un nuevo giro podríamos decir: *lo grotesco es la representación del 'id'*, o sea ese *id* 'fantasmal' […] que constituye la tercera significación del verbo impersonal (junto al significado psicológico como en 'me alegra' y el cósmico, por ejemplo, 'llueve', 'relampaguea'). (Kayser, s.f.: 225, cursivas en el original)

Así, la transgresión de los referentes racionales como cualidad propia del grotesco sitúa al sujeto frente a un universo fragmentado e incomprensible, en el que toda posibilidad de orientación queda anulada.

En suma, para Kayser lo grotesco es una categoría estética compleja que desarticula las bases sobre las que se sostiene la percepción humana del mundo. El teórico construye su concepto de lo grotesco alrededor de una serie de motivos recurrentes que buscan subrayar la supresión de lo estático y la pérdida de identidad, lo que provoca en el espectador una sensación de sorpresa, perplejidad y, finalmente, angustia ante un mundo que de repente le resulta desconocido.

A partir de estas consideraciones, lo grotesco se define en Kayser como el "mundo distanciado", es decir, una realidad que, aun cuando permanece reconocible, ha perdido la coherencia y la estabilidad que anteriormente la hacían familiar. De ser una manifestación enteramente plástica asociada con la deformidad física, puedo advertir que en Kayser lo grotesco adquiere una dimensión existencial más amplia. Esta estética expresa las crisis de las estructuras racionales que habían otorgado sentido y estabilidad a la experiencia humana: en la modernidad se observa entonces la pérdida de referentes fijos y la ruptura de categorías tradicionales que, desde la antigüedad, funcionaban como modelos aparentemente estables del pensamiento.

Por su parte, Mijail Bajtin realizó una serie de importantes aportaciones al entendimiento de la estética de lo grotesco en su obra *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento* (1965), en la cual realiza un detallado estudio de las manifestaciones cómicas presentes en la cosmovisión popular medieval desde la producción literaria del autor francés François Rabelais.

La visión que Bajtin articula sobre lo grotesco se contrapone a los planteamientos de Kayser, quien lo sitúa en el contexto de la modernidad y lo vincula con una experiencia de carácter angustiante. El teórico ruso, en cambio, aborda esta estética desde el marco histórico de la Edad Media y el Renacimiento. Desde esta perspectiva, su propuesta no concibe estas manifestaciones como una manifestación de la enajenación del mundo, sino una posibilidad de renovación vital.[1]

Bajtin identifica en la obra de Rabelais un conjunto de imágenes no oficiales provenientes de la cultura popular, las cuales se oponían al dogmatismo predominante de la época al situarse al margen de toda rigidez religiosa, del misticismo o de cualquier finalidad sagrada, para integrarse plenamente en la esfera de la vida colectiva. Tales expresiones de la cultura popular tenían su origen en rituales y espectáculos públicos como carnavales, fiestas populares, representaciones de obras cómicas, ritos y cultos humorísticos, así como en figuras características propias del imaginario carnavalesco, a saber: bufones, gigantes, enanos, monstruos y payasos (Bajtin, 1998: 6-7). Del mismo modo, algunas manifestaciones de la cultura popular eran vistas a través de la literatura cómica y paródica mediante el uso de un lenguaje grosero y satírico que cuestionaba las jerarquías y normas establecidas.

La importancia de estas formas populares está en el hecho de que constituían una expresión de la cosmovisión del pueblo. Bajtin (1998: 8) señala que, con la consolidación del Estado y las clases sociales, las expresiones solemnes de la cultura comenzaron a imponerse como modelos dominantes. En consecuencia, las expresiones populares asociadas a lo cómico fueron desplazadas hacia espacios no oficiales de la vida social. Al quedar fuera del

[1] Bajtin reconoce la relevancia del trabajo de Kayser para la consolidación de los estudios sobre la estética de lo grotesco e incluso afirma que "la obra de Kayser es el primer estudio, y por el momento el único, dedicado a la teoría del grotesco. Contiene un gran número de observaciones preciosas y análisis sutiles" (1998: 39). Sin embargo, el teórico también cuestiona el alcance de la propuesta de Kayser al señalar que se limita únicamente al estudio del grotesco en los contextos del Romanticismo y de la modernidad. Según Bajtin, esta lectura deja de lado las formas anteriores de lo grotesco desarrolladas durante la antigüedad, la Edad Media y el Renacimiento. Para el teórico ruso, dicha estética se encuentra en estrecha relación con la tradición cómica popular y con la cultura carnavalesca.

ámbito institucional, las manifestaciones populares adquirieron un sentido más profundo y complejo, pues se convirtieron en rituales mediante los cuales el pueblo podía invertir temporalmente el nuevo orden social establecido. A través de rituales, carnavales y espectáculos públicos, los individuos formaban parte de un ritual colectivo que les permitía experimentar una "segunda vida":

> Todos estos ritos y espectáculos organizados a la manera cómica […] ofrecían una visión del mundo, del hombre y de las relaciones humanas totalmente diferente, deliberadamente no-oficial, exterior a la Iglesia y al Estado; parecían haber construido, al lado del mundo oficial, *un segundo mundo y una segunda vida* a la que los hombres de la Edad Media pertenecían en una proporción mayor o menor y en la que vivían en fechas determinadas. Esto creaba una especie de *dualidad del mundo*. (Bajtin, 1998: 7, cursivas en el original)

El carnaval medieval constituye el núcleo central de la cultura cómica. Bajtin identifica en este festejo un principio de universalidad que propiciaba la ruptura temporal del orden social, de las jerarquías y reglas que dividían al pueblo; en esta celebración "reinaba una especie de contacto libre y familiar entre individuos normalmente separados en la vida cotidiana por las barreras infranqueables de su condición, su fortuna, su empleo, su edad y su situación familiar" (Bajtin, 1998: 11). En este sentido, dentro del carnaval la cultura popular adquiere un papel central, mientras que la cultura oficial se desplaza momentáneamente hacia una posición secundaria: las jerarquías, normas y valores habituales se suspenden para dar paso a la celebración colectiva.

Por su parte, Eco (1989: 11-12) explica que el carnaval es el nacimiento del mundo al revés: lo que antes era rechazado se convierte en norma, el pueblo toma el poder y se convierte en el dirigente mientras que los reyes son rebajados a una condición de inferioridad. Este autor señala que, si bien en este festejo hay una suspensión temporal de las reglas sociales, esta transgresión debe ocurrir dentro de un marco previamente establecido: "para disfrutar el carnaval, se requiere que se parodien las reglas y los rituales, y que estas reglas y rituales sean reconocidos y respetados" (Eco, 1989: 16).

El mundo carnavalesco apunta hacia el cambio y la transformación. De acuerdo con Bajtin, las festividades carnavalescas remiten a una dimensión temporal. A través de los ciclos naturales o cósmicos, de los ritmos biológicos y de procesos históricos que marcan la vida social, las fiestas carnavalescas ponen en juego importantes concepciones sobre el tiempo (Bajtin, 2003: 10). Frente a las fiestas oficiales de la Edad Media, el carnaval

simboliza y ritualiza el cambio: las celebraciones no oficiales adquieren especial relevancia en momentos que transgreden el curso temporal lineal, como lo son "períodos de crisis, de trastorno, en la vida de la naturaleza, de la sociedad y el hombre" (Bajtin, 1998: 10). Es precisamente en estas instancias liminares donde emerge la percepción festiva del mundo, pues las dinámicas de muerte y resurrección, de la renovación, revelan el carácter mutable de la existencia.

El mundo carnavalesco también se nutre de las imágenes del realismo grotesco. Para el autor, un componente importante de las imágenes cómicas de la Edad Media es el "principio de la vida material y corporal", es decir, aquellas representaciones exageradas del cuerpo en las que se involucraba la bebida, la satisfacción de necesidades fisiológicas y la vida sexual (Bajtin, 1998: 18). El pueblo es quien encarna dicho principio material y corporal, cuyas imágenes son el resultado de la concepción estética medieval sobre la vida práctica.

A partir de las imágenes materiales y corporales propias del Medievo, Bajtin (1998: 18) desarrolla el concepto de "realismo grotesco", caracterizado por la estrecha relación entre las dimensiones cósmica, social y corporal. Desde esta perspectiva, el elemento material-corporal adquiere un sentido plenamente positivo y universal, pues se encuentra ligado a la colectividad, a la tierra, y, por tanto, al ciclo de la vida. El realismo grotesco se opone así a las concepciones que aíslan al individuo o privilegian una visión ideal sobre el cuerpo y, en general, la vida material (Bajtin, 1998: 18-19).

En el realismo grotesco bajtiniano hay como rasgo distintivo un proceso de degradación, definido como "la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal o abstracto" (Bajtin, 1998: 19). De esta manera, la degradación para el teórico posee un matiz positivo y aparece ligada a un proceso de renovación y regeneración de la vida corporal. Para el autor, el rebajamiento implica un acercamiento simbólico a la tierra, entendida simultáneamente como espacio de destrucción y renovación. De este modo, mediante la degradación aquello que es destruido puede dar lugar al surgimiento de algo nuevo (Bajtin, 1998: 20).

En lugar de ser percibida como una caída o una pérdida de valor, la degradación adquiere un sentido positivo porque implica un retorno a lo terrenal y corporal, un acercamiento al ciclo de la vida. De ahí que Bajtin señale el carácter ambivalente de lo

grotesco, ya que propicia la renovación simbólica de la vida a través de la muerte y viceversa. En palabras del crítico, la degradación

> No es sólo disolución en la nada y en la destrucción absoluta sino también inmersión en lo inferior reproductivo, donde se efectúa precisamente la concepción y el renacimiento, donde todo crece profusamente. Lo "inferior" para el realismo grotesco es la tierra que da vida y el seno carnal; lo inferior es siempre un *comienzo*. (Bajtin, 1998: 20, cursivas en el original)

A partir de las consideraciones anteriores, el autor ruso advierte que lo grotesco corporal se caracteriza por ser un "proceso de cambio" y metamorfosis "incompleta", es decir, plantea una visión ambivalente del tiempo y la evolución, basada en dos estadios de cambio.[2] A diferencia del grotesco en Kayser, para Bajtin esta estética no se propone causar perplejidad en el espectador, sino que está vinculada a la celebración popular. Este pensador no identifica una ruptura de las estructuras de la realidad, sino que encuentra en el realismo grotesco la posibilidad de regeneración a través de la de la interacción entre lo bajo y lo alto.

En síntesis, la concepción de lo grotesco desarrollada por Bajtin se caracteriza por la dimensión festiva y colectiva que esta estética adquiere en su función regeneradora. De acuerdo con el teórico, a través del carnaval ocurre una inversión simbólica de los valores establecidos, por lo que surge una "segunda vida" en la que las normas sociales se suspenden temporalmente y se abre un espacio de libertad frente al orden instaurado por las instituciones oficiales. La propuesta de Bajtin gira en torno a la relación entre lo corporal y lo material, que en el concepto de "realismo grotesco" implica una degradación entendida en sentido positivo: aquello que pertenece al ámbito de lo elevado desciende hacia la esfera terrenal y corporal para integrarse a un ciclo de renovación.

En la obra *Lo grotesco* (1972) Philip Thomson estudia el desarrollo de tal estética a lo largo de los siglos. En consonancia con Kayser, Thomson busca establecer una definición de lo grotesco adecuada al contexto de la sociedad de la segunda mitad del siglo XX, por lo que la tendencia de este crítico es leer lo grotesco desde la modernidad.

[2] Ejemplos de imágenes de cambio y ambivalencia son el coito, el embarazo, el parto, el crecimiento corporal y la vejez, las cuales "consideradas desde un punto de vista estético 'clásico', es decir de la estética de la vida cotidiana preestablecida y perfecta, parecen deformes, monstruosas y horribles" (Bajtin, 1998: 23).

Para desarrollar esta perspectiva, el teórico identifica como punto de partida el efecto estético característico de lo grotesco: la aparición simultánea de la risa[3] y el horror. La presencia de estas respuestas genera tensión en el espectador, quien se enfrenta a una representación que dificulta la conciliación entre emociones completamente opuestas. Como explica Thomson (2019: 30), esta combinación resulta perturbadora precisamente porque impide establecer una reacción unívoca ante aquello que se contempla: la risa y el horror, al presentarse de manera conjunta, producen un estado de desconcierto que altera la respuesta habitual del espectador frente a una obra. En este teórico, así como en la visión de Kayser, lo grotesco conduce a una experiencia de perplejidad ante la imposibilidad de interpretar determinada obra desde categorías estables.

De acuerdo con Thomson (2019: 53), lo grotesco puede ser definido como "el choque irresuelto entre incompatibles tanto en la obra como en la respuesta". Para este autor, tal estética encierra una "naturaleza irresoluble" en el efecto ocasionado, pues entre la elección de clasificar un texto u obra como aterradora o cómica según sus contenidos y el efecto causado, el espectador deberá entrar en comunión con la existencia de ambas categorías al mismo tiempo, en constante tensión dentro y fuera de su configuración misma. Aunado a lo anterior, el teórico considera lo "ambivalentemente anormal" como componente secundario de su definición. El concepto de anormalidad forma parte de las características de lo grotesco, que desarrollo a continuación.

Para este autor, la característica esencial de lo grotesco es la desarmonía —vista tanto en la obra de arte como en la reacción que provoca—, la cual deberá ser entendida como el "conflicto, choque, mezcla de lo heterogéneo o fusión de disparates" (Thomson, 2019: 69). De nuevo, el teórico señala que esta clase de mezcla de opuestos debe resultar problemática o difícil de asimilar, pues "el impacto especial de lo grotesco se perderá si el conflicto se resuelve" (Thomson, 2019: 63). En otras palabras, es precisamente la imposibilidad de

[3] Con la creación de la caricatura en el siglo XVIII, la estética de lo grotesco adquirió un matiz cómico. La relación entre ambas expresiones artísticas se da a partir de la exageración de las formas físicas, aunque sus propósitos difieren. Como explica Connelly (2015: 17), "la caricatura normal exagera para hacer observaciones humorísticas y satíricas, pero puede caer en lo grotesco cuando sus distorsiones se hacen tan extremas que estrangulan la risa. […] La caricatura también se vuelve grotesca cuando su sátira se mezcla con realidades contradictorias". Entonces, lo grotesco puede llevar la exageración de la caricatura aún más allá de la representación cómica para generar un efecto de extrañamiento en quien contempla la obra.

resolver el conflicto lo que constituye una de las cualidades distintivas de la estética en cuestión.

De igual manera, la extravagancia y la exageración forman parte de este deslinde de características que el crítico ofrece. Lo extravagante propicia una marcada exageración en lo grotesco que a menudo conduce a asociarlo con lo fantástico; no obstante, es importante considerar que, sin importar el grado de exageración, el mundo en el cual tiene lugar lo grotesco sigue siendo el mundo real —de modo que esta estética se aleja del terreno de lo fantástico—, y es precisamente en este hecho donde subyace su impacto (Thomson, 2019: 56). En este sentido, puedo observar que, como en Kayser, para este autor lo grotesco tiene lugar en el mundo propio; no es un mundo ajeno el que sufre una alteración, sino aquel que antes resultaba conocido.

Como última característica de lo grotesco, el teórico considera la anormalidad o lo innatural. Según explica, el efecto de ambivalencia causado ante la contemplación de lo grotesco debe su origen precisamente a la anormalidad (Thomson, 2019: 64) En este sentido, lo anormal tiene como fundamento un sentido de ambivalencia. En palabras del teórico, lo anormal "puede ser extrañamente chistoso (lo cual se refleja con exactitud en el empleo cotidiano de "chistoso" para significar tanto "divertido" como "extraño") y, por otro lado, puede ser terrible o desagradable" (Thomson, 2019: 64).

En suma, cada una de las características citadas —la desarmonía, la extravagancia y la exageración, la anormalidad— refieren al carácter ambivalente que porta el grotesco en su esencia. La comicidad que forma parte de esta estética podría funcionar como un recurso que atenúa la inquietud producida por una realidad que, al ser revelada en sus aspectos más perturbadores, adquiere una dimensión amenazante. En palabras del crítico, "lo grotesco sirve para traer a la superficie los aspectos terroríficos y desagradables de la existencia, para luego volverlos menos perjudiciales gracias a la introducción de una perspectiva cómica" (Thomson, 2019: 112). En este sentido, esta estética funciona para crear un efecto de alienación, mediante el cual aquello familiar y cercano se distancia del espectador al grado de que, bajo una nueva óptica, resulta inquietante y perturbador. En otras palabras, el grotesco

"arrincona al lector", penetra en sus estructuras del mundo[4] y las desarticula, las transgrede para confrontarlo con una perspectiva completamente ajena y extraña.

Desde el descubrimiento de una serie de pinturas ornamentales en el siglo XV, y su posterior designación como *grottescas*, la categoría estética de lo grotesco ha sufrido una serie de transformaciones que han ampliado de manera significativa su alcance artístico y conceptual. Aunque inicialmente el término grotesco designaba únicamente la deformidad de cuerpos y objetos en transición, este se convirtió gradualmente en una categoría estética vinculada con la transgresión de las categorías de orden tradicionales.

A partir del estudio de la categoría estética de lo grotesco desde las perspectivas teóricas de Wolfgang Kayser, Mijail Bajtin y Philip Thomson, advierto la complejidad conceptual que caracteriza a esta estética. Si bien cada autor desarrolla propuestas distintas y hasta opuestas, estas resultan complementarias, pues permiten comprender lo grotesco como una categoría que adquiere un cierto sentido filosófico a partir de su capacidad de desestabilizar las estructuras racionales y culturales que organizan la experiencia humana.

En la formulación de Kayser, lo grotesco es entendido desde el contexto de la modernidad y se define como el mundo distanciado: una realidad en que las categorías fundamentales que otorgaban estabilidad a la existencia se ven sometidas a distintos procesos de disolución. Desde esta perspectiva, lo grotesco expresa una crisis de la modernidad mediante la anulación de referentes fijos, la fragmentación de la identidad y la ruptura del orden racional.

En contraste, Bajtin estudia lo grotesco desde el contexto de la cultura popular medieval y renacentista y desarrolla el concepto de realismo grotesco, en el que destaca un principio material y corporal. Para este autor, lo grotesco posee un sentido regenerador debido a que se articula mediante un proceso de degradación, es decir, la permutación de lo que es elevado a un estado terrenal y corporal.

Por su parte, Thomson, podría decirse, se inscribe en la tendencia kayseriana que estudia dicha estética desde la modernidad. Según los planteamientos de este teórico, lo grotesco puede ser definido desde su carácter ambivalente. En este sentido, el efecto del

[4] De acuerdo con esta lectura, puedo relacionar la propuesta de Thomson con la anulación de los órdenes del mundo y de las leyes de la estática, tal como ha sido planteado por Kayser desde su comprensión de lo grotesco. Thomson coincide con la visión del autor alemán, al considerar que el propósito de la estética de lo grotesco es confrontar al ser humano moderno con un mundo que le resulte ajeno e inquietante.

grotesco surge del choque irresuelto entre lo cómico y lo horroroso, tensión que provoca simultáneamente risa y perturbación. A través de esta ambivalencia, señala Thomson, lo grotesco revela los impulsos contradictorios que subyacen en el sujeto moderno.

En conclusión, puede entenderse lo grotesco como una categoría estética que, mediante la deformación, la mezcla, la desproporción y la transgresión, altera el orden convencional y las formas reconocibles de representación de la realidad. Su efecto surge de la desestabilización de aquello que se percibía como familiar y reconocible, lo que produce una experiencia de extrañamiento ante la pérdida de límites y referencias estables. Asimismo, su dimensión carnavalesca y corporal pone en cuestión las fronteras entre lo elevado y lo degradado, lo acabado y lo inacabado, al presentar el cuerpo como una realidad abierta, mutable y vinculada con los procesos materiales de la existencia. Esta estética posee también un carácter ambivalente, tanto en su configuración como en la respuesta que suscita, pues puede articular simultáneamente efectos asociados con la risa y el horror. Esta tensión, lejos de resolverse, constituye uno de los rasgos que permiten comprender la particularidad de lo grotesco y su capacidad para cuestionar las formas establecidas de percibir y ordenar la realidad.

1.2 Aproximaciones a la narrativa de Fernanda Melchor

Fernanda Melchor nació en Veracruz, México, el 3 de junio de 1982. Es periodista por la Universidad Veracruzana y maestra en Estética y Arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Ha colaborado en diversos periódicos y revistas, y parte de su narrativa ha sido incluida en distintas antologías. En 2008 publicó la obra de literatura infantil *Mi Veracruz*, en colaboración con el Ayuntamiento del mismo estado. Su producción narrativa se consolida con la publicación de la colección de crónicas *Aquí no es Miami* (2013) y las novelas *Falsa liebre* (2013), *Temporada de huracanes* (2017) y *Páradais* (2021).

Melchor se ha posicionado como una de las autoras latinoamericanas más reconocidas en el panorama de la literatura contemporánea. Su escritura ha sido distinguida con numerosas nominaciones y premios a nivel nacional e internacional, entre los que destaca el Premio Internacional de Literatura en 2019 por *Temporada de huracanes*.

El marco histórico y el contexto social de las últimas décadas del siglo XX e inicios del XXI resultan importantes al momento de realizar un acercamiento a la producción narrativa de la autora. Melchor pertenece a una generación marcada por las transformaciones políticas, económicas, sociales y culturales que acompañaron el cambio de siglo en México y el resto del mundo. Se trata de un periodo de crisis sociales, circunstancias en las que transcurren los años formativos de la autora, quien ha reflexionado sobre el impacto que este contexto tuvo en la experiencia generacional a la que pertenece. Al respecto, señala:

> […] creo que la culpa fue del año en que nací, 1982, cuando ocurrió la que entonces fue catalogada como la peor crisis económica en México; crisis que por supuesto ha venido repitiéndose cíclicamente a lo largo de todos estos años, pero que a muchos de mi generación nos dejó una sensación de "devaluación" perpetua […]: la caída del muro, la muerte del punk, la puesta en marcha de Laguna Verde, la guerra del golfo Pérsico, puras catástrofes en escalada… (Melchor, 2020)

A partir de estos antecedentes, el contexto particular de México a inicios del siglo XXI adquiere especial relevancia en la conformación del trabajo literario de Melchor. Durante el sexenio de Felipe Calderón, de 2006 a 2012, se desató sobre el país una terrible ola de violencia derivada de la llamada "guerra contra el narcotráfico", cuya estrategia estatal de militarización intensificó los enfrentamientos entre fuerzas armadas y grupos criminales, así como las disputas entre cárteles (Rosen y Zepeda, 2015: 158). Como consecuencia, hubo un aumento sostenido de homicidios, desapariciones e inseguridad; se estima que, durante el periodo de 2006 a 2012, entre 50, 000 y 80, 000 muertes en México estuvieron vinculadas al crimen organizado (Rosen y Zepeda, 2015: 162).

Además, el contexto particular de Veracruz, y su formación periodística, también adquieren gran relevancia en la configuración de las obras de Melchor. Desde las primeras décadas del siglo XXI, el ejercicio periodístico en este estado ha estado marcado por la violencia y el silenciamiento. En 2014, Veracruz fue sido considerado el estado más hostil de la república para ejercer el periodismo y, durante la administración de Javier Duarte Ochoa, gobernador de 2010 a 2016, ocupó el primer lugar a nivel nacional en asesinatos de periodistas (Palacio, 2022: 138). Durante este mismo periodo:

> El gobierno de Duarte manejó una enorme cantidad de recursos (participaciones fiscales y deuda) en total opacidad y a fin de conservar la hegemonía, ejerció una instrumentalización

> de la prensa y un silenciamiento de actores críticos. Fueron 20 los asesinatos de periodistas imputables a su labor en este periodo, aunados a una cantidad importante de agresiones de todo tipo: desapariciones, acoso, despojo de equipo, privación ilegal de la libertad, intimidación, despidos injustificados, entre otros muchos. (Palacio, 2022: 204)

Este entramado de violencia estructural e institucional constituye un referente central para aproximarse a la obra de Melchor, cuya escritura mantiene un estrecho diálogo con el contexto social veracruzano. Esta relación se vuelve más evidente en *Temporada de huracanes*, su segunda novela. Melchor ha declarado que la escritura de esta novela tiene su origen en una nota periodística sobre un asesinato ocurrido en Veracruz, el cual suscitó en ella la inquietud de indagar en los detalles; no obstante, el clima de violencia en el estado imposibilitó todo deseo de emprender una labor periodística de investigación. Ante esta circunstancia, Melchor trasladó dicha inquietud al terreno de la ficción:

> Al principio quería […] ir al lugar adonde se encontró el cuerpo y entrevistar a la gente. Pero era difícil viajar a ese pueblito porque los escondites de los narcos están en ese tipo de lugares pequeños […]. Podría haberlo hecho, pero no quería exponerme al peligro. Entonces traté de consolarme y decidí hacer algo que fuera tan interesante como eso, pero desde la ficción, inventando la vida interior de la gente que participó en ese crimen. (Melchor, 2019)

La relación entre el acontecimiento periodístico y la novela también se extiende a las fuentes documentales que acompañaron el proceso de escritura de la obra. En los agradecimientos de esta, Melchor reconoce la influencia de las notas policiacas y el trabajo fotográfico de los periodistas Yolanda Ordaz de la Cruz y Gabriel Huge Córdoba, asesinados en 2011 y 2012. La autora ha señalado que estos materiales formaron parte del referente inicial de la novela:

> 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 Huge Córdoba] que ya está muerto, es uno de los periodistas que mataron del Notiver; y la nota de seguimiento la hizo Yolanda Ordaz, que fue a la que le botaron su cabeza ahí en las oficinas de Imagen. Entonces, la novela nace en el contexto de los periodistas asesinados en Veracruz. (Melchor, 2018)

En las crónicas y novelas de la autora confluyen una gran cantidad de temas, entre los que sobresalen la marginalidad, la precariedad, el patriarcado, el machismo, misoginia y homofobia en contextos profundamente desiguales. La violencia en sus distintas formas y

manifestaciones es el tema que atraviesa todo el corpus narrativo de Melchor, quien ha puesto de manifiesto su interés por fijar la mirada en aquellos espacios, cuerpos y experiencias marcados por la violencia estructural. Su escritura se detiene en aquello que suele permanecer oculto o ignorado por el discurso oficial para explorar las fracturas familiares, afectivas y simbólicas que atraviesan tanto la experiencia colectiva como individual: "Creo que he abordado la violencia general, la sangrienta, pero también las pequeñas violencias, como las domésticas, de género, psicológicas, el abuso infantil. […] Pienso cuáles son las condiciones que imperan en nuestra sociedad para que sucedan hechos horribles" (Melchor, 2019).

