



Universidad de Guanajuato

Campus Guanajuato

División Ciencias Sociales y Humanidades

Maestría en Literatura Hispanoamericana

***Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor y el modelo disruptivo en la
novela policial**

Tesis para obtener el título de
Maestro en Literatura Hispanoamericana

Presenta:

Eduardo Javier Correa Flores

Director de tesis:

Felipe Oliver Fuentes Krafczyk

Sínodo:

Doctor Anuar Jalife Jacobo

Doctor Christian Speerling

ABSTRACT

En la presente investigación se analiza *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor desde las coordenadas del género criminal. Se pone especial énfasis en desarrollar la genealogía que precede a la obra en el contexto de la literatura mexicana para de esta forma vincularle con la tradición que la autora subvierte; esto tomando en consideración los elementos formales como el espacio narrativo, o la estructura de la obra. Al mismo tiempo se señala el carácter renovador que implica el texto al tener en consideración la coralidad como una de las formas de las necroescrituras, teoría propuesta por Cristina Rivera Garza, en un contexto de anomía social resultado del capitalismo gore que propone Sayak Valencia. De esta forma es posible categorizar *Temporada de huracanes* como una novela que retoma elementos clásicos de la novela Hard-boile y que explora nuevas formas narrativas en la construcción de la novela policial postmoderna.

Palabras claves: Literatura policial, literatura contemporánea, Novela negra, Fernanda Melchor

Es habitual pensar en la figura del escritor como un individuo sentado en una torre de marfil. Resulta normal pensar en la escritura como una batalla solitaria entre el que escribe y el lenguaje; es casi un lugar común, o tal vez lo es y yo finjo que no. Lo cierto es que el que escribe, ese sujeto de carne, y hueso, y sangre, no podría desarrollar su trabajo sin la presencia de otros seres humanos. Resultaría inocente e ingrato, cuando menos, asumir que este trabajo no ha sido el resultado de amenas pláticas, consejos y de auxilios de primera necesidad.

Agradecer a todas las personas que de una u otra manera estuvieron involucradas en este proyecto da para mucha tinta y ese no es el objetivo. Así que, sin más, ni más, agradezco profundamente al cuerpo docente de la Maestría en Literatura Hispánica de la Universidad de Guanajuato. En especial a la Doctora Claudia L. Gutiérrez Piña por su labor como coordinadora y por hacer que uno se sintiese acogido por nuestra casa de estudios. A mis compañeros, Alejandra, Daniela, y Elías por compartir horas de clase y horas de plática, por su cariño y por compartir su amor por la Literatura.

Quiero agradecer en especial al Doctor Felipe Oliver Fuentes Krafczyk, quien fue mi asesor, sin cada uno de sus consejos, lecturas, charlas, y comentarios; este trabajo no habría encontrado cause alguno. A mis lectores el Doctor Anuar Jalife Jacobo y al Doctor Christian Sperling por cada una de sus observaciones, por el rigor académico con que asumieron la lectura de cada avance y por sus observaciones. A mi compa Gabriel Hernández, quien, sin ser un asesor formal, fue mi compañero en el crimen de la escritura de esta tesis.

No puedo dejar de lado a Erin Velázquez por ser una amiga entrañable a lo largo de estos años de escritura y por ser un apoyo en todo momento. A Zafiro Rueda por cada conversación, por poner en orden mis pensamientos y mis corazonadas en mitad de cada

capítulo. A Dennise Ventura por ser un pilar en todo este proyecto, por su paciencia y cariño a lo largo de estos años. A mi familia: a mi padre, a mi madre y mis hermanos, que a veces sin tenerla ni deberla me escucharon con mis cosas, con mis sueños, con mis ideas, por todo su amor y por cada una de las capas de paciencia que les saqué.

Por último, quiero agradecer a la ciudad de Guanajuato, por su risa, por su fiesta, por sus cafés y sus cantinas, por la vida y por la alegría que me llevo a escribir más de una vez. A la casa Bacardí por su magnífico ron, ese compañero entrañable en mis horas de escritura.

Si alguien quiere leer este libro como una simple novela policial, es cosa suya.

Rodolfo Walsh

Últimamente los días y las noches se parecen demasiado. Si algo aprendí en esta ciudad es que no hay garantías; nadie te regala nada. Todo podía terminar terriblemente mal, pero este caso había que resolverlo.

Gustavo Cerati

Índice

Introducción	7
Fernanda Melchor como figura autoral	10
Una breve sinopsis de <i>Temporada de huracanes</i>	13
Breve estado de la cuestión	14
Breve historia de la literatura policial: De Poe al Post-neopolicial latinoamericano	27
Literatura policial en México	38
Rafael Bernal y <i>El complot mongol</i> . La fundación de la narrativa policial en México	42
El caso Taibo II	48
Post-neopolicial o el policial alternativo	56
Notas finales.....	60
<i>Temporada de huracanes</i> y la representación del paisaje en el trópico negro de Fernanda Melchor	62
El paisaje del trópico negro en <i>Temporada de huracanes</i>	66
Los huracanes y el tiempo	72
La casa de la Bruja	76
La cocina, espacio mágico-alquímico	81
El sótano	84
El espacio de Villas, una resolución al problema histórico de La Matosa.....	87
El espacio y la corporalidad en <i>Temporada de huracanes</i> , la influencia del capitalismo gore	92
El código ideológico en <i>Temporada de huracanes</i>	99
El espacio del discurso	99
El espacio del discurso en La Matosa, un ejemplo de necroescrituras.....	112
El espacio del discurso desde las tecnologías del poder	125
El discurso de los muertos.....	136
Conclusiones	143
Bibliografía.....	149

Introducción

En cierta forma toda lectura devela un misterio, el texto, cualquiera del que se trate, es un objeto que guarda dentro de su pecho el enigma de una realidad siempre a punto de ser descubierta o ignorada por el lector. Para Ricardo Piglia el crítico literario es un tipo de detective que busca desenmascarar al criminal, el escritor, quien con manos hábiles va ocultando las huellas de su crimen, la obra.

A finales de 2019 por azares del destino llego a mis manos *Temporada de huracanes*, novela publicada en mayo de 2017, y de la cual ignoraba el impacto que había causado entre la crítica literaria; ya en ese momento se hablaba del probable nacimiento de un clásico moderno de la literatura mexicana, en aquellos momentos yo no imaginaba que la lectura de la obra de Fernanda Melchor habría de provocarme múltiples desvelos a la caza de sus misterios.

Uno de los primeros interrogantes que me causó su lectura fue el determinar qué tipo de obra había leído, revisando en aquel entonces las múltiples reseñas que se ofrecían en diversos medios me di cuenta que las coordenadas señaladas por diversos lectores, alguno más críticos y otros más informales, se cernían sobre los territorios de la narconovela, mientras otros le ponían en consideración dentro de la novela de la violencia latinoamericana, algunos cuantos más apuntaban su relación con el género criminal. Después de un par de relecturas y diversas pláticas con amigos me di a la tarea de resolver un enigma que no existía ¿Qué tipo de novela es *Temporada de huracanes*? Esa pregunta fue cimentando en gran medida la ruta que me llevaría a escribir esta tesis.

En la narrativa hispanoamericana, el *género criminal* ha sido habitualmente definido como una parodia de los autores anglosajones; empero, la literatura criminal hispanoamericana no se trata únicamente de la tropicalización de los rasgos estilístico-temáticos de la novela de enigma inglesa o la novela negra norteamericana. Para Mempo Giardinelli, con el pasar del tiempo el género ha evolucionado a través de diferentes corrientes, tradiciones y eventos socioculturales separándose por completo de los moldes originales que caracterizaban a sus pares anglosajones. En ese sentido, la influencia del *género criminal* en la novela de lengua española ha dado pie a la construcción de diversos tipos de relatos. Desde el travestimiento de Eduardo Mendoza con su novela *El misterio de la cripta embrujada*, hasta el pastiche¹ de la serie del detective Belascoran Shayne de Taibo II. A pesar de la influencia del género en las letras hispanas, estas han marcado líneas divergentes en su construcción estructural al adaptar elementos propios de la tradición políptica de la región, según explica Giardinelli:

Esa influencia no ha sido tan determinante como para llevar a estos autores a la imitación. Al contrario: cada uno a su modo ha sabido adaptar el estilo, la manera de mirar la sociedad y las formas narrativas, aplicados a la propia idiosincrasia. Y ello (aunque no es la única vertiente de la actual narrativa Latinoamericana, desde luego) a pesar de las enormes diferencias de la

¹ Para Gerard Genette, la correlación entre dos sistemas literarios es posible a través de la hipertextualidad, donde un sistema —hipertexto— mantiene una relación dialogante con un predecesor —hipotexto— y cuya derivación puede ser de naturaleza descriptiva o intelectual. Esta correlación, como señaló Yuri Tyniánov, serían los vasos comunicantes que establecerían los cambios de un género a lo largo del tiempo (sincronía) como resultado del desgaste natural de un elemento. Al mismo tiempo, las relaciones que se crean en el hipertexto pueden ser directas —si existe una trasposición de acciones como ejes centrales— o indirectas —si la relación entre ambas obras genera nuevas vertientes a partir del tipo genérico—. Al tomar en consideración estos puntos, Genette señala que la relación establecida entre textos puede ser paródica —cuando existe una relación de transformación del hipotexto—, travestimiento —cuando la intención es cómica— y, si la intención es de imitación, se denomina pastiche —si el tratamiento que se da es serio— o pastiche satírico —si la intención es cómica—.

realidad de América Latina con respecto a la de Estados Unidos (Giardinelli, 2013, pp. 220- 221).

Uno de los rasgos que hace significativamente diferente al *género criminal* en el contexto latinoamericano es la falta de confianza en la ley y en las instituciones judiciales encargadas de hacer que esta se cumpla². No es de extrañar que este rasgo esté tan profundamente arraigado en países que han padecido dictaduras militares, golpes de Estado y altos niveles de corrupción, donde no necesariamente la ley se corresponde con la justicia, y donde los sistemas judiciales a veces suelen ser aparatos de represión más que los encargados de proveer justicia. Por tanto, el sentido de justicia que se corresponde con el *statu quo* norteamericano no está presente en la novela criminal latinoamericana, por el contrario, el género ha servido como excusa para denunciar los abusos de las instituciones, la pobreza y la corrupción del Estado; de esta forma es como el crimen en la novela policial latinoamericana es en muchas ocasiones apenas una excusa que tiene por fin hacer una crítica social.

Otro de los ejes rectores que ha refundado el género es la presencia de temas como el racismo, la homofobia, el fanatismo religioso y la política³, con respecto a esta última, en Latinoamérica la presencia de la novela del dictador, o la idea del cacique, le ha influenciado al tomar como referentes de la cotidianidad.

² Si bien el género policial ha tenido por objetivo casi desde su nacimiento poner de manifiesto la compleja relación entre la ley, la justicia y los sistemas de judiciales; el contexto empírico que reviste la tradición anglosajona dista en mucho de las condiciones latinoamericanas, provocando con ello que la forma de novelar se vea distanciada entre ambos polos.

³ Si bien estas temáticas son comunes en el policial duro norteamericano (*hard-boiled*) la adaptación de estos tópicos a la realidad latinoamericana hace que estos difieran en cuanto al tratamiento que reciben.

Para Diego Trelles Paz en su artículo “Novela policial alternativa hispanoamericana (1960- 2005)”, la reconstrucción de estos ejes en contraposición con las estructuras tradicionales del género ha conformado la novela policial alternativa hispanoamericana.⁴

Al tomar todos estos elementos en consideración podemos decir que toda mimesis exige la reformulación de las convenciones de un género alternando los elementos que componen las diégesis, pues como señala Genette, el hipertexto solo es posible ante la existencia del hipotexto. Si, como afirma Eco, “los libros siempre hablan de otros libros y cada historia cuenta una historia que ya se ha contado” (Eco, 2004, p. 640), en la novela *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor (2017), la aproximación de esta obra al género criminal brinda la posibilidad de establecer los sistemas internos que reformulan los tópicos de la novela negra.

[Fernanda Melchor como figura autoral](#)

Fernanda Melchor nació en 1982, en Veracruz, México. La autora se formó como periodista en la Universidad Veracruzana, ha trabajado en diversos medios, principalmente dentro de la industria periodística, tales como: *Excélsior*, *Milenio semanal*, *Vice Latinoamérica* y *GQ México*. Estudió una Maestría en Estética y Arte en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

Contrario a la experiencia como periodista de Melchor, su trayectoria como autora literaria se encuentra apenas al comienzo, cuatro son las obras que ha

⁴Trelles Paz enumera cuatro rasgos esenciales que desarticulan la construcción tradicional del género negro: 1. La desaparición del detective, 2. La disociación entre el enigma y el crimen, 3. La tendencia a mezclar diversos géneros literarios confundiendo la realidad con la ficción, 4. La intrusión de finales abiertos

publicado hasta el momento. *Aquí no es Miami* (2013) retrata a través de la crónica periodística la realidad del estado de Veracruz a partir de la lucha contra el crimen organizado. En este texto se recoge el trabajo periodístico que la autora realizó entre 2002 y 2011 para la revista *Replicante*. Melchor señala que “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’”. (Melchor, 2018, p.10).

Gracias al trabajo realizado en *Aquí no es Miami*, Melchor fue galardonada en 2018 con el Premio PEN México en la categoría de excelencia literaria. Lorena Rojas comenta que Melchor “compartió su descontento ante la situación del país, lo que la ha llevado a escribir para tratar de entender lo que vivimos” (Rojas, 2018). La recepción de tal galardón podría haber significado una decantación por el género periodístico, no obstante, Melchor señaló que las condiciones empíricas para desarrollar su profesión no eran las adecuadas.⁵ Esto habría de afectar en gran medida su trayectoria autoral, mas no su posicionamiento y la configuración de su proyecto:

En gran parte yo estudié periodismo porque yo quería tener una carrera que se pareciera lo más posible como a algo de aventura, para mí el periodismo era lo más cercano que podía llegar a ser detective, que era lo que siempre me gustó ser de morra (sic). Desde chiquita mi sueño era ser agente del FBI, por ejemplo, entonces para mí ser periodista era un poco parecido (Cátedra Alfonso Reyes, 2020, 37:42).

⁵ Durante 2018, el informe anual de Reporteros sin Fronteras (RSF) contabilizó un total de 63 periodistas asesinados en el estado de Veracruz, 80 si se tienen en cuenta colaboradores e informantes. Disponible en: <https://www.infobae.com/america/mexico/2018/12/29/ellos-son-los-periodistas-asesinados-durante-2018-en-mexico/>

Fue durante 2013 que se publicó la primera novela de Melchor *Falsa liebre*, en ella explora la violencia, la pobreza y la marginación como ejes centrales en la construcción del relato. Resulta sumamente significativo que la obra comenzase a ser escrita a partir del impacto que significó para Melchor la noticia del niño sicario “El Ponchis⁶”, ya que *Temporada de huracanes* también surgió como resultado de una nota periodística, Melchor comenta al respecto:

Yo quería escribir acerca de las infancias de estas personas que después se convertirían en *narcos*, acerca de cómo los *Ponchis* llegaron a ser *Ponchis*. En los personajes de *Falsa liebre* –editada originalmente en 2013–; ves claramente a un par de ellos cuando llegan *Los Zetas* a Veracruz convertidos en sicarios, con una transición muy fácil por todo lo que han vivido. (Melchor, 2022)

A pesar de la buena acogida que recibió *Falsa liebre*, entre la crítica literaria, no sería hasta 2017 con la publicación de *Temporada de huracanes* que Melchor habría de alcanzar mayor relevancia dentro del ámbito editorial⁷ y por parte de la crítica literaria. La novela fue condecorada con el premio Anna Seghers, entre otros reconocimientos, y ha sido traducida a más de quince idiomas. En 2020 Melchor fue finalista del prestigioso International Booker Prize por la traducción al inglés de *Temporada de huracanes*.

La última obra publicada por Melchor es *Páradais* (2021), novela que aborda desde la voz narrativa de un adolescente, Polo, el asesinato de una familia entera

⁶ El Ponchis fue el primer caso documentado de un niño sicario en México, en 2010 fue detenido en el aeropuerto Mariano Matamoros en la ciudad de Cuernavaca, Morelos. Su caso fue ampliamente comentado por los medios ya que al momento de su aprensión contaba con a penas con 14 años.

⁷ Es importante señalar que debido al impacto que ha significado Melchor dentro de las letras mexicanas *Falsa liebre* fue reeditada en 2022 bajo el sello literatura Random house.

en un fraccionamiento de clase alta en el estado de Veracruz. La novela destaca por contraponer la violencia marginal de sus anteriores novelas con la que tiene como seno la ocurrida en entornos favorecidos por las estructuras sociales, también se aproxima en mayor medida a la narconovela, sin que por ello se convierta en su temática central.

Una breve sinopsis de *Temporada de huracanes*

Temporada de Huracanes es el relato del asesinato de una “bruja”, en escuetas palabras uno podría cerrar con ello la sinopsis que engloba el motivo del relato; sin embargo, lo que cautiva de la novela no es únicamente el motivo de la trama. Unos niños, casi desnudos y al calor del trópico negro, se internan en los canales de riego de un distrito cañero cuando descubren entre las enanas cañas el cadáver flotante de una mujer, un rostro pútrido entre juncos y bolsas plásticas. Lo que leeremos a continuación es la investigación de ese asesinato. Fernanda Melchor en un alarde de destreza narrativa nos lleva por las veredas de una sociedad inmersa en las problemáticas estructurales del libre mercado, no en balde usa como epígrafe aquella advertencia con la que Jorge Ibargüengoitia comenzó su novela *Las muertas* (1977): “Algunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios.” (Melchor, 2017, p. 3)

Remontando la corriente que engloba la literatura policial anglosajona, que guarda el misterio del asesino hasta el desenlace de la obra, *Temporada de huracanes* rompe con el esquema clásico de la novela negra, y en pocas páginas nos muestra los asesinos. La duda, el enigma, se recorre del quién al porqué. Ese cambio estructural obliga al lector a entrar en la vorágine que es La Matosa, nombre

del pueblo donde la mayor parte de las acciones son desarrolladas. La novela es un constante fluir de dolor y rabia, de violencia y desaliento, de sueños rotos y de una temible impotencia, los personajes casi como héroes trágicos no pueden escapar de su destino. El asesinato es solo un motivo para mostrar la violencia, la pobreza, la marginalidad que las minorías sociales experimentan día a día en un país azotado por el narcotráfico, la violencia intrafamiliar y la violencia producto de las políticas de la libertad del mercado.

Las voces narrativas que arremeten y menguan como olas, que se roban la palabra y se desbordan en el texto, que hacen de juez y parte, que acuden a la sabiduría popular, a las viejas leyendas de aparecidos y demonios para tratar de reorganizar el mundo, nos cuentan la historia de la Bruja, de Luismi, de Norma, de Munra y de Brandon. Y al hacerlo obligan al lector a dirigir la mirada al México profundo, ese que se aleja de las cosmopolitas ciudades, ejes rectores y centros económicos, donde la violencia a veces se percibe como un fenómeno lejano.

Breve estado de la cuestión

Si bien la irrupción de Melchor en el campo literario había sido afortunada —pues con *Aquí no es Miami* consiguió el reconocimiento del gremio periodístico— fue hasta abril de 2017 cuando con la publicación de *Temporada de huracanes* la autora veracruzana empezó a ganar mayor interés por parte de la crítica literaria. Es posible observar dicho fenómeno en la cantidad de reseñas que se presentaron durante los dos primeros años posteriores a su publicación, también por la cantidad de entrevistas y charlas que dio la autora durante este periodo.

Una de las primeras reseñas que señaló la importancia de *Temporada de huracanes* fue la publicada por Antonio Ortuño en 2017 para la revista *Letras libres*, “Por fin”. En ella señala el conflicto que ha significado para la literatura mexicana de las primeras dos décadas del siglo XXI tener que decantarse por una narrativa que aborde el conflicto de la violencia sistémica producto de las condiciones socioculturales o tener que escribir a partir de un trabajo minucioso con el lenguaje que subordine cualquier relato a un objeto decorativo. Esto si bien es una exageración llevada al absurdo, pues todo relato implica un constructo con el lenguaje y todo relato conlleva en sí mismo un código ideológico, pone en cause la perspectiva que implica producir una obra en México debiendo decantarse en mayor o menor medida por una de las dos posturas. Ortuño señala que dicho conflicto parece ser zanjado en *Temporada de huracanes* y afirma:

Por fin una novela donde las coartadas de la estética, el lenguaje y la estructura no convierten el texto en una sarta de ocurrencias. Por fin, una donde la mirada a la insoportable tragedia nacional no deriva en frases hechas y personajes manidos. Por fin gran narrativa, ambiciosa, rotunda, con todos los matices y todas las letras. (Ortuño, 2017)

Otra de las reseñas que vale la pena destacar es la escrita por Aurora García Junco, “Lloramos para no reír: de violencias y huracanes”, para la *Revista de la Universidad de México*, publicada en marzo de 2018. La reseña de *Temporada de huracanes* comparte espacio con las de *No voy a pedirle a nadie que me crea* de Juan Pablo Villalobos y *Perro de ataque* de Darío Zalapa. Las tres novelas pertenecen genéricamente a la estética policial. Para García Junco uno de los puntos a destacar en *Temporada de huracanes* es la imposibilidad que sufren los personajes de

escapar a su destino y explica que la falta de movilidad social en el México profundo termina por ser una loza que impide a los personajes escapar de su sino; al mismo tiempo la autora destaca el cómo la técnica y las estrategias narrativas usadas por Melchor tienen por objetivo asentar dicha problemática en el texto.

García Junco también comenta que la tematización de la violencia en las tres obras reseñadas sirve para elaborar una reflexión sobre el cómo la narrativa policial no necesita recurrir a la espectacularidad de la violencia para desatar el horror y explica que lo único que:

Se requiere, en primer lugar, un sustrato de violencia estructural, amueblado por roles de género heteropatriarcales. Los mismos motivos de Luismi y Brandon son los que podrían mover a cualquier otro: la miseria, el abandono emocional, reafirmar la propia masculinidad mediante la estrategia machista de subyugar al otro. La necesidad de dejar de ser impotentes. Todos sin padre, con figuras maternas que lidian a la vez con criar a un hijo y con el propio abandono. (García, 2018)

Durante 2018, Lilian López Camberos publica en el portal electrónico *Página Salmón* su ensayo “El canto de *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”, el cual es significativo en tanto que empieza a señalar algunos de los puntos que ha marcado la crítica literaria con respecto a *Temporada de huracanes*. Para López Camberos la presencia de una obra como *Temporada de huracanes* responde al conflicto que señalaba Antonio Ortuño en tanto el objeto artístico comprometido y el que busca el goce meramente estético, ello es señalado a través de la importancia que adquiere el uso del lenguaje y las estrategias narrativas usadas por Melchor.

Uno de los puntos medulares del ensayo de López Camberos consiste en señalar cómo la presencia del narcotráfico se hace patente en la novela sin tener que acudir a ella de manera directa; para la autora, la presencia de los narcotraficantes —así como sus nexos con las fuerzas policiales— es resultado de la realidad y de las condiciones estructurales de la realidad empírica y no estereotipos productos del mercado editorial. López Cambero comenta con respecto a la naturaleza policial de *Temporada de huracanes*, que ha revolucionado un género:

[...] por la oralidad que no transige ante la ilusión de la legibilidad, de la traducción, de la circulación por una región aplanada por un castellano pretendidamente neutro. Un canto grotesco de sirenas, una palabra que parece hablada, pero está escrita, fijada, y aún así es irreversible. Un iris bien loco, dice Brando, o más bien canta, cuando recuerda el terror que le producía la Bruja cuando era un niño. Hay un canto. A veces no podemos entenderlo, pero nos horroriza y, todavía más, nos seduce. (López, 2019)

Si bien, estas no son las únicas muestras de elogio que supuso el comienzo de los paratextos que conforman el imaginario de *Temporada de huracanes*, es necesario señalar que las líneas generales antes mostradas son las que se impusieron principalmente entre los que atendieron la novela desde una perspectiva menos académica. No obstante, el texto de Camberos es una muestra de como la necesidad de establecer rutas más académicas para cercar la obra fue tomando forma entre los estudiosos del campo literario.

Es debido a la naturaleza de los tiempos editoriales que marcan el ritmo de las publicaciones de textos académicos que los primeros estudios entorno a

Temporada de huracanes surgieron dos años después de su publicación. Es importante señalar que al comienzo de esta investigación, en 2020, las reflexiones en torno a la obra eran aún someras y ante el posible riesgo de no incluir algún texto académico de relevancia he decidido poner especial énfasis en las tópicos que ha marcado la crítica literaria en torno a la obra de Melchor; las cuales son: La corporalidad y al abyección, la brujería como tópico literario, la estrategia narrativa del rumor y la retórica en la conformación de la obra, la importancia de la literatura neofantástica en *Temporada de huracanes*, la grabación genérica en tanto a literatura policial, y el espacio literario⁸.

Al respecto de la corporalidad y la abyección los trabajos realizados por Eduardo Ávalos Reyes “*Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor una lectura desde el terreno del chisme y la abyección” (2019), “De torcidos y de embrujos: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor” (2019) por Luz Godínez Rivas y Román Nieto, así como “Lo neofantástico y lo abyecto en *Falsa libre* y *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor” (2020) por José Manuel Suárez Noriega, marcan una ruta de lectura. Todos ellos parten desde los posicionamientos teóricos de Julia Kristeva y Judith Butler para remarcar la condición marginal de los personajes a partir de su corporalidad y la influencia que tiene la cultura heteropatriarcal en su posicionamiento en tanto minorías sociales. Con respecto a la abyección buscan explicar como esta se comporta como una poética que define la obra de Melchor no solo en *Temporada de huracanes* sino también en *Falsa*

⁸ Al respecto de los textos académicos que han marcado como estudio el espacio y el tiempo en *Temporada de huracanes* se les puede encontrar en el apartado correspondiente al análisis de la temporalidad que se encuentra más adelante en este capítulo.

liebre, lo que permite reflexionar desde un pensamiento crítico la naturaleza y condición humana atravesada por la moral.

Con respecto al trabajo de Godínez Rivas y Román Nieto es importante señalar que parten desde la conceptualización arquetípica de la brujería en la historia y en el discurso literario. Para estos autores la brujería se presenta como un símbolo de resistencia frente a las dinámicas de mercado y control social. Al mismo tiempo estos autores destacan la corporalidad de los personajes en *Temporada de huracanes* para catalogarla de tipo Queer crip⁹.

En el caso de las lecturas que destacan la presencia del rumor o el chisme como una estrategia narrativa se encuentra el trabajo de Ávalos Reyes, antes mencionado y “El chisme como representación histórica de la ausencia en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor” (2021) de Jafte Dilean Robles Lomelí. Ambos autores coinciden en la importancia que tiene el chisme en la configuración de la novela y su importancia como estrategia narrativa. En el caso del artículo de Robles Lomelí se explica cómo el chisme permite crear comunidades y cómo este permite desafiar los discursos oficiales; en este sentido es que se explica la importancia del rumor al ser usado por las mujeres para contrarrestar o reafirmar la realidad en entornos donde no existe una narrativa “oficial” que permita situar el paradigma de “realidad”.

Al respecto de los textos que toman en consideración los aspectos neofantástico en *Temporada de huracanes* se encuentra el trabajo realizado por

⁹ Se entiende por Queer crip a la estética de cuerpos no normativos como lo son los que habitan la Matosa, así como las identidades estigmatizadas como la del personaje de la Bruja.

Godínez Rivas y Román Nieto, antes mencionado, y el elaborado por José Manuel Suárez Noriega en 2020, “Lo neofantástico y lo abyecto en *Falsa Liebre y Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor.” En el caso particular de este artículo se pone especial énfasis en señalar el vínculo que existe entre la obra de Melchor con respecto a la teoría elaborada por Jaime Alazraki para definir el género neofantástico. Es en este sentido que el autor pone especial énfasis en demarcar la aparición de lo insólito y lo sobrenatural como un eje temático de *Temporada de huracanes*.

Un texto que permite una aproximación a la importancia del espacio en *Temporada de huracanes* y su representación a partir de recursos estilísticos y retóricos es el elaborado por Edgardo Iñiguez, “Una retórica de la violencia. Necroescrituras en *Temporada de Huracanes* de Fernanda Melchor” (2019). En dicho texto el autor parte desde la propuesta teórica elaborada por Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles* (2019) al respecto de los conflictos que existen al representar la realidad en los territorios donde el grado de mortandad es alto. El texto también retoma el trabajo de Sayak Valencia *Capitalismo gore* (2010) a partir del impacto que tienen la economía de libre mercado en la espectacularización de la violencia en países en vías de desarrollo, todo ello para señalar la importancia del polisíndeton¹⁰ en el constructo retórico de *Temporada de huracanes*; ya que este permite acercar las propuestas teóricas de Rivera Garza y Valencia en ejecución.

¹⁰ El Polisíndeton es una figura retórica que consiste en la reiteración de nexos coordinantes para dar mayor énfasis en los miembros enumerados.

Por último, la conceptualización de *Temporada de huracanes* en una esfera genérica ha causado la división de la crítica desde la aparición de la novela en 2017, en algunas reseñas, como las expuestas al principio de este apartado, se le ha posicionado como perteneciente al género policial o narcoliteratura, en el caso de Francesco Di Bernardo en “Capitalismo global y petroficción en *Temporada de huracanes* de *Fernanda Melchor*” (2022) se presenta la obra genéricamente como una petroficción, esto a partir de la teoría de Amitav Ghosh en *Petrofiction: The Oil Encounter and the Novel* (1992), otros trabajos como los de Edgardo Iñiguez, Robles Lomelí y el de José Manuel Suárez, señalan la presencia de la violencia como una posible filiación genérica; no obstante, reseñas como la de Berna Gonzáles Harbour, para el suplemento cultural *Babelia* en *El país*; Aurora García Junco para la *Revista de la Universidad de México*, Grażyna Walczak en “La violencia de género en tres novelas policiacas negras de escritoras mexicanas: Patricia Valladares, Laura Esquivel y Fernanda Melchor”, sitúan a *Temporada de huracanes* dentro del ámbito de la novela policial, ya que: “el hilo común que permite considerar a estos textos como representativos de un corpus literario femenino dentro de la novela policiaca negra es la violencia de género” (Walczak, 2020, p. 618).

Sin embargo, quizá la mejor categorización genérica es la realizada por Fernanda Melchor en la Feria Internacional del Libro del Zócalo, en su edición 2017:

Más que una novela policiaca es una novela negra, si atendemos a los géneros. Pero qué clase de novela escribe uno ¿es una cosa que siempre mete a uno en muchos aprietos? ¿no? Pero yo sí diría que es negra” (Para leer en libertad, 2017, 28:18).

Es en este sentido que quiero remarcar que las reflexiones que la crítica ha vertido alrededor de *Temporada de huracanes* se han conformado principalmente sobre la demarcación de sus motivos, tales como lo fantástico, el uso del lenguaje en función del rumor, la escenificación como espacio imaginario, o la corporalidad de los personajes en un espacio paratópico. Si bien existe un sector de la crítica que ha puesto de relieve la filiación de *Temporada de huracanes* con el género negro, considero necesario abordar con mayor profundidad la reflexión y categorización de la novela en este espectro genérico. Cuestionando ¿Cuáles son los sistemas que permiten a Fernanda Melchor subvertir y desautomatizar la tradición de la novela criminal en *Temporada de huracanes*? Considero que Melchor subvierte la novela criminal modificando los tópicos clásicos de la novela negra, como la presencia de un detective como eje motor de las acciones, la falta de un enigma que deba ser resuelto como motivo central de la fábula, incidiendo de esta forma en la estructura tradicional del relato policial.

Es de esta forma que el objetivo esta investigación es observar la correlación que existe entre *Temporada de huracanes* y la novela negra. Al mismo tiempo tiene como fin explicar cómo se ha conformado la evolución del género criminal a partir de la desarticulación de los tópicos que lo conforman y cómo han sido modificados a partir de la irrupción de nuevos elementos sustraídos de la tradición latinoamericana.

Para ello fue necesario reconstruir los tópicos del *hard-boiled* a través de los cuales establece la relación genérica *Temporada de huracanes* con el relato criminal, explicar la asimilación de los elementos discursivos del *hard-boiled*, así

como la evolución del género criminal; esto a través de la irrupción de mecanismo discursivos como la oralidad o la presencia de la anomia a través del espacio y la importancia del código ideológico. Al mismo tiempo se buscó determinar de qué manera la novela retoma los motivos de la novela post–neopolicial y los adapta para conformar su propia poética, y por último se buscó de definir los límites y alcances de *Temporada de huracanes* como parte de la tradición del *hard-boiled* y su papel en la reconfiguración del relato post–neopolicial.

Es necesario tomar en consideración que a nivel temático la narración de hechos criminales es sumamente popular en el contexto latinoamericano, en el caso mexicano, por ejemplo, la presencia los narcocorridos en la lírica popular marca en gran medida su impacto social como resultado de la aproximación mimética de la realidad “empírica”. Sin embargo, es imposible dejar de observar que la literatura anglosajona influyó fuertemente en la construcción del relato criminal latinoamericano a partir del siglo XX. Autores como Vargas Llosa, Carlos Fuentes, Jorge Luis Borges, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez, José Donoso, Roa Bastos, etc., habrían de retomar los tópicos establecidos en la literatura criminal de tradición anglosajona y los adaptarían a su poética conformando una nueva forma de entender el relato criminal, en este sentido la obra de autores como Bernardo Esquinca replican los mismos mecanismos como elementos de su narrativa.

Para cumplir con los objetivos de esta investigación, en un primer momento fue necesario realizar la lectura del corpus crítico de la literatura criminal, y a partir de este, se hizo una tipología de los elementos clásicos que dan forma a la

construcción narrativa de la novela negra, en este sentido los trabajos realizados por Trelles Paz, Valencia, Giardinelli, Amir Valle, Pérez de Parga, Julio Ortega, entre otros permitió hacer dicho análisis. Por último, se realizó el análisis estructural de la obra para identificar los elementos que le vinculan con el género criminal, poniendo especial énfasis en señalar los tópicos clásicos de la novela negra, en este caso a partir del espacio y del código ideológico; y al mismo tiempo, se buscó identificar los elementos que fueron reformulados, teniendo especial empeño en demarcar la importancia de la presencia de las necroescrituras como forma discursiva, así como dar una posible explicación a la presencia de la coralidad en *Temporada de huracanes*. Se partirá desde las propuestas teóricas que realiza Gérard Genette en *Palimpsestos: la literatura en segundo grado* para explicar la relación que existen entre los diferentes tipos de novela en cuanto a su configuración paródica y la disrupción de dichos modelos.

De esta forma el primer capítulo tiene por objetivo realizar un acercamiento a la evolución del género policial, partiendo desde su génesis con la novela blanca, a la novela detectivesca, el *hard-boiled* y posteriormente al neopolicial definido por Tabio II, y desde este punto al policial de la frontera, nacido entre los años 90 del siglo XX y la primera decena del siglo XXI, hasta hacer una aproximación a la novela Post-neopolicial propuesta por Carpio Manickam. Una vez marcadas las líneas generales de la literatura policial, se explica cómo es que la novela *hard-boiled* influyó en la aparición del policial mexicano, y se demarcan las principales divergencias entre ambos géneros.

El segundo capítulo tiene por objetivo marcar en líneas generales la representación del espacio en *Temporada de huracanes* partiendo desde la categorización de territorio imaginario que define Melchor como el trópico negro. Teniendo ello en consideración se parte desde la representación del espacio en el género negro, pues a partir de este punto se puede observar la influencia que tiene la literatura noir en la propuesta estética de la novela. Por último, se pone especial énfasis contrastar las diferencias de categorización de los poblados de La Matosa y Villas, teniendo vital importancia la representación simbólica de la casa de la Bruja, y culminando con el problema de la corporalidad y su representación.

El tercer capítulo tiene por objetivo remarcar el código ideológico que sitúa a *Temporada de huracanes* dentro de las coordenadas de la literatura policial postmoderna, ya que, si bien se había establecido el espacio dentro de la novela como primordial para poner de manifiesto su cercanía con el desarrollo de la narrativa negra, es a través de la presencia del código ideológico que se puede hacer un análisis a profundidad que permita remarcar tal condición.

Al mismo tiempo se pone especial énfasis en establecer como las estrategias narrativas que hace uso la autora permiten remarcar la presencia de mecanismos disciplinarios en el trópico negro, así como poner en representación el papel que involucra las condiciones estructurales, entendidas estas como necropolítica, capitalismo gore, en la forma de narrar, teniendo en consideración la propuesta teórica que hace Rivera Garza de las narrativas en crisis de gobernabilidad producto de la violencia sistémica: las necroescrituras.

Considero pertinente señalar que la novela policial en Latinoamérica se alejó de la narrativa de cuarto cerrado con detectives cuyo signo ideológico resultaba positivistas y donde el fetiche de la inteligencia se constituía como su mayor arma, al relato negro cuya naturaleza realista usaba al actante detectivesco como emblema de la individualidad y donde se ponía en duda a las instituciones de justicia, para convertirse así en una narrativa que busca la denuncia social y que ha ido mutando al grado de jugar con la presencia o ausencia del detective profesional, del enigma a las motivaciones. De tal forma que, la evolución de la narrativa policial en la postmodernidad latinoamericana ha tenido que poner en duda el discurso de la historia oficial, la naturaleza del crimen, así como fundar su signo ideológico en las condiciones estructurales que le aquejan.

En consecuencia, considero que *Temporada de huracanes* hace uso de las correlaciones discursivas que signan el género negro en la postmodernidad. Y al mismo tiempo, toma como base el trabajo de orfebrería del lenguaje que caracterizó, en gran medida, la novela experimental latinoamericana de los años sesenta para conformar así su propio discurso. En este sentido es que la conceptualización del espacio, así como la configuración del signo ideológico que recorre la obra establecen las pautas que permiten situarle tanto en la tradición de la novela de la violencia latinoamericana, así como en el género negro, conformando con ello una obra que se vincula con la tradición y al mismo tiempo subvierte los esquemas clásicos de esta.

Breve historia de la literatura policial: De Poe al Post-neopolicial latinoamericano

La historia de la literatura policial tiene una fecha de nacimiento precisa, abril de 1841, cuando Edgar Allan Poe publicó *Los crímenes de la calle Morgue*, texto que a la postre dio comienzo a la triada dupinesca; si bien existe cierta controversia sobre la paternidad del género, algunos autores han señalado que el relato policial había sido explorado por otras literaturas y otras tradiciones, en general su argumento deviene de la existencia del enigma como motor de las acciones que ocurren al interior de la fábula y de la investigación resultado de esta. Fereyduon Hoveyda (1967), en *Historia de la literatura policial* señala el nacimiento del género en *Tres casos criminales resueltos por el juez Ti*, donde el protagonista cumple la función del detective. Howar Haycraft, por otro lado, propone a Voltaire como su posible fundador tomando *Zadig* como texto fundacional. Ricardo Piglia por otra parte señala que *Edipo rey* es un relato que lleva en su seno la semilla del relato policial, pues reconstruye una historia a partir de una serie de indicios.¹¹

Salvador Vázquez de Parga (1987) resuelve el conflicto al señalar una prehistoria de la novela policial donde diversas obras, tales como *La Biblia*, *Las mil y una noches*, o *Las aventuras de Caleb Williams*, escrita por el inglés William Godwin, se constituyen como relatos proto policiales. Al mismo tiempo el crítico español señala que el término *género policial* es mal empleado, y propone en cambio el concepto de *género de la violencia*, lo cual supondría la presencia de un

¹¹ Guillermo Cabrera Infante en *La ficción es el crimen que paga Poe* (1983) apunta sobre la controversia que se vertió sobre la paternidad del género policial.

súper género que englobaría a la totalidad de obras literarias que se vinculan con la violencia como eje central de las acciones; de esta forma, la narrativa del narco, *hard-boiled*, enigma y detectivesca forman parte del mismo sistema de relaciones.

Lo cierto es que Poe fue el primero en usar una serie de nuevos elementos narrativos que no se encontraban en el orden habitual de la literatura que tomaba por tema el crimen como motivo central hasta ese momento. Entre los elementos que construyen la poética del relato policial detectivesco de Poe¹² destaca la escenificación de la ciudad, de estilo cosmopolita, como el escenario de la violencia producto de un crimen. En este sentido, la violencia que se crea en el entorno urbano respondería a una lógica capitalista que se aparta de la violencia de tipo pasional que se presentaba en entornos rurales¹³. Estableció también la figura del detective como agente restaurador del orden social y que a la postre habría de convertirse en uno de los motivos más identificable del género, es importante señalar que en el caso de la literatura detectivesca y la novela de enigma el detective hace uso de la razón y no de la fuerza como método para resolver los crímenes. Esto puede explicarse desde una perspectiva positivista resultado de la época en que se escribieron estos relatos. Edgar Allan Poe era un hombre de su tiempo y es fácil identificar como su narrativa tiende a lo extraño más que a lo fantástico, esto teniendo en cuenta que la obra de Poe entra en contacto constantemente con el

¹² Es necesario mencionar que de manera indirecta el autor baltimoriano no solo incluyó nuevos elementos al texto criminal, sino que también inauguró en sus relatos algunas de las variaciones más notorias del género, en el caso de *La carta robada* se encuentra la semilla de los móviles de la novela de espía y en *Los crímenes de la calle Morgue* la novela de enigma.

¹³ Es importante señalar que los casos celebres está íntimamente relacionado con las hojas volantes, durante buena parte del siglo XVIII y XIX, los actos celebres eran novelados a partir de unas cuantas hojas, casi siempre con una enseñanza moral, y que pueden señalarse como un antecedente directo de la nota roja.

relato fantástico, más que con el relato policial, en parte gracias a ello, el tópico de lo sobre natural se encuentra presente como posible explicación dentro de *Los crímenes de la calle Morgue* y también gracias a esa perspectiva es que el crimen se explica a partir del uso del método deductivo. El último punto por destacar es que dentro de la estructura narrativa creada por Poe se conformó un relato de tipo metaficcional donde el lector real se encuentra ante la obra escrita por uno de los personajes, este elemento a la postre sería la marca de la primera generación del relato policial, el detectivesco. Esta estructura del relato fue ampliamente explotada por los autores británicos, el caso más notable es Artur Conan Doyle que retomaría todos estos elementos para conformar su narrativa, usó la ciudad de Londres como escenario principal, haría de su personaje J. Watson el “autor” de las aventuras y su detective S. Holmes llevaría al extremo el uso de la lógica como la piedra base sobre la que se resolverían los crímenes.

Es fácil comprender que la naturaleza del relato policial adquiriese popularidad en corto tiempo, al final, era la expresión de la razón frente al crimen, que por primera vez se encontraba bajo un análisis de carácter intelectual-criminalístico. De la construcción eminentemente positivista se puede decir que:

La afirmación del género se debió más a un interés comercial y a una demanda del público que al prestigio artístico de una obra o a una exigencia histórica sentida y expresada por los escritores, aunque hay que tener presente que los mismos escritores, precisamente para satisfacer esa demanda y hacer efectivo ese interés comercial, tuvieron que interpretar la sensibilidad y el gusto, las exigencias de la masa de los lectores. (Del Monte, 1962, p. 14 citado por Torres, 2003, p. 17)

En ese sentido es que es fácil observar que los elementos básicos del texto policial se mantuvieron sin muchos cambios, los vasos comunicantes entre la narrativa criminal y otros géneros fueron poco explotados¹⁴, las variaciones por ende se presentaron en menor medida, en tanto que el interés comercial se estableció como el ancla base del desarrollo del género. Es quizá debido a ello, que la segunda generación de la narrativa policial, la novela de enigma mantuvo como elemento central la figura del detective cerebral y el espacio narrativo adquirió en gran medida preminencia al situar el tópico del recinto cerrado como uno de los principales motivos a partir del cual se situaba la acción¹⁵ de la fábula. Artur Conan Doyle llevaría a la sublimación del tópico en su novela *El sabueso de los Bakersville* al conformar todo un pueblo como un espacio cerrado en el que se desarrollaban las acciones. Otro elemento que adquirió primacía es la caracterización de los personajes; la novela de enigma se conformó por caracteres que representaban a los extractos más beneficiados de la sociedad de finales del siglo XIX y principios del XX, nobles y empresarios, esto provocó que la violencia fuese contenida y se limitase únicamente al crimen por resolver. En general dichos crímenes se volvieron cada vez más complejos e inverosímiles, por tanto, el relato de enigma se caracterizó por asesinatos que no mostraban altos niveles de violencia y que tenían

¹⁴ Entre los géneros que mantuvieron un contacto más o menos cercanos con el texto policial destaca la narrativa fantástica, Todorov, así como diversos críticos, señalan la cercanía entre ambos géneros y puntualizan que mientras el protagonista del texto fantástico se mantiene en la indeterminación y la duda frente a los hechos experimentados, el protagonista de la narrativa detectivesca encuentra la explicación en la realidad.

¹⁵ Si bien E. A. Poe ya había confabulado la aparición del tópico desde *Los asesinatos de la calle morgue*, en su cuento *El misterio de Marie Roget* cambia el espacio narrativo a la ciudad de París, es importante señalar que el relato fue resultado del asesinato de Mary Cecilia Rogers ocurrido en la ciudad de New York.

por objetivo burlar la inteligencia del detective en turno, así como representar un ambiente elitista¹⁶.