Como puede notarse, para la autora veracruzana la violencia latente en el tejido social marca un importante precedente para la escritura de sus obras. Su narrativa se encuentra poblada por personajes que encarnan distintas formas de marginación: adolescentes desamparados, un par de brujas, adictos, homosexuales, madres e hijos cuyos vínculos son tormentosos, por mencionar algunos. A través de ellos, la autora construye un universo narrativo que explora las múltiples formas de violencia que atraviesan la vida cotidiana.

En vista de que el segundo y tercer apartado de esta tesis están dedicados al análisis de *Temporada de huracanes*, en esta sección propongo una breve revisión del resto de la producción narrativa de la autora (*Aquí no es Miami*, *Falsa liebre* y *Páradais*) con el fin de construir un panorama más amplio de su trayectoria literaria. Este recorrido me permite identificar las principales líneas temáticas que atraviesan la obra de Melchor, así como reconocer continuidades y variaciones en torno a asuntos como la violencia, la marginalidad, la desigualdad social y la representación del estado veracruzano. De este modo, *Temporada* de *huracanes* puede situarse dentro del conjunto de su proyecto literario, de acuerdo con sus propias singularidades.

Aquí no es Miami fue publicada en 2013 por la editorial Almadía y reeditada en 2018 por Penguin Random House. Esta colección consta de 12 crónicas y relatos repartidos a lo largo de tres apartados. Como Melchor señala en la nota de la autora que acompaña la obra, los textos fueron escritos entre 2002 y 2011 y constituyen un ejercicio artístico situado en la frontera entre la crónica periodística, el testimonio y la narrativa:

> Una parte de los textos que componen este libro pueden ser englobados bajo el género periodístico de la crónica. Otros se resisten a ser clasificados; yo prefiero llamarlos "relatos" […]. No son textos periodísticos porque no incluyen fechas, datos duros ni números de placas

> de automóviles (en parte, para proteger a mis informantes), pero tampoco son ficciones realistas. (Melchor, 2018: 10-11)

A partir de una serie de historias, voces y episodios vinculados con el pueblo de Veracruz, la autora configura un retrato del espacio urbano y social del estado, que aparece marcado por la violencia cotidiana del Estado y del narcotráfico. En el relato "La vida no vale nada" se cuenta la historia de un par de abogados cuyos servicios un día son requeridos por un grupo delictivo. La crítica social aparece a manera de analepsis con la historia de Andrés, un transportista acusado injustamente de narcomenudeo, a quien los abogados prestan defensa. A pesar de los esfuerzos de ambos, Andrés es condenado a siete años de prisión, donde finalmente comienza a formar parte del grupo delictivo Los Zetas.

Luego de la separación de este grupo delictivo del Cártel del Golfo en 2003, tras la captura de Osiel Cárdenas Guillén, la presencia territorial de Los Zetas rápidamente se fue extendiendo por varios estados de la república. A este respecto, Valdés y Aguirre (2017: 12) sostienen que la irrupción de los Zetas acrecentó considerablemente la violencia del crimen organizado en México: su capacidad armamentística, preparación especializada y conocimientos tácticos fortalecieron considerablemente su capacidad operativa al interior del país, lo que dio como resultado un gran aumento en los índices de violencia. En este sentido, la presencia de tal grupo delictivo cobra especial relevancia en el retrato social que Melchor traza el *Aquí no es Miami*.

En el mismo relato cobra especial relevancia la alusión al contexto social y político que atravesó México durante la administración de Felipe Calderón en la llamada "guerra contra el narcotráfico". Así, la crítica está puesta en la corrupción de las instituciones estatales, la impunidad y la injusticia como elementos estructurales de la ley:

> Yo creo que ni siquiera se imaginaba cómo funcionan las leyes en este país, en el Estado de derecho de mierda en el que vivimos, en donde una mentira tiene más posibilidades de convertirse en verdad jurídica que la misma verdad, y al final […] todo depende de los de arriba, de las órdenes que se dictan, y que en este caso era la de armar una cacería de brujas contra cualquier cabrón que cayera en el tambo por delitos contra la salud, para inflar las cifras de detenciones y que así Calderón pudiera justificar su guerrita, su dizque lucha contra el narco. (Melchor, 2018: 141)

Por su parte, en "Veracruz se escribe con zeta" se relatan, a través de un narrador en segunda persona, los efectos que la presencia de Los Zetas ejerce sobre la vida cotidiana de

los habitantes de Veracruz. Asesinatos, desapariciones, extorsiones, balaceras y eventos como el reclutamiento forzado aparecen como manifestaciones de una violencia creciente que se instala en el corazón del estado. A través de este entramado de situaciones, Melchor construye un retrato del miedo que atraviesa la vida de las personas sitiadas en este entorno:

> Uno de los narcos, un tipo imponente, con el pelo cortado a cepillo, se levantó de su asiento y, sin dirigirse a nadie en particular, gritó que se calmaran todos, que ahí no había pasado nada.
> *¿O qué, alguien vio algo?*, reclamó, con los brazos en jarras.
> Todos huyeron en estampida. […] Tú ibas llorando. Tenías mucho miedo y no podías comprender que la ciudad en la que habías nacido y crecido se estaba convirtiendo en uno de esos lugares feos que existen en la frontera. (Melchor, 2018: 154, cursivas en el original)

En esta colección de crónicas y relatos se nota de manera directa la formación periodística de la autora. Hay un diálogo con el contexto mexicano de los años 2010 y, específicamente, una puesta en primer plano de las problemáticas sociales de Veracruz en aquella época: narcotráfico, corrupción, injusticia, el miedo a la violencia e incluso la impotencia ante la corrupción de las instituciones estatales. De este modo, en *Aquí no es Miami* hay a su vez un tono de denuncia que, sin abandonar los recursos literarios, busca visibilizar las formas cotidianas de violencia y los mecanismos de poder que penetran en la realidad social veracruzana, y que podría decirse, persisten hasta la actualidad.

En cuanto al corpus novelístico de Melchor, la primera novela que lo compone es *Falsa liebre*, publicada en 2013 por Almadía y reeditada en 2018 por Penguin Random House. La novela se compone de dos partes, cada una dividida en cuatro apartados. Un narrador omnisciente cuenta la historia particular de cuatro personajes: Andrik, Pachi, Zahir y Vinicio, cuyas trayectorias individuales terminan por cruzarse en algún punto de la narración.

Desde las primeras páginas de esta novela la acción se sitúa en el puerto de Veracruz, que aparece retratado como un espacio sofocante, atravesado por el calor húmedo y una atmósfera tropical que parece impregnar de manera permanente el ambiente:

> Se asomó a la ventana. Pocas personas, todas con los cabellos rojizos bajo la resolana del verano, caminaban sin prisa del lado sombreado del parque. Las hojas más tiernas de los almendros refulgían como hechos de celofán y a lo lejos, más allá de las canchas y de la fuente, sobre el asfalto de la avenida se formaban espejismos ondulantes, semejantes a charcos de agua caldeada. Hasta las nubes, etéreas como retazos de tul mugrientos, flotaban

> inmóviles, como si el viento hubiera muerto, como si el mar hubiera cesado de moverse. (Melchor, 2013 :82)

En esta novela Melchor ya comienza a perfilar varios de los núcleos temáticos que atravesarán el resto de su producción narrativa, particularmente el interés por los márgenes sociales, los cuerpos vulnerados y la violencia como dimensión articuladora de la experiencia cotidiana. Asimismo, el tema de la familia disfuncional aparece ya representado en los personajes Andrik y Zahir, ambos adolescentes. Andrik, de tan solo catorce años, es abandonado por su madre, una mujer atormentada e inestable, en el hogar de la tía Idalia. En este lugar Andrik se encuentra con Zahir, su primo.

Los dos son víctimas de los constantes maltratos de la tía Idalia: las escenas de violencia verbal y física abundan en la novela. Luego de que la tía descubre a Andrik y Zahir envueltos en un encuentro sexual, Andrik huye de casa y recurre al trabajo sexual como modo de subsistencia, hasta que es secuestrado por un hombre adulto, quien, en su cautiverio, constantemente agrede física y sexualmente al menor. Eventualmente, Andrik escapa del hombre para reencontrarse con su primo, quien finalmente asesina a la tía Idalia como venganza por los abusos cometidos contra ambos: "Zahir pensó que ya no necesitaba la navaja. Era la hora de la cobranza: sus propias manos le bastarían" (Melchor, 2013: 202).

Páradais, por su parte, fue publicada en 2021 por Penguin Random House. Es la última obra de Melchor hasta la fecha de elaboración de esta tesis. Se compone de tres apartados y la trama se centra en los adolescentes Franco y Leopoldo. El primero desataca por su corporalidad mórbida, su adicción a la pornografía y una malsana obsesión por la señora Maroño, su vecina en el complejo residencial *Paradise*. En este lugar Leopoldo es un empleado que se desempeña como jardinero. Luego de dejar la escuela, Leopoldo es forzado por su madre a buscar empleo en aquel complejo, hogar de las clases adineradas.

En algún momento Franco y Leopoldo se conocen y, eventualmente, comienzan a urdir un plan para allanar la casa de los Maroño: el primero con intenciones de violar a la señora Maroño; el segundo con el propósito de hacerse del dinero y las joyas de la familia. Cuando el plan falla, Franco asesina al matrimonio Maroño.

Puedo observar una crítica a las desigualdades sociales en la configuración de los espacios narrativos de la novela. El pueblo en el que reside Leopoldo lleva por nombre Progreso, denominación que opera de forma irónica para evidenciar la realidad material que

describe el texto, pues como todos los poblados en la narrativa de Melchor, este espacio aparece atravesado por la precariedad y la violencia. La presencia del narcotráfico forma parte del tejido social de Progreso y penetra de manera silenciosa en la vida cotidiana de sus habitantes como un elemento que termina por dar forma al ambiente de degradación que recorre la novela.

El asesinato cometido por un adolescente emerge como un motivo recurrente en toda la novelística de la autora: en las tres novelas, este crimen ocupa un lugar central, ya sea como punto de partida o como desenlace de la narración. En este sentido, puedo argumentar que Melchor presenta el asesinato como un hecho inscrito en una red de relaciones sociales marcadas por la violencia, la marginación y la precariedad. Así, el crimen juvenil se entiende como el síntoma de un entorno degradado que condiciona las trayectorias de los sujetos.

En conjunto, tanto *Aquí no es Miami* como *Falsa liebre* y *Páradais* permiten reconocer la consolidación de un proyecto narrativo definido por preocupaciones temáticas particulares que se reiteran a lo largo de la escritura de Fernanda Melchor. La violencia, la marginalidad, la desigualdad social y el espacio veracruzano se configuran como ejes centrales de su narrativa desde las primeras publicaciones de la autora. En este marco, *Temporada de huracanes* puede leerse como una obra que condensa varias de las problemáticas ya presentes en el resto de la producción literaria de la autora.

Capítulo 2: La configuración del personaje grotesco en *Temporada de huracanes*

Los ejes que guían el presente análisis son, primero, la configuración de la estética de lo grotesco en tres personajes de la novela a partir la corporalidad; segundo, la manifestación de una deformación interior que se expresa en la degradación personal de dos personajes más.

2.1 La degradación corporal del sujeto

Temporada de huracanes de Fernanda Melchor narra la historia del asesinato de la Bruja. La novela inicia con el insólito hallazgo que un grupo de niños hace del cadáver de la hechicera, y a lo largo de ocho capítulos, un narrador omnisciente focaliza a una serie de personajes que relatan su perspectiva de los hechos.

La presencia de una multiplicidad de voces al interior de la novela permite hablar de una estructura polifónica por medio de la cual se construye un panorama fragmentario del acontecimiento principal: el asesinato de la Bruja. Para Mijail Bajtin (2003: 15), la polifonía se caracteriza por "la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible". En la polifonía, entonces, las distintas voces narrativas conservan autonomía tanto entre sí como frente al narrador, y ninguna predomina sobre otra. A este respecto, Serrano (2024: 139-140) menciona que, en la novela, Melchor evita la imposición de una perspectiva única y, en su lugar, construye el acontecimiento principal a partir de la interacción, contradicción y confrontación entre diversas conciencias narrativas. De este modo, es posible afirmar que "los personajes toman control de la crónica y comparten espacio con la narradora en horizontalidad e igualdad de condiciones" (Serrano, 2024: 140).

A partir de esta estructura polifónica, la mayor parte de los capítulos de la novela se organizan mediante la focalización interna de un personaje. No obstante, los capítulos I, II y VII se articulan a partir de la voz narradora que prescinde de la focalización de un sujeto en específico (Serrano, 2024: 139). El primer capítulo sigue a los niños que encuentran el cadáver de la Bruja a la orilla de un canal de riego; el segundo reconstruye la historia de la hechicera y de su madre, de quien heredó el oficio; en el séptimo apartado, el narrador relata

los días posteriores a la muerte de la Bruja y la ola de violencia extrema que se desencadena en el pueblo de La Matosa tras este hecho.

Por su parte, la focalización de los capítulos III, IV, V, VI y VIII recae, de manera respectiva, en Yesenia, Munra, Norma, Brando y el Abuelo, cuyas perspectivas ofrecen una aproximación al acontecimiento central. En estos capítulos es posible conocer la interioridad de cada personaje en la medida en que su voz adquiere autonomía discursiva, de modo cada uno expone juicios morales, emociones, deseos y percepciones tanto de otros como de sí mismos.

Dentro de la estructura narrativa polifónica de la novela, resulta significativo que ni la Bruja ni Luismi (el asesino de la hechicera) dispongan de un capítulo focalizado desde su propia voz. Esta ausencia responde a una estrategia narrativa de la autora que surge a partir de la intención de preservar un espacio de indeterminación al interior del crimen. En entrevista con Luz Godínez y Román (2018), Melchor explica:

> Es verdad que a veces hablan los dos, pero lo hacen desde las palabras de los otros, en realidad, nunca sabes qué piensa La Bruja o qué piensa Luismi. Yo quería que ese asunto fuera opaco, porque en el corazón del crimen siempre hay un silencio y no quería molestar ese silencio.

La reconstrucción del crimen queda así en manos de la colectividad, lo que refuerza el carácter polifónico de la narración. A diferencia de los personajes que poseen focalización, la construcción de la interioridad de la Bruja y Luismi depende exclusivamente de las percepciones, rumores, juicios y testimonios de los demás personajes. Como consecuencia, ambos se presentan como figuras parcialmente inaccesibles, cuya interioridad aparece fragmentada y mediada por miradas ajenas. Para efectos del presente análisis, resulta posible reconstruir una imagen tanto interior como exterior de ambos personajes a partir de la acumulación de las voces de los otros personajes que pueblan las páginas de la novela.

En el marco de la modernidad, como advierte Kayser (2015: 249), los sujetos enfrentan varios mecanismos grotescos de disolución en los que la noción de objeto, la categoría de la personalidad y la continuidad del orden histórico se ven comprometidos. Como podrá observarse, en el caso de *Temporada de huracanes*, los personajes están regidos por la deformación, anormalidad, desarmonía, exageración, animalización o ambigüedad, cuyas manifestaciones se verán desde el plano corporal hasta el personal. En esta sección se

analizarán tres personajes: Munra, Yesenia y la Bruja, en cuyos cuerpos es posible observar varias formas de deformación que alteran las nociones de normalidad que sustentan las representaciones tradicionales del sujeto.

Para los efectos de esta tesis, la corporalidad comprende la dimensión física del cuerpo humano, que se presenta como una estancia susceptible de padecer deformaciones, maltratos y agresiones. El primero de los personajes por analizar es Munra, padrastro de Luismi y pareja de Chabela. Es quien transporta a Luismi y a su amigo Brando a la casa de la Bruja y posteriormente hacia un canal de riego, donde ambos jóvenes la asesinan.

Munra es un hombre alcohólico cuya principal característica es la anormalidad de su apariencia física: uno de sus pies se encuentra posicionado hacia "adentro", por lo que su andar está marcado por una notoria cojera. La causa de esta condición se debe a un fatal accidente automovilístico: "los huesos de la pierna se le hicieron polvo; los doctores dijeron que iban a mocharlo, y él dijo que no, que ni madres, que no le hacía que la pata le quedara chueca" (Melchor, 2017: 80).

En términos de Kayser, Munra se enfrenta a la pérdida de las proporciones "naturales". La torsión de su pierna altera su forma física, por lo tanto, su cuerpo se convierte en el reflejo de una deformidad que podría llamarse grotesca, pues el hombre se aparta así de los modelos convencionales de armonía corporal. Munra es visto como un sujeto físicamente anómalo. Su corporalidad desviada y su parcial inmovilidad lo sitúan en una zona de marginación. A lo largo de la obra, esta condición se hace visible en el trato que recibe de otros personajes, como lo son Yesenia, Chabela y Brando. Así, en varios momentos es objeto de insultos y burlas dirigidas principalmente a su apariencia, aunque a esta estigmatización se suma una percepción negativa asociada a su adicción, elemento que contribuye a su vez a profundizar su representación como un sujeto marginado. De este modo, el hombre es llamado "cojo bueno para nada", "borracho mantenido", "chueco", "cojo culero", "cojo de mierda".

El apelativo Munra también refleja la deformidad física del personaje. El narrador menciona una sola vez su nombre, Isaías, por lo que se puede concluir que Munra funciona más bien como un apodo en la novela. De acuerdo con Hernández (2025), dicho apodo proviene del nombre Mumm-Ra, personaje de la serie animada *ThunderCats*. La apariencia física de este personaje es envejecida, cadavérica y monstruosa, por lo que su nombre remite

a una corporalidad asociada con la deformidad. En este sentido, es posible interpretar que la denominación que adquiere el personaje literario remite a este imaginario grotesco y monstruoso construido desde la cultura popular (Hernández, 2025: 31). Como podrá observarse en el análisis de otros personajes, en algunos casos la denominación que estos reciben también remite directamente a determinados rasgos físicos o simbólicos que contribuyen a su configuración dentro de la estética grotesca de la novela.

Ejemplo de ello es Yesenia, quien presenta en su construcción narrativa algunos elementos que remiten, en términos de Kayser, a la mezcla entre lo humano y lo animal, lo que tiene como consecuencia un proceso de animalización. Yesenia es una joven que, junto con su familia, vive en una pequeña casa en La Matosa. Luego de que su madre y sus tías se marcharan "al norte, donde decían que había mucho trabajo por los pozos petroleros" (Melchor, 2017: 41), se ve obligada a asumir la responsabilidad de los cuidados del hogar y de la familia "por ser la mayor". Entonces, mientras que su abuela Tina trabaja, Yesenia se encarga de cuidar de sus tres primas menores —la Bola, la Picapiedra y la Baraja— y a Luismi, el único primo varón, un niño inquieto y travieso que "le hacía la vida imposible" con su conducta: las vecinas lo acusan de robar artículos de la tienda, de entrar a sus casas para hurtar su comida y de golpear a los niños más pequeños.

La abuela demuestra una marcada preferencia por Luismi y excusa el comportamiento del niño, mientras que Yesenia observa con impotencia la impunidad que rodea las acciones de su primo: "[Tenía que] aguantarse el coraje de ver que la abuela nunca castigaba las cabronadas que el pinche chamaco había hecho en su ausencia" (Melchor, 2017: 42). Por su parte, la relación que la abuela establece con Yesenia, así como con el resto de sus primas, resulta radicalmente opuesta, pues ante cualquier mal comportamiento de ellas, la anciana recurre a la violencia física y verbal como medio para castigarlas y disciplinarlas.

De este modo, la dinámica disfuncional presente en el hogar de Yesenia evidencia una estructura patriarcal que privilegia lo masculino y subordina lo femenino (Arévalo, 2021: 266). Otra parte de la violencia ejercida por la abuela contra Yesenia se articula también en un plano simbólico, además del físico. En este caso, la abuela la llama lagarta, apodo que contiene una importante connotación peyorativa, pues la intención de la anciana es bastante explícita al hacer énfasis en la apariencia física de la joven y compararla con un animal: "todo

el pueblo la conocía ya como Lagarta, por fea, prieta y flaca recitaba la abuela, igualita a un teterete parado sobre dos patas" (Melchor, 2017: 43).

En este sentido, se puede afirmar que hay un componente grotesco en la configuración narrativa de Yesenia, en términos de la mezcla de ámbitos separados señalada por Kayser. En palabras del teórico, la estética del grotesco "suspende" los órdenes de la realidad, anula "la clara separación de los dominios reservados a lo instrumental, lo vegetal, lo animal y lo humano; a la estática, la simetría y el orden natural de las proporciones" (Kayser, s.f.: 20). Por tanto, en la novela se diluyen simbólicamente las fronteras que separan el ámbito animal del humano a través de un proceso de animalización del personaje femenino. Mediante el apodo que la abuela le asigna, Yesenia es simbólicamente desplazada de la esfera de lo humano y racional hacia una condición de animalidad y salvajismo.

Avanzado el tiempo, Luismi crece, entabla una relación con la bruja del pueblo y asiste a las fiestas que ella organiza en su casa, en las cuales se rumorea que participan los hombres homosexuales del pueblo. Una noche Yesenia sigue a su primo hasta el hogar de la hechicera y descubre que, en efecto, aquellos rumores son ciertos. Entonces ella le cuenta todo a su abuela, quien la acusa de mentir y le adjudica el ejercicio de su sexualidad al mencionar una supuesta cercanía con los hombres del pueblo: "la abuela dijo que Yesenia se lo estaba inventando todo porque tenía la mente sucia y cochambrosa y porque la que se escapaba de noche a hacer cochinadas era ella" (Melchor, 2017: 54). De este modo, la joven es sexualizada mediante la atribución de conductas y relaciones que deslegitiman su palabra y desplazan la atención de la conducta de su primo hacia sus propias acciones.

La sexualidad femenina en la obra es vista como una prohibición y frecuentemente aparece asociada a lo sucio e indecoroso; por ello, todos los personajes femeninos que la ejercen son castigados socialmente. Las trabajadoras sexuales son particularmente estigmatizadas y degradadas hasta desplazarlas al margen social, y en varios momentos de la novela el lenguaje que se emplea en el pueblo para describirlas resulta altamente ofensivo: "para espanto de las vecinas y sobre todo de las pocas mujeres decentes que aún quedaban en el pueblo, para entonces ya plenamente invadido de fulanas y pirujas venidas desde quién sabe dónde" (Melchor, 2017: 30). Además, se puede notar en el mismo fragmento cómo aquellas mujeres que no ejercen su sexualidad de manera activa son valoradas y respetadas dentro de la sociedad al ser consideradas como "decentes". Entonces, hay una evidente

categorización de las mujeres en el pueblo a partir de las conductas sexuales que son aceptadas o estigmatizadas dentro de la comunidad.