Ricardo Piglia (2003) en *Lo negro de lo policial* señala que la mayor aspiración de la novela de enigma es construir un crimen sin motivo, un crimen perfecto en tanto que pueda evadir la sagacidad del investigador, y que, sin embargo, a pesar de la inexistencia de motivos o la falta de evidencia pueda ser descifrable; es en este sentido que se explica la cada vez más compleja articulación de la trama en la novela de enigma (p. 42-43).

La explosión de la literatura policial a principio del siglo XX trajo también consigo nuevas expresiones narrativas, tal es el caso del *hard-boiled* norteamericano. Tradicionalmente la crítica especializada ha señalado que el cambio de paradigma entre la novela de enigma y la novela negra se debió únicamente a la evolución del género; si bien esto es en parte cierto, también es una explicación en extremo simplista que pasa por alto que la continuidad de elementos narrativos, así como sus divergencias, y el hecho de que provienen de espacios y temporalidades diferentes; es decir ambos géneros narrativos parten del crimen como eje central de las motivaciones del relato, sin embargo, su funcionamiento se bifurca en tanto que la novela de enigma retoma elementos de la literatura gótica y romántica de los siglos XVIII y XIX, mientras que el *hard-boiled* proviene de la literatura de tipo realista del viejo oeste¹⁷. En este sentido la violencia

¹⁶ El ejemplo ideal de este tipo de obra es *El asesinato de Roger Ackroyd* de Agatha Christie.

¹⁷ Entre los autores más destacados del género se encuentran Bret Harte, autor de *The Luck of Roaring Camp*, Zane Grey, autor de *West of the Pecos*, y James Fenimore Cooper, autor de *The Last of the Mohicans: A Narrative of 1757*.

que era la semilla del relato de vaqueros se traslada de las praderas a las ciudades, y el vaquero se convierte en detective¹⁸.

En este sentido, para Yuri Tyniánov (1978), los estudios diacrónicos deben abordar la evolución de una serie literaria, tomando como punto de partida la revalorización de los sistemas y su modificación en cuanto a la intrusión de nuevos elementos o la desautomatización de uno de ellos. Esta perspectiva resulta enriquecedora si se asume que toda obra literaria se encuentra en constante comunicación con otros sistemas semejantes y que la evolución de un género responde a los constantes cambios resultantes de la entropía de los elementos que le componen.

No tenemos una imagen totalmente correcta de la forma que los fenómenos literarios entran en correlación: se cree que la obra se introduce en un sistema literario sincrónico y que allí obtiene una función. La noción de un sistema sincrónico en constante evolución es también contradictoria. El sistema de la serie literaria es ante todo un sistema de las funciones de la serie literaria, que a su vez, está en constante correlación con las otras series. (Tinianov, 1978, p. 96)

Es además importante mencionar que la realidad empírica bajo la que nace el *hard-boiled* es considerablemente diferente a su predecesora, algunos estudiosos han cifrado el nacimiento de la novela negra en 1922¹⁹, durante el periodo de entreguerras que se caracterizó por la ruptura del sistema imperialista del siglo

¹⁸ Autores como Salvador Vázquez de Parga, Mempo Giardinelli, Vicente Francisco Rojo y Ricardo Piglia han señalado que la poética del *hard-boiled* se fraguó en los *dime novels*, relatos del viejo oeste donde la figura del cowboy suele ser un antihéroe que representa los ideales de libertad, independencia e individualismo.

¹⁹ El origen del género *hard-boiled*, o novela negra, apareció por primera vez en la revista *Black Mask* en 1922.

XIX²⁰, el acceso de las mujeres a los derechos civiles, el surgimiento de las corrientes de vanguardia, el colapso de la moralidad victoriana, el crecimiento económico de la clase media norteamericana que permitió la aparición de los primeros centros turísticos, como Atlantic City o Tijuana, la incursión de la industria cinematográfica en el campo cultural; pero el que a la postre habría de ser el gran catalizador de la narrativa *HB* sería la aparición de la Ley Seca en 1920, ya que el tráfico de bebidas alcohólicas, así como la aparición de la figura del Gánster y el sindicato del crimen²¹, dentro de la mitología popular, sirvieron de materia prima para el éxito económica del género negro.

Es por ello que el cambio que supuso la modificación del registro narrativo entre la novela de enigma y el *hard-boiled* se puede categorizar a través del tratamiento que recibe el crimen y su correlación con los actantes; así pues, el interés del texto pasa del crimen inexplicable a la exposición de la violencia cotidiana; el espacio sofisticado y aristocrático sede su lugar a las grandes ciudades como los Ángeles, Houston y Chicago. La violencia que se mantuvo contenida en la novela de enigma se vuelve constante, progresiva y cada vez más gráfica, las descripciones adquieren un cáliz impresionista y los diálogos son ágiles; más apegados a un ritmo cinematográfico, mientras que algunos temas que habían sido

²⁰ Como consecuencia del fin de la Primera Guerra Mundial las potencias europeas como Inglaterra, Francia y Rusia, vieron reducido su poder económico en los mercados asiáticos, lo que contribuyó al surgimiento de Estados Unidos como la máxima potencia económica a nivel global.

²¹ Dentro de la mitología de la literatura policial el sindicato del crimen es toda la red de conexiones entre criminales, instituciones judiciales, y políticos que permiten la supervivencia del hampa dentro de las grandes ciudades.

tabú como el racismo, la sexualidad, o la corrupción, son abordados. Ricardo Piglia (2014) en *Crítica y ficción*, explica:

Las reglas del policial clásico se afirman sobre todo en el fetiche de la inteligencia pura. Se valora antes que nada la omnipotencia del pensamiento y la lógica imbatible de los personajes encargados de proteger la vida burguesa. A partir de esa forma, construida sobre la figura del investigador como el razonador puro, como el gran racionalista que defiende la ley y descifra los enigmas[...], está claro que las novelas de la serie negra eran ilegibles: quiero decir eran relatos salvajes, primitivos, sin lógica, irracionales. Porque mientras en el policial inglés todo se resuelve a partir de una secuencia lógica de presupuestos, [...] con el detective quieto y analítico [...] en la novela negra no parece haber otro criterio de verdad que la experiencia: el investigador se lanza, ciegamente, al encuentro de los hechos, se deja llevar por los acontecimientos y su investigación produce fatalmente nuevos crímenes; una cadena de acontecimientos cuyo efecto es el descubrimiento, el desciframiento. (Piglia, 2014, p. 57)

Es importante señalar que el *hard-boiled* no demarcó líneas argumentativas monótonas ya que la realidad empírica que los locos años veinte transmitían se puede calificar de caótica. Es necesario tener en consideración que la crisis del 29, así como la proliferación de grupos gansteriles, la ley seca, la constante confrontación de grupos conservadores y liberales en la política norteamericana, las luchas sindicales, así como la corrupción del sistema judicial y político en las ciudades industriales provocó que la percepción de la realidad se abriese en un cisma donde dos vertientes del tratamiento del crimen como eje del relato se harían patentes; Salvador Vásquez de Parga (1987) en su artículo “El origen de la novela negra” señala que:

En la contemplación de esa realidad es donde surge la discrepancia entre Daly y Hammett. Ambos adoptaron ante ella posturas radicalmente distintas. Sus personajes serán detectives privados profesionalizados de aire cínico, moral ambigua, conducta desenvuelta, actitudes violentas, lenguaje cortante y personalidad simpática. Pero Race Williams cree necesarios sus dudosos métodos porque el poder público es esencialmente débil [...] proporcionan la impunidad de los delincuentes que solo podrán ser atrapados y castigados utilizando métodos duros y violentos; la policía y los tribunales nada pueden hacer porque la legalidad se lo impide, pero él, Race Williams, desde fuera de esa legalidad puede llevar a cabo la adecuada acción represiva. Los detectives de Hammett, en cambio, piensan que la sociedad está corrompida y que la Autoridad actúa arbitrariamente haciendo el juego a los poderosos; se hace preciso entonces limpiar el Sistema desde fuera combatiendo a quienes lo dominan con las armas al alcance de las víctimas. (Vázquez de Parga, 1987, p. 44)

En dicha dirección es importante reflexionar sobre la figura del detective que se había construido desde su aparición en los relatos de Poe hasta llegar a los violentos Marlow de Chandler y Spade de Hammett. Así pues, mientras la marca de la escuela detectivesca fundada por el personaje Auguste Duppin se encuentra caracterizado por la de presentar personajes de corte aristócrata o amateur que sirven de reestructuradores del sistema capitalista, y que resuelven crímenes de manera desinteresada a partir del método deductivo o inductivo sin la necesidad de recurrir a la violencia, el detective de la novela *hard-boiled* es casi un criminal que resuelve el enigma a partir de la violencia y la acción. El detective de la novela de enigma se presenta como un profesional que recibe una compensación económica por sus servicios, no obstante, mantiene una relación estrecha con el detectivesco en tanto a que el método no cambia. Mientras que el detective del *Hard-boiled* es

más un matón que se regula a partir de un sistema moral que le mantiene como incorruptible en un mundo donde la corrupción es un elemento natural, por otro lado, su relación con los acontecimientos siempre responde a un sistema de remuneración y el método es remplazado por la experiencia y la violencia.

Ente los autores más emblemáticos del *hard-boiled* destacan Raymond Chandler, Dashiell Hammett, James M. Cain, Ross McDonald, Carrol Jhon Daly y Patricia Higsmitth, no obstante, reducir a unos cuantos autores la importancia que adquirió el género negro en la literatura norteamericana, y por extensión con Latinoamérica, resultaría en cegar buena parte del escenario cultural de la literatura del siglo XX. En este sentido es que, autores como Ernest Hemingway — quien es su relato *Los asesinos* (1956) explora alguno de los tópicos más característicos del *hard-boiled* como la violencia producto de las relaciones económicas— y William Faulkner — Roberto Piglia en su introducción a *Cuentos de la serie negra* considera la novela *Santuario* (1931) una de las máximas reformadoras del género— se tornan importantes, en este contexto, ya que en sus narrativas es posible observar la influencia que constituyó el género negro en su obra, y en el cómo ellos afectaron el desarrollo de la literatura *hard-boiled*.²²

Mempo Giardinelli así como Vicente Francisco Torres, señalan que existen pocos, o ninguno, según la perspectiva del autor, estudios al respecto de la influencia que ha tenido el género criminal anglosajón en las letras hispánicas. Sin embargo, es posible constatar la influencia que tuvo el género criminal en

²² La inmensa penetración que ha tenido el género negro en la cultura popular ha sido especialmente potenciada por la industria cinematográfica y televisiva, quienes han construido alrededor de los elementos más significativos del género sus propias ficciones.

Latinoamérica a través de la rápida publicación y traducción de textos clásicos en todo el continente. El caso de Argentina es paradigmático ya que la editorial hispano-argentina Biblioteca Oro fue la responsable de distribuir novelas policiales de tipo enigma inglesas y francesas, en tanto que autores como Jorge Luis Borges y Bioy Casares en calidad de *autor autoritas*, dieron legitimidad al texto policial. No es de extrañar por tanto que para 1932 allí se publicara *El enigma de la calle arcos*, de Saulí Lostal, quizá la primera novela policial de Latinoamérica. Giardinelli comenta:

Muchas de las novelas escritas en los Estados Unidos en los años 20 y 30 produjeron una revolución en la narrativa universal. Incluso cambiaron la historia de la narración misma, pues hasta el cine y la televisión adoptaron su lenguaje [...] Con textos maravillosos que a la vez resultaron alardes de búsqueda formal, han ejercido una impresionante influencia en todo el mundo. Y gracias a excelentes traducciones fueron leídos y apreciados por los lectores y escritores latinoamericanos de varias generaciones (Giardinelli, 2013, pp. 216-217)

La influencia que ha supuesto la narrativa policial, en tanto género, así como por los recursos discursivos que le caracterizan son evidente en los diversos productos culturales de la postmodernidad; basta con observar como el discurso del género se ha trasminado hasta encontrarse con símbolos de la cultura pop que retoman sus ejes hasta modificarlos; un ejemplo de ello sería la figura del detective murciélago, *Batman*, que en los comics retoma los elementos clásicos de los detectives *hard-boiled* y los complementa con elementos futuristas para crear una reinterpretación del género.

Literatura policial en México

Contrario a lo que ocurre en otros países de Latinoamérica, hasta hace pocos años, la crítica literaria en México había pasado por alto el estudio del género policial. Este fenómeno puede explicarse a partir de tres principales causas: la primera de ellas es la existencia de un sector de la crítica de tipo elitista y hegemónico que debido a la temática y naturaleza popular del relato policial evitaba su legitimización dentro de los campos culturales. José Colmeiro (1994) en su introducción a *La novela policiaca española: teoría e historia de crítica*, señala que la distinción entre arte culto y arte popular es resultado de una perspectiva sociológica de la literatura, y que debido a ella, los discursos que se han entretejido a partir de la cultura de masas han sido constantemente observados como carentes de méritos suficientes como para ser estudiados a profundidad; es debido a este fenómeno que la acuñación del término subliteratura obligaba a los críticos a mantener una posición de distanciamiento respecto al objeto, no obstante, mantener dicha distinción es imposible ya que el objeto literario y sus perspectivas estéticas difícilmente pueden ser sometidas a la fragua de la que desemboca el texto. Es decir, el origen de la obra difícilmente puede ser una categoría que delimite su profundidad y los alcances que ella conlleva.

La segunda, resultado directo de la primera, es que debido a la falta de profesionales que se ocupara de reseñar y deslindar los escenarios dentro de los cuales se posicionaba el género, gran parte de los comentarios vertidos alrededor de la narrativa policial eran de tipo impresionista; es decir, según la apertura del crítico está podía ser o no una obra literaria que debiera ocupar una posición dentro

del imaginario que conforman el canon literario, o por el contrario, se les designaba un espacio dentro de la subliteratura. Mauricio Carrera comenta al respecto de los críticos:

(Ellos) No se percataron —o no quisieron hacerlo— de los cambios en nociones como culto/popular, cultura de masas o de élite (a lo Ortega y Gasset), o las de highbrow/lowbrow (a lo Van Wyck Brooks), que regían la distinción entre arte y no-arte. Nociones que, debido al desarrollo de los medios masivos de comunicación y a la popularización de la información y la cultura, comenzaron a ser cuestionadas. (2017, pp. 16-17)

Es debido a ello, es que autores y entusiastas del género fueron los encargados de elaborar reflexiones críticas, reseñas y traducciones de las obras norteamericanas, para muestra de ello se encuentra la revista *Selecciones policiacas y de misterio*. El caso que adquiere mayor relevancia es el de Carlos Monsiváis, en su artículo “Ustedes que jamás han sido asesinados”, publicado por la *Revista de la Universidad de México* (marzo, 1973); el escritor, periodista y cronista, señala que la realidad empírica de Latinoamérica difícilmente puede dar cabida al relato policial.

¿O quién se ocuparía de robar los secretos atómicos de Ecuador o de secuestrar a un científico hondureño? Abandonada la ilusión del thriller y perdida la fe en los puzzles de una literatura policial mexicana, volvemos a la nota roja, a la desprestigiada, deplorada y vital nota roja. (Monsiváis, 1973, p 11)

Es importante hacer notar que los argumentos de Monsiváis son resultado de confundir el género con una de sus vertientes —en este caso la novela de espionaje— y que el género policial se sirve de diversas variantes como el Thriller, la novela psicológica o la novela de persecución para elaborar su discurso.

Y la tercera, y la más importante de todas, es que en el caso de la literatura mexicana no existió una explosión del género, como si ocurrió en Argentina, si bien la aparición de novelas como *Ensayo de un crimen* (1944), *Los albañiles* (1964), *El complot mongol* (1969), *Días de combate* (1976), o *Las muertas* (1977), son novelas que se desenvuelven dentro de la estética del *hard-boiled*; todas ellas son excepciones dentro del panorama cultural que se manifestó en el campo editorial mexicano. No sería hasta bien entrado los años noventa del siglo XX que se empezaría a gestar una verdadera oleada de novelas con un marcado carácter policial en las letras mexicanas. Paco Ignacio Taibo II en una entrevista concedida a la revista *Tierra adentro*, correspondiente al periodo septiembre – octubre de 1990, comenta:

Yo esperaba un despegue, pero se ha quedado solo en la etapa del lector. Llegue a pensar que había condiciones para que más gente se incorporara a la escritura, pero habrá que esperar tiempos mejores. Conozco manuscritos de buenos prospectos y esos podrán ser parte del despegue del nuevo policiaco mexicano. [...] Estoy seguro que en un futuro cercano habrá una mayor producción en el género. Con todo, pienso que el policiaco mexicano está entre los escritores que cultivamos con cierta frecuencia. Somos pocos, pero el género existe: ya se habla en el extranjero de la novela policiaca mexicana, aunque fuera de México solo se hayan publicado un par de escritores. (Taibo II, 1990, p. 13)

No obstante, la literatura policial, tanto de enigma como *hard-boiled*, gozó de gran popularidad, aun cuando su producción por autores reconocidos fuese nimia, desde los años cuarenta, casos paradigmáticos como la revista *Selecciones policiacas* y

*de misterio*²³ (1946-1961), o periódicos como *La Prensa*, diario de circulación nacional que se hizo famoso por su nota roja y la difusión de algunos de los crímenes más famosos de su época, permitieron que el género fuese conocido y adquiriera popularidad entre los lectores. Pablo Piccato en *La era dorada del policial mexicano* comenta:

Se publicaron innumerables novelas en ediciones baratas, la mayoría de ellas traducciones de autores extranjeros, casi todas ausentes hoy en los catálogos de las bibliotecas, y surgieron revistas dedicadas al género, la primera y más importante *Selecciones Policiacas y de Misterio*, de 1946, editada entre otros por Antonio Helú [...] Esta y otras revistas pronto comenzaron a publicar cuentos de autores que escribían en español y en particular mexicanos. *Aventura y Misterio*, por ejemplo, aparecida en 1956, solo publicó originales en español y se nutrió de autores nacionales a los que atraía con premios monetarios. No obstante ello, imprimió alrededor de 20 mil ejemplares mensuales que circulaban por suscripción y venta directa. (Picato, 2014)

La revolución que supuso la publicación de textos policiales en la década de los cuarenta en México dejó marca en autores como María Elvira Bermúdez, quien llegó a ser conocida como la Agatha Christie mexicana, su narrativa de tipo de enigma aborda desde una perspectiva feminista el crimen, Bermúdez ya que no solo creó un personaje femenino que resuelve crímenes como María Elena Morán, sino que además revaloró a los personajes femeninos dentro del género. Antonio Helú editor, escritor, y guionista cinematográfico propuso una poética de tipo detectivesca con

²³ El impacto que tuvo la publicación de esta revista en el campo literario mexicano no ha sido debidamente estudiado, empero, durante su tiempo de publicación autores como Antonio Helú, María Elvira Bermúdez, Rafael Bernal y Rodolfo Usigli, publicaron narraciones policiales, así como diversos autores amateurs.

su personaje Máximo Roldan, suerte de detective-ladrón que resolvía crímenes y robaba joyas.

El caso de Rodolfo Usigli es notorio en tanto que su novela *Ensayo de un crimen* (1944) se formula a partir de una suerte de Non fiction novel que retoma el asesinato de la socialité Jacinta Aznar y a partir de él crea una obra que deja ver ya algunos rasgos de la influencia del *hard-boiled* en la literatura mexicana; la figura del detective-expolicía, Valentín Herrera quien abandona los cuerpos policiales para poder hacer justicia fuera del sistema judicial.²⁴

Rafael Bernal y *El complot mongol*. La fundación de la narrativa policial en México

Sin embargo y a pesar de la presencia de novelas como *Ensayo de un crimen*, o los *Albañiles* de Vicente Leñero el caso que se tornaría paradigmático en la literatura policial mexicana es el de Rafael Bernal. Como autor su posición puede ser definida como periférica en tanto que no perteneció a ningún colectivo de autores a lo largo de su trayectoria, lo más cercano a ello fue la publicación de sus primeros relatos de corte policial-enigma, en la revista *Selecciones policiacas y de misterio* entre 1946 y 1947, dónde colaboró con autores como María Elvira Bermúdez y Antonio Helú; otro de los elementos que delimito esta configuración fue su labor como diplomático, el constante cambio de residencia, así como su trabajo como guionista lo llevaron a formar pocas relaciones sociales dentro del ámbito de la cultura mexicana.

²⁴ Es importante mencionar que el asesinato de Jacinta Aznar fue especialmente mediático. Los periódicos de nota roja de la época como La prensa le dedicaron durante varias semanas reportajes especiales. La novela también sirvió de argumento para la película *Ensayo de un crimen* de Luis Buñuel.

Tomando en consideración que la experiencia empírica de Bernal con el movimiento revolucionario, así como su simpatía a la ideología de derecha, es posible identificar una serie de rasgos que permearon hacia su narrativa, en dicho sentido, la construcción de un periodo de su narrativa estuvo marcado por su fuerte crítica ante el sistema político mexicano, esto es constatable en dos momentos específicos. El primero en su obra como cuentista, y el segundo en su novela *El complot mongol*. Es debido a ello que los constituyentes simbólicos de Bernal como ente social presentan ciertas características atípicas en el imaginario del intelectual mexicano de mediados y finales de los años sesenta del siglo XX, siempre más cercano o vinculado a las ideologías de izquierda. Durant (2014) comenta al respecto:

La concepción individualista, del mismo modo que el individualismo como forma de precepción del mundo social, es un fenómeno, histórico colectivo, [...] sobre todo, por ser la exteriorización práctica de un mundo que ha sido interiorizado por todos aquellos que en él participan, esto es, un mundo en donde la excepción se convierte en la única regla. (Durant, 2014, p. 121)

Bernal recurre a la forma de la narrativa policial para elaborar una crítica descarnada a los descalabros de la Revolución mexicana, esto se puede percibir desde los cuentos publicados en la revista *Selecciones policiacas y de misterio*, hasta *El complot mongol*; en su cuento “Un muerto en la tumba” la crítica a los miembros de la clase dominante siempre gira en torno a la ironía, y la caricaturización, “los gobernantes no buscan la verdad sino la ficción más conveniente. La obra de Bernal nos demuestra la facilidad con que todo gobernante inventa y difunde sus propias ficciones” (Solares, 2015, p. 12)

Es importante mencionar que entre la publicación de sus cuentos (1946-1947) y *El complot mongol* (1969) existe una diferencia de veinte años, lo cual demarca un cambio en la estética y el género bajo el cual se estructuran sus relatos, mientras en la configuración de los cuentos se sirve de la novela de enigma, en *El complot mongol* usa la narrativa *hard-boiled* para dar un sentido de mayor realismo, el registro de lenguaje es coloquial y prima el uso de la expresividad por encima de la retórica. Es necesario hacer notar que a pesar de contar con una trayectoria dentro de la literatura mexicana *El complot mongol* tuvo muy poca representación entre los círculos intelectuales de la época, Paco Ignacio Taibo II comenta de la existencia de una sola reseña académica; al respecto de ello Vicente Francisco Torres en *Muertos de papel* (2003) explica:

En 1969 publica *El complot mongol*, que pasa sin pena ni gloria debido a que, inexplicablemente, como llegó a comentar en varias ocasiones Bernardo Giner, el libro permaneció embodegado varios años pues su autor, como vivía en el extranjero debido a su desempeño diplomático, no tenía presencia física en el medio literario, aunque los libros que para entonces llevaba publicados demostraban que era un autor fundamental. A este respecto no sería descabellado suponer que el embodegamiento algo tuvieron que ver quienes leyeron la novela como un *roman a clef* [...] Sin embargo, en el caso del embodegamiento más que la identificación de personajes reales con personajes literarios quizá resultaron muy molestos los planteamientos *antirrevolucionarios* y el deleznable papel que representaban los militares emanados de la gesta iniciada en 1910. (Torres, 2003, pp. 34-35)

No obstante, es posible pensar que Bernal no asumiera en *El complot mongol* una filiación en cuanto al género negro, la forma solo sirve para comunicar su crítica, ello se hace patente en cuanto a que una vez culminado el experimento dedico los

últimos años de su vida al cultivo de los textos históricos, lo cual pudiera implicar que quizá no existió un interés real en crear una poética del policial mexicano. Pascal Durant explica que alrededor de la conceptualización del escritor existe un campo de interrelaciones con las infraestructuras de comercialización y publicación, sino que también se sirve de estructuras que permiten legitimar su filiación a un campo literario; y que sí bien, Bernal no fue reconocido en su momento como un autor más importante dentro del campo cultural mexicano las recientes reediciones y reinterpretaciones de su narrativa han ido lentamente modificando su posicionamiento al interior del mismo campo.