En este sentido, la sexualidad de las brujas también está mal vista. De la Bruja Vieja, cuya pareja era Manolo Conde, se dice que "se daba los aires de señora pero no era más que una güila que don Manolo sacó de un bohío en la selva para tener con quién desahogar sus más bajos instintos en la soledad de la llanura" (Melchor, 2017: 15). De igual manera, se acusa a la hechicera más grande de tener sexo con el diablo para ganar sus favores y en el pueblo se asume que la Bruja Chica es fruto de esta relación. En lo que respecta a esta última, hay un ejercicio de la sexualidad mediado por el intercambio de dinero con hombres del pueblo. Parte de la violencia que experimenta el personaje proviene de su disidencia de género y de su sexualidad activa, como se verá más adelante.

Por su parte, la madre de Norma (quien es acogida por Luismi en su hogar) le advierte sobre las consecuencias de manifestar su sexualidad, pues ello implica una violación a las reglas de su hogar: "Donde me entere que andas de golfa con esos chamacos pendejos de la secundaria, te corro de la casa, ¿me escuchas?" (Melchor, 2017: 138). Además, su padrastro, quien abusa sexualmente de la niña, la acusa de "provocarlo", de modo que el cuerpo femenino aparece así reducido a un objeto sexual: "Norma se lo merecía, como ella misma lo había estado pidiendo en silencio todos esos años" (Melchor, 2017: 134). Desde esta perspectiva, a Norma también se le adjudica cierto ejercicio de su sexualidad que, dentro del discurso de aquel hombre, funciona como un medio para legitimar la violencia ejercida contra ella, al presentar dicha conducta como motivo suficiente para ejercer el abuso.

En el caso de Yesenia, aunque no hay un ejercicio de la sexualidad, la abuela lo reafirma al cuestionar: "¿No te da vergüenza andar de golfa en las calles por la noche, y encima echarle la culpa a tu primo?" (Melchor, 2017: 49). Entonces, como castigo, la abuela corta el cabello de Yesenia. Tal acción resulta especialmente relevante, pues el narrador explica que, desde la perspectiva de la joven, toda su belleza proviene de aquella característica: "el cabello que ella tanto se cuidaba, la única cosa bonita que le gustaba de su cuerpo" (Melchor, 2017: 54).

Luego de que la anciana corta su cabello, se dice que "[Yesenia] había pasado la noche entera en el patio, como la perra que era, había dicho la abuela: la bestia inmunda que no merecía ni un jergón pulguiento bajo su pellejo apestoso" (Melchor, 2017: 49). En este

punto, puedo observar de nueva cuenta la animalización de Yesenia, ahora en función de una sexualidad no ejercida pero sí impuesta por la abuela. De este modo, el personaje sobrepasa la condición animal y adquiere incluso una codificación bestial. A partir de esta representación, Yesenia deja de ser percibida como un sujeto plenamente humano, pues su sexualidad es interpretada mediante atribuciones que la sitúan fuera de los límites de conducta femeninos socialmente aceptables. La animalización opera, de este modo, como un mecanismo de deformación grotesca que altera la percepción de su humanidad y convierte su cuerpo en objeto de castigo.

Finalmente, tras el asesinato de la Bruja, Yesenia declara ante las autoridades la participación de su primo en el hecho, lo que conduce a su detención. Posteriormente, al descubrir que fue su nieta quien hizo la acusación en contra de Luismi, la abuela fallece odiándola: "por eso se murió en aquel momento, temblando de odio entre los brazos de su nieta la más grande" (Melchor, 2017: 59).

En suma, el apodo de Yesenia, Lagarta, y las comparaciones del mismo personaje femenino con varios otros animales sirven como puente del desplazamiento de su condición humana hacia un estado de animalidad al que la abuela la condena. Este mecanismo de disolución de la identidad señala la presencia de lo grotesco tal como lo plantea Kayser en cuanto a la mezcla de dominios naturalmente separados.

Por su parte, la Bruja se trata de un personaje cuyo nombre propio nunca se da a conocer en la diégesis, aunque sí se revela el origen de esta designación: cuando su madre (conocida como la Bruja vieja) comienza a ofrecer servicios de "curaciones" y "maleficios", los pobladores de La Matosa la llaman la Bruja chica para diferenciarla; posteriormente, la madre muere y la hija pasa a ser conocida únicamente como la Bruja. En relación con la función del nombre del personaje literario, Pimentel (2005: 64) señala que es el eje de condensación semántica que recoge sus atributos, acciones e identidad a lo largo del relato. Desde esta perspectiva, la Bruja puede colocarse dentro de la categoría de personajes referenciales, los cuales "se caracterizan a partir de códigos fijados por la convención, social y/o literaria" (Pimentel, 2005: 64). En otras palabras, el apodo que la hija hereda contiene de antemano una importante carga semántica que remite al arquetipo femenino de la bruja, de modo que la configuración del personaje está condicionada desde su nominación, en tanto

sobre ella se proyecta un conjunto de atributos y prácticas culturalmente codificados a lo largo de una extensa tradición histórica (Hernández, 2019: 14).

En efecto, a lo largo de la novela el personaje de la Bruja articula y concentra algunos de los rasgos que remiten directamente al arquetipo brujeril, a saber: el dominio de saberes herbolarios, el ejercicio de una sexualidad no reproductiva, la facultad de transformarse en animales y su relación con lo demoníaco, tradicionalmente codificada a través de la idea del pacto con el diablo (Hernández, 2019: 14-22).

La configuración de la animalidad en la Bruja tiene su inicio en la infancia del personaje. Al respecto, puede observarse que, cuando la Bruja es una niña, el narrador la describe como una "criatura" con "pupilas inmensas y el cabello enmarañado" (Melchor, 2017: 17) que un día las mujeres del pueblo "descubrieron escondida bajo la mesa de la cocina, agarrada a la falda de [su madre] la Bruja, tan muda y enteca" (Melchor, 2017: 17). Así, desde el inicio de su vida se percibe a la Bruja como un ser oscuro que provoca extrañeza, incluso inquietud entre las mujeres de La Matosa debido a su apariencia y comportamiento salvajes. Por ello, ya desde este momento se le expulsa del orden de lo humano: es una criatura que carece de lenguaje, por lo que representa lo otro no civilizado, ligado a su vez con lo instintivo, irracional y animal; es, en esencia, algo que resulta una amenaza para el orden de la comunidad.

Por lo anterior, resulta sorpresivo para los pobladores de La Matosa que, con el paso del tiempo, la niña crezca, debido a que en la comunidad se esperaba que no sobreviviera durante mucho tiempo:

> […] la noticia corrió en cuestión de horas porque ese día hasta en Villa supieron que la hija de la Bruja seguía viva, *cosa rara porque hasta los engendros que de vez en cuando parían los animales, los chivos de cinco patas o los pollos de dos cabezas, se morían a los pocos días de abrir los ojos,* y en cambio la hija de la Bruja, la Chica, como empezaron a llamarla desde entonces, *aquella criatura parida en el secreto y la vergüenza,* se hacía más grande y más fuerte con cada día que pasaba. (Melchor, 2017: 18, énfasis añadido)

Si bien en este momento no se observa aún una transmutación propiamente animal —como se puede interpretar que sí ocurre al final de la diégesis—, el personaje tampoco llega a ser percibido como humano. Su expulsión de este orden se reafirma, precisamente, cuando se le compara con figuras animales que son grotescas en sí mismas —"chivos de cinco patas", "pollos de dos cabezas"— y cuya existencia resulta aberrante para los pobladores de La

Matosa debido a que representan una transgresión al orden "natural". La presencia de la Bruja en el pueblo es incluso más "antinatural" en la medida en que sobrevive y se fortalece, en oposición a los "engendros" de los animales. Tal como ocurre en el grotesco, el orden de la comunidad se rompe, pues "si lo animalesco representaba lo otro no civilizado, lo animalesco deformado ya no entra en ninguna casilla de normalidad, es aquello que no debería existir, está más allá de la naturaleza" (Nieto, 2023: 78).

Eventualmente, la Bruja crece y aquellos rasgos de su infancia adquieren nuevas dimensiones. Su apariencia acentúa la percepción de extrañeza que la rodea: es una figura lúgubre y sombría, viste de negro y porta un velo que le cubre el rostro. La Bruja es un personaje que durante toda la novela aparece asociado con lo desconocido, lo oscuro, lo demoníaco e incluso con la muerte. Así se observa en una de sus primeras apariciones en el pueblo, luego del fallecimiento de su madre:

> […] se apersonó una mañana en las calles de Villa, vestida de negro por completo, negras las medias y negros los vellos de sus piernas, y negra la blusa de manga larga, y la falda y los zapatos de tacón y el velo que se había prendido con pasadores al chongo que recogía sus largos y oscuros cabellos en lo alto de la coronilla, una imagen que pasmó a todos, no sabían si del espanto o de la risa, por lo ridícula que lucía […] y al verla en aquel disfraz de parca, con ese andar solemne y a la vez cansino con que la muchacha arrastraba los pies hacia el mercado adivinaron la muerte de la otra, de la madre, de la Bruja Vieja. (Melchor, 2017: 24-25)

En este sentido, la comparación de la Bruja con la imagen de la "parca" subraya su configuración grotesca, pues de este modo el personaje se sitúa en un espacio liminal entre lo humano y aquello que la comunidad percibe como sobrenatural. En el mismo fragmento de la novela llama la atención el efecto que la hechicera produce entre los pobladores: el de reacciones opuestas. De acuerdo con Philip Thomson (2019: 69), se trata de la desarmonía del mundo grotesco: el choque de sentimientos heterogéneos que permanece sin resolver. En este caso, la imagen de la hechicera provoca miedo y risa en partes iguales; la perplejidad de los vecinos surge precisamente de ese conflicto sin resolver.

En consonancia con los planteamientos de Thompson, la extravagancia y la exageración también son características que se pueden atribuir a la Bruja, cuya indumentaria resulta fuera de lugar en un lugar como Villagarbosa: "con el calorón como para cocerle a uno los sesos y esta zonza vestida de negro, había que estar loca, ridícula" (Melchor, 2017:

25). En la misma línea, destacan en la narración los momentos en que se desarrollan las fiestas de la Bruja, las cuales toman lugar en el sótano de su casa y transcurren de noche. A ellas acuden los hombres homosexuales de La Matosa y otros pueblos. Juntos conforman el público de la hechicera, quien al centro de un escenario improvisado lleva a cabo un *performance*:

> […] bien pinche loco el asunto porque luego de recibirlos e instalarlos en aquella especie de mazmorra el pinche maricón se desaparecía y regresaba sin el velo y todo maquillado de fantasía y hasta se ponía pelucas de colores con brillitos, y ya cuando todos estaban al punto […] la música comenzaba a brotar de las bocinas y el choto se paraba en aquella especie de escenario que había montado al fondo del cuarto, rodeado de reflectores, y comenzaba a cantar. (Melchor, 2017: 178)

Así, la vestimenta de la Bruja en este momento llama la atención porque resulta opuesta a su apariencia convencional. Esta faceta de la hechicera, cargada de excentricidad, tiene un efecto similar a su primera aparición en el pueblo, pues sus invitados la observan con desconcierto, despierta en ellos reacciones opuestas: "se quedaban todos como pendejos mirándola, como extasiados, o tal vez asustados" (Melchor, 2017: 179).

La fealdad de la hechicera es otro rasgo que con frecuencia se destaca a lo largo de la narración. Su físico se configura como un elemento que causa rechazo e incomodidad entre los habitantes del pueblo. La Bruja es una mujer alta, de apariencia tosca y descuidada, que va vestida con andrajos. Las mujeres del pueblo evitan toda interacción con ella: "Ninguna se atrevía a hablarle, ninguna siquiera se reía de ella, de sus pelos crespos y enmarañados y sus vestidos harapientos y sus enormes pies descalzos, tan alta y tan desgarbada, briosa como un muchacho" (Melchor, 2017: 18) En otro momento de la diégesis, el narrador alude explícitamente a la fealdad de la hechicera al relatar que "a Brando todavía se le erizaban los vellos de la nuca cuando tenía que hablar con la loca de mierda: con lo fea y rara que era, con esa forma tan extraña y rígida que tenía de mover sus miembros flacos" (Melchor, 2017: 180).

La estética grotesca también se integra a la descripción de la apariencia física del personaje a partir de una mezcla de dominios entre la forma del cuerpo humano y una figura animal. En otro momento, la Bruja es descrita como una "mujer muy alta y muy flaca", con "*manos de palmas pálidas como cangrejos lunares* que por momentos asomaban por las

mangas negras de aquella túnica que parecía flotar en la oscuridad" (Melchor, 2017: 29, énfasis añadido).

En cuanto a su relación con lo demoníaco, durante la narración la Bruja adquiere tal codificación debido a madre, a los rumores del pueblo y a su condición de hechicera. De este modo, la novela recupera el paradigma del pacto con el diablo, proveniente de la tradición histórica europea de los siglos XVI y XVII, donde dicha asociación funcionó como uno de los ejes centrales de la construcción discursiva de lo brujeril (Nieto, 2023: 37).

De acuerdo con los rumores que circulan en La Matosa, la Bruja Vieja tuvo sexo con el diablo y su hija es producto de esta relación:

> [A las mujeres] se les ponía la carne de gallina cuando la Bruja se les quedaba viendo con una sonrisa torva y les decía que la Chica era hija del diablo, y por Dios que sí se le parecía, cuando uno se le quedaba viendo a la muchacha y la comparaba con la imagen del chamuco derrotado por San Miguel Arcángel que había en la iglesia de Villa, sobre todo en los ojos y en las cejas. (Melchor, 2017: 20-21)

En este fragmento nuevamente se observa una mezcla de dominios en la analogía que el narrador traza entre la imagen del diablo y la Bruja, en tanto que algunos de los rasgos faciales de esta reproducen aquellos observados en la figura del ente demoníaco. Dicha configuración se refuerza a lo largo del texto mediante pasajes que insisten en esta filiación simbólica, como ocurre cuando la madre le interpela: "era siempre tú, zonza, o tú, cabrona, o tú, pinche jija del diablo cuando quería que la [Bruja] Chica fuera a su lado" (Melchor, 2017: 13).

Otro pasaje de la novela realza la significación diabólica de la Bruja, a quien los asistentes de las fiestas nocturnas imaginan transfigurarse en un demonio: "a la Bruja le salían cuernos y alas, y la piel se le volvía roja y los ojos amarillos" (Melchor, 2017: 178). Además, los apelativos empleados por el narrador, tales como "heredera satánica", "hija del diablo", "espectro esperpéntico" o "endemoniada" terminan por dar forma a la figura de la Bruja, que se dibuja finalmente como una encarnación del mal. La codificación demoníaca de este personaje contribuye, por tanto, a profundizar su deshumanización y convierte tanto su cuerpo como sus prácticas en manifestaciones de una identidad que provoca temor y desconcierto, y que, por tanto, es susceptible de padecer distintos grados de violencia, ya sea verbal (en la forma de insultos y apodos degradantes) o física, como se puede observar al final de la novela.

Además, otro elemento importante a considerar en el análisis de la Bruja es la forma en que su identidad de género se percibe y se representa al interior de la novela. Para la filósofa Judith Butler (2007: 26), la denominación de los sujetos funciona simultáneamente como un mecanismo para trazar límites y como una vía para reiterar e imponer una norma; dentro de este campo del discurso, el poder organiza, delimita y sostiene aquello que reconoce como "lo humano". En términos de género, lo anterior se vuelve especialmente evidente, pues como explica Butler (2007: 225), en el caso de aquellos sujetos abyectos que no encajan en una asignación de género normativa lo que se pone en duda es su propia condición humana.

En este sentido, la articulación del género en el personaje de la Bruja a lo largo de la obra ocurre como un proceso que conduce más bien a la indeterminación genérica. Como señala la crítica, en lugar de consolidar una identidad de género estable, mediante la configuración de este personaje Melchor problematiza y desestabiliza las categorías binarias que delimitan lo femenino y lo masculino (Godínez y Román, 2019: 66). De este modo, en el personaje se produce una identidad de género fluctuante que escapa a la clasificación binaria tradicional.

La apariencia y las percepciones que los demás personajes construyen sobre la Bruja son elementos que participan de un juego de desplazamientos que impide fijar una identidad genérica unívoca. El narrador no establece de manera definitiva si la Bruja es un hombre o una mujer y, simultáneamente, le atribuye rasgos tradicionalmente asociados con ambos géneros. Por un lado, se dice que viste con "ropas negras de mujer" y que "tenía las uñas bien largas y pintadas de negro" (Melchor, 2017: 92); por otro, también se le describe como "tan alta y tan desgarbada, briosa como un muchacho" (Melchor, 2017: 18).

En lo que respecta a los personajes, se observa una constante variación en el empleo de pronombres femeninos y masculinos para referirse a la Bruja. Este fenómeno se presenta de manera más evidente en Brando, cuya percepción del personaje oscila entre ambas formas de designación: "la Bruja", "la vestida", "la cabrona", "la loca de mierda" y "choto", "feo", son algunos ejemplos de la fluctuación en el discurso de Brando. Los personajes femeninos (Yesenia, Norma y Chabela), en cambio, recurren en todo momento al uso de pronombres femeninos, lo que no necesariamente fija la identidad de la Bruja en una categoría normativa, pues como se observa más adelante en la diégesis Munra afirma que "la tal Bruja era en

realidad un hombre, un señor como de cuarenta o cuarenta y cinco años de edad en aquel entonces, vestido con ropas negras de mujer" (Melchor, 2017: 92).

En línea con la ruptura del binarismo de género, es posible realizar una lectura que permita situar a la Bruja dentro del espectro de una identidad de género transexual. Así, lo trans puede ser definido como el

> apelativo que se refiere, entre otras cosas, a las identidades que atraviesan y son transversales al género, cuestionando así su normatividad binaria. Desde homosexuales hasta transexuales, pasando por bisexuales, personas trasvestidas, travestis, transgénero y un número creciente de combinaciones de las mismas, las identidades sociales que cuestionan los géneros tradicionales (hombre y mujer) se multiplican. Al hacerlo, revelan lo conflictivo de la asociación canónica entre sexo, género y orientación erótica, pero no lo hacen de manera unívoca ni carente de contradicciones. (Serret, 2009: 81)

A partir de esta definición, la codificación transexual de la Bruja puede ser entendida como una representación que desborda los límites y las correspondencias normativas entre sexo, género y sexualidad. La Bruja se presenta como un sujeto cuya identidad de género permanece abierta y fragmentada por las percepciones de otros personajes; cambia según la perspectiva de cada uno. Así, lejos de intentar fijar la identidad de la hechicera, lo trans como categoría de análisis funciona como un medio de aproximación a "la violencia y opresión a la que se enfrenta por desafiar los bordes de lo definido, de la performatividad de género y de lo esperado por la moral convencional" (Nieto, 2023: 72).

Una parte de esta violencia se muestra de manera directa en el lenguaje que emplean los personajes, quienes recurren a insultos y expresiones peyorativas para expresar su rechazo, e incluso podría decirse, odio por la identidad de la Bruja; tal es el caso de Brando. En el apartado VI de la obra, focalizado en el chico, se ofrece una muestra de la agresión verbal que atraviesa a la Bruja; en este, los adjetivos que Brando usa resultan particularmente contundentes: denotan agresividad, hostilidad y desprecio hacia ella por considerarla diferente. Ejemplo de las expresiones utilizadas por el personaje son "choto", "puto", "culero", "maricón despechado", entre otras. Más adelante, luego de asesinarla, el muchacho llega incluso a firmar que "la neta, al chile que la Bruja se lo merecía: por choto, por feo, por culero y por manchado. Nadie iba a extrañar a ese pinche maricón de mierda; Brando ni siquiera estaba arrepentido de lo que había pasado" (Melchor, 2017: 158). El lenguaje

violento adquiere así una función significativa dentro de la caracterización de la Bruja, pues permite identificar los mecanismos discursivos mediante los cuales su disidencia de género es señalada, rechazada y castigada en la sociedad.

En cuanto a la sexualidad del personaje, podría afirmarse que esta se encuentra socialmente proscrita. La violencia verbal que experimenta, además de evidenciar las formas de opresión que recaen sobre ella, revela la convergencia entre sexualidad y género y, con ello, otra cara de la violencia estructural que se articula en la novela. Así, se puede notar en el lenguaje soez de los personajes un importante componente de homofobia, dado que buena parte de los insultos y groserías dirigidos contra la Bruja refieren, de manera despectiva, a su sexualidad y a su presunta orientación homosexual. Como se observa, palabras como "puto", "choto" y "maricón" aluden de manera peyorativa a un hombre homosexual, por lo que este uso del lenguaje evidencia cómo las categorías vinculadas con la sexualidad y el género funcionan como mecanismos de estigmatización dentro de la diégesis.

De este modo, la homofobia y la transfobia emergen como componentes de la crítica social en la novela, al poner de manifiesto las formas en las que la matriz cisheteronormativa sanciona las corporalidades que desbordan los límites establecidos. Personajes como Brando y Munra son quienes reproducen estas formas de violencia física y simbólica al convertirse en agentes que reafirman, mediante la agresión, los mecanismos que históricamente han oprimido a los sujetos no normativos. Munra expresa su desagrado por la Bruja al decir que sus "costumbres" y "apariencia" le parecían "repugnantes", y Brando, por su parte, afirma que la Bruja merecía morir, "por choto, por feo, por culero y manchado" (Melchor, 2017: 158).

Como explica Judith Butler (2007: 26), la construcción del género se articula mediante procedimientos excluyentes, de manera que lo humano se constituye no solo en oposición a lo inhumano, sino también a través de una serie de exclusiones a las que se les niega la posibilidad de ser culturalmente articuladas. Desde esta perspectiva, la oscilación y contradicción entre las distintas nominaciones que la Bruja recibe a lo largo de la novela desestabilizan su identidad de género y la sitúan en un umbral de abyección en el que su propia humanidad deviene problemática para la comunidad de La Matosa, en la medida en que no logra ajustarse al modelo binario de género y sexualidad.

Como en el caso de Yesenia, la Bruja también es sujeto de una violencia física que deja marcas visibles en su cuerpo. En este caso, son los hombres que la visitan por las noches —a quienes paga dinero a cambio de favores sexuales— los que ejercen sobre ella actos de maltrato, que se manifiestan en los golpes que recibe en la clandestinidad de su hogar: "el velo torcido que a la luz del día, en la cocina revuelta, con el caldero volcado y el piso mugroso y salpicado de sangre seca, no bastaba para disimular los moretones que le inflaban los párpados, las costras que partían la boca y las cejas tupidas" (Melchor, 2017: 31).

La violencia que la Bruja experimenta finalmente escala hasta concluir en su asesinato, cuando Brando y Luismi irrumpen en su domicilio con el propósito de hacerse de su supuesta riqueza. Al no encontrar dinero o algún objeto de valor, Brando le propina un fuerte golpe en la cabeza, el cual la deja inconsciente. Entonces, con ayuda de Munra, los jóvenes la transportan hacia un canal de riego, donde ambos la apuñalan.

Luego de su muerte, el narrador sugiere la transformación de la Bruja en un ave:

> Dicen que en el último momento antes de que los muchachos 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. O en el milano gigante que apareció en el cielo días después del asesinato: un animal enorme que volaba en círculos sobre los sembradíos y que luego se posaba sobre las ramas de los árboles a mirar con ojos colorados a la gente que pasaba debajo, con ganas de abrir el pico y hablarles. (Melchor, 2017: 215)

De este modo, es posible advertir que se reitera un proceso de animalización del personaje; sin embargo, en este momento adquiere una dimensión ambivalente en la medida en que la metamorfosis en aquella ave se configura como una vía mediante la cual la Bruja trasciende la violencia de su asesinato. En contraste con Yesenia —en cuyo caso la animalización funciona en todo momento como un mecanismo de opresión—, en este punto para la Bruja dicha transformación puede leerse como una agencia que, si bien no escapa por completo a la marginalidad, le brinda la posibilidad de acceder a una condición simbólica más allá de los límites impuestos por el orden social hegemónico.

Como bien mencionan De Benito y Martínez (2025: 104), la animalización de la Bruja al final de la diégesis "resulta legible como gesto subversivo en tanto que opera en su favor, permitiéndole ensayar formas de venganza y de trascendencia de la propia muerte o incluso, según la lectura que efectuemos, de evitar ser asesinada". Así pues, la narración adopta el tono de leyenda popular —"dicen que muchos se metieron a esa casa a buscar el tesoro

después de su muerte" (Melchor, 2017: 215)— que, si bien hace hincapié en el componente sobrenatural del relato, también funciona como un medio que incorpora a la Bruja en el imaginario colectivo, de modo que es vista como una presencia que persiste más allá de la muerte al continuar presente en la memoria colectiva.

Podría decirse que la violencia que atraviesa a la Bruja a lo largo de la novela se da como la suma de varios factores, más que como la consecuencia de uno solo. Desde el inicio de su vida, es vista como una criatura salvaje y, por ser hija de una bruja, en el pueblo se asume que fue concebida con ayuda del diablo. Su apariencia provoca también un efecto en cómo es percibida en la comunidad: su vestimenta oscura y desarreglada, el cabello enmarañado y el velo que le cubre el rostro hacen de ella un ser extraño, fantasmal e incluso desagradable para los ojos de quien la mire. La transexualidad del personaje constituye otro factor de discriminación y opresión, pues al romper con las categorías de género reconocidas por la comunidad, se sitúa fuera de los parámetros de lo que es socialmente aceptado. A ello se le suma su sexualidad, igualmente sometida a juicios y estigmatizaciones, que se manifiestan tanto en los calificativos empleados para referirse a ella, como en las agresiones que recibe de quienes acuden a buscarla. El crimen del asesinato de la Bruja constituye la expresión más extrema de esta estructura y puede ser leído como la consecuencia final del discurso de odio que la comunidad articula y refuerza a lo largo de toda la narración.

En síntesis, los tres personajes analizados en este apartado pueden ser considerados grotescos a partir de la alteración de los límites que tradicionalmente organizan la representación de "lo humano". En Munra, esta deformación se manifiesta principalmente en su corporalidad deformada, lo que lo sitúa en una condición de extrañamiento respecto de los modelos convencionales de integridad corporal. En Yesenia, la animalización permite representar la disolución de los límites entre lo humano y lo animal. La Bruja, por su parte, concentra distintas formas de transgresión: su apariencia, su codificación demoníaca y animalizada, y la indeterminación de su identidad de género desestabilizan las categorías tradicionales mediante las cuales los habitantes de La Matosa intentan reconocer y clasificar a los individuos.

En los tres casos, lo grotesco surge, por tanto, de la deformación de aquello que debería permanecer estable y reconocible. Los tres personajes son "diferentes": presentan alguna clase de mutilación (como es el caso de Munra y Yesenia), además de rasgos que los

hacen anormales y extravagantes ante la comunidad. También ocupan una posición marginal en la sociedad: la lisiadura de Munra le provoca burlas de sus conocidos; la abuela de Yesenia tiene preferencia por Luismi y todo el pueblo la conoce como "lagarta"; en el caso de la Bruja, tanto su madre como la comunidad la signan como endemoniada y es vista con extrañeza. En ella, esta condición se hace más evidente mediante una representación monstruosa[5] que articula su apariencia y la codificación demoníaca que la acompañan en toda la narración.

En Yesenia y la Bruja, además, se presenta la deformación vinculada con la disolución de los límites entre ámbitos tradicionalmente diferenciados: ambas son animalizadas mediante representaciones que las aproximan a lo no humano, por lo que son vistas como seres bestiales.[6] De acuerdo con Emma León (2011: 70),

> la indeterminación del criterio antrópino hace que la confección de un Monstruo humano se base en el parentesco con el reino animal y especialmente con las bestias […], quien se torna bestial, se sale de los límites de la humanidad y se introduce en un espacio similar al de los afectos de las bestias.

De este modo, la animalización conduce a la representación bestial de Yesenia y la Bruja. En ambos personajes lo bestial opera como una forma de deshumanización; de este modo, sus cuerpos y conductas son asociados con rasgos animales.

Lo grotesco también opera en el plano del lenguaje. Desde la perspectiva de Bajtin (1998: 16-17), el lenguaje grotesco se caracteriza por la ruptura de los registros oficiales mediante la incorporación de insultos, groserías y expresiones ligadas a lo corporal. En la novela, esta otra dimensión de lo grotesco se manifiesta mediante una oralidad macada por

---

[5] Para fines de esta tesis, lo monstruoso se entiende según la definición de Kayser. A propósito de la estética de lo grotesco, el teórico alemán menciona "lo monstruoso que ha surgido precisamente de la confusión de los dominios y junto con ello lo desordenado y lo desproporcionado" (Kayser, s.f.: 24). En efecto, como se ha visto, es posible observar tales características en la Bruja: su apariencia es vista como desproporcionada debido a su corporalidad tosca y en ella se observa la mezcla de dominios mediante un proceso de animalización, e incluso de demonización. En este sentido, la caracterización de la Bruja como monstruosa permite advertir cómo la confusión de dominios, la desproporción y la animalización contribuyen a desestabilizar los límites convencionales de lo humano. Esta dimensión resulta pertinente para el presente análisis en tanto forma parte de los procedimientos mediante los cuales se configura lo grotesco en la novela. Conviene precisar, sin embargo, que el interés de este estudio no reside en examinar la monstruosidad en sí misma, sino en analizar cómo tales rasgos participan en la construcción de la estética de lo grotesco en *Temporada de huracanes*.

[6] En el caso de Yesenia, su abuela la llama bestia de manera explícita: "[Yesenia] había pasado la noche entera en el patio, como la perra que era, había dicho la abuela: la bestia inmunda que no merecía ni un jergón pulguiento bajo su pellejo apestoso" (Melchor, 2017: 49).

la violencia verbal y las imágenes corporales explícitas. La finalidad de este lenguaje consiste en degradar, aunque el sentido ambivalente de este concepto visto desde la perspectiva de Bajtin queda anulado: en los personajes la degradación no conduce a un proceso de regeneración o renovación, sino que funciona para enfatizar la violencia que experimenta cada uno. El lenguaje grotesco constituye, en diversos momentos de la novela, un mecanismo discursivo de degradación y humillación dirigido tanto hacia las mujeres que ejercen su sexualidad (o bien se impone, como en el caso de Yesenia) como hacia aquellos sujetos cuyas prácticas sexuales se distancian de la normatividad cisheterosexual. Como se pudo ver, mediante el uso de apelativos denigrantes como "fulanas", "pirujas", "güila", "golfa" y "perra", los dos personajes femeninos analizados quedan inscritos en una lógica de cosificación y sexualización. La Bruja constituye, a su vez, una muestra de la violencia verbal ejercida contra una sexualidad que transgrede las normas de género y sexualidad, pues los calificativos empleados para referirse a ella contribuyen a marcarla como una figura ajena al orden social y, con ello, a justificar simbólicamente su exclusión y deshumanización.

Por último, también identifico un elemento de ambigüedad en la configuración de los personajes de Yesenia y la Bruja, y que se vincula con la animalización. Yesenia adquiere características de lagarto, mientras que la hechicera aparece representada como el ave que sobrevuela La Matosa, lo que introduce una indeterminación entre lo humano y lo animal. Esta ambigüedad también se manifiesta en el género de la Bruja, quien transita por una zona liminal entre lo masculino y lo femenino. Así, el personaje se construye a partir de categorías que resultan difíciles de delimitar, condición que subraya su representación grotesca.

2.2 La disolución personal del sujeto

Para iniciar este apartado, es importante aclarar que retomaré el concepto de disolución de la personalidad planteado por Kayser como uno de los procesos de disolución propios de lo grotesco en la modernidad. Este se entiende como un proceso de descomposición y pérdida de aquellas cualidades asociadas con una concepción tradicional de lo humano, como la racionalidad, lo normal, lo estable, la capacidad de sentir empatía por el otro, etc. El interés de este apartado radica en el análisis de lo grotesco como una estética que no solo deforma al sujeto en términos corporales, sino que también desestabiliza su constitución como

persona, por lo que no se ahondará en este concepto desde una perspectiva filosófica o jurídica. En su lugar, se pretende analizar la manera en que la narrativa de Melchor representa la progresiva descomposición de la persona a partir de dos personajes masculinos: Brando y Luismi.

En lo que respecta al análisis del personaje de Brando, puede sostenerse que el proceso de animalización que atraviesa deviene en la progresiva degradación personal. Como se verá, Brando también adquiere una codificación simbólica demoníaca, aunque a diferencia de la Bruja y de Yesenia dicha inscripción no proviene de la mirada de los otros, sino que se presenta como producto de la internalización de la violencia.

Brando, personaje masculino, se trata de un joven de diecinueve años que vive junto con su madre en el pueblo de Villagarbosa, una localidad colindante con La Matosa. Se nota la fractura de las relaciones familiares en el hogar de Brando en la ausencia del padre desde la infancia y una difícil convivencia con la madre. El muchacho, entonces, encuentra acogida en el grupo de jóvenes que se reúnen al fondo del parque de Villa; ahí descubre el mundo de las drogas, el alcohol y la sexualidad.

La madre, quien es sumamente religiosa, pasa sus días en la iglesia del pueblo y desde pequeño inculca en Brando la doctrina católica —"todos los domingos ayudaba al padre Casto en las misas, vestido de monaguillo" (Melchor, 2017: 195)—. Cuando el hijo crece, ella rehúye los cambios de la pubertad y censura la incipiente sexualidad del niño: "¿No le daba vergüenza que Dios lo viera pecando? Porque Dios lo ve todo, Brando, especialmente lo que tú no quieres que Él vea, lo que haces encerrado tras la puerta del baño" (Melchor, 2017: 161). Al igual que la Bruja Vieja con su hija, la madre de Brando afirma que está poseído por alguna clase de fuerza demoníaca e insiste en signarlo como endemoniado: "si no estaba poseído por el diablo, entonces ¿por qué se había vuelto tan desobediente y esquivo?" (Melchor, 2017: 161).

Mientras tanto, los jóvenes del parque instan al muchacho a tener relaciones sexuales y se mofan de él por el "hecho de que Brando, a sus doce años, jamás le hubiera echado los mocos adentro a nadie" (Melchor, 2017: 162). Por tanto, para obtener la aprobación de los jóvenes, y así pertenecer al grupo, Brando debería tener relaciones sexuales con una mujer. Como se vio en el apartado anterior, la práctica sexual en los personajes femeninos (Yesenia, Norma, las trabajadoras sexuales y la Bruja) es vista como indecente y castigada por la

comunidad; en este caso, el sexo se considera como un medio para que Brando sea aceptado por el grupo de varones.

De acuerdo con Connell (1997: 6), la masculinidad puede definirse como una posición dentro de las relaciones de género que se construye y expresa mediante prácticas sociales, cuyos efectos determinan la experiencia, la identidad y la cultura. En este sentido, "a través de la construcción de identidades masculinas se configura un ideal hegemónico de lo que significa 'ser un hombre'" (Osornio, 2026: 89). En el caso de Brando, la masculinidad adquiere precisamente un carácter relacional, pues su reconocimiento como varón depende de su capacidad para llevar a cabo la práctica que el grupo identifica como propia de "los hombres", esto es, perder la virginidad a una temprana edad mediante el contacto sexual con una mujer.

Entonces, Brando accede a tener sexo en repetidas ocasiones con Leticia, una mujer mayor que él: "Un día le guiñó un ojo y le hizo señas, enfrente de los idiotas del parque, y a Brando no le quedó de otra más que seguirla hasta su casa. Perro con suerte, le dijeron, cuando él volvió para contarles cómo […] se la había cogido ahí mismo" (Melchor, 2017: 174). Aquí Brando supera la etapa liminal de su rito de paso: deja atrás la pubertad para convertirse en un "hombre"; con ello, obtiene aprobación por parte del grupo de varones y es aceptado como uno de ellos, comienza a ser visto como un igual. Así, puede verse que la pertenencia no depende únicamente de la edad o de la condición biológica de Brando, sino de su capacidad para ajustarse a las conductas sexuales que los demás jóvenes establecen como propias de lo que es ser y actuar como "hombre".

Eventualmente, Brando descubre que no puede tener un orgasmo en sus encuentros sexuales con Leticia, aunque nunca lo revela a su grupo de amigos, pues ello implicaría la puesta en duda de su propia hombría. Ante los ojos de los jóvenes, Brando ha cumplido con la práctica social que funciona como la demostración de que es un hombre, aunque en la interioridad del muchacho se trata de una hombría que no llega a consolidarse: "Pero a la banda del parque no les contaba eso. A la banda del parque les describía con lujo de detalle la sensación de aquellas nalgas prietas golpeando su bajo vientre mientras él las embestía" (Melchor, 2017: 175).

Los encuentros con la mujer pronto le resultan insatisfactorios, por lo que, con el fin de subsanar su frustración sexual, Brando adquiere una serie de películas pornográficas. En

algún punto de la narración, el chico se encuentra por casualidad con un video en el que participan una chica y un perro:

> […] un día, por pura chiripa, por un error del Willy o de la gente que pirateaba los videos en la capital, vio por primera vez […] el clip ese que apareció metido entre dos escenas de películas distintas, y en donde salía una muchachita muy delgada, de pelo corto y cara de niño, completamente desnuda […], y con ella aparecía también un perro negro inmenso […] que no dejaba de perseguir a la chica por todo el cuarto, de arrinconarla contra los muebles para meter su hocicote negro entre las piernas de la chica. (Melchor, 2017: 164)

El breve clip se convierte en objeto de obsesión para Brando y lo reproduce durante horas en la sala de su casa, aunque pronto resulta insuficiente para satisfacer su curiosidad malsana: "lo que verdaderamente le hubiera gustado ver era cómo el perro se cogía a la vieja" (Melchor, 2017: 165). Entonces, incapaz de apartar aquellas imágenes de su mente, Brando comienza a preguntarse cómo sería estar en la posición del animal, se imagina como un can: "[En la escuela se imaginaba a sí mismo] convertido en el perrazo negro que saltaba sobre la compañera y le arrancaba los calzones a mordidas y la sometía contra el suelo para clavarle su cruel e inhumana verga negra" (Melchor, 2017: 165).

Por la noche, con su madre en casa, le era imposible reproducir el video, así que Brando se conforma con salir a la calle en busca de las jaurías del pueblo, con el fin de contemplar el apareamiento de los animales. Esta imagen resulta significativa para el personaje: puede ser vista como la representación de sus deseos internos, pues si bien a Brando le resulta excitante observar aquel acto sexual, también devela el anhelo del personaje por alcanzar el estado de libertad de los animales. Al momento de contemplar a los perros, se dice que "para Brando todos eran igualmente bellos, libres y bellos y seguros de sí mismos como él no lo era ni lo sería nunca" (Melchor, 2017: 166). Desde la perspectiva del chico, son los perros quienes representan poder, control y dominio sobre el otro: todas son características a las que aspira; por ello, cuando se imagina en la forma de un perro, abusa sexualmente de su compañera en la escuela.

Como en el caso de los personajes femeninos anteriores, Brando también es sujeto de un proceso de animalización en el que también influye en gran medida la sexualización, aunque en este caso la animalidad constituye una condición más bien ideal para el personaje. En este sentido, una posible lectura indicaría que la animalización de Brando adquiere una dimensión ambivalente en la medida en que, a través de la pérdida de los límites de la

condición humana, le sería posible liberarse de las exigencias de la normatividad dominante, esto es, de la moral judeocristiana de su madre y del modelo de masculinidad hegemónica. Tal como explica Nieto (2023: 77), "los animales en *Temporada de huracanes* se encuentran más allá de los límites sociales, conforman el otro no civilizado y son tanto peyorativos como algo a lo que impotentemente se aspira por ser símbolo de una existencia sin restricciones".

Posteriormente, en la diégesis, Brando se enamora de su amigo Luismi, aunque niega y reprime aquel sentimiento. Debido a lo anterior, y a su incapacidad de experimentar un orgasmo al tener actividad sexual con Leticia, hay en el personaje una necesidad constante de demostrar ante otros varones que es un "hombre", condición que se asocia con la cisheterosexualidad y con el rechazo a cualquier conducta que ponga en tela de juicio su virilidad. De este modo, para Brando tanto las prácticas sexuales como cualquier vínculo afectivo con otro hombre constituyen una grave ofensa, son actividades que representan una amenaza al mandato de masculinidad[7] presente en sí mismo y en el grupo de amigos.

Así, cuando Brando observa que otros hombres muestran deseos o comportamientos que considera "desviados", expresa un profundo rechazo y desprecio. Tal es el caso de la Bruja, quien rompe con la normatividad cisheterosexual; como se vio en el apartado anterior, Brando emplea un lenguaje cargado de insultos y expresiones peyorativas para referirse a ella. Asimismo, puede argumentarse que la transexualidad de la Bruja constituye uno de los motivos por los que Brando la asesina; podría decirse que ella representa una amenaza al mandato de masculinidad adoptado por Brando, va en contra de su sistema de valores, lo que desemboca en el crimen que comete. Luismi, quien mantiene una relación con la Bruja, también es sujeto del juicio de su amigo. Una noche en que Brando los observa interactuar, declara que "en el fondo todo eso de besarse con los gansos le parecía algo asqueroso, un atentado innoble a su hombría, y cómo era posible que el Luismi se atreviera a besar a la loca esa frente a todos, si Brando siempre había pensado que Luismi era un bato bien derecho" (Melchor, 2017: 181).

La atracción que Brando desarrolla por su amigo constituye para él una fuente de conflicto, pues contradice aquello que considera necesario para reconocerse y ser reconocido

[7] A propósito de la violencia sexual contra las mujeres, Rita Segato (2016: 18) define el mandato de masculinidad como el conjunto de exigencias sociales que los hombres deben realizar para demostrar o reafirmar su pertenencia a un grupo masculino. Para la autora, la masculinidad es un estatus de género que debe probarse y renovarse mediante determinadas pruebas y desafíos reconocidos por los pares (Segato, 2003: 38).

como hombre. A pesar de ello, Brando es incapaz de contener su deseo por Luismi, por lo que una noche en que ambos escapan de casa de la Bruja (quien acusa a Luismi de robar cierta cantidad de dinero), van al domicilio de Luismi y comparten un breve encuentro sexual. A la mañana siguiente, Brando recuerda con horror el momento compartido con su amigo. En este momento aflora en él un sentimiento de odio hacia el muchacho y proyecta sobre él un impulso violento en el que expresa querer asesinar a Luismi, "por miedo a reunirse con sus amigos y que estos, enterados con lujo de detalle de lo que había pasado entre él y Luismi, lo castraran frente al pueblo entero llamándolo choto, puto, maricón" (Melchor, 2017: 189).

De este modo, se configura en Brando una crisis existencial: teme que tanto el pueblo como sus amigos lo consideren homosexual, deja la escuela y se abandona al consumo de drogas y alcohol. Brando desarrolla un sentimiento de extrañeza y desorientación ante la desarticulación progresiva de su mundo; el personaje se enfrenta entonces a un vacío que le resulta aterrador:

> […] se paraba frente al espejo y miraba el reflejo de su rostro hasta que le parecía que sus pupilas negras y los iris también negros de sus ojos crecían y se dilataban hasta velar por completo la superficie del espejo, y una oscuridad terrible lo invadía todo: una oscuridad en la que ni siquiera existía el consuelo del resplandor de las llamas incandescentes del infierno; una oscuridad desolada y muerta, un vacío del que nada ni nadie podría rescatarlo nunca. (Melchor, 2017: 192-193)

Ante este panorama, la única escapatoria posible parece ser dejar el pueblo y asesinar a Luismi —"Eso era todo en lo que pensaba últimamente: en matar y en huir" (Melchor, 2017: 191)—. Entonces, Brando planea atracar el domicilio de la Bruja con el fin de obtener dinero para su escape, todo ello con la ayuda de Luismi, a quien mataría una vez que ambos estuvieran lejos del pueblo. Luismi accede a participar en el plan de Brando, cuando Norma sufre complicaciones en la interrupción de su embarazo (producto del abuso de su padrastro) y el muchacho asume que "la culpa era de la Bruja, de algo que la Bruja le había hecho a la pobre chamaca" (Melchor, 2017: 200).

Ambos jóvenes irrumpen en el domicilio de la hechicera, a quien Brando hiere gravemente. Ya sin la oposición de la Bruja, Brando y Luismi registran la casa y, decepcionados, descubren que los rumores sobre el supuesto tesoro de la hechicera son falsos: en la casa no encuentran oro ni monedas antiguas, en cambio, lo único que hallan es un billete y unas cuantas "monedas normales". Entonces, Brando decide llevar a la Bruja a

un canal de riego, pues así ningún vecino encontraría a la hechicera agonizante. El impulso violento de Brando finalmente encuentra salida cuando ayuda a su amigo a poner fin a la vida de la hechicera: "se arrodilló junto a Luismi y volvió a envolver el puño de este con sus propias manos y con toda la fuerza de su cuerpo, guio la cuchilla hacia la garganta de la Bruja, una vez, y luego otra, y una tercera vez más" (Melchor, 2017: 204).

Luego de esto, Brando vuelve por su cuenta al domicilio de la Bruja para continuar con la búsqueda de dinero. En este punto, aparece en el texto un elemento sobrenatural que simboliza la figura del diablo; se trata de un enorme gato negro de ojos amarillos que se manifiesta súbitamente en el hogar de la Bruja:

> Brando no sabía cómo había podido meterse el animal ese que lo miraba tan descaradamente, si él mismo había cerrado con tranca la puerta de la cocina […]. El pinche gato no se movió cuando brando alzó una pierna para hacer como que lo pateaba; no se movió ni parpadeó siquiera, aunque de su hocico cerrado comenzó a escucharse un bramido furioso […], y Brando supo entonces que aquel animal rabioso, aquella bestia que bufaba en la oscuridad era el diablo, el diablo encarnado, el diablo que lo venía siguiendo desde hacía tantos años, el diablo que por fin venía para llevárselo al infierno. (Melchor, 2017: 205-206)

En Brando, la disolución de la personalidad puede ser entendida como un proceso de descomposición de los preceptos mediante los cuales se constituye la concepción tradicional de lo humano, como lo racional, lo normal, lo unitario o la empatía. Este proceso se encuentra determinado desde el inicio por la representación demoníaca impuesta por su madre, quien a partir de la moral judeocristiana lo relaciona con el mal y con una naturaleza perversa cuando, de niño, Brando muestra signos de su sexualidad. Así pues, desde esta perspectiva, el personaje es un sujeto demoníaco, y, por tanto, perverso, pecador, maligno. En algún punto de la narración, Brando termina por internalizar esta condición cuando asume que aquel gato se trata del diablo que se aparece para llevárselo, y al ver en sí mismo una apariencia demoníaca: "casi suelta un alarido cuando alzó la vista para mirarse en el espejo empañado y vio su propio reflejo, y en lugar de ojos su rostro mostraba dos aros luminosos que brillaban sobre el azogue sudado" (Melchor, 2017: 206-207).

Brando se configura como un sujeto frustrado, cuya hombría necesita ser demostrada a los otros, pues internamente permanece en conflicto: aunque ante su grupo de amigos efectivamente logra perder su virginidad como demostración de virilidad, Brando se enfrenta a su anorgasmia en la práctica sexual con una mujer y, contrario a su sistema de valores, se

enamora de Luismi. El deseo que siente por su amigo, que procura negar y reprimir, desemboca en un sentimiento de odio, pues ello representa una amenaza a su hombría, a su estatus en el grupo de amigos e incluso al mandato de masculinidad que Brando intenta cumplir. Este sentimiento de frustración ante la identidad que intenta construir y lo que en realidad experimenta, conduce al personaje hacia una forma particular de autoanimalización. Brando aspira a despojarse de su condición humana para reconocerse, precisamente, como parte de una jauría. De manera particular, como se ha visto, para el muchacho son los perros quienes representan un estado de libertad, poderío e incluso dominio sexual sobre el otro. La animalidad, por tanto, no constituye para él una característica que deba rechazar, sino una forma de concebirse al margen de las normas que asocia con la condición humana, es decir, aquellas relacionadas con la religión, la masculinidad y la sexualidad. Las inclinaciones de Brando hacia contenidos de carácter parafílico suman a la ruptura de los códigos normativos del deseo, pues el personaje se distancia de los parámetros de lo que se considera socialmente "normal" o "aceptable".

Así pues, a partir de la autoanimalización, en Brando ocurre una descomposición de principios como la racionalidad, lo estable, la unidad del ser humano, al tiempo que rompe con las fronteras establecidas por la norma cisheterosexual y por la moral judeocristiana. Hay también en el personaje una pérdida de la capacidad de reconocimiento del otro, de la empatía hacia los demás sujetos, especialmente por intentar adherirse al mandato de masculinidad en la comunidad. Brando desarrolla un deseo de dañar a todo aquel que sea diferente —"Eso era todo en lo que pensaba últimamente: en matar y en huir" (Melchor, 2017: 191)—, hay en el personaje un impulso violento que encuentra desahogo en el asesinato de la Bruja. Ella deja de aparecer ante sus ojos como un sujeto digno de reconocimiento y se convierte en un objeto sobre el cual puede ejercerse la violencia. De este modo, podría decirse que el asesinato constituye el punto culminante de la disolución de la personalidad de Brando: la pérdida de los principios que conforman "lo humano" deriva en la suspensión de toda empatía y reconocimiento de la humanidad de la víctima.

Por otra parte, Luismi es un joven de dieciocho años cuyo nombre, Maurilio Camargo Cruz, se indica una sola vez en la diégesis. Al igual que la Bruja, este personaje carece de focalización a lo largo de la novela, de modo que lo que se sabe de él proviene de la mirada de otros. Hay una parodia en el apodo Luismi, cuya fealdad física contrasta con la belleza de

su voz al cantar: "[Brando] había pensado que el apodo era más bien una parodia cruel del aspecto del muchacho, que con sus pelos chinos, quemados por el sol, sus dientes chuecos y su cuerpo escuálido era todo lo contrario al apuesto y famoso cantante" (Melchor, 2017: 180).