Un sector de la crítica ha señalado que la existencia de *El complot mongol* es una anomalía dentro la tradición mexicana. Paco Ignacio Taibo II la define como “una novela absolutamente accidental” [sic]. En parte este posicionamiento responde a también a que el relato de enigma había sido mucho más explotado entre los autores de la novela policial mexicana, pero también a las condiciones empíricas del Estado mexicano; por lo que, habría sido incomprensible la existencia de un detective al estilo del *hard-boiled* norteamericano, Bernal zanja el conflicto al convertir a su detective Filiberto García en un revolucionario convertido a sicario al servicio del Estado; es decir, un burócrata que en la realidad funge como matón.

No obstante, la caracterización de García como un burócrata aún guarda cercanía con P. Marlow o Sam Spade, personajes insignia de la novela negra., Salvador Vázquez de Parga en su artículo “El origen de la novela negra” remarca el prototipo del detective del *hard-boiled* como personajes “de aire cínico, moral ambigua, conducta desenvuelta, actitudes violentas, lenguaje cortante y

personalidades simpáticas” (1987, p 44), lo cual acerca al protagonista de *El complot mongol* con sus predecesores; sin embargo, el pesimismo y desencanto que implica la impartición de justicia diferencian radicalmente a García puesto que él no guarda ningún tipo de esperanza en cuanto a un cambio en el sistema político, mientras que los personajes de la tradición norteamericana mantienen, con un poco de inocencia, cierto nivel de confianza en el sistema judicial.

Otro de los aspectos que separa a García del tradicional detective de la novela negra es que se nos presenta como un agente ejecutor de la violencia estatal. Dentro de la escala burocrática Filiberto es el primer escalón, la parte más baja dentro del orden administrativo; no obstante, la relación que guarda para con sus superiores es complicada, a ellos les concede poco o ningún valor, esto se contrasta con los agentes Laski, de la KGB, y Graves, de la CIA, quienes se encuentran alienados por el poder de sus respectivos Estados. Alejandro Soriano-Giles (2017) en “*El complot mongol: la novela negra de México, tres pistas de lectura*”, nos explica.

En la novela persiste un menosprecio hacia la justicia nacional, no existe credibilidad en las autoridades ni en las instituciones. A diferencia de Graves y Laski, que con una mano en la cintura darían la vida por su país, Filiberto, por el contrario, desconfía tanto de sus jefes que antes de resolver el enigma se percibe que anticipa la complicidad de las autoridades. (Soriano-Giles, 2017, p. 48)

El héroe que Bernal crea no es un espía internacional, no es un detective que se vincula con la justicia de forma tangencial como en la novela negra, se trata de un pistolero, un sicario al servicio del poder que se reconoce como una farsa en

mitad de una intriga internacional. Es un improvisado que debe resolver un caso y que, consiente de sus falencias, se burla de lo cómico de la situación.

Al realizar esta operación Rafael Bernal habría de cambiar las reglas del juego y habría de trazar un cambio significativo en cuanto al contrato que se había formulado en la tradición norteamericana al hacer que el personaje principal sea un detective que no lo es, al marcar también una fuerte crítica social, que abarca también al sistema político, y sirve como denuncia de la realidad empírica. Paco Ignacio Taibo II (1987) en “La otra novela policíal” comenta:

La vieja novela policiaca se ha agotado en la medida en que los viejos combates solitarios, victoriosos se han agotado, y solo pueden narrarse como desesperanzadas historias de marginales en guerra contra el sistema, de supervivientes ante el monstruo del Estado capital (sic). (Taibo, 1987, p. 41)

A lo largo de *El complot mongol* Bernal nos presenta la Ciudad de México como un territorio hostil y sucio, esto en sí mismo es una convención del género negro, un remanente de la novela del viejo oeste que marcaba las llanuras como la frontera entre la civilización y la barbarie; la novela negra al trasladar las acciones de un espacio a otro mantuvo el tópico. De esta forma el agente García se sumerge en un territorio sórdido donde los personajes adquieren la caracterización de auténticos outsiders, haciendo que, aun cuando se traten de políticos, como el licenciado del Valle, agentes estatales, como el coronel, o profesionistas, como el Licenciado, el uso de la violencia o la negación se presenten como los únicos mecanismos que permiten afrontar la realidad. García mismo es representado de dicha manera, y al reconocerse como tal, ve a través del enamoramiento con Marta, suerte de *femme fatale*, un escape al universo violento que le ha forjado como sicario; sin embargo,

el romance no llega a consumarse, Marta muere remarcando el carácter trágico del héroe detectivesco.

Es de esta forma que Bernal funda la tradición de la novela policial negra en México; el autor recurrió a la forma de la novela negra para elaborar una crítica feroz a los descalabros de la Revolución Mexicana, y es a través de sus personajes que la crítica se hace más notoria. En la figura del licenciado desarticula el mito del de la meritocracia, en García la del policía que resguarda las garantías civiles, en el licenciado Del Valle la figura del político que vela por el bienestar social.

Sin embargo, El complot mongol sería la piedra fundacional sobre la que autores como Taibo II, Enrique Serna y Fernando del Paso, habrían de formular un relato que se aleja del canon del *HB* y se incluyen en el neo policial mexicano que devendría en múltiples variables como la novela del narco y la novela de la frontera, dónde aún es posible identificar al detective solitario que se enfrenta a la bestia del sistema político, o la novela que, alejada del investigador privado utiliza el crimen como motor para denunciar la violencia sistémica en un país con tan arraigadas distancias sociales.

El caso Taibo II

Si bien Bernal se puede considerar por méritos propios el fundador de la novela policial mexicana, partiendo desde la influencia del *hard-boiled*, el autor que ha procurado con mayor empeño crear una estética de la novela policial mexicana es Paco Ignacio Taibo II, quien, a través de su detective Héctor Belascoarán Shayne ha desarrollado un proyecto de transculturación de los viejos modelos de la literatura

policial norteamericana de principios de siglo XX a lo que él ha denominado como el neopolicial mexicano. Leonardo Padura (1999) en *Modernidad y posmodernidad: la literatura policial en Iberoamérica* explica como la aparición de la literatura policial en México responde a la forma en que se percibe la realidad.

En un país donde la corrupción policial y política es, día a día, titular periodístico (junto al aumento de la violencia, el tráfico de drogas y el secuestro) resulta fácil advertir por qué la novela policiaca no ha renunciado a un afán realista y de denuncia, a veces muy explícita. Esta actitud, más ligada al modelo de la escuela norteamericana que a ciertas tendencias postmodernas que prefieren disolverse en lo "light", le dan un matiz diferente a una narrativa que, en lo formal, sí ha acudido a las más diversas experimentaciones y en lo estructural se ha permitido todas las libertades. (p. 45)

Paco Ignacio Taibo II nació en la ciudad de Guijón, Asturias, en 1949 aunque emigró a México a los diez años; su trayectoria académica le llevo a realizar estudios en las facultades de Filosofía y Letras y Ciencias Políticas de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), además en la licenciatura en historia en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH). Activista político, ensayista, traductor, novelista, fundador de la Asociación Internacional de Escritores Policiacos (AIEP), presidente de la asociación *para leer en libertad* —que se encarga de proyectos culturales de fomento a la lectura y de divulgación de la historia de México— Ha sido reconocido por sus novelas *La vida misma* (1987), *Cuatro manos* (1990) y *La bicicleta de Leonardo* (1993) con el Premio Internacional Dashiell Hammett AIEP²⁵.

²⁵ Es importante tener en consideración que el premio Dashiell Hammet se encuentra auspiciado por la Asociación Internacional de Escritores Policiacos y se entrega en el festival de la Semana Negra de Gijón. Tanto el festival, como la asociación, se encuentran fuertemente relacionados con Taibo ya que es miembro fundador, así como, presidente.

Como historiador ha publicado obras como *Ernesto Guevara también conocido como el Che*. (1996), *Pancho Villa. Una biografía narrada*. (2006) y *Temporada de zopilotes. Una historia narrativa sobre la decena trágica*. (2009). Actualmente se desempeña como director del Fondo de Cultura Económica, puesto al que llegó después de una serie de controversias y que dieron como resultado la modificación de la legislatura mexicana, ya que al ser mexicano por nacionalización no podía ostentar la dirección de órganos federales, en la ahora conocida “ley Taibo”.

Si bien la obra de PITII abarca diversos registros narrativos, su labor como difusor, compilador y traductor del género negro le han conferido un papel predominante dentro del escenario cultural. No obstante, su producción como autor es difícil de valorar ya que, si bien algunas de sus novelas son de suma importancia para comprender la evolución que ha experimentado la narrativa criminal en México, —*Días de combate, Cosa fácil, No habrá final feliz, Sombra de la sombra*— su desempeño como narrador no siempre es del todo constante. Vicente Francisco Torres (2003) comenta al respecto.

Quienes conocen las declaraciones de Paco Ignacio Taibo II sobre la novela policiaca, al ubicarlas en el contexto de nuestra narrativa reciente, seguro las ha sentido desmesuradas. Pero, a fin de cuentas, creo que esas convicciones le han sido especialmente provechosas pues gracias a ellas tiene consolidada una obra dispareja por momentos, pero coherente en sus logros y sus aspiraciones. Taibo II es el más importante autor vivo de ficciones policiacas en nuestro país, por la cantidad de novelas que lleva publicadas, por sus diferentes asedios y por la trayectoria ascendente con que cada libro ha seguido. (Torres, 2003, pp. 84,85)

Taibo II es un reformador que detecta que la novela policial de estilo *hard-boiled* en el contexto latinoamericano necesitaba modificar una serie de elementos que había sufrido el desgaste entrópico y una debida aclimatación al entorno empírico de la realidad mexicana. Esta manera de interpretar la narrativa criminal es expresada en líneas generales en la revista *Tierra adentro*, donde comenta las características de lo que él comprende como el relato neopolicial mexicano:

La obsesión por las ciudades; una incidencia recurrente temática de los problemas del Estado como generador del crimen, la corrupción, la arbitrariedad policiaca y el abuso de poder; un sentido del humor negro a la mexicana y un poco de realismo kafkiano. (Taibo II, 1990, p. 14)

Considero necesario detenerse un momento y reflexionar lo expresado por PITII ya que lo que pone en escena es la reconfiguración del relato policial a partir de la década de los 90 del siglo XX; al mismo, tiempo ello implica observar que existe un proceso de apropiación de valores externos a la cultura mexicana para poder conformar el relato policial; es decir, el génesis del relato neopolicial implicó un proceso de transculturación, y al mismo tiempo la explotación de elementos que se encontraban en la realidad empírica, y sobre los cuales era necesario centrar las reflexiones del discurso del género criminal. Así pues, la evolución que se creó a partir de la obra de PITII responde a dos sistemas, transculturación y resolución de la realidad empírica.

La transculturación se entiende como un proceso a partir del cual una cultura abandona una serie de elementos intrínsecos a su cosmovisión para sustituirlos por una nueva serie de componentes que le permitan mantenerse viva. En este sentido, se entiende que el concepto cultura se comporta como un ser vivo que se mantiene

en constante tensión con otras culturas, casi siempre dominantes, y que debe asimilar una serie de elementos para mantener su vigencia dentro del contexto de su población. Es decir, una cultura que se encuentra en crisis absorbe elementos nuevos dando como resultado una nueva entidad; a dicho proceso se le conoce como desculturación y neoculturación.

Para Ángel Rama el proceso de transculturación responde a cuatro estadios; el primero de ellos es la pérdida, la cual implica que toda cultura con el pasar del tiempo va abandonando ciertas prácticas o elementos con tal de mantenerse vigente dentro de una comunidad, por lo general tal pérdida es resultado de la aparición de nuevos elementos dentro del entorno cultural, casi siempre provenientes de una cultura invasora que conforma el orden hegemónico occidental; en este sentido toda cultura que se ve expuesta a una civilización dominante ve como resultado la pérdida de algunos valores como consecuencia de dicha “contaminación”.

La selección implica que una cultura debe valorar sus elementos internos para poder mantenerlos y defenderlos frente a los nuevos valores; lo cual invariablemente lleva al redescubrimiento de viejas prácticas culturales con el fin de ofrecer un mayor nivel de resistencia ante el cambio. Por último, la absorción de una serie de elementos externos, así como la defensa de los modernos dan como resultado la conformación de una nueva cultura que ha hecho de lo externo propio; la transculturación ha conformado estas nuevas variantes reconfigurando la cultura madre. Como puede imaginarse este fenómeno no solo impacta dentro de la literatura y abarca las diversas expresiones culturales de una nación. Como ejemplo

se puede observar en los procesos de conformación de la música popular, o en la integración de nuevas festividades dentro de la calendarización anual. Ángel Rama (2004) en *Transculturación narrativa en América latina* explica:

La capacidad selectiva no solo se aplica a la cultura extranjera, sino principalmente a la propia, que es donde se producen destrucciones y pérdidas ingentes. En el examen al que ya aludimos y que puede deparar el redescubrimiento de valores muy primitivos, casi olvidados dentro del sistema cultural propio, se ponen en práctica la tarea selectiva sobre la tradición. Es de hecho una búsqueda de valores resistentes, capaces de enfrentar los deterioros de la transculturación, por lo cual se puede ver también como una tarea inventiva, como una parte de la neoculturación de la que habla Fernando Ortiz, trabajando simultáneamente con las dos fuentes culturales puestas en contacto. Habría pues pérdidas, selecciones, redescubrimientos e incorporaciones. Estas cuatro operaciones son concomitantes y se resuelven todas dentro de una reestructuración general del sistema cultural, que es la función creadora más alta que se cumple en un proceso transculturante. (Rama, 2004, p. 39)

Es debido a los procesos de transculturación que se hacía necesario llevar a cabo una reinterpretación de la figura del detective en el contexto mexicano. PITH entiende que el detective profesional del *HB* es un imposible en una sociedad que carece de dicha figura, o que en todo caso, se presenta con mucho menor asiduidad que en países anglosajones —razón por la cual caracteriza a su detective como un ingeniero electromecánico que un día decide comprar una licencia de detective en una academia de cursos por correspondencia— el resultado es crear un personaje que cumpla la función del actante sin ser un profesional; el neopolicial ve nacer a los detectives que no son detectives: periodistas, profesores, escritores, curiosos.

La crítica social que caracterizó al registro narrativo del *hard-boiled* adquiere un papel predominante, ya que sí bien para los autores norteamericanos la relación entre el poder y el crimen están intrínsecamente relacionados, existe ante todo un optimismo en el sistema de justicia. En el caso de la obra de PITII se hace patente el desencanto y se asume que el gran ejecutor de la violencia es el Estado. De esta manera que existe un desplazamiento en los motivos que llevan a la figura del detective a involucrarse en la resolución del crimen —el detective clásico del *HB* recibe una remuneración económica acorde a sus servicios, en tanto que el detective neopolicial se involucra la más de las veces por hacer justicia alejado del sistema— En su novela *La vida misma* (1987) Taibo logra concentrar dicha perspectiva en la voz de uno de sus personajes:

Es una novela de crímenes muy jodidos, pero lo importante no son los crímenes, sino (como en toda novela policiaca mexicana) el contexto. Aquí pocas veces se va a preguntar uno quién los mató, porque el que mata no es el que quiere la muerte. Hay distancia entre ejecutor y ordenador. Por lo tanto, lo importante suele ser el porqué. (Taibo, 1987, p. 169)

El espacio de la narrativa neopolicial, que ya se había presentado en novelas como *El complot mongol* o *Ensayo de un crimen*, encara un nuevo conflicto en tanto que se hace necesario reformularlo. Así pues, sí en la novela de Rodolfo Usigli se presenta la Ciudad de México como un lugar de carácter cosmopolita y moderno, mientras que en la obra de Bernal acude al centro de la capital para caracterizarla como un lugar de un carácter cada vez más decadente, el neopolicial vuelve ese territorio una crítica en contra de las pretensiones de la modernidad al mostrar su desencanto y la falta de seguridad que le rodea. La complicidad de las fuerzas

policiales con el crimen organizado y la falta de interés por resolver los crímenes, así como los índices de marginalidad son expuestos. Es de esta forma que se devela la realidad en contra de la idealización que había promulgado los gobiernos priistas; la ciudad no pertenece al primer mundo y el ensoñado cosmopolitismo se ve desarticulado ante la violencia de la periferia.

Es también necesario poner en consideración que el ciclo narrativo del detective Belascoarán Shayne pone especial énfasis en denunciar la violencia producto del Estado. En la novela *No habrá un final feliz*, Taibo II construye su argumento a partir de la asimilación de la fuerza paramilitar “los halcones”, grupo responsable de la masacre de *Corpus Christi*, en los diversos cuerpos policiales y de vigilancia de la ciudad de México; colocándolos como los antagonistas del detective. Es en este sentido que la violencia estatal y la corrupción toma mayor importancia en la construcción de la fábula, lo cual le diferencia enormemente de la visión más positiva del *Hard-boiled*. Amir Valle (2007) en “Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra Latinoamérica” pone en especial énfasis en la confrontación entre la visión de la ciudad como eje de la marginalidad. Tal concepto sí bien se hace presente en el neopolicial, adquirirá mayor protagonismo en el postneopolicial:

Ese Caballo de Troya que es la novela negra [...] es el mejor escenario para analizar la persistencia del conflicto Megahistoria vs. Marginalia, y en ellas puede encontrarse una de las propuestas estéticas y sociológicas más interesantes de esta novelística: el reflejo, por primera vez de modo consciente y a través de una altísima calidad literaria, de algo que solo aparecía como referente en algunas escenas o personajes de toda la anterior

novelística latinoamericana, «la ética de la marginalidad». Y entiéndase este concepto como el conjunto de manifestaciones sociales de convivencia, moral, leyes internas, códigos secretos, e incluso cambios en los modos y normas de la lengua hacia un «lenguaje de la marginalidad», para no mencionar la adopción de un «modus vivendi marginal» [...] Ser marginal, en buena parte de la sociedad latinoamericana actual, donde los sectores marginales son cada vez más una mayoría, ya no conlleva el antiquísimo espíritu de trauma, y se ha convertido, como en el caso de Puerto Rico, Colombia, Venezuela y Cuba, en un orgullo para una amplísima parte de la población nacional. (Valle, 2007, p. 99)

Teniendo todos estos elementos en consideración me parece oportuno señalar que, si la novela de enigma tiene por objetivo restaurar el orden social a partir del fetiche de la inteligencia, y la novela *hard-boiled* pone en manos del detective violento el mismo objetivo, el neopolicial pretende poner en tela de juicio ese mismo orden, al desestabilizar las convenciones del mismo género.

Post-neopolicial o el policial alternativo

Hacia final de los años 90 del siglo XX, y la primera década del XXI, la proliferación de la narcocultura comenzó a recalibrar las inclinaciones estéticas de la narrativa neopolicial, el desgaste entrópico, así como la oleada de escritores que desde el norte de México comenzaron a modificar algunos de los aspectos más importantes del relato neopolicial, terminaron por crear dos movimientos diferentes, por un lado la novela del narco y el Post-neopolicial o la novela policial alternativa por el otro. Es también importante señalar que el cambio de registro que experimento el relato neopolicial estuvo en consonancia con la aparición y distribución de la novela del sicariato colombiano.

Felipe Oliver Fuentes (2019), en *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*, señala que el término narco literatura engloba una serie de obras que tienen como común denominador las problemáticas consecuentes del narcotráfico. Si bien la irrupción del término narco literatura ha motivado una serie de polémicas alrededor del género y su legitimidad dentro del imaginario del canon mexicano, es imposible negar que su presencia en el campo cultural mexicano. María Carpio Manickam (2017) en su texto “Nuevas tendencias en el género neopolicial mexicano del siglo XXI” demarca que la principal diferencia entre la novela del narco y el post neopolicial proviene de la forma en que se concretiza el discurso literario:

La narconovela se caracteriza por mitificar la figura del narcotraficante, su ambición de poder y dinero (y la violencia que esto envuelve) y por lo general los autores se enfocan más en el contenido que en la forma. Contrario a la narconovela, los autores del post-neopolicial manifiestan un deseo de revigorizar el género, principalmente mediante la re-elaboración de los aspectos formales, para exponer desde una óptica descentralizadora las condiciones sociopolíticas actuales de la capital del país y su periferia, principalmente la zona fronteriza del norte. (Carpio, 2017 p. 36)

El argumento me parece cuando menos polémico, en tanto que pretende delimitar, a partir de la tematización de la figura del narcotraficante, una única posibilidad del discurso de la narconovela, más sí se tiene en consideración que desde la aparición

de este género se han venido gestando una serie de variantes en cuanto a la forma en que se expresa dicha problemática²⁶.

En este sentido es que considero que sí bien parte de la literatura post neopolicial ha recurrido a la tematización del narcotráfico como telón de fondo de la expresión literaria, y que la novela del narco comparte una serie de tópicos con el relato post neopolicial, la frontera entre ambos géneros es difusa y cuando menos resulta plausible observar en algunas de las novelas más importantes de ambos géneros sus convergencias. El problema parece estar en observar siempre una cara de la moneda sin observar la moneda en su totalidad. El cambio que existe entre ambos registros me parece resultado de la capacidad que tiene la literatura de transmutar sin perder de vista la tradición en la que se inserta.

Para Diego Trelles Paz (2006) en su artículo “Novela policial alternativa hispanoamericana (1960 – 2005)” enumera cuatro rasgos esenciales que desarticulan la construcción tradicional del género negro: 1. La desaparición del detective, 2. La disociación entre el enigma y el crimen, 3. La tendencia a mezclar diversos géneros literarios confundiendo la realidad con la ficción, 4. La intrusión de finales abiertos:

Como en los policiales duros, hay además una visión crítica de la sociedad. En la novela alternativa se representa un clima hostil de convivencia entre las diferentes clases sociales, y el uso de la parodia y la sátira es recurrente.

²⁶ Algunas obras notables como *Balas de plata* (2008) de Elmer Mendoza, *Rosario Tijeras* (1999) de Jorge Franco o *Tabaco para el puma* (1996) de Juan Hernández Luna, navegan entre los límites de la narcoliteratura y la narrativa neopolicial.

Formalmente, se incorporan técnicas narrativas basadas en la oralidad, siendo la más notoria el uso de narraciones «objetivas». (Trelles, 2006, p. 90)

Carpio por su cuenta toma en consideración seis puntos desde los cuales se puede articular una poética del relato post neopolicial los cuales incluyen 1. fragmentación estructural. 2. el uso estético del lenguaje. 3. personajes complejos. 4. La poca o nula participación del detective. 5. la descentralización del espacio narrativo y 6. una crítica sociopolítica que se efectúa mediante la construcción de imágenes impactantes y situaciones caóticas.

Héctor Fernando Vizcarra en *El enigma del texto ausente* (2015) señala que uno de los principales conflictos que atiende la crítica literaria con respecto a la literatura policial es el problema de registro y género, de esta forma, para el autor la importancia que ha tenido la literatura negra en la cultura pop ha provocado que se le vincule con obras que estilísticamente no pertenecen a la misma. Vizcarra también señala la influencia de Stefano Tani en la crítica literaria al proponer a través de sus planteamientos teóricos en *The Doomed Detective: The Contribution of the Detective Novel to Postmodern American and Italian Fiction* (1984), el concepto de ficción antidetectivesca que:

[...] estaría caracterizada por la «ausencia de solución» (non-solution o unfulfilled suspense), a diferencia de lo que sucede con el relato de detección convencional, donde el detective está «destinado» a triunfar, casi como una penitencia –de ahí el doomed del título de su ensayo–. (Vizcarra, 2015, p.26)

Es en este sentido que Vizcarra explica la vigencia de la propuesta de Tani y que trabajos como el de Trelles Paz o Carpio Manickam, renombran el género a partir de diferentes enfoques teóricos.

Notas finales

Alfonso Reyes en su ensayo *Apolo o de la literatura* señala que todo discurso literario es una función —poética, ensayística, dramática, épica— que se concretiza a través del género, que no es otra cosa más que una sistematización temporal del fenómeno literario que atiende a escuelas y tendencias artísticas.

El conjunto total de componentes con el que se construye una serie, entiéndase género literario, está en constante configuración. El conjunto se puede modificar al trasladar a la serie un elemento desde otro conjunto, modificando así la estructura base que implica el imaginario ideal que significa el canon en el cual se implanta; por ejemplo, la aparición de la explicación científica en el relato gótico provocó una nueva forma de relato —en este caso significó la aparición del relato detectivesco— de esta forma, los mismos elementos que se proyectan al interior de un texto son modificados impactando en el fondo del objeto literario.

Es de esta forma que los relatos elaborados en las décadas del cuarenta y cincuenta del siglo XX se apropian del discurso policial para otorgar un sentido paródico de la narrativa de enigma anglosajona. Sin embargo debido a los procesos de transculturación, la irrupción del relato *hard-boiled* en el espacio cultural, el proceso entrópico que experimentan los componente del relato, así como los procesos históricos y políticos acontecidos durante la década de los sesenta y setenta —como la Guerra Fría, la Revolución Cubana, el movimiento estudiantil del 68, el Boom, entre otros— provocaron que fuese necesario replantar nuevamente el total de la serie trasladando la experiencia estética a la novela neopolicial mexicana, tal y como lo señala Taibo II en su poética.

Como se puede observar a lo largo de este capítulo los procesos históricos, así como las hibridaciones producto de la transculturación, la constante exploración de los elementos que conforman el canon, la violación de recursos estereotipados, la incursión de nuevos elementos y referentes del mundo empírico —por ejemplo, la aparición de la figura del narcotraficante en la cultura popular— permiten que las obras reflexionen con mayor profundidad en el espacio y el mundo en el que son producidas. De esta forma es imposible pretender que la obra literaria es fácilmente encasillable de manera estática, y la movilidad que produce hace necesario abrir la panorámica de su interpretación.

Hacer una revisión histórica de la evolución de la narrativa policial, así como demarcar los elementos que construyen el género criminal ha tenido por objetivo identificar las divergencias y convergencias que se presentan en *Temporada de huracanes*, y como ellas afectan su posicionamiento dentro del género.

Temporada de huracanes y la representación del paisaje en el trópico negro de Fernanda Melchor

En *Temporada de huracanes* el descubrimiento del cuerpo de la Bruja en el primer capítulo hace que la novela se decante por la violencia como eje estructural del relato. Si bien la respuesta al enigma del asesino es rápidamente resuelta, la articulación del misterio se traslada a los motivos que llevaron a los perpetradores a cometer el delito; es decir, la diégesis del asesinato precede a la investigación — en este caso al desarrollo de los personajes y su papel en el desarrollo de la trama— de esta forma se abre una doble diégesis, la primera que relata el asesinato del protagonista y la segunda que atiende a los motivos de dicho crimen.

En la novela clásica de detectives el enigma se centra en el quién —¿Quién cometió el asesinato? —su importancia radica en la necesidad de reordenar el paradigma positivista del orden, la justicia y el progreso al someter al culpable. El crimen es solo un motivo que permite dar rienda suelta al fetiche de la inteligencia y tiene por objetivo llevar al asesino ante las autoridades. Mauricio Carrera en *El Neopolicial mexicano* (2017) comenta respecto de la novela policial clásica:

Sus historias, formulaicas, convencionales, lo son porque reflejan las fórmulas y convenciones jurídicas, económicas y políticas en que se basa la sociedad capitalista que le da origen. Son un guardián ideológico. Inmersas en el “misterio de salón”, en el enigma de “cuarto cerrado”, en su reputación de lectura fácil, transmiten una ideología conservadora (Carrera, 2017, p. 27).

Para la novela negra la crítica social es el motor que permite recrear la violencia y explicarla a partir de los motivos socioeconómicos; el crimen es resultado de la sociedad, y sus autores, a pesar de la crítica, confían en su sistema pero desconfían

de los actantes que deben llevar a cabo justicia pues le saben susceptibles a la corrupción. Mauricio Carrera en *El neopolicia mexicano* comenta:

A través de sus páginas se refleja a la sociedad desde una perspectiva, dura, cínica, desesperanzada. Sus personajes confían en la policía, pero no en toda la policía, y como saben que las leyes de la sociedad son imperfectas, o están hechas para defender a los poderosos, se toman la justicia por sus propias manos, conforme a su propio código de honor. No son exactamente héroes sino antihéroes. El mundo no es inocente, pacífico, ni puritano, sino que hay engaño, violencia, sexo. (Carrera, 2017, p. 27)

La novela policial hispanoamericana de carácter postmoderna —a la manera de entender de Leonardo Padura²⁷— desconfía del sistema pues le sabe corrupto, carece de enigma o resulta meramente decorativo, el crimen tiene por objetivo mostrar las condiciones socioculturales que le fraguaron, lo que importa es dar luz a la catástrofe social. Gustavo Forero Quintero en “La novela de crímenes en América Latina: hacía una nueva caracterización del género” (2009) señala que uno de los principales conflictos a los que se enfrenta la literatura policial en la actualidad es a la representación de la realidad; para el autor colombiano dicha problematización se resuelve a partir de la concretización del concepto de la anomia. Forero define dicho concepto como:

(...) aquella situación narrativa en virtud de la cual la novela da cuenta de cierta confusión ideológica en la organización social, donde resulta imposible que el individuo se reconozca en el contenido de una norma, o en la que la

²⁷ Leonardo Padura en *Modernidad y postmodernidad: la novela policial en Iberoamérica* (1999) explica que la novela policial posmoderna se caracteriza por: 1) La afición por la cultura de masas. 2) Su visión paródica de ciertas estructuras. 3) Creación de estereotipos. 4) Empleo de discursos populares y marginales 5) El pastiche. 6) La contaminación con otros géneros literarios y 7) La desacralización del enigma como motivo literario.

ausencia de norma social para un caso dado le impide adecuar su conducta a ella. Ambos casos, la degradación o la ausencia de norma en la novela, implican una situación épica que redefiniría el género literario tradicional y permitiría establecer sus características diferenciadoras de los demás (Forero, 2019, p. 51).

Así pues, a la novela de enigma le corresponde el trauma, a la novela negra el acontecimiento, mientras que el policial alternativo hace de la catástrofe su temática. Es necesario entonces comprender a cabalidad las diferencias entre dichos conceptos para poder dar mayor profundidad al argumento y de esta forma situarse en los conflictos que busca presentar Melchor en *Temporada de huracanes*.

El *trauma* puede ser definido como la desestabilidad profunda pero temporal que ocurre en un espacio; a pesar de su fuerza, dicha anomalía es susceptible de ser gestionada en su desajuste —o en el rompimiento del equilibrio que le provocó— por lo que es posible reordenar el mundo y volver a la calma después del evento. En el caso del policial clásico el conflicto ocurrido es una anomalía, el asesinato se contiene, es una violencia que no se percibe como normal y donde la figura del detective puede reordenar el mundo; por lo tanto, se hace una correcta gestión del conflicto y las instituciones pueden volver a reorganizar la realidad que se quebró por el trauma.

El *acontecimiento* se entiende como una desestabilización profunda e intensa. Es un desencaje absoluto de la realidad que sin embargo tiene una duración corta. Debido a su naturaleza se afirma como único y fugaz. En la novela *hard-boiled* el crimen se presenta como algo doloroso y traumático, como resultado, la investigación realizada por el detective se sucede en una nueva serie de crímenes

de igual o mayor intensidad, que, sin embargo, una vez resueltos permiten volver a la tranquilidad anterior del suceso hasta que una nueva desestabilización se presente, y el detective deba reorganizar la realidad una vez más.

Gabriel Gatti en “El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas” (2011), define la catástrofe partiendo de las ideas de George Steiner y Alvin Rosenfeld y sus implicaciones en la dificultad de poder representar la realidad a partir de ella. Gatti explica:

La catástrofe es la inestabilidad estable: el desajuste permanente entre palabras y cosas, convertido en estructura en tanto tal desajuste. [...] La causa de la catástrofe no se retira: es la excepción permanente, es la anormalidad de la norma, es un duelo perpetuo... Trauma que no se resuelve; acontecimiento que dura. Es, sí, la ambivalencia hecha norma. [...] La desaparición forzada de personas es un ejemplo de catástrofe social, aunque los hay más banales: la identidad de un sin papeles, ciertas situaciones de precariedad laboral... Desde una catástrofe social se construye un espacio social muy problemático, que se define por la quiebra de las relaciones convencionales entre la realidad social y el lenguaje, cuando esta quiebra se consolida y, particularmente, cuando esa consolidación comporta dificultades permanentes para representar lo que ocurre en los territorios que esa quiebra dibuja. (Gatti, 2011, pp. 92-93)

En este sentido es que la catástrofe deviene en la anomía permanente, lo que tarde o temprano le convierte en institución, en una nueva forma de entender la realidad que pone de manifiesto la imposibilidad de transmitir los hechos ocurridos, pues las palabras y las cosas dejan de estar en concordancia y obliga a replantear la forma en que se puede comunicar. En este sentido, para Amir Valle la novela policial es el

ejemplo de cómo la sociedad se conforma de una pirámide invertida donde el mayor ancho corresponde a la *marginalia*, a la sociedad que no puede servirse de las leyes y las instituciones, donde la catástrofe es el paradigma de realidad, donde el crimen y el enigma son una excusa para poner énfasis las problematizaciones sociales y se pone de manifiesto la impronta de hablar de la ciudad o las ciudades desde esta perspectiva decadente:

[...] ese bajo mundo se ha extendido a toda la sociedad. La nueva ciudad latinoamericana real, entonces, es una sociedad marginal: los ricos y los políticos, con sus vicios y su doble moral, son marginales; eso que llaman “pueblo”, por su necesidad de sobrevivir bajo toda circunstancia es marginal; el aire que se respira, viciado con los vicios que tradicionalmente destinamos a la marginalidad, es también marginal. Todos somos marginales bajo ese concepto. (Valle, 2004)

El paisaje del trópico negro en *Temporada de huracanes*

A lo largo de *Temporada de huracanes* Fernanda Melchor nos presenta La Matosa como un territorio pobre, abandonado y decadente²⁸, las descripciones que se desprenden del espacio son en su mayoría escuetas, pues no existen particularidades específicas que valgan la pena ser representadas, aunque es necesario señalar que los pocos espacios que son representados adquieren un carácter simbólico. Sin embargo, es posible percibir un esmerado trabajo por caracterizar el paisaje donde se desarrollan las acciones. Francisco Rodríguez Galindo en *Ciudad negra: monstruo enemigo del detective en la novela neopolicial*.

²⁸ Esto en sí mismo es una convención del género negro, un remanente de la novela del viejo oeste que marcaba las llanuras como la frontera entre la civilización y la barbarie; la novela negra al trasladar las acciones del oeste a la ciudad mantuvo el tópico del espacio salvaje, este remanente aún está presente en el Post-neopolicial mexicano

Análisis de caso de la Ciudad de México (2021) define al paisaje como: “Una construcción cultural conformada por elementos que van desde el espacio geográfico, la arquitectura, la iconografía popular y el lenguaje” (Rodríguez, 2021, p. 7) En este sentido es que considero importante señalar que tanto espacio, como código ideológico, adquieren representación a partir de la configuración discursiva, estableciendo con ello, la elaboración de un paisaje del trópico negro donde opera una crítica política, así como, la elaboración sistemática de elementos simbólicos a partir de la configuración de ciertos espacios.

Resulta necesario tener en consideración que, debido la transculturización de los modelos anglosajones —novela de enigma y novela negra— a la literatura latinoamericana se le hizo necesario replantear los escenarios en los que los autores fijaban sus relatos. De esta forma es que existe un cambio de la ciudad a los entornos marginales donde se construyen en el imaginario verdaderos espacios de suspensión donde la trasgresión de la legalidad es acentuada. Amir Valle señala que el crimen funciona como excusa para denunciar las condiciones de marginalidad, la corrupción y el nulo interés de las autoridades por llevar a cabo justicia.

Con respecto al paisaje, como tematización central en *Temporada de huracanes*, los trabajos: “Capitalismo global y petroficción en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor” (2022) de Francesco Di Bernardo, y “En los márgenes de la nación: geografías imaginarias en *Temporada de Huracanes* de Fernanda Melchor” (2022) de Rafael Lemus, permiten acercarse a una propuesta de lectura que toma como eje central de su discurso la importancia que tiene el

espacio en la configuración de la novela. Si bien ambos textos ponen de manifiesto el cómo las políticas del libre mercado han provocado un cisma en los niveles de estabilidad y paz en comunidades marginales, ambos textos difieren en tanto al papel que tiene la narcoliteratura en la obra de Melchor. Para Di Bernardo la representación del espacio atiende a la configuración genérica de *Temporada de huracanes* dentro de la poética de la petroficción, al hacerlo, demarca como insostenible su categorización en la narcoliteratura debido al poco peso argumental que esta tiene al interior de la trama. Es, por así decirlo, incidental la presencia de los arquetipos típicamente asociados a dicha literatura. Y explica:

Temporada de huracanes politiza el discurso alrededor de la violencia. Al centrarse en las víctimas y en los efectos sociales de la negligencia, las desigualdades y la explotación, la novela de Melchor adquiere un poder de subversión del discurso narconarrativo aún más evidente ya que normalmente las víctimas tienden a permanecer sin nombre, no reconocidas y relegadas en una bruma de olvido (...) (Di Bernardo, 2022, pp. 84, 83)

Es en este sentido que para Di Bernardo resulta especialmente importante demarcar la zona geográfica donde se concretiza la trama de Melchor, la cual se sitúa en la región petrolera de Veracruz. Ello es importante ya que permite entender el cómo las políticas de extracción han afectado a la región y da explicación al porqué de la violencia estructural.

Si bien el argumento esgrimido por Di Bernardo me parece propositivo en tanto que se aleja de la esquematización simplista que pone como eje central del relato la narconarrativa, difiero de este en tanto que toma por supuesto que el espacio que envuelve a La Matosa se encuentra únicamente determinado por las

condiciones sociopolíticas de la región petrolera; es decir, si bien la presencia de la industria extractiva se encuentra presente en el relato —la presencia de un personaje como el ingeniero, las ilusiones de Luismi por un trabajo estable dentro de la industria petrolera y la carretera que conecta a La Matosa con otros poblados son ejemplos de ello— me parece que pasa por alto que la región donde se sitúa la diégesis es de carácter eminentemente agrario y que debido al nivel de desarrollo que experimenta el caserío la temporalidad de la misma responde a un estadio diferente al de la petroficción; siendo está marcado por la presencia de los huracanes como un marcador que determina el cambio de una época a otra.

Para Rafael Lemus la reflexión de la temporalidad marca especial importancia —a partir de ella divide la narrativa mexicana del siglo XX y XXI en tres diferentes estadios: construcción postrevolucionaria, destrucción neoliberal y reconquista presente²⁹— pues permite no solo situar a La Matosa en un espacio físico como es la región cañera, sino también en un tiempo específico, o en este caso, ante la falta de él; pues, La Matosa, si bien presenta marcas cronotópicas³⁰ —como la tecnología, la basura plástica, la playera del Manchester United que usa

²⁹ Para Lemus el primer estadio de la literatura mexicana corresponde a las obras creadas a partir de la primera década hasta la octava del siglo XX, ellas se caracterizan por la presencia de un Estado nacionalista, modernizador, autoritario y paternalista, donde los actantes se encuentran, en mayor o menor medida, cercanos al poder estatal.

El segundo momento se gestaría desde comienzos de los años ochenta del siglo XX y culminaría en la primera década del siglo XXI, a este momento le corresponde el colapso del Estado mexicano en favor de la incorporación de las políticas de libre mercado —dicho debilitamiento provocó un hueco en el poder que tuvo como resultado la incorporación de nuevos actores en busca de posicionar como ejes rectores, narcotraficantes y nuevos ejes políticos—

La reconquista se reconoce como el último estadio temporal de la narrativa mexicana contemporánea, a ella le corresponde el proceso de reintegración y reconquista de los espacios perdidos en tanto su gobernanza durante la segunda etapa, al mismo tiempo, es en ella que es más perceptible las consecuencias de las políticas de carácter neoliberal.

³⁰ Entiendo el concepto cronotopo como la conexión de relaciones temporales y espaciales asimiladas en la literatura.

Brandon— no puede ser situada en alguno de los tres estadios que demarca su teoría, siendo así, una sociedad que se funda en un imaginario sin tiempo. Lemus explica:

Todo esto para decir que *Temporada de huracanes*, la novela de Fernanda Melchor publicada en 2017 [...], no abreva de modo alguno de esta matriz narrativa [...] Como tantas otras obras mexicanas de los últimos años, la novela de Melchor presenta un paraje de desolación y violencia en el México contemporáneo, apenas habitado por cuerpos precarizados, asolado por grupos criminales, y sin embargo ni ese paraje ni esos cuerpos ni esos grupos criminales se inscriben en –o pueden ser explicados por– la matriz narrativa descrita hasta ahora. [...] No opera aquí, en buena parte, porque Melchor sitúa su anécdota en un lugar imaginario, una ranchería ficticia, La Matosa, en la que nada, de entrada, ha sido construido, en la que la hegemonía estatal nunca ha regido del todo y, por lo mismo, no se ha perdido nunca ni necesita ser recobrada. (Lemus, 2022, p. 165)

Es debido entonces a la naturaleza imaginaria del espacio que construye Melchor que sus relaciones lingüísticas, sociales y culturales son elaboradas a partir del reflejo de la realidad, pero sin calzar del todo con ella, La Matosa, así como Villas, caen en la representación de lo que la autora veracruzana ha definido como el trópico negro en “Aun había mucho que decir del trópico negro” (2020), esto es:

[...] este trópico melancólico y violento que fui construyendo con mis experiencias en Veracruz puerto y en las zonas rurales que lo rodean, y que en mi imaginación también tiene que ver con el condado de Yoknapatawpha de Faulkner, o con los villorrios del sur profundo de McCarthy, o el Chaco de Mempo Giardinelli, o incluso con la desolación, algo más alejada del trópico, de los fundos chilenos de las novelas de Donoso, pero que además es un

territorio que todavía tiene muchísimas vetas inexploradas que me parecen fascinantes. (Orduño, 2020)

Es por lo que al trazar el paisaje que se construye en *Temporada de huracanes* se debe tener en consideración su dimensión como un territorio fuera de la representación de la realidad; Gisela Heffes en *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana* (2008) divide en tres paradigmas los discursos que forman la representación de los territorios imaginarios³¹, si bien la esquematización que ofrece la autora se aleja del paisaje propuesto por Melchor —en tanto que La Matosa y Villas no pueden ser clasificadas como ciudades— si es posible observar cómo en el trópico negro se concretiza el paradigma de la ciudad amoderna propuesta por Heffes, esto es:

La nueva experiencia discursiva puede ser leída como la representación de una espacialidad (o redes espaciales) amoderna, caracterizada por una dimensión ahistórica y atemporal, y que niega muchos de los elementos fundamentales de las ciudades imaginarias de la modernidad en América Latina. (Heffes, 2008, p. 199)

En el caso de La Matosa es posible observar dicha atemporalidad de la dimensión histórica a través de una serie de características físicas y sociales, por ejemplo, el caserío es fundado y refundado debido a la fuerza con la que los huracanes³² —ya

³¹ 1) El discurso de la ciudad civilizada que mantiene una relación cercana con la construcción de los Estados Nación Latinoamericanos, a esta ciudad le corresponde el Romanticismo como momento literario. 2) Las ciudades anarquistas – socialistas que atienden a una configuración utópica, en este caso se sitúa en las coordenadas del Modernismo. 3) la ciudad amoderna que se ubica de manera posterior al proceso modernizador, que se ubica dentro de la Postmodernidad.