Como en el caso de Brando, la relación de Luismi con su madre, Chabela, es tensa y hostil: ella lo rechaza cuando nace y lo entrega a su padre —también llamado Maurilio Camargo—, quien muere en prisión por asesinato. Entonces el padre deja al niño bajo el cuidado de su abuela, doña Tina. Avanzado el tiempo, Luismi huye de la casa de la anciana tras ser descubierto por su prima Yesenia una noche en la casa de la Bruja y comienza a vivir con su madre, en un precario cuarto hecho de madera y lámina. El muchacho también forma parte del grupo de jóvenes del parque y, como ya se ha mencionado, es amigo de Brando.

Luismi adquiere una codificación animalesca desde la infancia. Es visto como un ser primitivo y sucio, se le degrada al compararlo con un animal: "¿Qué no se daba cuenta de que no se parecía a nadie de la familia?, dijo la Negra, la mamá de Yesenia, cuando llegó a la casa y vio que la abuela llevaba aquel chamaco mugroso prendido al cuello como un chango" (Melchor, 2017: 37). Más adelante el narrador menciona explícitamente que "el chamaco ese creció para convertirse en un *animal salvaje* que nomás tiraba pal monte cada vez que lo dejaban suelto, incluso a deshoras de la noche" (Melchor, 2017: 43, énfasis añadido).

Con respecto a las características físicas de Luismi, el narrador especifica que es poco agraciado, delgado, con cabello rizado y de piel morena. Como ocurre con la Bruja, en las descripciones del personaje también se advierte la mezcla de dominios propia de lo grotesco: se dice que "estaba flaco como un tlaconete" (Melchor, 2017: 75) y más adelante que "estaba tan flaco que de pronto a Norma le pareció que era incluso más joven que ella, con esos ijares marcados y *aquel sexo escuálido como un caracol timorato* escondido entre el bosquecillo de pelos que le nacía entre las piernas" (Melchor, 2017: 107-108, énfasis añadido). De este modo, la animalización se convierte en un recurso estético que pone en evidencia las condiciones de deshumanización del personaje.

Más adelante, hay otro momento en el que ocurre una animalización en Luismi, y en el que se integra al mismo tiempo un importante componente de sexualización. Esta vez, es a partir de la mirada de Brando, quien imagina cómo sería tener sexo con su amigo:

> Tuvo que salir del antro, sin esperanzas ya de encontrar todavía a Luismi fajando con el ruco, y se jaló la verga con la palma mojada de baba, entre gruñidos culpables mientras se imaginaba cómo sería ensartarse a Luismi por detrás al mismo tiempo que lo chaqueteaba suavecito para que él también pudiera venirse junto con Brando, venirse en cuatro patas como el perro que era, como la perra flaca y mugrosa que era, una perra caliente que meneaba la cola con lujuria cada vez que veía llegar a su ingeniero. (Melchor, 2017: 187)

De este modo, la animalización ocurre aquí en función del lugar que se le asigna a Luismi en la práctica sexual: en la imaginación de Brando su amigo se encuentra en una posición de pasividad, es quien recibe, y por lo tanto es feminizado y animalizado. Ello evidencia la concepción jerárquica de la masculinidad que opera en Brando, pues para él ocupar una posición pasiva en una relación sexual implica abandonar los atributos que definen al "hombre". Como se podrá ver en este apartado, independientemente de la posición que Luismi asuma al tener sexo con otro varón, para él parece no existir algún conflicto.

La precariedad del entorno de Luismi se ve reflejada en el estado de su apariencia física; en su primera aparición en la diégesis su aspecto es sucio y descuidado, apenas viste alguna prenda y parece bajo la influencia de alguna droga, pues su conducta resulta errática. Así, el narrador cuenta que:

> Venía dando tumbos por la vereda, descalzo y sin camisa, con una lata chamuscada contra el pecho y las rodillas descarapeladas por haberse tropezado en el camino. Seguramente iba borracho o drogado porque encima de que se atrevió a acercársele, todavía tuvo el descaro de preguntarle a Yesenia que cómo estaba el agua del río, […] como si no llevaran ya tres años sin hablarse. (Melchor, 2017: p. 35)

Es posible interpretar que la situación precaria de Luismi lo lleva ejercer el trabajo sexual con el propósito de obtener dinero para alcohol y drogas. La propia Yesenia es quien cuenta que:

> [Luismi] nomás salía por las tardes, o por las noches, como un chingado vampiro, para juntarse con los malvivientes esos que nomás se la vivían drogándose y emborrachándose […]. Como si la policía no supiera, carambas, el desmadrito que esos cabrones se tienen con el dueño del hotel Marbella, de dónde sacan entonces el dinero para comprar la droga que se meten si no es ahí mismo en el parque, en lo oscurito, o en los baños de las cantinas y los antros de la carretera, o detrás del almacén abandonado de los ferrocarriles, donde todo el mundo sabe que los putos hacen sus cochinadas, como los perros, a plena luz del día. (Melchor, 2017: 47-48)

Como se puede ver, Yesenia condena aquellos actos de su primo. Para ella, el trabajo sexual de Luismi es una "cochinada" que debería ser castigada por las autoridades del pueblo por tratarse del encuentro sexual entre dos hombres, a quienes compara con unos perros.

En contraste con Brando, la sexualidad en Luismi no se articula desde la represión. Si bien durante toda la narración no es posible acceder a la interioridad del personaje, a partir de sus interacciones con el grupo del parque puede verse que Luismi no intenta ocultar sus prácticas ni su deseo por otros hombres y por la Bruja; en el personaje hay una transigencia al momento de ejercer su sexualidad fuera del trabajo sexual. Así, en las fiestas de la Bruja Brando ve que Luismi la besa sin intentar esconderse; en palabras de Brando, "otra cosa era ser un puerco asqueroso como el pinche Luismi cuando se besuqueaba y se fajaba con la Bruja" (Melchor, 2017: 181). Asimismo, es de conocimiento de Brando y los otros jóvenes la relación que Luismi mantiene con un hombre conocido como el ingeniero,

> el ruco panzón y medio calvo que trabajaba para la Compañía Petrolera y que todos los viernes saliendo del trabajo se aparecía en El Metedero para sentarse con Luismi a beber whisky, y era bien raro verlos chupar juntos, en completo silencio, […] y de pronto te distraías y cuando volvías a mirarlos ya no los encontrabas, y sabías que se habían largado en la camioneta del ingeniero a coger en descampado o en el interior de una de las habitaciones del motel Paradiso, ahí mismo en la carretera. (Melchor, 2017: 186)

Para Luismi, las relaciones (ya sean sexuales o afectivas) con otros hombres y con la Bruja no representan una fuente de conflicto interno, y por tanto, en aquellas actividades no hay una afrenta a su hombría. No obstante, ello no necesariamente significa que en el personaje no haya una tentativa por encajar en una masculinidad hegemónica. Esto se observa de manera concreta con la llegada de Norma a La Matosa. Ella es una pequeña de trece años que huye de su hogar cuando descubre que está embarazada como producto de las violaciones de su padrastro. Como teme que su madre no lo crea, decide tomar un autobús que la deja en La Matosa. En este lugar desconocido, Norma se encuentra sola y desamparada, y en algún momento se encuentra con Luismi, quien la invita a dormir en su hogar, que como ya se ha mencionado, es apenas un cuartito de madera y lámina con un único colchón para dormir.

Una vez que ambos viven juntos, se puede observar que Luismi intenta asumir un papel de proveedor frente a Norma, aunque carece de los recursos necesarios para desempeñar plenamente esta función, pues sus condiciones económicas son igualmente precarias. Su intento es solo parcial y limitado, basado más bien en las apariencias. Por ello,

anuncia a sus amigos que Norma es su esposa y que ambos esperan un bebé; y a Norma le dice que posee un trabajo, aunque la niña se pregunta:

> ¿Por qué insistía en decirle a Norma, y a todo aquel que quisiera escucharle, que trabajaba de velador en un almacén de Villa, si Norma jamás lo vio con uniforme; si las horas en las que iba y venía del pueblo nunca eran las mismas, ni se ajustaban a un horario laboral sensato? ¿Por qué nunca tenía dinero pero siempre regresaba a casa oliendo a cerveza, a veces con alguna prenda nueva puesta, o con algún regalo inútil para ella: una rosa marchita envuelta en celofán, un abanico de cartón pintado, una tiara de fantasía, de esas que regalan en las fiestas, obsequios para una niña tonta, ¿no para una esposa? (Melchor, 2017: 139-140)

Podría decirse que la aspiración de Luismi por cumplir con su rol de género, proviene de las expectativas y exigencias de su entorno. De manera concreta, Yesenia y Chabela esperan que el muchacho se comporte como un "hombre": la primera dice que debería tener un empleo y no ejercer su sexualidad con otros hombres, menos con la Bruja; la segunda, afirma que Luismi debería ser el encargado de llevar dinero a su hogar, pero que es "igual de huevón que su padre, y nunca va a cambiar, […] lo único que ese cabrón tiene en la cabeza es la droga. La droga y la putería" (Melchor, 2017: 145.146). La conducta de Luismi revela así que, pese a su relación poco conflictiva con su sexualidad, su identidad masculina también se encuentra atravesada por determinadas expectativas sociales sobre lo que significa ser y comportarse como "hombre".

Al igual que en los dos personajes femeninos analizados en el apartado anterior, la animalización que experimenta Luismi tiene como propósito denigrar y humillar, ya sea a partir de su apariencia o desde la posición que ocupa en el acto sexual. Así pues, la unidad de "lo humano" también se descompone en Luismi al momento en que adquiere, simbólicamente, características de determinados animales. Como en el caso de Brando, en este personaje también hay una ruptura en la capacidad de reconocimiento del otro, por ello, después de que descubre que Norma aborta debido a un brebaje que la Bruja le proporcionó, Luismi no duda en confrontar a la hechicera, para luego asesinarla: "la culpa era de la Bruja, de algo que la Bruja le había hecho a la pobre chamaca, y por eso ahora sí quería que fueran a su casa y armaran aquel desmadre ese mismo día" (Melchor, 2017: 200).

Luego del crimen, un grupo de niños encuentra el cadáver de la Bruja en un canal de riego y las autoridades del pueblo arrestan a Luismi y a Brando. Se observa que su celda está presidida por una representación de Satanás que bien puede ser considerada grotesca:

> Lo habían pintado con ladrillo u otro pigmento encarnado, y tenía una cabeza enorme provista de cuernos y trompa de cerdo y ojos redondos y vacíos, rodeados de rayos chuecos, como soles pintados por un niño perturbado, y escuetas patas de chivo y un par de tetas que colgaban hasta la cintura de aquel esperpento, justo por encima de una larga verga erecta que chorreaba lo que parecía ser sangre seca, sangre de a deveras. (Melchor, 2017: 212)

Así pues, es posible interpretar que la cárcel en la que Brando y Luismi son confinados al final de la diégesis simboliza el infierno como un lugar que alberga a los individuos expulsados del orden social, considerados anormales, perversos, demoníacos, salvajes o grotescos. De manera particular, la presencia de aquella figura satánica establece una correspondencia entre un infierno simbólico y el imaginario demoníaco que ha acompañado la representación de Brando a lo largo de la diégesis.

En suma, los dos personajes masculinos analizados en este apartado transgreden las nociones de unidad, estabilidad y racionalidad relacionas con la concepción tradicional de "lo humano". Ambos se encuentran animalizados: en el caso de Brando se trata de una condición ideal para romper con las normas y exigencias sociales (tales como la moral religiosa o las de una masculinidad hegemónica); en Luismi ocurre un proceso de degradación. Por tanto, advierto un sentido de ambigüedad[8] en los personajes y que corresponde al mundo de lo grotesco: ambos se mezclan con animales; en el ámbito genérico Luismi adquiere ciertos rasgos femeninos al fungir como agente pasivo en su relación con otro Brando dentro de un régimen heteronormativo; en cuanto a la sexualidad, Brando tiene relaciones sexuales con una mujer, con los "mayates" del pueblo y con Luismi. Este último, por su parte, tiene vínculos sexuales con la Bruja y con el ingeniero, pero también con Norma. Por tanto, las prácticas sexuales los personajes desbordan los límites de la norma heterosexual en el pueblo, lo que pone en evidencia la inestabilidad de las categorías de género y sexuales.

[8] Considero posible identificar también en la estructura de la obra cierta tendencia a la ambigüedad, que se manifiesta mediante la oscilación entre lo real y lo sobrenatural. De este modo, puedo interpretar que los elementos sobrenaturales, como la transformación de la Bruja en ave y la aparición insólita del gato negro en su hogar luego de ser asesinada, no constituyen una ruptura de la realidad, sino que se integran a ella para generar una zona de indeterminación. En este sentido, se vuelve difícil cualquier intento de clasificación genérica, pues la novela mantiene una tensión constante entre aquello que puede explicarse desde una lógica racional y aquello que permanece fuera de sus límites. Esta ambigüedad permite que ambas posibilidades coexistan sin que el texto establezca una resolución definitiva, lo que subraya la estética grotesca que identifico como parte de la novela.

Hay también otro precepto que se degrada en ambos personajes: la capacidad de empatizar con otros individuos. Esta pérdida alcanza su expresión más evidente en el asesinato de la Bruja, pues la violencia ejercida contra ella revela la incapacidad de Brando y Luismi para reconocerla como un sujeto dotado de humanidad y, por tanto, digno de consideración. En este sentido, el crimen constituye la culminación de un proceso de degradación de la personalidad en el que confluyen la pérdida de empatía, la deshumanización de la víctima y el quebrantamiento de los límites de la violencia. La Bruja deja de ser percibida como una persona y queda reducida a aquello que ambos personajes proyectan sobre ella: una figura diferente, despreciable, a la que Luismi culpabiliza por el aborto de Norma.

Melchor construye así un universo ficcional en el que los personajes están regidos por una marcada deformación, por la ambigüedad, la violencia y la transgresión de los límites que organizan la experiencia cotidiana. En *Temporada de huracanes*, las fronteras entre binomios como lo humano/animal, salvaje/civilizado, normal/anormal, racional/irracional, real/sobrenatural, adquieren un carácter difuso, lo que da lugar a la configuración de personajes que podrían ser llamados grotescos.

Capítulo 3: La crítica a la modernidad en *Temporada de huracanes*

La temporalidad histórica constituye un eje central para este apartado, en tanto Fernanda Melchor articula una mirada crítica sobre la historia de México mediante el cuestionamiento de los discursos de progreso y modernización. Este apartado se centra, por un lado, en estudiar la problematización de la historia de México en la novela, y, por otro, en el análisis de la representación de una temporalidad definida por la negación del futuro.

3.1 Problematización de la historia de México

A partir del propio el título de la obra, *Temporada de huracanes*, Melchor plantea ya el problema central en torno a la temporalidad. El sustantivo temporada alude a un periodo específico de tiempo que, por su carácter periódico, sugiere una recurrencia o repetición de determinados acontecimientos. Por su parte, el huracán remite a la conjunción del aire, fuego y agua en contra de la tierra, y simboliza el final de un tiempo, mientras que, simultáneamente, anuncia el comienzo de otro (Chevalier, 2003: 585). Podría decirse que en la novela se configura un tiempo "huracanado", es decir, una temporalidad que no sigue un orden lineal ni una lógica cíclica cerrada, sino que describe, precisamente, la trayectoria de un huracán. Se trata de un régimen temporal que no progresa; se despliega como un movimiento en espiral que gira sobre sí mismo, retorna y se intensifica, es una suerte de tiempo clausurado, pues no avanza en línea recta pero tampoco encuentra un final.

Los acontecimientos de la diégesis no siguen un curso lineal, sino que reproducen, como en un bucle, el presente de devastación que viene con el huracán. Si la modernidad sienta sus bases en una temporalidad orientada hacia el porvenir, la cuestión sobre sus límites y exclusiones adquiere relevancia en la novela, situada en el contexto sociocultural del trópico mexicano. De esta forma, Melchor expone la decadencia de una sociedad para la cual las puertas del progreso han permanecido cerradas. Hay una problematización de la historia nacional, pues frente a los grandes discursos de desarrollo y modernización, la autora muestra que el avance económico, tecnológico y material del país ha ocurrido a costa del padecimiento de los sectores sociales más vulnerables.

Esta crítica remite, necesariamente, al marco histórico e intelectual en el que se origina la noción moderna de progreso. En el siglo XVIII, también denominado Siglo de las Luces o de la Ilustración, la exaltación de la razón humana tuvo un papel primordial. En el marco del pensamiento ilustrado europeo, se consolidó una nueva concepción del ser humano como sujeto capaz de intervenir sobre su propio destino. Tres principios fueron la base intelectual y moral de la época: la autonomía, la finalidad humana de los actos y la universalidad, a partir de los cuales se articuló una visión de la historia orientada hacia el mejoramiento progresivo de la humanidad (Todorov, 2014: 7-10). El arte, las ciencias, la filosofía y la política pusieron de manifiesto este nuevo horizonte racionalista, en el cual se destacó la confianza en la capacidad humana de transformar la realidad (Todorov, 2014: 7).

Octavio Paz ubica el inicio de la modernidad hacia finales del siglo XVIII, en un proceso que se desarrolla de manera paralela al nacimiento del Romanticismo alemán e inglés. Este proceso supuso una ruptura con las estructuras simbólicas de las sociedades antiguas, pues como señala Paz (1990: 48), la modernidad desplazó a Dios como fundamento absoluto de la realidad.

Entonces, la experiencia moderna comenzó a organizarse en torno a la idea de que el mundo podía ser interpretado, ordenado y explicado mediante el ejercicio de la razón. En este sentido, Max Weber (2021: 142-143) sostiene que el proceso de racionalización de la realidad, propio de la modernidad, otorgó al ser humano la convicción de que la naturaleza puede ser comprendida y dominada a través de la razón. El mundo dejó de ser concebido como un lugar regido por fuerzas mágicas y comenzó a ser leído como un espacio susceptible de previsión mediante el conocimiento racional (Weber, 2021: 142-143).

La relación entre modernidad y progreso surge a partir de la exaltación de la razón humana. Todorov (2014: 10-14) señala que la confianza ilustrada en el humano como ser racional, capaz de producir conocimiento para reorganizar la vida social, fue la base de la noción moderna de progreso, entendida como la convicción de que la historia avanza hacia estadios cada vez más elevados de desarrollo y perfeccionamiento colectivo. En otras palabras, a partir de la Ilustración la historia misma comienza a concebirse como un proceso de avance continúo impulsado por la capacidad racional del ser humano. Kant entiende la Ilustración como el ejercicio autónomo de la razón, independiente de factores externos:

"*Ilustración significa el abandono por parte del hombre de una minoría de edad cuyo responsable es él mismo*" (2013: 87, cursivas en el original).

El progreso se convierte así en uno de los fundamentos del pensamiento moderno. Para Hegel la historia universal posee racionalidad interna: "la razón rige el mundo y […] la historia universal ha transcurrido racionalmente" (Hegel, 2005: 97). Por ello, la filosofía de la historia tiene como fin "eliminar lo contingente" (Hegel, 2005: 98), es decir, trascender la apariencia caótica de los acontecimientos particulares para descubrir el sentido universal que subyace al desarrollo histórico. Hegel (2005: 98) plantea que la historia universal posee una dirección y un propósito racional: "Lo racional es el ser en sí y por sí, mediante el cual todo tiene su valor".

Con relación a la noción de progreso, Hegel afirma que la historia universal es un proceso de avance espiritual orientado hacia el logro de formas superiores de desarrollo humano. El filósofo sostiene que "la variación abstracta que se verifica en la historia ha sido concebida, desde hace mucho tiempo, de un modo universal, como implicando un progreso hacia algo mejor y más perfecto" (Hegel, 2005: 209). De acuerdo con el filósofo, el ser humano posee una "facultad real de variación" que lo conduce "hacia algo mejor y más perfecto" (Hegel, 2005: 209), esto es, la capacidad de *perfectabilidad* que impulsa el desarrollo del progreso histórico.

De acuerdo con lo anterior, la modernidad puede ser definida como una etapa histórica marcada por la conciencia del cambio y la noción de progreso. A diferencia de las sociedades antiguas, cuya temporalidad estaba regida por la circularidad y repetición, la modernidad emplea la superación de las formas históricas antiguas como principal motor de cambio. En el ámbito literario, la modernidad puede comprenderse, como categoría conceptual, a partir de la noción de tradición de la ruptura propuesta por Paz: esto es, la negación de la tradición precedente y la instauración de la transformación como principio fundamental de la experiencia moderna.

Para Octavio Paz, la modernidad es una ruptura con el pasado; en otras palabras, es la "destrucción del vínculo que nos une al pasado, negación de la continuidad entre una generación y otra" (Paz, 1990: 17). El crítico señala que la tradición moderna constituye la forma predominante del cambio, pues niega el pasado a partir de una "conciencia crítica" con el fin de afirmarse perpetuamente en el presente.

En ese sentido, la modernidad se orienta hacia la transformación constante mediante el rompimiento de la continuidad y el sometimiento del pasado inmediato a un ejercicio permanente de crítica. Como señala Paz (1990:20), lo que caracteriza a la modernidad es la interrupción de la continuidad histórica mediante la revisión de las formas, valores y concepciones heredados. Entonces, la modernidad se define por una lógica en la que la crítica surge como un principio fundamental; en palabras del filósofo:

> La modernidad es sinónimo de crítica y se identifica con el cambio; no es la afirmación de un principio atemporal, sino el despliegue de la razón crítica que sin cesar se interroga, se examina y se destruye para renacer de nuevo. No nos rige el principio de identidad ni sus enormes y monótonas tautologías, sino la alteridad y la contradicción, la crítica en sus vertiginosas manifestaciones. En el pasado, la crítica tenía por objeto llegar a la verdad; en la edad moderna, la verdad es crítica. El principio que funda a nuestro tiempo no es una verdad eterna, sino la verdad del cambio. (Paz, 1990: 50)

Para Paz, la época moderna se distingue de otras por la centralidad del cambio y la transformación como ejes a seguir, así como por una orientación constante hacia el futuro: "No el pasado ni la eternidad, no el tiempo que es, sino el tiempo que todavía no es y que siempre está a punto de ser" (Paz, 1990: 37).

La modernidad instaura una temporalidad cuyo eje principal es el avance del tiempo. Antes de la edad moderna, el tiempo era concebido como un ciclo regido por la repetición de rituales que otorgaban estabilidad y continuidad a la experiencia humana (Paz, 1990: 28). En este sentido, en el tiempo de la antigüedad el pasado arquetípico es el modelo absoluto del presente y del futuro y se busca regresar a él mediante prácticas rituales. A través de estas repeticiones, las sociedades buscaban reinscribirse al orden mítico en el que el tiempo no implica novedad, sino más bien una continuidad:

> El pasado arquetípico escapa al accidente y a la contingencia; aunque es tiempo, es asimismo la negación del tiempo: disuelve las contradicciones entre lo que pasó ayer y lo que pasa ahora, suprime las diferencias y hace triunfar la regularidad y la identidad. Insensible al cambio, es por excelencia la norma: las cosas deben pasar tal como pasaron en ese pasado inmemorial. (Paz, 1990: 28)

Si el tiempo de la antigüedad se opone al cambio, en la modernidad este se convierte en su principio, al concebirse como una tradición de la ruptura orientada hacia la transformación constante y la superación de lo anterior. En la modernidad, la "diferencia,

separación, heterogeneidad, pluralidad, novedad, evolución, desarrollo, revolución, historia […], futuro" (Paz, 1990:37) emergen como categorías que los sujetos persiguen incesantemente.

Junto con el estudio de la modernidad, resulta necesario abordar brevemente también la posmodernidad como categoría teórica y conceptual. Las distintas formulaciones en torno a este término comienzan a desarrollarse hacia finales del siglo XX, como una reflexión crítica sobre los límites y transformaciones del proyecto moderno. Para Octavio Paz, ambas categorías de estudio (modernidad y posmodernidad) se encuentran estrechamente relacionadas. En el marco de la literatura hispanoamericana, la posmodernidad puede ser entendida como una crítica:

> Nuestra crítica llama a la nueva tendencia: el «postmodernismo». El nombre no es muy exacto. El supuesto postmodernismo no es lo que está después del modernismo —lo que está después es la *vanguardia*—, sino que es una crítica del modernismo dentro del modernismo. [...] Se trata de una tendencia *dentro* del modernismo: las notas características de esos poetas —la ironía, el lenguaje coloquial— aparecen ya en Darío y en otros modernistas. Además, no hay literalmente espacio, en el sentido cronológico, para ese pseudomovimiento: si el modernismo se extingue hacia 1918 y la vanguardia comienza hacia esas fechas, ¿dónde colocar a los postmodernistas? (Paz, 1990: 138, cursivas en el original)

Desde esta perspectiva, la posmodernidad puede entenderse como una tendencia crítica que emerge desde el centro de la modernidad. Para Paz, la posmodernidad no designa una ruptura cronológica ni la apertura de un nuevo momento histórico, pues esta representa un momento de crítica en que la modernidad vuelve sobre sí misma para cuestionar sus propios fundamentos. Por esta razón, de acuerdo con Paz, el término posmodernidad podría resultar hasta cierto grado impreciso, ya que no remite al periodo que viene después de la modernidad.

Para efectos de esta tesis considero conveniente, en este sentido, abordar el análisis de la temporalidad histórica de la novela *Temporada de huracanes* a partir de la categoría de la modernidad, entendida como un horizonte histórico orientado hacia el progreso, la transformación y el avance hacia lo venidero, elementos que permitirán examinar las formas en que la novela representa y problematiza la conformación histórica de México.

La diégesis toma lugar en La Matosa, un pequeño pueblo ficticio ubicado en la región cañera de Veracruz, en el cual ocurren la mayor parte de los sucesos; el poblado de

Villagarbosa, colindante con La Matosa, adquiere cierta relevancia conforme avanza la trama. La crítica ha señalado el valor referencial de La Matosa, pues este espacio diegético adquiere un valor alegórico al lograr representar la realidad tanto de la zona sur de México como de diversas otras regiones del país en las que la violencia es un factor en común: "Melchor construyó un recinto poético capaz de condensar la marginación y la exclusión, así como las múltiples capas de violencia —económica, política, de género, etcétera— que cruzan el tejido social de no pocas regiones mexicanas" (Oliver, 2024: 144). Esta dimensión simbólica dialoga, además, con el propio origen del espacio narrado. En entrevista con Gloria Luz Godínez y Luis Alfredo Román, Fernanda Melchor señala que La Matosa no corresponde a un pueblo que posea un referente geográfico real, aunque su construcción ficcional está inspirada en una comunidad veracruzana real que desapareció a raíz de un proyecto de urbanización:

> La Matosa no existe como pueblo. Había un lugar que se llamaba así, era una comunidad a orillas de los lagos de Alvarado [Veracruz], pero muere cuando construyen el fraccionamiento Punta Tiburón [residencial de marina y golf]. […] Para mí, pensar en La Matosa es pensar en esa selva jarocha donde no hay bosque, sino que es puro pasto, pasto, pasto, verde, verde, que crece y crece y hay que andar cortando. Casi vas abriéndote paso con un machete y se vuelve a cerrar tras de ti, y no ves nada porque la caña es altísima y está solitario como la chingada.... ese era la imagen que tenía de ese pueblo. Pero no existe. (Melchor, 2018)

Este origen cobra especial importancia con respecto a la novela, ya que la desaparición del referente real dialoga con uno de los ejes centrales de construcción ficcional de La Matosa: el modo en que distintos proyectos de modernización intervienen los territorios bajo la premisa del progreso, pero sin que sus beneficios logren impactar positivamente en las formas de vida de los habitantes originarios.

Asimismo, el nombre del pueblo novelado contiene una importante carga semántica, pues hace referencia tanto a la exuberancia del paisaje tropical como a la situación de violencia extrema que se observa conforme avanza la diégesis. La denominación del pueblo se vincula estrechamente con la configuración espacial de la obra: Matosa evoca, por un lado, la espesura vegetal (que se nota en la síntesis de los vocablos mata y frondosa) y, por otro, contiene resonancias relacionadas con el verbo matar e incluso a matanza o matazón (Oliver, 2024: 143). De acuerdo con Correa (2023: 72) el nombre de La Matosa pude leerse, además,

como una alusión al registro discursivo de la nota roja mexicana, publicaciones en las que era frecuente el uso de construcciones verbales como robola o matola. Por tanto, el nombre del poblado funciona como la condensación temática del universo narrativo de la novela, al reunir en una misma denominación tanto el ambiente tropical, la violencia y muerte que estructuran el espacio.

En la novela existen algunas marcas temporales que permiten ubicar el momento en que ocurren ciertos acontecimientos fundamentales para La Matosa. La primera de ellas se presenta en forma de analepsis y remite al lector a un momento específico en la historia; se trata de la llegada de los españoles a México en 1519, episodio en el cual el puerto de Veracruz adquiere una relevancia particular al ser el punto de contacto inicial entre el mundo europeo y el mesoamericano:

> Una mala mujer a fin de cuentas, porque quien sabe cómo […] se enteró que había unas yerbas que crecían en el cerro, casi en la punta, entre las viejas ruinas que según los del gobierno eran las tumbas de los antiguos, los que habitaron antes estas tierras, los que llegaron primero, antes incluso que los gachupines, que desde sus barcos vieron todo aquello y dijeron matanga, estas tierras son de nosotros y del reino de Castilla, y los antiguos, los pocos que quedaban, tuvieron que agarrar pa' la sierra y lo perdieron todo, hasta las piedras de sus templos. (Melchor, 2017: 15)

De este modo, la novela recupera la Conquista de América como el acontecimiento que inició la destrucción de las estructuras materiales, simbólicas e históricas de las culturas prehispánicas. Tal como explica Todorov (1998: 44, 84), los habitantes del territorio americano fueron percibidos por los colonizadores como sujetos carentes de cultura, religión y leyes, es decir, como poblaciones susceptibles de ser civilizadas, transformadas y sometidas al orden europeo y cristiano. Esta visión permitió legitimar la imposición de nuevas formas de organización social y cultural, así como la subordinación de las prácticas y conocimientos de los pueblos originarios.

En la Conquista se desarrollaron simultáneamente varias formas de dominación: política, territorial, religiosa, espiritual y de los sistemas de conocimiento y significación. Aníbal Quijano (1992: 12) presta especial atención a estas últimas y señala que en la colonización hubo una represión sistemática de aquellas creencias, símbolos, imágenes y formas de producción cultural que resultaban incompatibles con el proyecto colonial. De este modo, los colonizadores impusieron sus propios patrones de expresión y sus creencias sobre lo sobrenatural, que funcionaron como instrumentos de control social y cultural; al mismo

tiempo, mantuvieron sus modelos de conocimiento fuera del alcance de los grupos dominados y, más tarde, los transmitieron de manera parcial y selectiva para incorporar a algunos de ellos en determinadas instancias del poder colonial (Quijano, 1992: 12).

En este orden, el colonialismo puede ser definido como la "relación de dominación directa, política, social y cultural de los europeos sobre los conquistados de todos los continentes" (Quijano, 1992: 11). Esta estructura de dominación establece, entonces, un orden jerárquico en el que las diferencias entre las poblaciones son tomadas como criterios de clasificación y subordinación. Bajo la lógica del colonialismo, las jerarquías sociales entre colonizadores y colonizados, opresores y oprimidos, salvajes y civilizados, etc., son vistas como "naturales", adquieren la apariencia de objetividad. Como explica Quijano (1992: 12):

> la estructura colonial de poder produjo las discriminaciones sociales que posteriormente fueron codificadas como "raciales", étnicas, "antropológicas" o "nacionales", según los momentos, los agentes y las poblaciones implicadas. Esas construcciones intersubjetivas, producto de la dominación colonial por parte de los europeos, fueron inclusive asumidas como categorías (de pretensión "científica" y "objetiva") de significación ahistórica, es decir como fenómenos naturales y no de la historia del poder.

Aunque el colonialismo como régimen histórico llegó a su fin en México con los procesos de independencia, las relaciones de poder y las categorías sociales configuradas durante este periodo trascendieron este marco histórico. El siglo XXI muestra las huellas del colonialismo, particularmente en la persistencia de jerarquías sociales, raciales y de género que organizan las relaciones entre los sujetos. En este sentido, la problematización de la historia de México en *Temporada de huracanes* parte de reconocer en el presente las formas de desigualdad y opresión surgidas durante la colonia. Así, la novela establece un vínculo entre la violencia contemporánea y las estructuras que, históricamente, han determinado las relaciones sociales.

Esta continuidad puede advertirse en la organización patriarcal de las relaciones sociales, la concepción binaria del género y la presencia de un imaginario religioso heredado de la evangelización, desde el cual ciertas prácticas y sujetos son asociados con el pecado, la desviación o lo demoníaco. Los personajes analizados en el segundo capítulo permiten observar de manera puntual los efectos del colonialismo sobre los sujetos. La Bruja, cuya identidad de género transgrede las concepciones binarias de la comunidad y cuyas prácticas de herbolaria, hechicería y aborto se sitúan fuera de la moral cristiana, es construida como

una figura amenazante, demoníaca y ajena al orden social y moral. La abuela de Yesenia establece una jerarquía de género, en la cual la joven ocupa una posición de inferioridad. Brando es demonizado por su madre al mostrar signos de su sexualidad.

Es precisamente en este punto donde estas formas de clasificación coloniales se vinculan con la estética de lo grotesco. La novela representa como figuras deformadas, animalizadas o demonizadas a los personajes cuyas identidades desbordan las categorías mediante las cuales la comunidad organiza "lo humano". La Bruja es desplazada hacia una condición liminal entre lo masculino y lo femenino; Yesenia es animalizada mediante su asociación con el lagarto; Brando experimenta un proceso de autoanimalización ligado a la crisis de los valores que sostienen su hombría; y Luismi es simultáneamente animalizado y sexualizado. Así, lo grotesco permite representar la tensión entre los individuos y las categorías coloniales que pretenden servir como base de organización del mundo: aquellos que no se ajustan a las normas establecidas son desplazado hacia los márgenes de lo humano.

De esta manera, en la novela la recuperación de la Conquista permite establecer una genealogía de las formas de clasificación, exclusión y violencia que continúan presentes en el momento de la narración. La estética de lo grotesco adquiere, desde esta perspectiva, una dimensión crítica, pues hace visible la exclusión de las categorías mediante las cuales se establece quién es "normal" y, por tanto, quien puede ser reconocido como humano, legítimo y digno de pertenecer al orden social.

El espacio novelado, por su parte, también conserva la fractura histórica que dio origen a la nación mexicana, ya que la conformación de La Matosa ocurre sobre las ruinas de un orden precolombino destruido: "entre las viejas ruinas que según los del gobierno eran las tumbas de los antiguos, los que habitaron antes estas tierras, los que llegaron primero, antes incluso que los gachupines" (Melchor, 2017: 15). Luego de este evento, la fundación del pueblo corre a cargo de las familias Villagarbosa, Conde y Avedaño, cuyos apellidos remiten a la tradición onomástica ibérica. Si bien el narrador proporciona pocos detalles acerca de esta primera etapa histórica de La Matosa, el nuevo orden colonial instaurado en la región se puede notar a través de la presencia de un sistema económico basado en la producción azucarera.

Durante la primera mitad del siglo XVI, el cultivo de caña de azúcar comenzó a expandirse por la Nueva España mediante un sistema de haciendas que integraba tanto la

producción agrícola como el procesamiento de azúcar. De acuerdo con Banko (2005: 158-159), las primeras haciendas vinculadas con Hernán Cortés marcaron el inicio de una rápida expansión del cultivo de caña de azúcar en México, cuyo desarrollo permitió generar excedentes destinados a la exportación. En la novela, este trasfondo histórico aparece en el espacio de La Matosa, donde hay un ingenio azucarero propiedad del Sindicato del Ingenio, ubicado cerca de la casa de las brujas. Aquella casa perteneció primero a Manolo Conde, quien luego la hereda a la Bruja Vieja. En algún punto de la narración se menciona que la mujer y su hija viven de la renta de los terrenos aledaños al domicilio: "ella vivía de la renta de las tierras que quedaban, unas parcelas repartidas alrededor de la casa en donde el Sindicato del Ingenio sembraba caña" (Melchor, 2017: 32).

Más adelante, hay otra mención de una temporal correspondiente al año 1978, fecha en la que ocurre un huracán que marca el fin del periodo colonial de La Matosa. La ubicación temporal de este año resulta significativa si se considera que se sitúa en el marco histórico del milagro económico mexicano, ocurrido entre 1940 y 1970. Este puede ser dividido en dos etapas: "la primera en la industrialización vía sustitución de importaciones de 1940-1958; y la segunda el desarrollo estabilizador de 1958-1970" (Silva, 2018: 63). El milagro económico mexicano fue una etapa de expansión económica sostenida relacionada con la industrialización y el crecimiento del mercado nacional. Se caracterizó por el crecimiento de la economía, estabilidad en los precios y en el tipo de cambio, así como la implementación de un modelo de sustitución de importaciones, política económica que promovió la protección del mercado interno y el fortalecimiento de la industria nacional como motor principal del desarrollo económico (Cabranes, Domínguez y Ortiz, 2019: 57).

Asimismo, el año 1978 coincide también con el inicio del segundo auge petrolero en México. En esta época, el petróleo se consolidó como uno de los elementos centrales en el crecimiento económico nacional. Este segundo auge, precedido por el de 1920, va de 1978 a 1981. Fue impulsado por el aumento de las reservas petroleras nacionales y por el alza de los precios internacionales del petróleo (Kovacs, 2013: 46).

Mientras que durante las décadas precedentes a 1978 el discurso nacional proyecta una imagen de crecimiento económico y desarrollo social, Melchor contrasta este lado de la historia con los efectos del huracán ocurrido en La Matosa ese mismo año. Dicho evento meteorológico deja una estela de gran devastación a su paso. Las estructuras materiales del

pueblo quedan reducidas a nada más que escombros y la mayor parte de la población perece a causa del desastre: "se vino abajo con un fragor de rocas y encinos desenraizados y un lodo negro que arrasó con todo hasta derramarse sobre la costa y convirtió en camposanto tres cuartas partes del poblado" (Melchor, 2017: 24); entre las víctimas de este desastre se encuentra la Bruja Vieja, la primera hechicera de La Matosa.

A través de la destrucción del huracán, la novela pone en evidencia las fracturas del proyecto moderno en México. En La Matosa, el progreso moderno se revela como un modelo excluyente, por ello sus beneficios no llegan a materializarse en el poblado; lo que se hace visible es el paisaje de la ruina material y social de un pueblo ignorado por el Estado, situado al margen de los procesos de modernización que estructuran el relato nacional oficial.

Avanzado el tiempo, La Matosa se reconstruye sobre la base de la catástrofe del huracán de 1978, aunque no se especifica en qué año: "tuvieron que pasar […] años enteros que La Matosa tardó en volver a poblarse y llenarse otra vez de chozas y tendejones levantados sobre los huesos de los que quedaron enterrados bajo el cerro" (Melchor, 2017: 25). Como puede observarse, el tiempo narrativo se configura a partir de la suma de varios tiempos marcados por un suceso violento, los cuales aparecen imbricados en la diégesis. Si simbólicamente el huracán anuncia el fin y el inicio de otro tiempo, en la novela la transición entre ambos estadios temporales implica, más bien, la prolongación de la violencia precedente.

De este modo, cada nueva temporalidad que se inicia en la obra se funda sobre los restos de la anterior, por lo que el devenir histórico no conduce hacia el progreso; más bien se articula sobre la reiteración de distintas formas de violencia (colonial y del Estado, entre otras) que se acumulan y condensan sobre el presente narrativo. La novela desarticula la concepción moderna de la historia entendida como progreso lineal, pues el transcurrir del tiempo sucede en función de la repetición de ciclos de destrucción. De nueva cuenta, el título de *Temporada de huracanes* resulta importante para comprender esta configuración temporal: la noción de temporada indica la recurrencia del huracán como una suerte de manifestación de una violencia que reaparece constantemente en distintos contextos históricos. La temporalidad de la novela adquiere, así, un carácter repetitivo en el que la destrucción es el principio estructurador del tiempo.

El año en que transcurren los acontecimientos del presente en la diégesis permanece indeterminado. A partir de algunas referencias internas y del contexto sociopolítico retratado, la crítica interpreta que la novela transcurre durante las primeras décadas del siglo XXI. Artículos como "De Macondo a McOndo: un análisis espacial de *Temporada de Huracanes* de Fernanda Melchor" (2024) señalan que la novela narra la violencia del México contemporáneo[9] mediante la construcción de un espacio narrativo ficcional que dialoga con la tradición literaria latinoamericana. Por su parte, en el artículo "Capitalismo global y petroficción en *Temporada de huracanes*" se resalta en vínculo entre La Matosa y diversos procesos históricos recientes, como la militarización derivada de la "guerra contra las drogas", el auge del narcotráfico, las políticas neoliberales y la reforma energética de 2013.

Asimismo, algunas otras referencias culturales al interior de la novela brindan información útil para ubicar de manera más precisa el periodo narrativo. Serrano (2022: 145) señala que la novela evita brindar fechas explícitas,[10] por lo que el tiempo de la acción puede deducirse a partir de ciertos indicios que el narrador menciona, como la camiseta que Brando porta en un determinado momento: una prenda del Manchester United con el nombre de un jugador que perteneció al club de 2010 a 2014, y algunas canciones compuestas durante la misma época. Otra serie de elementos clave para determinar el momento en que toma lugar el presente narrativo es el uso de tecnología en algunos personajes: Luismi, Munra y Chabela emplean teléfonos celulares para comunicarse y en la casa de Brando hay un reproductor de DVD en el que el muchacho reproduce películas de contenido adulto.

Una posible lectura indicaría que la ausencia de referencias temporales concretas en el marco histórico del presente en la novela permite universalizar la experiencia de violencia representada. Como consecuencia, la diégesis se inscribe precisamente en este presente articulado a partir de la suma histórica de múltiples formas de violencia: las derivadas de la

[9] Es cierto que gran parte de la violencia retratada en la novela corresponde al contexto del México contemporáneo, pues el foco está puesto en el presente narrativo. No obstante, como se ha visto en este apartado, considero que no puede dejarse de lado el momento de la Conquista, la etapa colonial y el milagro económico mexicano como antecedentes que permiten inscribir la violencia contemporánea dentro de una temporalidad histórica más amplia.

[10] Más que suprimir las marcas temporales, planteo que el texto las organiza bajo una cronología no lineal. Es decir, la novela no ofrece fechas de manera sistemática ni construye una secuencia histórica estable, pero ello no implica necesariamente la ausencia total de fechas. De este modo, la alusión a la Conquista y la mención del año 1978 me permiten entender el texto en relación con ciertos acontecimientos históricos concretos.

conquista, el periodo colonial y el desarrollismo mexicano, cuyas huellas convergen y se reflejan en el espacio narrativo contemporáneo.

A diferencia del año en que se sitúan los acontecimientos, los meses en que transcurre la diégesis sí son explicitados: la narración se ubica entre los últimos días de abril y los inicios de mayo —de hecho, las autoridades de Villagarbosa encuentran el cadáver de la Bruja "un lunes primero de mayo"—, periodo que coincide con el comienzo de la temporada de huracanes. En este sentido, vuelve a adquirir relevancia el simbolismo de los huracanes como fuerzas asociadas al desbordamiento, la devastación y la irrupción de etapas violentas que determinan el espacio narrativo.

La crítica especializada ha propuesto estudiar el régimen de violencia en La Matosa desde distintos enfoques, uno de los cuales bien puede ser en función del género de cada personaje. En el artículo "Violencia de género en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor: de la violencia subjetiva a la violencia sistémica" (2021) se sostiene que los personajes femeninos principales de la obra (Yesenia, Norma y la Bruja) experimentan distintos grados de violencia debido a su género. Yesenia es víctima de abuso físico y psicológico por parte de su abuela como consecuencia del privilegio del género masculino en detrimento del femenino (Islas, 2021: 265); como producto de una dinámica de poder al interior de su hogar, Norma es víctima del abuso sexual de su padrastro, quien asume una postura aparentemente paternalista (Islas, 2021: 268); por último, Islas (2021: 270) retoma la "condición no heteronormativa" de la identidad de género de la Bruja y advierte que la violencia de la que es víctima responde a su condición de sujeto disidente dentro del orden hegemónico de La Matosa.

En efecto, a partir del estudio particular de los principales personajes femeninos de la obra es posible identificar en cada uno, entre varios otros elementos compartidos, la presencia de una estructura patriarcal que organiza y determina las relaciones de género, es decir, las dinámicas de opresión observables entre los sujetos femeninos y masculinos de la novela. Por ello, resulta útil recurrir al concepto de patriarcado, que puede ser definido como la

> […] estructura de relaciones entre posiciones jerárquicamente ordenadas […]. El patriarcado es entendido, así, como perteneciente al estrato simbólico y, en lenguaje psicoanalítico, como la estructura inconsciente que conduce los afectos y distribuye valores entre los personajes del escenario social. La posición del patriarca es, por lo tanto, una posición en el campo simbólico, que se transpone en significantes variables en el curso de las interacciones

> sociales. Por esta razón, el patriarcado es al mismo tiempo norma y proyecto de autorreproducción. (Segato, 2003: 14)

Así, la novela muestra cómo esta estructura patriarcal determina tanto el ámbito doméstico como el comunitario, al reproducirse en vínculos familiares, sexuales, afectivos y económicos. En términos de Segato, es posible afirmar que la violencia de género que atraviesa a los personajes femeninos de la obra responde a un orden simbólico que distingue jerarquías y asigna posiciones diferenciadas. Los sujetos femeninos, dentro de esta estructura, ocupan un lugar de subordinación con respecto al género masculino. Sus cuerpos se convierten en espacios sobre los que recaen una serie de maltratos y abusos, y en el caso particular de algunas mujeres, hay una mercantilización del cuerpo, la cual adquiere visibilidad en las formas en que la novela representa el trabajo sexual.

En consecuencia, en La Matosa el trabajo sexual es visto como uno de los escasos medios de subsistencia. Como se observa en el caso de Chabela, este aparece ante el panorama de precarización una vez que el padre de Luismi es encarcelado a los pocos meses de vivir juntos: "me quedé sola y tuve que ponerme a talonear para no morirme de hambre" (Melchor, 2017: 142). De este modo, la presencia del trabajo sexual pone de manifiesto las condiciones de pobreza que prevalecen en La Matosa a pesar de la presencia de la Compañía Petrolera.[11] Tales condiciones sociales se subrayan en la diégesis cuando el narrador relata que "la mayor parte de las chicas de la carretera con dificultad comían una vez al día y muchas no eran dueñas ni de la toalla con la que se limpiaban los humores de los machos con los que cogían" (Melchor, 2017: 31).

El trabajo sexual se encuentra fuertemente vinculado a una compleja estructura patriarcal moderna. Como explica Segato (2016: 18-19):

> El patriarcado, o relación de género basada en la desigualdad, es la estructura política más arcaica y permanente de la humanidad. Esta estructura, que moldea la relación entre posiciones en toda configuración de diferencial de prestigio y de poder, aunque capturada, radicalmente agravada y transmutada en un orden de alta letalidad por el proceso de conquista y colonización, precede sin embargo, como simple jerarquía y en un patriarcado de baja intensidad o bajo impacto, a la era colonial-moderna. La expresión patriarcal-colonial-modernidad describe adecuadamente la prioridad del patriarcado como apropiador del cuerpo de las mujeres y de éste como primera colonia.

[11] En el siguiente apartado retomaré con mayor detenimiento la presencia de la industria petrolera en La Matosa, representada por la Compañía Petrolera.

Entonces, el trabajo sexual emerge como una estructura económica basada en la mercantilización y desposesión del cuerpo femenino. Lo anterior implica que, mediante la apropiación violenta, el cuerpo de las mujeres deja de ser leído como un ente autónomo y pasa a convertirse en objeto de explotación económica (Segato, 2016: 86). En la novela se pone de manifiesto el funcionamiento de esta clase de capital que reduce a los sujetos femeninos a la condición de mercancía al inscribir sus corporalidades en dinámicas de explotación sexual. El caso de Chabela funciona como modo de ilustrar lo anterior; la mujer es trabajadora sexual y la regenta del establecimiento Excálibur Gentelman's Club. En sus propias palabras, dichas a través del discurso indirecto libre: "para hacer dinero en este negocio, dinero de verdad, lo único que se necesita son unas buenas nalgas […]; mejor si son de una bola de chamacas pendejas" (Melchor, 2017: 143).

En el caso de Luismi, el trabajo sexual también está presente. Además de ser sujeto de la explotación del ingeniero, el muchacho también se ve envuelto en una dinámica de intercambios sexuales mediada por la necesidad económica y el consumo de drogas: "Munra lo vio atravesar el patio a trompicones y agarrar la vereda que llevaba hasta la carretera, donde seguramente trataría de conseguir más dinero y así comprar sus cochinas pastillas" (Melchor, 2017: 63). La Bruja, por su parte, es quien ofrece dinero a los jóvenes del pueblo a cambio de favores sexuales: "cuando el chisme de que la Bruja pagaba llegó hasta Villa y el resto de las rancherías de ese lado del río aquello se volvió una procesión, un peregrinar continuo de muchachos y hombres" (Melchor, 2017: 29).