³² En las tradiciones amerindias el huracán (ciclón, tromba, tornado, torbellino) se concibe como una conjuración de los tres elementos (aire, fuego, agua) contra la tierra: una revuelta de los elementos. Es un desenfreno casi orgiástico de las energías cósmicas. Simboliza el fin de un tiempo y la promesa de un tiempo nuevo. Después de la destrucción, la tierra infatigable reproducirá otra cosa. (Chavalier, 2019, p. 903)

sean reales o metafóricos— lo golpean. También resulta importante resaltar que el nombre del poblado parece remitir a los encabezados de la nota roja mexicana, en especial a la revista *Alarma!*, donde resultaba habitual el uso del pretérito pluscuamperfecto en modo indicativo (Robola, matola, violola, celola) como forma de construcción verbal; remitiendo por tanto, a un uso del lenguaje destinado a la violencia de manera tácita.

Los huracanes y el tiempo

Si bien el huracán como símbolo no es único de la poética de Melchor —García Márquez ya le había usado para referirse a los conflictos políticos y sociales en Colombia en *Cien años de soledad*— las consecuencias de los meteoros en La Matosa obligan a los pobladores a mantenerse en una temporalidad casi mítica, bajo un sistema de creencias que se alejan de las convenciones judeocristianas, y en un constante ciclo de construcción – destrucción, lo que obstaculiza en cierta forma la percepción de una linealidad histórica.

Para los habitantes de La Matosa la temporada de huracanes marca el ciclo de la destrucción y la construcción —es el tiempo ritual que exige el sacrificio para reordenar el universo— marca la temporalidad dentro de La Matosa, atrapando a sus pobladores en su seno, sin que por ello exista un verdadero cambio político-social en el caserío, solo se trata de un momento donde la violencia se presenta con todo su poderío para dar comienzo a un nuevo ciclo donde la violencia cambiara de forma, de la violencia colonial a la violencia estructural de la economía de libre mercado.

A lo largo de la novela los huracanes se manifiestan en diversos momentos: con la llegada de los españoles y la destrucción de los templos, con el deslave del monte que entierra al viejo poblado y con el comienzo de la violencia del narcotráfico en la zona. No es de extrañar por tanto que sea durante un huracán que la Bruja Vieja fallezca y se dé por primera vez la aparición de la Bruja Chica como ente social en el imaginario de los pobladores de La Matosa y de Villas:

Fue muchas semanas más tarde cuando la Chica se apersonó una mañana en las calles de Villa, vestida de negro por completo, [...], una imagen que pasmó a todos, no sabían si del espanto o de la risa, por lo ridícula que lucía, con el calorón como para cocerle a uno los sesos y esta zonza vestida de negro, [...] aunque la verdad es que nadie se atrevió a carcajearse en su cara, porque fueron muchos los que perdieron a sus seres queridos en aquellos días 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, su desaparición del mundo, sepultada tal vez en el fango que se tragó medio pueblo [...] (Melchor, 2017, pp. 24, 25).

Como he señalado, hasta este momento el tiempo que marca las condiciones espaciales en *Temporada de huracanes* es cíclico —y es marcado por la aparición de los huracanes—; sin embargo, cada inicio de ciclo no afecta las condiciones estructurales, solo marca el comienzo de una nueva forma de violencia; es de esta forma que la anomia se presenta como la norma dentro del paradigma de representación de la novela, el espacio representado por tanto corresponde a la catástrofe, según lo expuesto por Gabriel Gatti.

Es en este sentido que la diégesis en *Temporada de huracanes* conforma un ciclo que comienza con el relato de vida y muerte de la Bruja Vieja — en este caso por el huracán que azotó el caserío en 1978 y que marca con su muerte el final de un ciclo— y termina con el entierro de la Bruja Chica, en este caso se trata de un huracán simbólico que empieza con la caída del trueno silencioso que presencia Munra.

Porque de repente el cielo se puso negro, se llenó de nubes que un viento súbito arrimó contra los cerros, azotando las matas del cañaveral contra el suelo, y él pensó que ya no tardaba en caer la lluvia, y hasta vio clarito cómo de las nubes oscuras surgía de pronto un rayo mudo que caía sobre un árbol que se achicharró en absoluto silencio [...] (Melchor, 2017, p. 61)

Sin embargo, ante la presencia de un cambio estructural que modifica el sistema de creencias de la comunidad, y que pone en riesgo la ruptura del paradigma de representación del tiempo, los pobladores de La Matosa buscan dar continuidad al ciclo a través de la mitificación de la Bruja —ahora como ave de rapiña—. Y con ello permitir que la continuidad y repetición del ciclo temporal que es representado a través de la Bruja Vieja, la Bruja Chica y la animalización simbólica del personaje, resolviendo de esta forma la ausencia de un significante de la identidad cultural. Lo cual provoca que se realice un reajuste en la temporalidad de la comunidad y, donde a pesar de la mutación del sujeto, se conserva la entidad simbólica, lo cual conlleva a la resolución de la crisis que significa la ausencia del elemento que da cohesión a su sistema de creencias y su identidad cultural:

Dicen que en el último momento, antes de que los muchachos aquellos la apuñalaran, ella alcanzó a lanzar un conjuro para convertirse en otra cosa

(...) O en el milano gigante (...) un animal enorme que (...) se posaba sobre las ramas de los árboles a mirar (...) como con ganas de abrir el pico y hablarles (Melchor, 2017, pp. 216-217).

A nivel de la estructura *Temporada de huracanes* se compone de una doble diégesis, una explícita y otra implícita; la primera tiene por objetivo resolver el enigma del asesinato de la Bruja, así como exponer a sus asesinos, siguiendo la estructura del relato *noir* de la novela psicológica — como en *A sangre fría*— la segunda revela las condiciones estructurales bajo las cuales los personajes exponen su discurso. El relato funciona como una pieza de ámbar en el que es atrapado un momento, uno donde se atestigua el final de un ciclo de violencia y comienza uno nuevo, en este caso el de la guerra en contra del narcotráfico:

Dicen que la plaza anda caliente, que ya no tardan en mandar a los marinos a poner orden en la comarca. Dicen que el calor está volviendo loca a la gente, que cómo es posible que a estas alturas de mayo no haya llovido una sola gota. Que la temporada de huracanes se viene fuerte. Que las malas vibras son las culpables de tanta desgracia: decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas cavadas con prisa en los terrenos que rodean las comunidades (Melchor, 2017, pp. 216-217).

La llegada de la guerra contra el narcotráfico³³ es el instante que parece habrá de cambiar las condiciones estructurales de La Matosa, si bien hasta este punto la comunidad se había mantenido al margen de las problemáticas sociopolíticas, con

³³ Fernanda Melchor explora en su tercera novela *Páradais* con mayor determinación la figura del narcotraficante y las condiciones de violencia en el trópico negro, producto de la influencia de las condiciones estructurales de la economía de libre mercado, es importante señalar que si bien, una vez más se trata de una representación un tanto incidental tal y como lo es en *Temporada de huracanes*, la presencia del narcotráfico como temática adquiere mayor fuerza pues ya no se trata únicamente de un elemento paisajístico sino de una temática más desarrollada sin que por ello se trate del disparador de las acciones ocurridas en el relato.

un sistema de creencias propio, convertida en un espacio paratópico donde el discurso de la historia no se constituye —pues el tiempo se representa a partir del ciclo mítico y no de la linealidad— pero se puede atestiguar por el contacto la presencia del exterior, convierte a La Matosa en un territorio imaginario al estilo de la isla propuesta por Josefina Ludmer en “Territorios del presente en la Isla urbana” (2004):

La isla es un mundo con reglas, leyes y sujetos específicos. En ese territorio las relaciones topográficas se complican en relaciones topológicas: los límites o cesuras identifican a la isla como zona exterior/interior: como territorio adentro de la ciudad (y por ende de la sociedad) y a la vez afuera: el territorio se coloca en la división misma. (Ludmer, 2004, p. 105)

La casa de la Bruja

Como se ha explicado La Matosa es un territorio lejos del discurso de la gran historia, en ella el proceso civilizador que implica la presencia de entidades rectoras a nivel social no se hizo patente, es una comunidad abandonada entre los manglares y el cañaveral, un “pueblo rascuache” según la definición de los personajes. La Matosa es un lugar donde el proyecto Nación no asentó su fuerza; por el contrario, se trata de una comunidad ignorada, y donde los discursos de prosperidad y justicia social provenientes de la retórica nacionalista nacida de la Revolución mexicana solo fueron un rumor. De ella solo se hizo patente el murmullo de la riqueza resultante del progreso, más o menos similar a la casa de la Bruja, cuya existencia quedo inconclusa y fastuosa como los sueños de Manuel Conde: “aquella casa que después de tantos años aún seguía en obra negra, grandiosa y mal hecha como los sueños de Don Manolo” (Melchor, 2017, pp. 14-15) su

existencia se debe más a los sueños de sus pobladores, a la esperanza de los proyectos que jamás lograron su cometido, la carretera que prometía la abundancia y terminó por ser un paradero más en la ruta petro-cañera.

(...) 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, gente de fuera, en su mayoría atraída por la construcción de la carretera nueva que atravesaría Villa para unir con el puerto y la capital los pozos petroleros recién descubiertos al norte (...) (Melchor, 2017, p. 25).

Es en este contexto que la casa de las Conde adquiere una serie de significaciones, tanto para la comunidad, como para la representación de la Bruja; la casa se conforma como un símbolo político que pone de relieve la decadencia de las viejas dinastías agrarias ante la presencia de los consorcios industriales —tal correlación se explica a partir de la pérdida del potencial económico-territorial de las Conde a manos del ingenio—; es también el centro ritual que da sentido al sistema de creencias de los pobladores; en este sentido resulta importante señalar que la concepción de la Bruja parece ser un eco del relato popular donde la concepción de seres sobrenaturales, como demonios, magos o reyes, es resultado de un hecho fantástico, así pues, la casa adquiere una categorización fantástica en el imaginario de los habitantes de La Matosa, suerte de castillo encantado que guarda tesoros increíbles y símbolos demoniacos acechan entre sus paredes:

(...) y el dinero que según estaba escondido en algún lugar de esa casa, un chingo de centenarios que don Manolo heredó de su padre y que nunca metió al banco, y el diamante, el anillo de diamantes que nadie había visto nunca, ni siquiera los hijos, pero que decían que tenía una piedra tan grande que

parecía falsa, una auténtica reliquia que había pertenecido a la abuela de don Manolo (...) (Melchor, 2017, p. 15)

La mansión de la Bruja es el *axis mundo* de La Matosa, su centro espiritual y social. Es la única construcción que sobrevivió a los embates del huracán de 1978 y que provocó la refundación del caserío. Alrededor de ella se construye y se vive. Es el espacio que se abre para la comunicación entre las mujeres, sin importar su condición social o moral —el lugar donde se cuentan las penas y los dolores, pero también donde se cocinan las pociones abortivas y se habla sin juzgar— al mismo tiempo es el lugar donde los hombres beben y se drogan sin ninguna inhibición, un espacio libre en el cual pueden dar rienda suelta a sus impulsos. Es el centro desde el que se crean los mitos que dan sentido al sistema de creencias que impera en la región.

Argumentalmente el relato de *Temporada de huracanes* se corresponde con un pastiche³⁴ elaborado a partir de la película *Psycho* (1960) de Alfred Hitchcock; esta interdiscursividad es más evidente cuando se observa el papel que desempeña la casa en la construcción del personaje de la Bruja. Tanto la Bruja como Norman Bates —personaje protagonista del filme del director británico— se constituyen como personajes travestis que asumen la personalidad de la madre. La diferencia entre el personaje hitchcockiano y el elaborado por Melchor se encuentra en que el primero sufre un trastorno de personalidad múltiple que le hace adoptar la figura materna en su psique; la última escena del filme consiste en un *close up* a Norman Bates, mientras la voz en *off* de su madre realiza un monólogo deslindándose de

³⁴ Entiendo el concepto de pastiche como la reformulación de una obra a partir de la imitación y de la reinterpretación de esta.

los asesinatos cometidos por su hijo; mientras que la Bruja adquiere para el imaginario de la comunidad la identidad de su madre, haciendo con ello que exista una confusión entre los más jóvenes con respecto a su identidad.

Otro nexo que conecta ambas obras es la presencia de las relaciones complicadas que experimentan los protagonistas con sus madres. Así pues, la relación de abuso que experimenta Bates oscila entre el amor y el odio; en el caso de la Bruja deviene del trauma que experimentó al ser testigo de los ataques psicóticos de carácter violento que experimentaba la Bruja Vieja:

(...) y como no se atrevían a tocar se quedaban ahí esperando hasta que escuchaban, a veces, los gritos y las blasfemias y los alaridos que la Vieja lanzaba mientras azotaba los muebles contras las paredes o contra el suelo, a juzgar por el ruido que se oía desde el patio mientras la Chica –como años después les contaría a las chicas de la carretera– se ocultaba bajo la mesa de la cocina y agarraba el cuchillo y se hacía ovillo ahí abajo (...) (Melchor, 2017, p 23)

Pero quizás el elemento que marca mayor cercanía entre ambas obras es la presencia del cuerpo de la madre en el piso superior. Considero pertinente señalar que el personaje de Norman Bates se basó en el asesino serial Edward Theodore Gein³⁵. Es importante resaltar que tanto el personaje de la Bruja, así como Norman Bates y Edd Gein conservaron los restos de su madre en la segunda planta de sus casas.

³⁵ Edd Gein es uno de los asesinos seriales más emblemáticos de la cultura pop norteamericana, su importancia radica en ser retomado por diversos directores como Alfred Hitchcock en *Psicosis* y Tobe Hooper en *The Texas Chain Saw Massacre*. Otra de las peculiaridades que caracterizo a Gein fue el desenterrar el cuerpo de su madre y colocarlo en su habitación y usar su ropa para sentir su cercanía.

A nivel simbólico es necesario señalar que la casa constituye un reflejo de la personalidad de la Bruja. Así pues, la casa es un espacio al que se le corresponde una serie de representaciones semánticas en el que convergen significaciones arbitrariamente atribuidas a objetos e imágenes asociadas con la protagonista. Y al hacerlo provoca que los personajes se remitan a diversos registros discursivos, todos ellos prefabricados por la tradición oral, el estado de degradación catastrófica de la región, o los imaginarios; construyendo con ello un referente global imaginario cargado de significaciones, que entran en conflicto al ser representados por diversos actantes.

En este sentido es que considero importante señalar que la sexta acepción de la palabra *casa* en el *diccionario de símbolos* de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, explica que dentro del psicoanálisis se reconoce diversas significaciones a los espacios que constituyen un hogar:

El exterior de la casa es la máscara o la apariencia del hombre; el techo es la cabeza y el espíritu, el control de la conciencia; los pisos inferiores señalan el nivel del inconsciente y los instintos; la cocina simboliza el lugar de las transformaciones alquímicas o las transformaciones psíquicas, es decir, un momento de la evolución interior. (Chevalier, 1969, p. 389)

Es de esta forma que existe una serie de correlaciones en el significado que encierran ciertas habitaciones en la casa de las Conde. Así es como las habitaciones del piso superior, que debieran significar los lazos con la pisque de la Bruja guardan el cadáver de la madre en una habitación vacía, clausurada —a donde solo la fuerza policial accede buscando el presunto tesoro— como un

rompimiento con ella que no deja de tener un peso significativo en su personificación.

La casa no es solo el lugar que habita la Bruja, es una extensión de su personalidad, pero también de la vitalidad de La Matosa y de los imaginarios que se forman alrededor de este espacio que a veces se sirve del registro neofantástico³⁶, propuesto por Jaime Alazraki, para dar significado al significante.

Lo neofantástico asume el mundo real como una máscara, como un tapujo que oculta una segunda realidad que es el verdadero destinatario de la narración neofantástica. La primera se propone abrir una “fisura” o «rajadura» en una superficie sólida e inmutable; para la segunda, en cambio, la realidad es [. . .] una esponja, un queso gruyere, una superficie llena de agujeros como un colador y desde cuyos orificios se podría atisbar, como en un fogonazo, esa otra realidad. (Alazraki, 2001, p. 276)

Esta segunda realidad es la que permite situar, dentro del imaginario de los personajes la casa como un territorio fantástico, casi mítico, donde las fuerzas sobre naturales se hacen presente con mayor impacto, no obstante, la realidad acaba siempre por imponerse sobre el registro fantástico, haciendo de este solo un motivo.

La cocina, espacio mágico-alquímico

Sí existe un espacio dentro de La Matosa que guarda gran relación con el motivo neofantástico es la cocina —centro alquímico por antonomasia— donde se fabrican

³⁶ En de *Temporada de huracanes* se entremezclan diversos elementos concernientes a otros tipos de registros literarios, entre los cuales destaca con mayor preponderancia el género fantástico, no es extraño ello sí se tiene en consideración que el marco de referencialidad mimética de la fábula se encuentra enfocado en una comunidad rural donde la tradición sobrenatural se encuentra profundamente arraigada en el imaginario colectivo, es de esta forma que a lo largo de la novela se encuentran una serie de motivos, tales como la figura de la bruja o lo demoniaco, que se integran con el discurso de la novela policial postmoderna.

las posiciones abortivas y los remedios curativos, donde las transformaciones psicológicas se llevan a cabo, así como se realiza la magia de la palabra. La cocina guarda una serie de elementos como el caldero, las imágenes religiosas y los símbolos esotéricos, como elementos significantes de su profesión.

La cocina también es el punto de apertura de la casa, el único espacio por el cual se puede acceder a su presencia real y simbólica. Simbólica por los elementos que se presentan en la mesa: la sal, la manzana roja atravesada por un cuchillo y un clavel blanco; todos ellos objetos que dentro de la mitología popular sirven para limpiar las malas vibras —para los habitantes del poblado la clausura de la casa es resultado de la presencia de las malas vibras que se quedaban como residuos dentro de la casa—

(...) y un clavel blanco que por ahí del viernes por la mañana las mujeres (...) encontraban ya todo mustio y chupado, (...) amarilleado por las malas vibras que ellas mismas dejaban en aquella casa, una especie de corriente negativa que ellas creían acumular dentro (...) y que la Bruja sabía cómo purgarles con sus remedios, una miasma espesa pero invisible que se quedaba flotando en el aire viciado de esa casa encerrada (...) (Melchor. 2017, p. 22)

No obstante, el conflicto de la representación entre el imaginario mágico de los pobladores y la realidad, en este caso explicado a partir de las voces disidentes del imaginario fantástico, dan cuenta de cómo la violencia de la región llevó a la Bruja vieja al retiro y al odio sobre las figuras masculinas³⁷. El conflicto entre ambos posicionamientos también permite observar la representación simbólica de la lucha

³⁷ Es importante señalar que en *Temporada de huracanes* se marca una serie de representaciones interdiscursivas para acentuar el discurso y para marcar un contraste entre lo expresado en el objeto base y la significación de este en el contexto de la obra.

entre las mujeres —en este caso del imaginario popular de la bruja— y los procesos capitalistas que depredan las posibilidades de riqueza de la región, Godínez Rivas y Nieto explican:

(...) la persecución de brujas ha sido tan importante para el capitalismo como la colonización y la expropiación de tierras a los campesinos. Ahora, en otro nivel de la historia, las relaciones de poder traen nuevos desafíos, esperanzas y, a la vez, otras formas de dominación, por eso hay que preguntarnos qué tipo de brujas se persiguen actualmente y cuál es su papel en el capitalismo gore (Valencia Triana) mexicano de los últimos años (Godínez-Nieto, 2019, p. 62).

En la cocina se suceden las relaciones sociales de las mujeres, se da orden a los miedos y los deseos de La Matosa. La cocina es ante todo el laboratorio de la ingeniería social en el que ebullean las voces de los pobladores —de las mujeres del poblado y de las prostitutas de la región— y como tal las voces se apiñan en un parloteo que borra las marcas del narrador. El narrador cede la voz enunciativa para dar protagonismo a las habladoras y al sentir de los habitantes:

(...) los gimoteos con los que salpimentaban sus cuitas, achaques y desvelos, los sueños de parientes muertos, las broncas con aquellos aún vivos y el dinero, casi siempre era el dinero, pero también el marido, y las putas esas de la carretera, *y que yo no sé por qué me abandonan justo cuando más ilusionada me siento*, le lloraban, y todo para qué, gemían, mejor era morirse ya, de una vez, que nadie nunca sepa que existieron, y con la esquina del rebozo se limpiaban la cara que de todos modos se cubrían al salir de la cocina de la Bruja, *porque no fuera a ser que luego dijeran, una nunca sabía, con lo chismosa que era la gente del pueblo, de que una iba con la Bruja porque se tramaba una venganza contra alguien*, un maleficio contra la cusca que andaba sonsacando al marido, *porque no faltaba la que inventaba falsos*

*cuando una inocentemente lo que nomás andaba buscando era un remedio para el empacho deste pinche chamaco atascado que se zampó solito un kilo de papas, o un té que sirviera para espantarse el cansancio o una pomada para los desarreglos del vientre, pues, o nomás sentarse ahí un rato en la cocina a desahogar el pecho, liberar la pena, el dolor que aleteaba sin esperanza en sus gañotes*³⁸. (Melchor, 2017, pp. 13, 14)

La cocina por tanto signa el yo social de la Bruja, su representación en el imaginario popular se forma a partir de las experiencias que viven los pobladores con ella, no es de extrañar por tanto que su interpretación como individuo se desprenda de quien toma la voz para definirle. También es el núcleo espacial desde el que se desarrolla el disparador de la acción de la trama —es en la cocina dónde se pacta el aborto de Norma, lo que a la postre dará como resultado el asesinato de la Bruja— y donde se nos presenta el arma de Chejov, en este caso presentada como el cuchillo de cocina que sirve para alejar las malas vibras.

El sótano

En contraposición con la cocina el sótano es un espacio paratópico de suspensión. Según la interpretación simbólica de Chavalier, el nivel del inconsciente y de los instintos son representados en el sótano. De tal forma que los deseos y los miedos primarios, subterráneos, son presentados en este lugar en contraposición de lo que ocurre en los pisos superiores. Gastón Bachelard en *La poética del espacio* (2000) comenta al respecto de Jung, en *El hombre descubriendo su alma*, la comparación

³⁸ Énfasis propio.

que debe realizar el ser consciente al "aniquilar la autonomía de los complejos desbautizándolos" y señala:

En el sótano se mueven seres más lentos, menos vivos, más misteriosos. En el desván los miedos se "racionalizan" fácilmente. En el sótano, incluso para un ser más valiente que el hombre evocado por Jung, la "racionalización" es menos rápida y menos clara; no es nunca definitiva. En el desván la experiencia del día puede siempre borrar los miedos de la noche. En el sótano las tinieblas subsisten noche y día. Incluso con su palmatoria en la mano, el hombre ve en el sótano cómo danzan las sombras sobre el negro muro. (Bachelard, 2000, p. 39)

No obstante, Fernanda Melchor subvierte tal posicionamiento haciendo del sótano el espacio de libertad que manifiesta la verdadera identidad de la Bruja, el cual contrasta por la luminosidad y sonoridad que le reviste frente a la sobriedad de la cocina que es referido como espacio ritualístico; de esta forma el sótano reviste una estética *queer* que horroriza a personajes heteronormados y patriarcales como Brandon.