Además, la presencia del narcotráfico en la zona constituye un estrato más en la degradación del tejido social. El narrador alude de forma concreta a estos grupos delictivos mediante la mención del Grupo Sombra, cuya hegemonía en La Matosa y en Villagarbosa es ejercida por Cuco Barrabás: "el que anda de arriba abajo por la carretera en un camionetón de vidrios polarizados el del […] famoso video […] en donde se ven las cosas espantosas que el güero ese le hace a la pobre muchacha" (Melchor, 2017: 50-51).

Al interior de la novela, el narcotráfico opera como una fuerza invisible que actúa como una estructura más de poder. Así, se instaura una zona de ambigüedad entre la legalidad y el crimen, pues las instituciones estatales y el narcotráfico actúan en conjunto para producir un régimen de impunidad que anula cualquier posibilidad de orden legal, así se lo advierte Luismi a

Norma: "jamás de los jamases debía […] ir a pedir ayuda a la policía, porque esos cabrones tenían el mismo patrón, y al final de cuentas eran más o menos lo mismo" (Melchor, 2017: 119). Esta disolución de los límites entre las autoridades y la violencia criminal puede entenderse a la luz de lo que Segato denomina estado de *intemperie*, esto es, un espacio donde la ley deja de operar como garantía de bienestar para los sujetos más vulnerables:

> Creo inclusive que es posible hablar de una nueva forma de terror asociada a lo que he llamado aquí «intemperie» y que no sería otra cosa que un limbo de legalidad, una expansión no controlable de las formas paraestatales del control de la vida apoderándose de porciones cada vez mayores de la población, en especial de aquellos en condición de vulnerabilidad, viviendo en nichos de exclusión. (Segato, 2016: 100-101)

En contraste, los habitantes de La Matosa permanecen al margen de este modelo de desarrollo. Excluidos de los beneficios económicos y sociales relacionados con el progreso, se ven confinados a una serie de condiciones de precariedad que evidencian el carácter desigual de la modernidad. Machismo, misoginia, homofobia, discriminación y otras formas de opresión estructuran las relaciones personales en el pueblo; se conforma así un espacio en el que el ejercicio de la violencia determina las condiciones de vida de los habitantes.

3.2 La negación del progreso

La Matosa es un caserío ubicado en la periferia tanto geográfica como del progreso. De acuerdo con el narrador, se trata de "una especie de poblado sin calles, ni parques, ni iglesias, apenas un puñado de casas iluminadas por focos tristes" (Melchor, 2017: 121). Se nota cierto grado de desarticulación espacial y social en el pueblo —rasgo que remite al universo de lo grotesco—, pues las estructuras supuestamente estables y ordenadoras del Estado se encuentran aquí completamente ausentes: no hay parques ni iglesias, pero tampoco escuelas u hospitales. Frente a los pueblos vecinos, como Villagarbosa, Matacocuite o Palogacho, La Matosa es un espacio que niega en sí mismo los principios de orden y racionalidad propios de la modernidad; en contraste, dentro de Villagarbosa la presencia de instituciones como una iglesia, un parque y una penitenciaría se pueden constatar conforme avanza la diégesis.

El vínculo de La Matosa con la modernidad expone las fracturas de este proyecto, pues, aunque el pueblo aparece excluido del modelo de desarrollo y bienestar, queda plenamente

incorporado al sistema económico del capital extractivo a través de la Compañía Petrolera. Si bien esta corporación marca el ingreso de una forma específica de avance económico en el pueblo, no hay progreso social para sus habitantes, como se verá a continuación.

Luego de la reconstrucción de La Matosa, años después del huracán de 1978, la promesa de la modernidad aparece con el descubrimiento de algunos pozos petroleros cercanos al poblado. Entonces se construye una carretera a un costado de La Matosa con el fin de conectar la zona tropical con la capital del país y con ello facilitar el transporte del petróleo extraído. La carretera es el símbolo del progreso para el pueblo, suscita la expectativa de mayores oportunidades laborales y, por tanto, de la mejora en las condiciones de vida: "según esto era una mina de oro" (Melchor, 2017: 140). La construcción atrae a "gente de fuera" al pueblo: jornaleros, comerciantes, operadores y trabajadoras sexuales, todos atraídos bajo la premisa del desarrollo económico. Posteriormente, se construyen en la zona varios recintos, entre los que se destacan aquellos dedicados al consumo de alcohol y al trabajo sexual: "[la carretera fue] una obra para la que se levantaron barracas y fondas y con el tiempo cantinas, posadas, congales y puteros" (Melchor, 2017: 25).

La construcción de la carretera también marca el ingreso de la Compañía Petrolera a La Matosa. Como señala Di Bernardo (2022: 85-87), la presencia de la industria petrolera en el pueblo transforma tanto el territorio como el tejido social: las lógicas del capitalismo y de la extracción de recursos aparecen como fuerzas invisibles que determinan las relaciones de poder y legitiman las estructuras de violencia. En La Matosa, el modelo económico capitalista de la Compañía produce la extracción masiva de petróleo; en algún momento de la trama, el narrador hace referencia a los barriles de petróleo que se producen en la zona: "estaba flaco como tlaconete y no pesaba ni la mitad de lo que pesaban los barriles esos que supuestamente tendría que andar acarreando" (Melchor, 2017: 75).

El progreso aparentemente subyacente a la Compañía únicamente corresponde a las clases altas. En este caso, son los trabajadores de la corporación quienes representan a la élite favorecida por el proyecto moderno del progreso, únicamente este sector puede acceder a un verdadero avance económico. El acceso a la Compañía se encuentra condicionado por un fuerte nepotismo mediante el cual los puestos de trabajo se reservan a los familiares y allegados a quienes ya forman parte de la corporación: "hacía años ya que la Compañía Petrolera no

contrataba a nadie que no fuera pariente directo o recomendado de los líderes sindicales" (Melchor, 2017: 75).

En La Matosa, el tiempo ideal de la modernidad, es decir, aquel que postula una trayectoria histórica lineal orientada hacia el avance de la civilización, resulta inoperante. La comunidad permanece atrapada en una temporalidad caracterizada por la repetición de la violencia, dentro de la cual no existe la posibilidad de consolidar un horizonte de transformación social. Frente a estas dos clases de estructuras temporales, aparece en la novela una tercera forma temporal vinculada a los festejos carnavalescos.

Para Bajtin, en el carnaval el orden oficial se suspende provisionalmente con el fin de instaurar un tiempo excepcional regido por la inversión de jerarquías y la transgresión de las normas sociales. Se trata de una temporalidad cíclica asociada a los ritmos de naturales de la vida, en el que existe un proceso de degradación, entendida como una etapa necesaria para la renovación.

En la novela, el carnaval ocurre en el sexto capítulo. La narración de esta fiesta se hace desde la analepsis, es decir, el carnaval ocurre en el pasado, antes de los acontecimientos principales de la diégesis. La focalización del capítulo recae en Brando, por lo que todo lo que acontece antes, durante y después de la celebración se narra desde la perspectiva del muchacho.

El carnaval toma lugar en el pueblo de Villagarbosa, donde vive Brando, los días previos al Miércoles de Ceniza. Desde niño, Brando siente intriga y curiosidad por aquella celebración, aunque su madre, sumamente religiosa no le permite participar. La fiesta popular carnavalesca aparece en tensión con el discurso oficial religioso, que busca preservar el orden social y moral del pueblo. El padre Casto, principal autoridad religiosa, rechaza el carnaval por considerarlo una amenaza al orden oficial: "una fiesta que no era otra cosa más que un aquelarre desenfrenado que inducía a los jóvenes del pueblo a la fornicación y al vicio" (Melchor, 2017: 168). Tiempo después, cuando cumple dieciséis años, Brando transgrede la autoridad de su madre y finalmente se une a sus amigos para asistir al festejo.

De este modo, el carnaval toma forma desde la perspectiva de Brando: desfiles, música, petardos, bebida, bailes y juegos mecánicos que abundan en el centro de Villagarbosa generan un ambiente festivo. El pueblo se transforma temporalmente, pues los valores oficiales se dejan de lado y el centro es ocupado por la colectividad. En esta celebración, las

fronteras jerárquicas se disuelven y los individuos se integran en una un todo festivo que deja de lado las formas cotidianas de organización social. La participación de toda la comunidad convierte las calles de Villagarbosa en el principal escenario de la interacción social. En este momento la novela establece una relación directa con el grotesco en su dimensión más plástica:

> Los ojos de Brando se deslizaban, ebrios y dilatados, por la piel desnuda de las edecanes, por los rostros anónimos de la multitud reunida sobre las aceras, por las máscaras *grotescas* de los niños que surgían de pronto para reventar sus huevos rellenos de harina y confeti contra las cabezas de los adultos distraídos. (Melchor, 2017: 168, cursivas añadidas)

Además de la suspensión temporal del orden oficial, es posible identificar en esta festividad algunos otros rasgos que Bajtin atribuye al carnaval: la exaltación de la dimensión corporal y material, la exageración y la hipérbole. En la novela, hay una serie de imágenes de alimentos que se mezclan con la vida material del cuerpo y sus fluidos: "el aire de febrero olía a espuma de cerveza, a grasa fundida de los puestos de tacos, a deliciosa fritanga, a caños y a basura, a los orines y las heces desparramados en las banquetas y al sudor de los cuerpos" (Melchor, 2017: 169-17). Para Bajtin (2003: 216-219), las imágenes del banquete, esto es, la ingesta de alimentos y bebidas, se encuentran estrechamente vinculadas al sentido positivo del carnaval: mediante la alimentación, el cuerpo se renueva, la vida triunfa sobre la muerte. En la novela, sin embargo, este sentido positivo del banquete se encuentra degradado, pues la comida aparece con relación a la descomposición corporal.

Al igual que en el imaginario carnavalesco medieval, poblado por bufones, payasos, enanos y monstruos, en la novela se muestra una galería de personajes cuya corporalidad y comportamiento transgreden las convenciones sociales: se trata de las locas, palabra que, según el Diccionario del Español de México, hace referencia a un "hombre homosexual, de vestido llamativo y actitud provocativa".

Desde la mirada de la heteronorma e incluso de la moral religiosa, las locas son "anormales" por su orientación sexual. También hay una cierta extravagancia en su apariencia debido a los disfraces que portan o a la exageración de sus formas corporales, que aparecen deformadas hasta el punto de adquirir una apariencia grotesca:

> Locas […] venidas de todos los rincones de la república nomás a desatarse al famoso carnaval de Villagarbosa, a jotear libremente en las calles del pueblo embutidas en apretadas mallas de *ballerina*, disfrazadas de hadas con alas de mariposa, de sensuales enfermeras de la Cruz

> Roja, de porristas y gimnastas musculosas […]; locas bien locas vestidas de novia persiguiendo a los muchachos por los callejones; *locas bufonescas con nalgas y tetas gargantuescas tratando de besar a los rancheros en la boca*. (Melchor, 2017: 170, cursivas añadidas)

En el desfile de las locas, estas figuras salen de los márgenes de la sociedad y se integran al centro de la escena pública. En el "mundo al revés" del carnaval, todo se invierte: los sujetos históricamente marginados adquieren protagonismo, los hombres se disfrazan de mujer y las conductas que habitualmente son objeto de censura se llevan a cabo ante la colectividad. Hay una parodia de los roles sociales definidos: "locas disfrazadas de batos bien machines, tan hombres como cualquiera, hasta que se alzaban los lentes oscuros y les notabas la depilada de ceja, los párpados espolvoreados con brillantina de colores, la mirada braguetera" (Melchor, 2017: 171).

Llama la atención el último segmento del mismo fragmento de la novela debido a la relación que Melchor establece con el imaginario del carnaval medieval. Destaca en primer lugar, la referencia explícita a las figuras bufonescas, centrales en las celebraciones carnavalescas de la época; en segundo lugar, es significativo el empleo del adjetivo *gargantuescas*, que remite directamente a Gargantúa, personaje creado por Rabelais y cuya corporalidad desmesurada se convirtió en una imagen paradigmática del imaginario grotesco estudiado por Bajtin.

En un momento determinado de la fiesta popular ocurre la presentación de la reina del carnaval. Se trata de una pequeña "envuelta en tules y brocados como una princesa de otro siglo" (Melchor, 2017: 170). Varios policías la resguardan con dificultad mientras ella permanece en su trono al centro de una multitud frenética. El narrador retrata a la niña con una sonrisa casi automática, pues en realidad se encuentra asustada hasta cierto punto debido a toda la agitación del momento, pero especialmente por los gritos de los hombres a su alrededor. Ocurre también un momento en que la niña es sujeto de sexualización, pues los hombres alcoholizados le profieren "obscenidades", aunque pronto la narración añade otro matiz a esta situación:

> La plaza de Villa estaba llena también de policías traídos de la Capital expresamente para contener, aunque sin mucho éxito, a la turba que se arremolinaba alrededor del trono de la reina […]; una nena de mirada perdida y sonrisa impostada que sacudía sus gráciles miembros al ritmo sincopado que tronaba desde la pared de bocinas a su espalda: *A ella le gusta la*

> *gasolina*, con una mano en la cintura y otra sujetando su corona, *dale más gasolina*, y aquella mirada vacía, casi espantada, *cómo le encanta la gasolina*, por las obscenidades que los ebrios a sus pies le gritaban con algo más parecido al hambre que a la lujuria, *dale más gasolina*, dispuestos tal vez a devorarla, a clavar sus dientes en aquella carne suave, pegada al hueso casi, si acaso los policías permitían que la reina quedara a su alcance. (Melchor, 2017: 170, cursivas en el original)

De este modo, el carnaval de Villagarbosa se convierte en una manifestación de la pérdida del control racional. Así, se ponen en cuestión los procesos civilizatorios de la modernidad, pues en el carnaval surgen tendencias antropófagas mediante las cuales los impulsos primitivos e irracionales del ser humano salen a la superficie. En este sentido, la novela presenta el carnaval como un espacio en el que la aparente estabilidad de la civilización revela su fragilidad al exponer, por el contrario, las fuerzas irracionales que permanecen en la interioridad de los sujetos a pesar del orden cotidiano.

Prosigue en la narración la llegada del amanecer y con ello la conclusión del carnaval. En este punto, Brando continúa en compañía de sus amigos y en algún momento todos deciden abordar el auto de Munra para ir a comprar drogas a otro pueblo y así "seguir la fiesta". Entonces, una mujer desconocida y visiblemente alcoholizada se une al grupo: "Nadie la conocía, nadie sabía su nombre, pero a ella parecía no importarle; estaba pedísima y bastante aturdida y al parecer muy caliente porque extendía sus manos torpes en todas direcciones, tratando de agarrarle la verga a sus amigos" (Melchor, 2017: 171). Esta mujer desconocida es sujeto de abuso sexual por parte del grupo de hombres. Las imágenes que presenta Melchor en este momento resultan excesivas y desencarnadas, en línea con la crítica social y de denuncia de las distintas formas de violencia presentes en la sociedad de La Matosa.

Tras la insistencia de sus amigos, Brando también participa en la violación en grupo y mientras ocurre el acto, la mujer orina sobre el muchacho. Ante la perspectiva de haber sido puesto en ridículo frente a sus amigos, en un estallido de violencia el muchacho golpea a la mujer: "Nadie detuvo a Brando cuando este se lanzó hacia la mujer y le asestó un buen puñetazo en la cara; todos estaban demasiado ocupados riendo" (Melchor, 2017: 173). Posteriormente, los amigos siguen su plan inicial de ir en busca de drogas a otro pueblo y en el camino abandonan a la mujer en medio de la carretera.

El carnaval es una forma ritual estrechamente vinculada al calendario religioso y su realización se encuentra delimitada a un momento específico del año (Bajtin, 2003: 8). En la

novela, esta relación se hace evidente, pues la fiesta carnavalesca ocurre durante los días previos al inicio de la Cuaresma y concluye, específicamente, en el Miércoles de Ceniza.

Desde esta perspectiva, el festejo carnavalesco funciona como la manifestación de un tiempo cíclico en el que ciertas prácticas se repiten anualmente durante un periodo determinado. En el carnaval, el tiempo histórico se vuelve un tiempo circular cuyo fundamento es la regresión al pasado. Como Paz explica, en la antigüedad, el pasado era la medida del tiempo, un momento arquetípico al que se regresaba, precisamente, a través de los rituales y las fiestas. En palabras del erudito, en esta época:

> La vida social no es histórica, sino ritual; no está hecha de cambios sucesivos, sino que consiste en la repetición rítmica del pasado intemporal. El pasado es un arquetipo y el presente debe ajustarse a ese modelo inmutable; además, ese pasado está presente siempre, ya que regresa en el rito y la fiesta. (Paz, 1990: 28)

En el carnaval entra en juego un principio fundamental: el de la regeneración. Para Bajtin, los actos de rebajamiento, profanación e inversión que se llevan a cabo durante el carnaval no poseen una connotación negativa. Por el contrario, la degradación carnavalesca implica un retorno a la materialidad del cuerpo y una conexión con los ciclos de la vida, donde la muerte constituye una condición necesaria para el nacimiento de algo nuevo. De ahí que Bajtin reconozca una dimensión positiva en las imágenes del exceso, la sexualidad, la embriaguez, la comida o las funciones corporales, las cuales que abundan en los festejos carnavalescos.

Si la fiesta carnavalesca es un espacio ritual en el que la vida se regenera a través de la degradación, lo que sucede en *Temporada de huracanes* es la negación de este proceso de renovación vital. Como se vio anteriormente, la novela incorpora y hace uso de una serie de imágenes festivas que permiten establecer un diálogo con el sistema de imágenes carnavalescas de concepción bajtiniana: hay una inversión temporal del orden cotidiano y se puede notar el énfasis hacia lo corporal-material mediante elementos como la embriaguez, la comidam la sexualidad, la exageración de las formas corporales, entre otros. No obstante, las prácticas festivas que se relatan en la narración no desembocan en una liberación colectiva ni en la reafirmación de la continuidad de la vida; por el contrario, lo que se observa es cómo la violencia que, se podría decir, estructura el espacio narrativo, permanece a pesar de los rituales de la comunidad.

De este modo, al concluir el ciclo carnavalesco lo que se muestra en Villagarbosa es un ambiente de destrucción y deterioro como resultado directo del desenfreno ocurrido durante la celebración: "Brando siempre se preguntaba cómo era posible que toda esa excitación que recorría al pueblo en los días previos al carnaval, todo ese oropel y esas luces de artificio, terminaran en aquel muladar apocalíptico de trogloditas desmayados sobre charcos de vómito" (Melchor, 2017: 168). Así, lejos de propiciar una renovación de la comunidad, los excesos asociados al carnaval dejan tras de sí un paisaje de degradación que, sin embargo, adquiere un valor opuesto al que Bajtin atribuye en el contexto de la cultura carnavalesca medieval. La degradación en este caso se presenta como un proceso sin trascendencia: la destrucción que queda en el pueblo no se resignifica como una marca necesaria para un nuevo comienzo, por lo que, de acuerdo con esta lectura, funciona como el signo de una clausura temporal.

A partir de estas consideraciones, podría interpretarse que Melchor muestra el fracaso de los rituales, de las fiestas, y más precisamente, del carnaval. Este no cumple su propósito, que es el de ofrecer una vía para la renovación de la vida y la regeneración de la comunidad. La fiesta ocurre en Villagarbosa, como se pudo observar, pero ha perdido su capacidad de insertar a los sujetos en un ciclo de regeneración. La degradación ya no conduce al renacimiento y funciona para afirmar la muerte como final definitivo de la vida; por ello resulta relevante que el narrador emplee la imagen del apocalipsis, entendido como el "fin del mundo", para describir el paisaje de Villagarbosa en cuanto termina el carnaval. Melchor incluso propone un regreso al estadio previo a la civilización, caracterizado por la irracionalidad y el dominio de los impulsos.

Así, puede sostenerse que la interrupción de la vida cotidiana y la inversión provisional de las jerarquías sociales que acompañan al carnaval no producen ninguna transformación del cuerpo social una vez concluida la celebración. Entonces, la comunidad regresa invariablemente a las mismas dinámicas de violencia que guían las relaciones entre los personajes a lo largo de la novela. Esto se hace aún más evidente al considerar el acontecimiento que sigue al carnaval, en el que Brando y sus amigos abusan sexualmente de una mujer desconocida que se encuentra en estado de ebriedad.

En este sentido, la novela pone en relación tres concepciones temporales distintas y complejiza la significación que cada una adquiere en la configuración de la diégesis. En

primer lugar, y como ya ha sido señalado, aparece el tiempo ideal de la modernidad, aquel que emplea una concepción de la historia orientada hacia el progreso y que, podría decirse, articula su avance en una línea recta. Se trata de una temporalidad guiada por la promesa de un futuro "mejor" y por la expansión de la racionalidad moderna. En segundo lugar, emerge en la novela el tiempo ritual del carnaval que responde a una estructura cíclica basada en la repetición simbólica de la fiesta y los ciclos de la vida. A diferencia del tiempo moderno, que avanza hacia adelante, el tiempo ritual sigue una forma circular: retorna sobre sí mismo para actualizar un pasado arquetípico mediante el rito.

Sin embargo, ni la linealidad progresiva de la modernidad ni la circularidad regeneradora del rito encuentran su desarrollo en la novela. El progreso prometido por la modernidad nunca llega a materializarse en La Matosa y, por su parte, el carnaval que sucede año con año carece de su capacidad de regeneración. De ahí que se identifique un tiempo "huracanado", marcado por el estancamiento, la repetición de ciclos de violencia y la imposibilidad de futuro. Los personajes son excluidos sistemáticamente de un modelo de desarrollo ideal y en el carnaval finalmente se observa la negación de la vida misma.

De este modo, la novela problematiza tanto el tiempo lineal de la modernidad como el tiempo circular del ritual para mostrar el fracaso de ambos modelos en la consolidación de la experiencia de los sujetos que habitan La Matosa y Villagarbosa. La temporalidad que en última instancia se articula en la novela es la del tiempo "huracanado", es decir, aquella de la repetición y perpetuación de la violencia.

En este contexto, el mundo de los sujetos marginados, ignorado e invisibilizado por el proyecto de la modernidad, preserva y lleva a cabo una serie de prácticas que históricamente han sido consideradas como incompatibles con el ideal de civilización. En La Matosa, las creencias y saberes de origen prehispánico se entrelazan con prácticas de herencia africana como resultado de los procesos de mestizaje en América Latina producidos durante la colonización. La novela muestra que estas formas de conocimiento adquieren un juicio de valor negativo dentro del marco de la racionalidad moderna. Por ello, son descritas como "rituales de hechicería y creencias supersticiosas que por desgracia abundaban en aquella tierra debido a las raíces africanas de sus habitantes, a las costumbres idólatras de los indios, a la pobreza, la miseria y la ignorancia" (Melchor, 2017: 160).

En particular, la Bruja encarna y condensa aquellas prácticas consideradas no civilizadas y alternas al orden oficial, al disponer de un saber que se sitúa fuera del marco hegemónico del conocimiento científico. En su calidad de hechicera, posee conocimientos herbolarios con los cuales cura enfermedades; realiza "trabajos" de hechicería para sanar los males del "corazón" o de la mente; y ofrece brebajes "abortivos" para las mujeres que desean interrumpir su embarazo, en su mayoría trabajadoras sexuales, entre otras prácticas. De ahí que la muerte de la Bruja resulte especialmente significativa, pues este evento puede ser interpretado como la pérdida de los referentes simbólicos de toda la comunidad.

Luego del fallecimiento de la Bruja Vieja, su hija es quien da continuidad a un linaje de conocimientos mágicos heredados de una generación a otra. La sucesión entre ambas figuras posibilita la preservación de un conocimiento ajeno a las instituciones oficiales y de la racionalidad promovida por la modernidad. Cuando la Bruja hija es asesinada, ningún otro personaje ocupa su lugar o se da a la tarea de transmitir dicho legado. La hechicera tampoco tiene hijos o algún familiar cercano, por lo que su muerte se convierte en la ruptura de una larga tradición que, hasta entonces, había sobrevivido en los márgenes de la modernidad.

A nivel simbólico, la muerte de la Bruja implica la desaparición de un sistema de creencias y conocimientos que, con anterioridad, habían otorgado sentido al sistema de pensamiento de la comunidad. Las prácticas, creencias y saberes mágicos de La Matosa mueren con la Bruja, por lo que la población queda escindida de sus fundamentos espirituales, de los saberes que históricamente habían orientado su relación con la realidad a pesar de la hegemonía moderna.

Durante el desarrollo de este tercer apartado, he señalado que el tiempo "huracanado" que rige de manera general a la diégesis desarticula la percepción lineal de la historia tal y como se concibe desde la modernidad. La novela cuestiona así la supuesta linealidad del proyecto moderno y muestra su imposibilidad de cumplirse en un contexto en el que no hay futuro ni horizonte de expectativas. Esta clase de colapso temporal recuerda a la estética de lo grotesco, que sale a la superficie en el momento en que las estructuras que organizan la experiencia humana (ya sean de la identidad o temporales) dejan de funcionar con normalidad.