El sótano es pues una suerte de cueva mágica donde la realidad se trastorna, por ejemplo, Luismi pasa de ser "una mata de pelo salvaje, flaco como tlaconete"³⁹, cara de rata, de nariz tosca, mejillas roñosas y labios gruesos"; a una voz capaz de enamorar y de mantener un registro vocal parecido al de una estrella pop.⁴⁰ El efecto que da ese cambio de registro, en tanto a la dimensión terrorífica de la casa, suerte de caparazón tétrico, es la presencia de sustancias psicotrópicas que los asistentes

³⁹ Salamandra.

⁴⁰ Resulta significativo que la canción que entona Luismi —suerte de leitmotiv— sea *No sé tú*. Ya que la representación cinematográfica de la canción tiene como motivo un espacio abierto en el que se destaca un lago y una orquesta, lo que contrasta con el sótano de la Bruja.

consumen, el juego de luces y sonidos con el que la Bruja convierte el sótano en una especie de hoyo funky, que termina por develar la verdadera naturaleza de los personajes. De tal forma que se marca una distancia entre el Yo social de Bruja, que es caracterizado como un espectro negro que vaga por el mercado de Villas, o la curandera que atiende en la cocina, respecto del Yo privado que se presenta en el sótano:

(...) y justo debajo de las escaleras había una especie de sótano en donde la Bruja hacía las fiestas; una sala con sillones y bocinas y hasta luces de colores como las de los sonideros de los bailes de Matacocuite, 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, (...) con las pupilas como de caricatura japonesa (...) –que las paredes se derretían, que las caras se les llenaban de tatuajes, que a la Bruja le salían cuernos y alas, y la piel se le volvía roja y los ojos amarillos–, entonces 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, pp. 177, 178)

Es de esta forma que la representación de la mansión de la Bruja sigue un orden simbólico en un orden vertical, donde se representa su yo privado, su yo social y su yo psíquico. Al mismo tiempo, la casa sirve como el *axis mundi* de La Matosa; esto en tanto que, se presenta como el centro de interacción de la comunidad, así como el centro simbólico desde el que se desprenden los imaginarios populares.

El espacio de Villas, una resolución al problema histórico de La Matosa

A diferencia del territorio que expone Fernanda Melchor en La Matosa, eminentemente agrario, alejado de toda forma de autoridad, sin figuras de jefatura religiosa o civil que marquen las relaciones sociales de la comunidad, Villas se presenta como una población más cercana a la realidad empírica del estado veracruzano, sin que por ello se aleje por completo del territorio imaginario del trópico negro.

A nivel espacial, la distancia entre uno y otro poblado consta de trece kilómetros y medio, pero socialmente, la distancia entre ambas comunidades es apreciable en el nivel de desarrollo que experimenta cada comunidad, pues a diferencia de las escuetas construcciones de La Matosa, casas y cantinas al pie de la carretera, Villas es el centro de poder político-económico de la región y donde se presenta un mayor poder institucional. Godínez y Nieto explican:

Fernanda elaboró en detalle una sucia ranchería alejada del mar, situada entre la selva y el río, llamada La Matosa, pueblo del cañaveral habitado por vivos y muertos, brujas, torcidos y engendros raros y tullidos; podríamos hablar de cierto realismo mágico, pero a diferencia de Macondo, este pueblo tropical es horroroso, desviado y salvaje. (Godínez-Nieto, 2019, p. 63)

En contraste, Villas es un poblado donde las fuerzas rectoras como la religión y el Estado —narcoestado— marcan una constante y su poder, lo que permite situar en mayor medida el discurso de la Historia como marco narrativo; a diferencia de La Matosa, donde la única construcción de relevancia es la casa de la Bruja, Villas cuenta con una iglesia, un hospital, un juzgado y una penitenciaria. Es significativo

la presencia de estos últimos tres, dado que los discursos de Norma, Munra y Brandon son producidos en dichos espacios; también es significativo que las estrategias narrativas usadas por Melchor en los capítulos que dan voces a dichos personajes aminoran la importancia del rumor y la coralidad de las voces narrativas contrastando de esta forma con el segundo y tercer capítulo —enfocados en presentar a la Bruja y Luismi⁴¹ como personajes— donde la presencia de las voces populares es más incidental⁴².

Es importante hacer notar que las condiciones sociopolíticas que marca Di Bernardo, en tanto, un territorio donde existe un dramático deterioro del tejido social producto de la competencia entre los poderes corporativos y los grupos criminales ha signado a Veracruz como un emblema de la depredación del capitalismo global, donde los principales afectados han sido las comunidades indígenas y campesinas:

(...) estados ricos en petróleo como Veracruz han sido militarizados como parte de la guerra contra las drogas que ha aumentado el nivel de violencia y dado lugar a altos niveles de desplazamiento forzado. Zonas ricas en recursos naturales como Veracruz se han vuelto epicentro de la expansión de grupos criminales cuya presencia beneficia a corporaciones transnacionales que operan en un contexto en el cual empresas locales son desplazadas por la inseguridad causada por la acción delictiva de dichos grupos. (Di Bernardo, 2022, p. 94)

⁴¹ Si bien no existe una marca textual que permita situar el lugar desde donde se articula el relato en el segundo y tercer capítulo, la presencia de una voz narrativa como la desplegada por Yesenia, prima de Luismi, en el tercer capítulo, y la presencia de voces como las de las primas de Luismi, da espacio a la conjetura de que dichos capítulos sean vocalizados en La Matosa; aunque insisto la falta de una marca textual evita que pueda ser aseverada tal afirmación.

⁴² Al respecto de este punto las reflexiones vertidas son más explicadas a profundidad en el capítulo 3.

Las condiciones de la realidad empírica por tanto son más evidentes en el territorio de Villas, pues es aquí donde la presencia del grupo delictivo sombra, encabezado por Cuco Barrabas, o las relaciones de subordinación de los cuerpos policiales es más evidente.

En este sentido es importante señalar que hacia 2005 la organización criminal denominada Los Zetas se estableció en el estado mexicano de Veracruz, el entonces gobernador Fidel Herrera Beltrán fue vinculado con diversos capos de la mafia, el más importante Zhenli Ye Gon conocido como el Zar de las anfetaminas. Durante 2017 La Clínica de Derechos Humanos de la Facultad de Derecho de la Universidad de Texas, en colaboración con el Centro Diocesano para los Derechos Humanos Fray Juan de Larios de México, publicó el informe: “Control...Sobre Todo el Estado de Coahuila”⁴³. En el cual acusaban a Herrera Beltrán de lavar dinero del narco a través de licitaciones a empresas fantasma que pertenecían a diversos grupos criminales. No obstante, fue hasta el 1 de diciembre de 2006 que con la llegada a la presidencia de la república de Felipe Calderón comenzó formalmente la lucha en contra del narcotráfico en territorio mexicano. Como resultado de la política estatal el conflicto armado entre el ejército mexicano y los diversos carteles se hizo visible la fragilidad del Estado, que no solo debía luchar por la legitimidad del uso de la fuerza, sino también, contra la corrupción del sistema político mexicano. O por lo menos esa ha sido la narrativa oficial que se desprende de las fuentes gubernamentales. Oswaldo Zavala en *Los cárteles no existen* (2018), por

⁴³ Versión en línea: <https://law.utexas.edu/wp-content/uploads/sites/11/2017/11/2017-HRC-coahuilareport-ES.pdf>

ejemplo, pone en duda dicha narrativa y señala que la guerra en contra del narcotráfico en México responde más a los intereses económicos de transnacionales por hacerse con recursos naturales, que los supuestos niveles de violencia que impulsaron en primer momento la guerra en contra del narcotráfico no se correspondían con la realidad empírica, y que existe una clara relación de subordinación entre actores políticos y narcotraficantes. En este sentido las reflexiones que otorga Zavala también permean en la construcción del discurso periodístico, donde la configuración de un *habitus* de origen oficial cuya formula léxica, así como significativa, recaen sobre una narrativa específica: la de la narcocultura. Es de esta forma cómo:

[...] la crónica del narco se inscribe alrededor de un objeto configurado políticamente por discursos oficiales y no como resultado de una reflexión periodística independiente. Al ahondar sobre un tema cuyas coordenadas epistemológicas han sido marcadas por el Estado, este tipo de crónica está de entrada limitada al análisis de los supuestos cárteles como el principal factor de criminalidad, dejando por fuera la histórica relación entre la clase política y el crimen organizado. (Zavala, 2018)

En este sentido la compleja relación que existió entre el gobernador veracruzano Javier Duarte⁴⁴ y la escalada de violencia resultan paradigmáticas. Entre 2010 y 2016 se contabilizaron un total de 4,685 asesinados, según cifras oficiales, aunque el número de desaparecidos, que oscila entre seiscientos ochenta y uno, según la fiscalía del estado de Veracruz, dos mil setecientos cincuenta casos según el

⁴⁴ Actualmente Javier Duarte se encuentra cumpliendo condena bajo el cargo de enriquecimiento ilícito, asociación delictuosa y en un proceso penal bajo sospecha de participación en desaparición forzada.

Gobierno Federal o casi veinte mil, según aproximaciones de algunas sociedades civiles, podría incrementar exponencialmente la cifra⁴⁵. Es también durante el gobierno de Duarte que la deuda pública alcanza un déficit de treinta y cinco mil millones de pesos, datos según la Auditoría Superior de la Federación.

Veracruz fue también considerado uno de los Estados más peligrosos para desempeñar la profesión de periodista durante el mandato de Javier Duarte, según cifras de la organización Artículo 19, diecisiete periodistas fueron asesinados y tres más figuran como desaparecidos. Las notas periodísticas documentaban balaceras, desaparecidos, cuerpos desmembrados y el asesinato de miembros de la prensa. Inmersos en estos discursos periodísticos dos formas diferentes de relatos adquirieron mayor fuerza: por un lado, la nota policial que describía los efectos de la narco-cultura en la sociedad veracruzana, y, por el otro, la nota roja⁴⁶ que, a través de una estética *gore*, cuenta los crímenes ocurridos en la entidad.

La distancia espacial que separa tanto a La Matosa como Villas va más allá de la territorialidad; entre ambos espacios se cierne la violencia, pero mientras que en el caserío es representada como resultado del abandono de las instituciones políticas —que no pudieron concretar el proyecto nación en el territorio— en la cabecera municipal es presentada como resultado de las condiciones estructurales que se ciernen sobre el estado veracruzano. De esta forma es como Villas, en tanto espacio simbólico, puede ser explicado como una representación de las

⁴⁵ Información recabada del artículo: “Fango político, violencia, saqueo y narco dejó Duarte en Veracruz; y nadie le puso un alto a tiempo...” de Sandra Nieto para el portal web, sin embargo, versión en línea: <https://www.sinembargo.mx/17-04-2017/3194135>

⁴⁶Es importante destacar que la nota roja se diferencia de la nota policial por abordar crímenes de carácter pasional o accidental, en tanto que la nota policial aborda temas como el narcotráfico.

problemáticas resultado de la incursión del capitalismo gore, así como de las políticas resultado de la intervención del libre mercado en sociedades marginales.

El espacio y la corporalidad en *Temporada de huracanes*, la influencia del capitalismo gore

Es en estos espacios signados por la violencia y los problemas de representación que Zayak Valencia define a los sujetos que viven bajo dichas condiciones de marginalidad como endriagos, esto es:

Entendemos a los sujetos endriagos como un conjunto de individuos que circunscriben una subjetividad capitalística, pasada por el filtro de las condiciones económicas globalmente precarizadas, junto a un agenciamiento subjetivo desde prácticas ultraviolentas que incorporan de forma limítrofe y autorreferencial. (Valencia, 2016, p. 93)

Es de esta forma que Melchor nos sumerge en un territorio sórdido donde los personajes adquieren la caracterización de auténticos *outsiders* que se mueven en un espacio límite entre la legalidad y la ilegalidad, lo normal y lo anormal; esta caracterización del espacio hace que el uso de la violencia o la negación se presenten como los únicos mecanismos que permiten afrontar la realidad y, al mismo tiempo, enmarca a los personajes con características fisiológicas que se alejan de la norma estética euro centrista. Godínez Rivas y Román Nieto en su artículo “De torcidos y embrujos: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor” nos comenta al respecto:

Temporada de huracanes, de forma particular, reúne discapacidad y rareza: rancheros homosexuales, madres prostitutas, machos tullidos, adolescentes calientes y una decadente bruja que elabora brebajes con garras mugrosas

(...) Así, los personajes del fatídico pueblo La Matosa forman una sociedad rara y tullida o una multitud queer-crip: un espacio que Melchor construye contra los regímenes de lo normal o lo anormal, donde no solo se manifiesta una violencia feroz, sino donde es posible ejercer una sexualidad desviada. (Godínez-Nieto, 2019, p. 66)

En este sentido el espacio creado por Melchor no solo es referencial en cuanto a la realidad empírica que se vive en el Estado veracruzano —la irrupción que plantea Melchor en el ámbito cultural al presentar una serie de obras que tiene la violencia como eje central pareciese responder a un interés genuino por aludir de manera directa a la realidad que se vivía en el Estado de Veracruz durante la primera década del siglo XXI.— también es, el recipiente ideal para presentar la marginalidad de los personajes que se construyen en la obra y que van desde el travestismo, la homosexualidad, a la fealdad. De esta forma la novela no solo retrata la violencia, sino también, aborda los problemas que implica la corporeidad resultada del entorno en el que se desarrollan. La Matosa es en términos de Michael Foucault es una heteropía de la desviación.

(...) Es decir que los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes, en las áreas vacías que la rodean, esos lugares están más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento representa una desviación en relación a la media o a la norma exigida. (Foucault, 1966, p. 5)

Tomando este punto en consideración la Bruja es, dentro del universo narrativo de *Temporada de huracanes*, el más marginal dentro de los marginados ya que construye alrededor de sí su propia heteropía, en este caso su hogar como territorio inconcluso que no terminó por ser una residencia o ruinas; de la misma manera la Bruja queda relegada en la indeterminación de su individualidad a partir de su propio

travestismo y de las diversas identidades que se construyen alrededor de su corporeidad.

Es importante hacer notar que el personaje de la Bruja, así como el de Luismi, se construyen, en mayor medida, a partir de los discursos que otros personajes realizan de ellos, y en menor medida, de las acciones que realizan, a lo largo de la novela sus voces quedan relegadas a unos pocos diálogos lo cual no evita perfilar alrededor de ellos su identidad desde la alteridad. José Miguel Cortés en *El cuerpo mutilado* señala que:

Las representaciones sociales asignan al cuerpo una posición determinada en el seno del simbolismo general de las sociedades. Las representaciones del cuerpo y los saberes que le atañen son tributarios de un estado social, de una visión del mundo y, dentro de ella, de una definición de la persona. El cuerpo es una construcción simbólica no una realidad en sí misma” (Cortés p.20)

Esto adquiere mayor relevancia en tanto que los discursos que se crean alrededor de la Bruja oscilen a través de las diversas significaciones que le involucran, desde la feminidad al travestismo, desde figura del deseo a la repugnancia; este oscilar entre las significaciones es constante, ya al comienzo de la novela la indeterminación del sexo de la Bruja hace que el lector asuma su asesinato como un feminicidio y no como un crimen de odio. Es de esta forma que el cuerpo de la Bruja es dotado de múltiples identidades, para Cristóbal Pera “la identidad despliega primariamente ante los demás la idea de quién somos, y sirve también de fundamento a las interrelaciones con los otros cuerpos que se mueven alrededor de nuestro espacio vital” (Pera, 2006, p. 32)

Aquellos personajes que se separan del mundo de La Matosa son los que adquieren una conexión con el mundo letrado, con cierto estado de normalidad que les permite incluirse en las estructuras sociales dominantes, por lo tanto, ellos adquieren una identidad, un nombre y un registro en tanto ciudadanos; aun cuando dicha identidad se encuentre en crisis por presentarse como límite ante la misma. Personajes como Norma, Chavela y Brandon problematizan el conflicto de su posición, es en este sentido que la caracterización de un personaje en conflicto como Brandon adquiere relevancia pues pone de manifiesto la presión que existe por entrar dentro de los márgenes que exige la hetero normalidad para un adolescente que vive en constante conflicto con su homosexualidad, a pesar de ello se le caracteriza con un nombre, una historia bien definida y un núcleo familiar.

Por el contrario, los personajes que parten de La Matosa (Luismi, la Bruja, La lagarta, Munra) carecen de un nombre propio, o son más conocidos por sus sobre nombres, es debido a ello que viven con el sello de identidad que les ha brindado la colectividad. El caso de Munra es relevante, pues a pesar de no provenir del caserío, ha perdido su nombre y se le conoce únicamente a partir de su apodo⁴⁷. En los casos de Luismi —Maurilio— y Yesenia —La lagarta— cuentan con un nombre propio, pero son las características físicas las que les dan una identidad frente a la comunidad.

⁴⁷ El apodo de Munra se relaciona directamente con el personaje antagónico de la serie *Tundercats*, dicho personaje tiene como cualidad la inmortalidad. En la tradición popular mexicana es común usar el apelativo de estira la pata para referirse a la mortalidad de una persona. En el caso de Munra como personaje de FM es caracterizado por contar con una deformidad en la pierna la cual le impide caminar o estirla por completo.

En un primer momento Melchor caracteriza a la Bruja como un personaje terrorífico, hija de una hechicera y, según palabras de su madre, el diablo, el personaje es definido a través de las habladurías de las mujeres que visitan su hogar como un demonio, equivalente a los animales que nacen con una deformidad, dicha percepción prevalece hasta su adultez cuando se le define como un espectro vestido de negro que atemoriza a los jóvenes de La Matosa, esta característica queda remarcada a partir de la categorización de su cuerpo como algo siniestro y su comparación con figuras espectrales del folclor popular como la llorona; sin embargo, la movilidad entre este significado y su aproximación a figura del deseo se hace patente a través del uso de la interdiscursividad con la canción Ya cayó del grupo Junior Clan.

(...) *Y lo primero que pensamos, ya cayó*, reunidos en torno a la mesa de plástico, *sabrosa chiquitita, ya cayó*, repasaban los sucesos de las últimas semanas y a veces coincidían en que todos la habían visto (...) Que bruja ni que ocho cuartos, coincidían, esa vieja lo que quiere es cabeza, decía un vivillo, si me va a chupar la bruja que empiece por el tallo (...) (Melchor, 2019, pp. 27-28)

Este vagar a través de diversos campos semánticos dotan al personaje de la Bruja de una serie de representaciones en tanto cuerpo definido por los campos semánticos que elaboran tres discursos al respecto de ella: 1. el primero de ellos se conforma a partir de las voces de la población original de la Matosa. 2. a través de la voz de los hombres que la desprecian y al mismo tiempo le desean. 3. y por último es la voz de las prostitutas que se encargan de dar una nueva identidad a su figura.

Desde la aparición de la novela *hard-boiled*, en la segunda década del siglo XX, el espacio como elemento simbólico que trasciende el establecimiento de una escenografía donde se desarrollen las acciones ha sido de gran importancia. El género policial ha tenido especial énfasis en dotar de un campo semántico que caracterice principalmente a las ciudades, haciendo de ellas urbes de hierro o junglas de asfalto, el uso de dicho campo semántico enmascaró en gran medida la crítica social que ha sido una de las principales características del género. El motivo de la ciudad salvaje se mantuvo casi sin cambios en los primeros ejemplares de literatura *noir* en el contexto mexicano. Para Taibo II la ciudad de México es una cloaca donde se destila la corrupción, mientras que para Rafael Bernal se trata de un territorio violento donde las fuerzas del Estado asientan con mayor impacto su poderío.

La presidencia de Felipe Calderón supuso un cambio en la relación con el espacio literario. Las políticas de seguridad pública obligaron a que las coordenadas que marcaban a las principales urbes mexicanas como centros de fabulación fueron cambiadas por la periferia, permitiendo así la irrupción de nuevos espacios como ciudades fronterizas y la aparición de nuevos actantes quienes cambiaron el rol del detective, al del narcotraficante y en muchos casos al del sicario. Es en este contexto que aparece una obra como *Temporada de huracanes* que asienta su espacio en el trópico negro, es decir la periferia, y que retoma los elementos que han caracterizado al espacio dentro de la literatura policial en lengua española, principalmente a partir de la novela postmoderna, para elaborar una crítica a las

condiciones de marginalidad que viven las comunidades rurales de la zona cañera
veracruzana.

El código ideológico en *Temporada de huracanes*

El espacio del discurso

Uno de los puntos que más ha destacado la crítica al respecto de *Temporada de huracanes* es la confluencia de voces que se intercalan tanto con el narrador como con los personajes que dan testimonio de sus acciones; es debido a ello que la novela adquiere un carácter coral que afecta en gran medida el ritmo de lectura. La presencia de las diversas voces puede dilatar o acortar la velocidad con que se suceden acciones, así como matizar o especificar los hechos ocurridos, y al mismo tiempo permite identificar los espacios desde donde se edifican los discursos que enarbolan los personajes.

En este sentido es necesario señalar que todo discurso se conforma a través de diversas estructuras (semánticas–retóricas–morfosintácticas) y en el caso concreto de *Temporada de huracanes*, la forma es resultado del fondo; es decir, las súper estructuras retórica y morfosintáctica sirven para caracterizar las voces de los personajes y el corifeo, así como configurar el espacio desde el que se elabora el discurso. Como resultado de ello, la superestructura semántica se encuentra posicionada a través de la crítica política —la cual alcanza su mayor de algidez a partir de la representación espacial— es decir, nos encontramos ante un mundo representado a partir de un posicionamiento ideológico.

Es de esta forma que el peso que signa la representación de las superestructuras ideológicas en la conformación discursiva de *Temporada de huracanes* supone que sea necesario establecer que los objetos culturales —entendidos estos como representaciones de una realidad empírica— ponen de manifiesto las condiciones sociales resultado de su influencia en los personajes;

estableciendo como resultado de ello que la codificación del signo ideológico se haga presente no solo en la construcción semántica, sino como resultado de la forma en que se articulan los discursos de La Matosa.