En palabras de Kayser (s.f.: 32), "el grotesco es 'sobrenatural' y 'absurdo', quiere decir que en él se destruyen las ordenaciones dominadoras de nuestro mundo". En efecto,

ciertos momentos de la novela podrían establecer un diálogo estrecho con lo sobrenatural: cuando los pobladores de La Matosa concluyen que la Bruja se convierte en ave después de su muerte y el episodio en el que, después de asesinar a la hechicera, Brando se encuentra con un gran gato negro. El efecto grotesco consiste, entonces, en que se pone en duda la estabilidad de las categorías aparente estables de la realidad. Lo sobrenatural irrumpe sin que sea posible determinar si se trata de acontecimientos verdaderos o extraordinarios. La ruptura de oposiciones binarias contribuye, asimismo, a la configuración de lo absurdo: la novela desestabiliza categorías aparentemente estables de la realidad y que pretenden organizar la experiencia a partir de términos excluyentes, como humano/animal, masculino/femenino, racional/irracional, normal/anormal o real/sobrenatural.

A partir de lo anterior, resalta en la configuración de la novela una de las características más importantes de lo grotesco para Philip Thomson: la desarmonía esto es, el choque conflictivo entre elementos incompatibles. La obra de Melchor se encuentra atravesada por una serie de oposiciones que permanecen en tensión irresoluble: además de lo real y sobrenatural, aparecen el progreso y estancamiento, racionalidad y superstición, civilización y barbarie, regeneración y destrucción, racionalidad y superstición, la risa y el espanto. Desde la perspectiva de Thomson, es precisamente la imposibilidad de resolver esta serie de conflictos lo que produce el efecto grotesco.

En este punto quiero destacar el elemento de la risa en la novela. La risa que emerge en la novela suele estar asociada a la exageración y la hipérbole, al exceso de algunas situaciones o en ciertos personajes. Como se ha visto, Thomson plantea que una de las posibilidades de interpretación de la ambivalencia en lo grotesco sería que esta funciona para traer a la superficie lo horroroso, para luego volverlo menos perturbador mediante la representación de un lado cómico. Si bien *Temporada de huracanes* incorpora momentos cómicos que pueden resultar risibles, considero que estos no funcionan para hacer de la realidad una instancia menos aterradora. Por el contrario, Melchor emplea la ironía, la degradación y la hipérbole como elementos para confrontar al lector con una realidad profundamente violenta y desarticulada. En la novela, la risa no hace menos sutil el carácter perturbador de la realidad, sino que contribuye a hacerlo más visible. La coexistencia de lo cómico y lo terrible conduce a elaborar una perspectiva más aguda de las contradicciones que atraviesan la diégesis.

La estética de lo grotesco, como señala Kayser, apunta hacia el efecto de la sorpresa, de la perplejidad ante la contemplación de un mundo que ha dejado de funcionar con normalidad. En *Temporada de huracanes*, el efecto estético de perplejidad se crea a partir de diferentes mecanismos grotescos de disolución (la deformidad, la fusión de ámbitos separados, la anulación de categorías y conceptos, etc.) que impactan en la configuración del universo narrativo. Desde las primeras páginas, el lector se enfrenta a una realidad que aparece desprovista de orden y de referentes o estructuras estables que organicen la experiencia de los individuos. Todo ha sido trastocado en este mundo: los vínculos afectivos se encuentran erosionados, las normas sociales han perdido su capacidad reguladora, toda forma de convivencia aparece atravesada por distintos modos de violencia, el tiempo aparece estancado y el futuro anulado, por lo que los personajes quedan sin esperanza.

Melchor presenta una sociedad en la que la infancia, la adolescencia y los proyectos de vida se ven interrumpidos o truncados prematuramente: tanto Yesenia como Luismi y Brando abandonan sus estudios. Norma, de trece años, es abusada sexualmente por su padrastro y como consecuencia ocurre un embarazo que la obliga a huir de su casa. Cuando la niña llega a La Matosa, conoce a Chabela, quien a su vez la presenta a la Bruja, que la ayuda a abortar. En este punto el aborto adquiere una relevancia significativa si se considera que la interrupción del embarazo de Norma ocurre dentro de un espacio narrativo donde los proyectos de vida aparecen truncados. De este modo, considero que el aborto puede interpretarse como la imagen de la imposibilidad de futuro en tanto que supone la cancelación de una proyección temporal. A nivel simbólico dentro de la novela, el aborto supone la clausura de un tiempo futuro y aquello que debería representar la continuidad histórica (el nacimiento de un niño) desaparece incluso antes de llegar a existir.

La adultez se convierte en un espacio de fallo y negligencia, pues no existen figuras que actúen como guías o tutores para los más jóvenes. Los adultos de la novela: la Bruja, la abuela de Yesenia, Munra, Chabela y la madre de Brando emergen como figuras incapaces de sostener vínculos afectivos estables o de ejercer algún tipo de acompañamiento. Casi todos reproducen dinámicas de violencia y abandono en el seno familiar, lo que deja a los más jóvenes obligados a enfrentarse a un entorno hostil sin afecto y sin valores.

En La Matosa se anula la movilidad social y toda posibilidad de progreso queda cancelada, por lo que los personajes están presos de un determinismo fatal desde un inicio:

Munra debe ser marginado por su deformidad corporal; Yesenia es queda atravesada por el odio de su abuela y probablemente queda al frente de su familia; la Bruja es asesinada por ser una criatura ambigua y demoníaca; Luismi, a semejanza de su padre, está condenado a morir en la cárcel; y Brando, que desde pequeño es signado por su madre como endemoniado, está destinado a asesinar a la Bruja.

La autora formula una crítica a la historia de México al presentar el devenir histórico del país como una sucesión de violencias acumuladas que se remonta al proceso de Conquista y que prolonga sus raíces hasta el México contemporáneo. De este modo, Melchor pone de manifiesto las estructuras de coloniales dominación, exclusión y desigualdad que han permanecido imbricadas en el tiempo y que se han producido bajo distintas formas a lo largo de diferentes momentos históricos. En la modernidad, momento en el que podría decirse sucede la trama, Melchor muestra cómo las promesas del discurso oficial (las del progreso, el desarrollo, el orden racional, la movilidad social) permanecen incumplidas. Esta lectura me permite interpretar que La Matosa se convierte en la representación simbólica del caos social e histórico de México: en este espacio, las instituciones estatales se encuentran ausentes, la violencia se integra a la vida cotidiana y los sujetos habitan una realidad marcada por la precariedad y la imposibilidad de transformar sus condiciones de existencia.

Por último, puede afirmarse que lo grotesco, además de ser una categoría estética mediante la cual pueden leerse algunos componentes de la diégesis, adquiere en *Temporada de huracanes* la función de ser una herramienta crítica mediante la cual Melchor expone las contradicciones, violencias y fracturas que dan forma a la sociedad mexicana contemporánea. El efecto de perplejidad nace en el lector a partir del reconocimiento de que aquello que en un inicio se percibe como extraño, contradictorio o aterrador en realidad forma parte de las estructuras históricas y sociales de México. Sin fuerzas sobrenaturales a las que culpar, la novela sitúa el origen del espanto en la propia realidad social.

Conclusiones

Esta investigación tuvo como propósito analizar la función de la estética de lo grotesco en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor a partir de dos ejes fundamentales: la degradación del sujeto y la crisis del tiempo histórico. En este sentido, los resultados obtenidos me permiten afirmar que la hipótesis planteada al inicio del trabajo encuentra un sustento sólido en el análisis realizado. A lo largo del desarrollo de este, demostré que lo grotesco opera como un principio estructurador de la novela que interviene tanto en la configuración de los personajes como en la representación de la temporalidad.

La revisión de las propuestas de Wolfgang Kayser, Mijail Bajtin y Philip Thomson me permitió establecer un marco conceptual desde el cual comprender la complejidad del fenómeno grotesco. Las categorías relacionadas con la destrucción del concepto de personalidad, el derribo del tiempo histórico, la lógica carnavalesca, la ambivalencia, la deformación y la mezcla posibilitaron identificar que lo grotesco opera mediante la alteración de las estructuras convencionales de representación. Los planteamientos de Pavis y Connelly complementaron esta perspectiva al permitir reconocer la deformación, la desproporción, la transformación y la combinación de elementos heterogéneos como procedimientos capaces de producir una ruptura de las formas establecidas. En conjunto, estas aportaciones permitieron comprender lo grotesco como una categoría estética cuya operación va de la dimensión visual o corporal hasta las estructuras mediante las cuales se organiza la realidad representada.

Mediante el recorrido por la narrativa de Fernanda Melchor me fue posible reconocer, asimismo, la recurrencia de problemáticas relacionadas con la violencia, la marginalidad, la desigualdad y el cuestionamiento de las estructuras sociales. En *Temporada de huracanes*, estos elementos adquieren una particular complejidad debido a la manera en que se articulan con relación a la estética de lo grotesco.

En cuanto a los personajes, a través de su análisis pude identificar que procedimientos como la deformación, la exageración, la desarmonía y la animalización contribuyen a la construcción de una estética de lo grotesco que se desplaza del cuerpo hacia dimensiones más profundas de la subjetividad. Además de operar sobre las características físicas de los

personajes, la estética de lo grotesco también interviene en la manera en que estos son nombrados y reconocidos dentro de su entorno.

La animalización identificada en distintos personajes adquiere, desde esta perspectiva, una relevancia particular, pues el tránsito entre lo humano, lo animal, lo demoníaco y lo bestial genera una zona de indeterminación que corresponde con la lógica grotesca estudiada. Esta operación resulta importante porque muestra que la deshumanización de los personajes se encuentra vinculada con estructuras sociales que determinan quién puede ser reconocido como sujeto y quién queda relegado a una posición de inferioridad.

Las propuestas de Judith Butler y Rita Segato me permitieron profundizar en la relación entre cuerpo, género y poder, particularmente en personajes como la Bruja, Yesenia, Norma y las distintas masculinidades representadas en la obra. A partir de estas aproximaciones observé que las individualidades de los personajes se encuentran atravesadas por relaciones de poder que condicionan su reconocimiento y su lugar dentro de la comunidad. El cuerpo aparece, de este modo, como un territorio de inscripción de las normas sociales y de las prácticas de violencia.

Asimismo, el carácter polifónico de la novela desempeña una función relevante en la configuración de lo grotesco. La multiplicidad de voces narrativas impide establecer una perspectiva única y definitiva sobre los acontecimientos y los personajes de la Bruja y Luismi. Cada voz aporta una percepción parcial, atravesada por prejuicios, experiencias y formas particulares de comprender la realidad. Como consecuencia, la personalidad de los personajes se fragmenta entre las distintas representaciones que otros construyen sobre ellos.

A través del análisis de la temporalidad en la novela pude identificar el derribo del tiempo histórico como el segundo mecanismo fundamental de la estética grotesca. De acuerdo con los planteamientos de Hegel sobre el desarrollo histórico y su relación con la idea de progreso, fue posible observar que *Temporada de huracanes* construye una temporalidad que pone en cuestión la concepción de la historia como proceso continuo de perfeccionamiento. Así, las condiciones sociales representadas en la novela revelan la persistencia de estructuras de violencia, desigualdad y exclusión que atraviesan distintas generaciones y que encuentran uno de sus antecedentes fundamentales en la Conquista y en la instauración de un orden colonial cuyos efectos se prolongan bajo formas renovadas.

Desde esta perspectiva, la colonialidad permite comprender la permanencia de relaciones de poder, jerarquías y mecanismos de exclusión que sobreviven a las transformaciones históricas y se articulan con las dinámicas sociales de la modernidad. El tiempo histórico pierde, por tanto, su carácter progresivo y se convierte en un espacio de repetición, en el que distintas formas de dominación reaparecen bajo nuevas condiciones. Por ello, la experiencia de los personajes demuestra que el transcurso temporal no garantiza por sí mismo una transformación de las condiciones sociales.

La propuesta de Octavio Paz sobre la modernidad permitió ampliar esta interpretación al considerar la relación entre modernidad, ruptura y continuidad. La novela presenta una modernidad incompleta y contradictoria, en la que los discursos asociados con el desarrollo y la transformación aparecen en conflicto con estructuras sociales coloniales profundamente arraigadas en La Matosa. De este modo, la Conquista y la colonialidad constituyen una dimensión histórica que permite observar la continuidad de determinadas relaciones de poder dentro de un proyecto moderno que, pese a sus promesas de transformación y progreso, mantiene formas de desigualdad y exclusión heredadas de procesos históricos anteriores. La temporalidad construida por la novela articula así diferentes momentos de la historia mexicana y muestra su coexistencia en el presente, con lo cual el pasado deja de constituir una etapa superada y se manifiesta como una fuerza que continúa configurando las condiciones sociales de La Matosa.

El análisis reveló, en este sentido, la coexistencia conflictiva de tres regímenes temporales en la novela: un tiempo ideal asociado con el discurso moderno del desarrollo; un tiempo circular relacionado con la lógica ritual y carnavalesca; y un tiempo "huracanado", caracterizado por la repetición de la violencia y por la anulación de las expectativas de futuro. Esta última dimensión resulta particularmente significativa para comprender el título de la novela, pues el huracán puede interpretarse como una figura que condensa movimiento, destrucción, repetición y desorden.

La incorporación de elementos relacionados con el carnaval bajtiniano me permitió profundizar esta interpretación. Si bien la inversión temporal de las jerarquías, la transgresión de las normas y la presencia de cuerpos y conductas que desafían el orden establecido aparecen bajo la forma del carnaval en un momento de la novela, estos procedimientos no desembocan en una renovación efectiva de la vida social. El resultado es una representación

en la que la posibilidad de progreso permanece negada, mientras las condiciones materiales y simbólicas que producen la violencia continúan operando. La novela configura de este modo una visión crítica de las promesas de renovación asociadas con la modernidad y con el progreso histórico.

La metodología empleada para la elaboración de esta tesis, basada principalmente en el análisis textual de la novela a partir de las categorías propuestas por Wolfgang Kayser, Mijaíl Bajtín y Philip Thomson, me resultó útil para identificar las manifestaciones de lo grotesco en la configuración de los personajes y en la representación del tiempo. La articulación de estos enfoques me permitió abordar el fenómeno grotesco desde una perspectiva amplia que consideró tanto sus dimensiones estéticas como sus implicaciones históricas y culturales.

Durante el desarrollo de la investigación surgieron algunas limitaciones que conviene señalar. Una de las principales dificultades estuvo relacionada con la estructura narrativa de la novela, debido a que los personajes centrales de la Bruja y Luismi carecen de una focalización propia. Por ello, aunque ambos ocupan posiciones relevantes dentro de la trama, su construcción depende en gran medida de los relatos, recuerdos y percepciones de otros personajes. Esta particularidad impide acceder directamente a una dimensión completa de su subjetividad y obliga a reconstruirla a partir de las perspectivas de otros sujetos.

Entre los alcances de esta investigación destaca la posibilidad de ofrecer una lectura de *Temporada de huracanes* centrada en la función estructural de la estética grotesca. El estudio me permitió desplazar la comprensión de lo grotesco desde una consideración exclusivamente vinculada con la deformidad corporal o con la presencia de imágenes perturbadoras hacia una interpretación que contempla su incidencia sobre la personalidad y la temporalidad. Esta perspectiva contribuye a ampliar las aproximaciones críticas a la obra de Fernanda Melchor al incorporar el análisis del tiempo histórico como una dimensión fundamental para comprender la representación de la violencia y de la crisis social.

Los resultados obtenidos permiten plantear, asimismo, nuevas posibilidades de investigación. Un estudio posterior podría examinar la presencia de los procedimientos grotescos en otras obras de Fernanda Melchor, con el propósito de determinar si la destrucción de la personalidad y el derribo del tiempo histórico constituyen mecanismos recurrentes dentro de su proyecto narrativo. También sería pertinente establecer relaciones

comparativas con otros textos de la narrativa latinoamericana contemporánea que representen contextos de violencia, marginalidad y crisis social mediante procedimientos grotescos. Este tipo de aproximación permitiría determinar las particularidades de la propuesta estética de Melchor y explorar la manera en que lo grotesco se configura dentro de las literaturas contemporáneas de la región.

En suma, el análisis realizado me permite concluir que la estética de lo grotesco desempeña una función central en la novela, pues articula la representación de sujetos degradados y de una temporalidad histórica en crisis. A través de estos mecanismos, Fernanda Melchor construye una visión crítica de la realidad mexicana contemporánea, sin olvidar los hechos históricos previos que han dado forma a nuestra sociedad.

Bibliografía

Ávalos Reyes, M. E. (2019). "*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), 53-70.

Barasch, F. (1971). *The grotesque: A study in meanings*. Belgium: Mouton & Co. N. V.

Bajtin, M. (1998). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento: el contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.

_____. (2003). *Problemas de la poética de Dostoievski*. México: Fondo de Cultura Económica.

Banko, C. (2005). "La industria azucarera en Venezuela y México. Un estudio comparativo". *Boletín de la Academia Nacional de la Historia, 88*(352), 157-159.

Butler, J. (2007). *El género en disputa: El feminismo y la subversión de la identidad*. España: Paidós.

Cabranes Méndez, F., Domínguez Aguilar, M. y Ortiz Pech, R. (2019). "Del milagro mexicano a la globalización neoliberal y su materialización en la ciudad de Mérida, México". *Península*, *14*(1), 51-79.

Chevalier, J. (2003) *Diccionario de los símbolos*. Barcelona: Editorial Herder.

Correa, E. (2023). Temporada de huracanes *de Fernanda Melchor y el modelo disruptivo en la novela policial*. Tesis de maestría. Universidad de Guanajuato. Disponible en: http://repositorio.ugto.mx/handle/20.500.12059/8177.

Connell, R. (1997). "La organización social de la masculinidad". En Valdés, T. y Olavarría, J. (eds.), *Masculinidad/es*. Santiago: Isis Internacional, pp. 31-48.

Connelly, F. (2015). *Lo grotesco en el arte y la cultura occidentales*. Madrid: Antonio Machado Libros.

De Benito Mesa, I. y Martínez Gil, J. (2025). "«Por algo nací con alas»: figuraciones de la bruja trans en *Temporada de huracanes* (Melchor, 2017) y *Brujas* (Lozano, 2021)", *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, 44, pp. 95-114.

Di Bernardo, F. (2022). "Capitalismo global y petroficción en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor", *Valenciana*, 15(29), pp. 81–101.

Eco, U. (1989). “Los marcos de la ‘libertad’ cómica”, en Eco, U., Ivanov, V. V., Rector, M. *¡Carnaval!* México: Fondo de Cultura Económica, pp. 9-20.

El Colegio de México (s.f.) ‘Mayate’. *Diccionario del español de México*. Disponible en: https://dem.colmex.mx/ver/mayate (Consultado: 8 de abril de 2026).

El Colegio de México (s.f.) ‘Loca’. *Diccionario del español de México*. Disponible en: https://dem.colmex.mx/ver/loca (Consultado: 14 de mayo 2026).

Flores Grajales, M. G. (2023). “Hacia la poética narrativa de Fernanda Melchor”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, (27), 63-80.

Godínez Rivas, G. y Román Nieto, L. (2019). “De torcidos y embrujos: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. *Anclajes*, *23*(3), 59-70.

Hernández, H. (2025). “Masculinidad fallida en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor: Munra, el negativo de un patriarca”, *Cuaderna vía*, 5(1).

Hegel, F. (2005). *Lecciones sobre la Filosofía de la Historia Universal*. Madrid: Tecnos.

Hernández Ojendi, A. (2019). *Violencia y personajes femeninos en* Temporada de huracanes *de Fernanda Melchor.* Tesina. Universidad Autónoma Metropolitana. Disponible en: https://zaloamati.azc.uam.mx/items/aa2225a2-2772-448b-9c7c-e7fef64de760.

Islas Arévalo, M. A. (2021). “Violencia de género en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor: de la violencia subjetiva a la violencia sistémica”, *Sincronía*, *25*(79), pp. 261–281.

Kant, I. (2013). *¿Qué es la Ilustración?* España: Alianza Editorial.

Kayser, W. (s.f.). *Lo grotesco. Su realización en literatura y pintura*. Buenos Aires: Nova.

Kovacs, T. R. (2013). “Auges petroleros en México: sucesos fugaces”. *Economía UNAM*, *10*(29), 35-55.

León, M. (2011). *El monstruo en el otro: sensibilidad y coexistencia humana*. México: Ediciones sequitur.

Melchor, F. (2013). *Falsa liebre*. México: Almadía.

_____. (2017). *Temporada de huracanes*. México: Penguin Random House.

_____. (2018). *Aquí no es Miami*. México: Penguin Random House.

_____. (2018). “En el corazón del crimen siempre hay un silencio: Entrevista con Fernanda Melchor” [entrevista realizada por Gloria Luz Godínez y Luis Alfredo Román].

En REVELL: *Revista de Estudos Literários da UEMS, 3(*29), pp. 188-195. Disponible en: https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6862934.

_____. (2019) "*Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor: realismo y pesadilla en México" [entrevista realizada por Sabine Peschel]. En *Deutsche Welle*. Disponible en: https://www.dw.com/es/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor-realismo-y-pesadilla-en-m%C3%A9xico/a-49267872.

_____. (2019). "Literatura entre el arte y la violencia extrema" [entrevista realizada por Gerardo Antonio Martínez]. En *Confabulario. Suplemento cultural de El Universal*. Disponible en: https://confabulario.eluniversal.com.mx/entrevista-fernanda-melchor-temporada-de-huracanes/.

_____. (2020). "Entrevista con Fernanda Melchor: 'Aún había mucho que decir del trópico negro'" [entrevista realizada por Antonio Ortuño]. En *Revista de la Universidad de México*. Disponible en: https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0abac055-4672-4847-8781-5f55b462d42c/entrevista-con-fernanda-melchor.

_____. (2021). *Páradais*. México: Penguin Random House.

Nieto, T. Y. (2023). *Los componentes de la marginalidad de la Bruja en* Temporada de huracanes *de Fernanda Melchor*. Tesis de licenciatura. Universidad Nacional Autónoma de México. Disponible en: https://ru.dgb.unam.mx/items/0d135331-6c78-4785-96af-29e6e24f0f84.

Oliver, F. (2024). "De Macondo a McOndo: un análisis espacial de *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor", *Nuevas poligrafías. Revista de Teoría Literaria y Literatura Comparada*, 10, 140-155.

Osornio, M. (2026). "¿Qué significa ser un hombre de verdad? Aproximaciones desde los Estudios de Género y las Masculinidades". *Revista Tlatelolco: democracia democratizante y cambio social*, 4(2), 82-101.

Palacio, C. D. (2022). "Todo personal. Representaciones de los asesinatos de tres periodistas en la prensa estatal de Veracruz". *Revista mexicana de ciencias políticas y sociales*, *67*(244), 137-164.

Pavis, P. (1998). *Diccionario del teatro*. España: Paidós.

Paz, O. (1990). *Los hijos del limo*. Barcelona: Seix Barral.

Pimentel, L. (2005). *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI editores.

Quijano, A. (1992). "Colonialidad y modernidad/racionalidad". *Perú indígena*, *13*(29), 11-20.

Rosen, J. y Zepeda, R. (2015). "La guerra contra el narcotráfico en México: una guerra perdida", *Revista Reflexiones*, *94*(1), pp. 153–168.

Sánchez, A. A. (2021). "Relecturas del trópico veracruzano en la narrativa de Fernanda Melchor". *Boletín Hispánico Helvético*, 77-93.

Segato, R. (2003) *Las estructuras elementales de la violencia*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes.

_____. (2016). *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños.

Serrano, J. (2022). "Polifonía e identidades en el umbral: construcción de la crítica social en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor". En *Transculturación y trans-identidades en la literatura contemporánea mexicana* (pp. 135-147).

Serret, E. (2009). La conformación reflexiva de las identidades trans. *Sociológica (México)*, *24*(69), 79-100.

Silva, A. (2018). "El Milagro Mexicano 1958-1970 ¿Hubo desarrollo y estabilidad?" *Horizonte Histórico: Revista semestral de los estudiantes de la Licenciatura en Historia de la UAA*, (16), 62-72.

Suárez Noriega, J. M. (2020). "Lo neofantástico y lo abyecto en *Falsa liebre* y *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor". *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*, (21), 85-121.

Todorov, T. (2014). *El espíritu de la Ilustración*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.

_____. (1998). La conquista de América: el problema del otro. México: Siglo XXI editores.

Thomson, P. (2019). *Lo grotesco*. México: Universidad Nacional Autónoma de México.

Valdés, V. y Aguirre, M. (2017). *El origen de los Zetas y su expansión en el norte de Coahuila*. México: El Colegio de México.

Weber, M. (2021*). El político y el científico*. España: Alianza Editorial.