La elaboración de todo texto literario supone la presencia del autor y con ello la presencia del mundo que habita; de esta forma su obra se constituye como un código donde queda expuesta su condición de sujeto —sujeto que es resultado de su momento histórico y del lugar desde el que enuncia— su posicionamiento político, así como su ideología. Es por ello que resulta necesario atender a las estrategias de manifestación semánticas, resultado de las estrategias discursivas de las que hace uso el escritor, para poder así recalcar sobre una interpretación del universo literario que propone la obra; lo cual significa adentrarse en el código ideológico. Bajtín comenta al respecto del código ideológico:

Ni las cosmovisiones, ni las creencias, ni los difusos estados de ánimo ideológicos se dan en el interior, en las mentes o en las «almas» de las personas. Únicamente llegan a ser una realidad ideológica al plasmarse mediante las palabras, las acciones, la vestimenta, la conducta y la organización de los hombres y de las cosas, en una palabra, mediante un material sígnico determinado. Es mediante este material como llegan a ser una parte manifiesta de la realidad circundante. (Bajtín, 1994, p. 46)

De esta forma es que la representación del espacio, así como la formulación de los discursos que conforman la diégesis, suponen un entramado de relaciones cuyo objetivo es poner en relevancia la importancia que tiene el código ideológico en el relato, y cuya concretización es puesta en esencia al observar las estrategias

narrativas de las que hace uso Melchor, tanto como por la forma en que estas son expuestas por los narradores de *Temporada de huracanes*:

Todo producto ideológico (ideologema) es parte de la realidad social y material que rodea al hombre, es momento de su horizonte ideológico materializado. Independientemente del significado de una palabra, se trata, ante todo, de una palabra materialmente existente, como palabra dicha, escrita, impresa, transmitida en voz baja al oído ajeno, pensada mediante un habla interna; esto es, la palabra siempre es una parte objetivamente existente del entorno social del hombre. (Bajtín, 1994, p. 48)

Es de esta forma que el código ideológico que se desprende de *Temporada de huracanes* se corresponde con la manifestación de la cosmovisión de la cultura popular del trópico negro —y es desde este punto que se construye la problematización del paradigma de realidad, ya que la realidad de la que son testigos los personajes es entendida a partir de su sistema de creencias— lo que provoca la contaminación de lo mágico y lo espectral como forma de dar sentido a su mundo; así como de las condiciones estructurales y sociales que son representadas en la narración.

Considero necesario remarcar que en cuanto al pensamiento mágico de La Matosa este no es exclusiva de la zona cañera veracruzana, en cierta forma, es una constante dentro de la idiosincrasia estatal, ya que trasciende de las zonas rurales a las urbanas. Juan Antonio Flores en “Hacia una teoría cultural del trauma y la violencia cotidianas en el puerto de Veracruz” (2005) comenta:

Pero en la ciudad también existe la idea de que la violencia tiene mucho que ver con lo que pasa en el mundo de los espíritus y en los efectos —males, enfermedades— que estos provocan en el mundo de los vivos. En este

contexto, la hechicería es un fenómeno de violencia simbólica —de agresión, pero también de respuesta y canalización de la violencia — (...) como una respuesta defensiva eficaz a la agresión y dominación social. (Flores, 2005, p. 107)

Al mismo tiempo, resulta imposible no tener en consideración que la realidad empírica se cierne sobre el universo de los moradores del trópico negro; a partir de la influencia de fuerzas externas, modelan en gran medida las relaciones sociales, así como la carencia de la que son víctimas.

Por tanto, el universo creado por los personajes es la representación de un “fantasma” que nace a partir de la interiorización de la realidad bajo su sistema de creencias y del conflicto con la realidad empírica; realidad que los aliena, castiga y de la que son, y no, al mismo tiempo responsables. Julio Ortega en *El sujeto dialógico* comenta al respecto:

La ideología opera como una compulsión, diríamos, del discurso. Un discurso clausurado y horrendo en el cual el sujeto de la carencia encarna o desencarna su mundo. Se trata del sujeto alienado que ha construido la tradición crítica moderna: aquel que reproduce el sistema que lo victimiza (Ortega, 2010, p. 265).

Es de esta forma que los personajes al interiorizar el discurso de su tiempo y de su espacio construyen una realidad en constante crisis producto de las condiciones sociales, económicas y de la ausencia o la presencia del poder, un poder que se entiende a partir de la configuración de la violencia como signo de dominio sobre el otro. En este sentido es importante remarcar que el poder que se permea sobre la sociedad del trópico negro es uno que se aleja de un proyecto político, ya que lejos de ofrecer un camino de bienestar y paz social, esté solo funciona como un objeto

decorativo que tiene poco peso en el tejido social, y que lejos de verse como algo deseado se percibe con desconfianza o en franco rechazo:

(...)Pero Chabela se lo tomó a mal; se lo tomó como si en vez de estarle dando un consejo él le hubiera dicho: Chabela, vas y chingas a tu madre; se indignó tanto con él que se puso a gritarle en plena calle que estaba bien pendejo, bien pinche idiota y operado del cerebro si creía que ella, ELLA, iba a andar de limosnera con la perrada del Partido como tú, pinche Munra, no tienes madre ni dignidad ni tantita vergüenza, pinche perro, lo único que sabes es dar lástima; vas y chingas a tu madre si crees que yo tengo tiempo para andar oliéndole los pedos al pendejo de Pérez Puto(...) (Melchor, 2019, pp. 73-74)

Atendiendo a ello, considero importante señalar que el objetivo último de las instituciones biopolíticas, que Foucault analiza, era conseguir que la disciplina fungiese como una tecnología del poder cuyo objetivo fuese crear un individuo modelo —y un cuerpo social— del cual se obtuviese el máximo potencial a partir del control de su corporalidad y una sociedad dócil que obedeciese a los intereses del Estado. En consonancia con ello es que la presencia de las instituciones —médicas, laborales, educativas y judiciales— debiesen servir como mecanismos de control social que adquirían legitimidad a partir de la fuerza política. Como resultado de dicha dinámica no es de extrañar que gran parte del sueño de la modernidad fuese construir sociedades con características casi militares que obedeciesen ciegamente a las instituciones:

Los historiadores de las ideas atribuyen fácilmente a los filósofos y a los juristas del siglo XVIII el sueño de una sociedad perfecta; pero ha habido también un sueño militar de la sociedad; su referencia fundamental se hallaba no en el estado de naturaleza, sino en los engranajes cuidadosamente

subordinados de una máquina, no en el contrato primitivo, sino en las coerciones permanentes, no en los derechos fundamentales, sino en la educación y formación indefinidamente progresivos, no en la voluntad general, sino en la docilidad automática (Foucault, 2019, p. 197)

No obstante, la representación que hace Melchor de las instituciones que tienen por objetivo regular las relaciones del cuerpo social del trópico negro se encuentran en crisis, ya que su poder, o eje regulador, fue desplazado del control a la falta de él. Esto en parte como consecuencia del cambio histórico entre la modernidad y la postmodernidad, del contexto geopolítico donde se desarrolla la diégesis, y del cambio de las dinámicas político-económicas que se vieron trastocadas con la intromisión de la economía del libre mercado a finales de los años ochenta del siglo XX.

Es de esta forma que la puesta en escena que plantea Melchor en el trópico negro se corresponde con la de un Estado falto de derecho donde el poder de las estructuras de la biopolítica —que en teoría debiera vigilar y regular las relaciones sociales— queda en el mejor de los casos relegado a la vigilancia de los individuos, siendo sustituido de esta forma por una serie de dinámicas que han modificado el *estatus quo* del viejo Estado. De esta forma es que las relaciones que se producen al interior del tejido social se encuentren apartadas del control y en consecuencia condenadas a las dinámicas de violencia de la necropolítica.

Achille Mbembe en su ensayo *Necropolítica* (2006) considera que una parte integral del biopoder foucaultiano se focaliza en su capacidad de asumir la soberanía como el control sobre la vida de los pobladores, lo cual conlleva en sí, también el control sobre la mortandad de los individuos. En este sentido, es que, si

bien Mbembe reflexiona sobre las relaciones humanas con el poder a través del pensamiento foucaultiano pensado a través de contextos de violencia encabezados por conflictos armados —teniendo como principal objetivo los conceptos de Estado de excepción, así como Estado de sitio— considera que la otredad, entendida está a partir del concepto de raza, tiene como principal objeto reconocer que cuerpos son considerados humanos y cuáles —carentes de este sentido— devienen en objetos.

Si bien es imposible marcar la realidad empírica del trópico negro en un contexto de Estado de excepción —ya que la presencia de la guerra contra el narco no se ha hecho presente en la zona al momento en que se desarrolla la diégesis de *Temporada de huracanes*— es importante tener en consideración como es que la violencia que permea la zona establece el nivel de importancia que otorgan los cuerpos judiciales al asesinato de la Bruja, pues en gran medida, ello denota la cercanía que existe con el concepto de la necropolítica.

Es en este sentido que la resolución del asesinato de la Bruja no es importante para las autoridades jurídico-policiales por el interés de restablecer el sistema de justicia, sino por apoderarse de la supuesta fortuna de la que era poseedora. Es de esta forma es que la categorización del cuerpo de la Bruja, en tanto individuo, queda desplazado del concepto de humano a objeto, no es de extrañar por ello que la caracterización que hace Melchor del personaje apunte sobre las coordenadas de la transexualidad, la pobreza, y la falta de identidad jurídica, todos ellos conceptos que apuntan a la otredad. Tal conflicto queda expuesto a través de la confesión que hace Brandon ante las autoridades:

(...) Pero el que la mató fue Luismi; la culpa de todo era de Luismi; él fue quien le enterró el cuchillo en el cuello, le dijo a Rigorito. Brandon nomás al final lo agarró del mango y lo tiró al canal. Pero el comandante no quería saber nada de eso; a él nomás le interesaba el dinero, el puto dinero, y Brando no hallaba cómo convencerlo de que todo fue una enorme decepción (...) (Melchor, 2019, p. 158)

Es de esta forma como se puede observar que, si bien, la presencia de los mecanismos del biopoder se encuentra instalados en la postmodernidad como forma de control, su misión y funciones en sociedades donde se ha instalado la necropolítica constituyen una problemática para las instituciones reguladoras del tejido social. Lo cual conlleva a que los personajes que desarrollan un discurso en *Temporada de huracanes*, al ser marginales, racializados⁴⁸ y encontrarse en una anomia, escapen de las lógicas reguladoras del viejo Estado foucaultiano para instaurarse de esta forma en el sistema necropolítico, asumiendo con ello la problematización de ser individuos en una sociedad donde la violencia es el eje rector de las relaciones.

Es también necesario exponer como el impacto de la economía de libre mercado afecta a las sociedades en crisis de gobernabilidad, especialmente entre países que se encuentran en vías de desarrollo, ya que esta abre un sisma entre los individuos al establecer el hiperconsumismo como una fuerza que modula las relaciones sociales, y afecta en gran medida, a las masculinidades hegemónicas. Sayak Valencia señala que, bajo las lógicas del capitalismo postmoderno, el consumismo ha provocado que la legitimización y validación de los individuos se

⁴⁸ Estrictamente una persona racializada es alguien que recibe un trato favorable o discriminatorio en base a la categoría racial que la sociedad le atribuye.

encuentre estrechamente ligada con la capacidad de gastar recursos, esto afecta especialmente a las masculinidades hegemónicas, puesto que para mantener su posición como proveedores la procedencia de los recursos carece de importancia o legitimidad:

El capitalismo, a través de la implantación del hiperconsumismo, como única lógica de relación en el horizonte, tanto material como epistemológico, crea una neo-ontología en cuyo fin subyace el replanteamiento de las preguntas fundamentales del sujeto: ¿quién soy?, ¿cuál es el sentido de mi existencia?, ¿qué lugar ocupo en el mundo?, ¿por qué?, respondiéndolas desde la obsesión consumista que se conjuga con la exigencia antropológica del hacer (Valencia, 2016, p. 70).

Es de esta forma cómo el concepto de Capitalismo, entendido como un sistema de producción-consumo —bajo los lineamientos del modelo marxista— ha sido reinterpretados a partir de los ejes de la economía de libre mercado en los espacios geopolíticos de la marginalidad. Pues ante la precarización extrema de los sectores menos favorecidos, la crisis de gobernabilidad producto de la disolución del dominio del partido hegemónico —así como del hiperpresidencialismo⁴⁹— y el comienzo de la alternancia democrática en México, así como la disolución del Estado benefactor, el acrecentamiento del desprestigio del sector obrero-campesino, y la irrupción de nuevas dinámicas económicas —amparadas en las diversas economías de la ilegalidad y cuyas lógicas devienen en el accionar distópico; espacio donde la

⁴⁹⁴⁹ Se entiende como la excesiva personalización de la figura presidencial no solo desde el marco institucional, sino también, desde las prácticas no escritas de la democracia. Acorde con Correa Flores (2011) el término presidencialismo en Latinoamérica ha sido ocupado por diversos autores como Maurice Duverger, como una deformación presidencialista que se acerca a las dictaduras y esto es posible porque hay un debilitamiento del Parlamento y una 'hipertrofia' del poder presidencial.

violencia se convierte en un mecanismo de producción y sometimiento— es que se conforma el contexto social que permite la presencia del capitalismo gore como forma de supervivencia y posibilidad de la obtención —acumulación— de la riqueza que sustente las fantasías del hiperconsumo en los sectores marginales.

Ello ha provocado que la reinterpretación del concepto clásico de capitalismo trajese consigo nuevos constructos culturales⁵⁰ cuyo objetivo fuese dar una interpretación de las condiciones sociales que experimentan. Las fuerzas del capitalismo gore han creado productos culturales que se sirven de los valores intrínsecos al consumo y generación de riqueza desde la ilegalidad.

No obstante, resultaría cuando menos inocente sostener que las dinámicas del capitalismo gore implican únicamente sus consecuencias desde la marginalidad sin tener en consideración que, en gran medida, son resultado de las demandas del consumo global. Es importante tener en cuenta el papel que desempeñan los consumidores en dichas condiciones:

[...] si seguimos la lógica del mercado, que nos habla de una ley que se basa en la oferta y la demanda, nos damos cuenta de que el lado del consumidor de mercancías ilegales queda invisibilizado. Dicho lado, el del consumidor, es regularmente ocupado por sujetos primermundistas (Valencia, 2016, p. 73).

Si bien el poder foucaultiano implicaba el control del tejido social a través del control del cuerpo de los individuos, partiendo desde la instrumentalización de la biopolítica

⁵⁰ En este sentido es como la presencia de productos artísticos, cinematográficos, musicales, literarios y pictográficos toman especial importancia al representar la alteridad desde las lógicas de la criminalidad. Obras como *Breaking bad*, *La reina del sur*, *Únicamente la verdad* —opera inspirada en la canción *Camelia la texana* del grupo de música popular Los tigres del norte— responden a la interpretación del momento histórico.

y cuyo último objetivo es la implementación de las disciplinas que permitan modelar individuos acordes a los intereses estatales, el capitalismo gore, así como la necropolítica, acentúa su poder a través de la violencia en el cuerpo del individuo que la experimenta. De esta forma es que la violencia se instituye como un signo político que constituye el eje rector donde el cuerpo de los otros se convierte en una mercancía al alcance del mejor postor. Butler (2006) comenta:

Esto significa que en parte cada uno de nosotros se constituye políticamente en virtud de la vulnerabilidad social de nuestros cuerpos —como lugar de deseo y de vulnerabilidad física, como lugar público de afirmación y de exposición—. La pérdida y la vulnerabilidad parecen ser la consecuencia de nuestros cuerpos socialmente constituidos, sujetos a otros, amenazados por la pérdida, expuestos a otros y susceptibles de violencia a causa de esta exposición. (Buttler, 2006, p. 46)

Teniendo todo ello en consideración es que debido a las condiciones sociopolíticas y económicas que experimentan los pobladores del ficticio trópico negro es que su universo se torna en un reflejo de la realidad empírica del estado veracruzano. En este sentido considero también importante comentar que si bien no existen marcas de temporalidad que permitan situar la diégesis en un momento específico, si es posible situarle entre el año 2010 y el 2014, ya que Munra hace alusión a una playera de un jugador de futbol que pone en perspectiva la cercanía con estas fechas:

(...) y la otra persona era un muchacho que solo sabía que le decían el Brando, pero no sabía si era su apodo o su nombre de verdad, como de dieciocho años de edad, delgado, ojos negros y pelo negro cortito y parado,

moreno claro, bermudas cafés y playera del Manchester con el número del Chicharito⁵¹ en la espalda (...) (Melchor, 2016, p. 90)

Situar en el contexto de violencia los eventos ocurridos en ese momento específico es importante ya que, como se comentó en el capítulo anterior, durante la presidencia de Felipe Calderón (2006 - 2012) comenzó la movilización de fuerzas armadas para enfrentarse a grupos delictivos; comenzando así “la guerra en contra del narcotráfico”. Si bien *Temporada de huracanes* no es una novela que tome como premisa principal la presencia del narco como elemento central de su temática, si es necesario tener en consideración que el despliegue de fuerzas armadas en la región atiende a condiciones macroeconómicas y a intereses políticos. Al respecto Oswaldo Zapata en *Los cárteles no existen: narcotráfico y cultura en México* comenta:

(...)la “guerra contra las drogas” es el nombre público de estrategias políticas para el desplazamiento de comunidades enteras y la apropiación y explotación de recursos naturales que de otro modo permanecerían inalcanzables para el capital nacional y transnacional. (Zavala, 2018)

De esta forma es que la confluencia de múltiples condiciones estructurales afecta el actuar de los personajes, haciéndolos víctimas de un sistema donde la violencia exacerbada es conductora de sus relaciones, y al mismo tiempo le somete a la marginalidad del trópico negro.

⁵¹ Durante 2010 y hasta 2014 Javier Hernández Balcázar (Chicharito) militó como centro delantero del Manchester United, equipo histórico de la Premier League, su incorporación al club inglés fue sumamente significativa en el contexto deportivo mexicano ya que era a penas el tercer mexicano en firmar por un club inglés y el primero en integrarse a un equipo perteneciente al *big six*, los seis equipos más importantes a nivel histórico-deportivo en la liga máxima de Inglaterra. También significó un escaparaté a nivel mediático debido a que su traspaso fue en ese momento récord económico, en 2010 el costo de su carta como jugador se tasó en 8 millones de dólares.

En este sentido es que la confluencia de la forma acaba por empatar con el fondo, la presencia de largos párrafos, que terminan por constituir cada uno de ellos por si solos un capítulo, una prosa sofocante, confusa por la intromisión de las diversas voces, así como la vertiginosa exploración de la psique de los personajes, remarca la conexión entre las estructuras de poder y los individuos, el código ideológico termina por apropiarse del discurso sin perder con ello la belleza cruel del relato. Edgardo Íñiguez comenta al respecto:

[...] el lenguaje de *Temporada de huracanes* se construye sobre un ritmo convulso, sobreexcitado, con una verbosidad dislocada y párrafos largos. Dichas técnicas reestructuran los códigos o, dicho de otra manera, imponen principios alternos de funcionamiento mientras desvelan los fundamentos que rigen al mundo aludido. En efecto, tanto la estética como el acompañamiento, el ritmo vertiginoso sobre las que se sostiene la obra, dan fe de una violencia constitutiva, intrínseca a las posibilidades de acción entre los personajes y entre estos últimos y las fuerzas, los agentes y las estructuras de poder que operan en el pueblo. (Íñiguez, 2019, p. 59)

Evocar a través del lenguaje las condiciones sociales que engloban *Temporada de huracanes* remarca en gran medida la condición marginal de los protagonistas y su incapacidad para escapar de ella. El lenguaje de la novela forma en sí mismo una prisión que asfixia a los personajes, les limita, y les controla; y adquiere tal característica a través de la representación de instituciones normativas, o, a partir del impacto social que supone la comunidad. De esta forma es como la muerte se presenta como un oasis donde las inclemencias sórdidas de su universo por fin menguan y se puede alcanzar la paz que no existe en su universo.

Hasta este punto he considerado importante remarcar como las condiciones sociopolíticas y económicas que signan el código ideológico de *Temporada de huracanes*. Es en este sentido es que, si bien el espacio narrativo que se desprende de la novela permite identificarle desde las particularidades del género negro, también considero importante remarcar como el código ideológico determina en gran medida la forma en que se narra en un contexto de necropolítica.

Como señalé en el capítulo anterior, es importante remarcar que el espacio entendido como el lugar desde el que se suceden las acciones narradas se encuentra conformado por los pueblos de La Matosa, Ciudad Valles y Villas. No obstante, la configuración estructural de los capítulos presenta una serie de características que hace necesario replantear la manera en la que el espacio desde el que se narra afecta las estrategias discursivas de la obra. Dicho fenómeno tiene por consecuencia el poner en relevancia el código ideológico que se desprende de la obra.

Estructuralmente, *Temporada de huracanes* está constituida de manera fragmentaria, el primer, séptimo y octavo capítulo hacen uso de un narrador omnisciente y extradiegético, mientras que en el resto utiliza un narrador *avec* que se centra en la visión particular de un personaje, o en el caso del segundo capítulo desde la colectividad; esto es especialmente significativo ya que dentro de la categorización que hace Giardinelli de las estructuras narrativas del *hard-boiled* se encuentra el relato de tipo psicológico que suele seguir el desarrollo de las acciones desde la perspectiva, o la angustia del criminal.

Es de esta forma que los capítulos 2, 3, 4, 5 y 6 funcionan como una suerte de testimonio oral, casi como una serie de entrevistas frente a un narrador que ante la falta de un de actante detectivesco desempeña la función de resolver el enigma, que en este caso se ve desplazado de la identidad del asesino a las motivaciones del asesinato. A consecuencia de la configuración estructural de la novela, los discursos elaborados por los personajes son afectados por el espacio desde el que narran; dicha configuración establece una doble diégesis, por un lado la que narra las motivaciones de los personajes y, por otro, el momento en que son narrados los eventos, esta segunda diégesis es importante, puesto que, es en estos espacios que se hacen presentes tanto a las estructuras de la biopolítica foucaultiana —en los capítulos 4, 5 y 6— así como la colectividad de La Matosa —que toma mayor incidencia en los capítulos 2 y 3— y al mismo tiempo se exponen en su totalidad las condiciones de marginalidad, empobrecimiento y enajenación resultado de la necropolítica y el capitalismo gore.

Es importante tener en consideración que los capítulos 2 y 3, tienen por objetivo marcar la importancia de la colectividad haciéndolos más cercanos al concepto de necroescrituras, término acuñado por Rivera Garza en *Los muertos indóciles*, y que define como:

(...) formas de producción textual que buscan esa desposesión sobre el dominio de lo propio. Producto de un mundo en mortandad horrrisona, dominado por Estados que han sustituido su ética de responsabilidad para con los ciudadanos por la lógica de la ganancia extrema, las necroescrituras también incorporan, no obstante y acaso de manera central, prácticas gramaticales y sintácticas, así como estrategias narrativas y usos

tecnológicos, que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes. (Rivera Garza, 2019, p. 28)

En consecuencia, la presencia de las voces — suerte de murmullos— provoca que exista una desapropiación del discurso de parte del narrador y ponga sobre relevancia la presencia de la colectividad como signo de resistencia ante la omnipresencia de un discurso hegemónico que dé un sentido único e inequívoco a los hechos ocurridos. De esta forma es que se lleva a cabo una operación que permite completar tanto la voz del narrador como la de los murmullos, para así, permitir la existencia de los diversos discursos que ponen en crisis lo que implica la realidad del que narra.

Si bien la presencia de las voces es casi una constante a lo largo de toda la obra, es en el segundo y tercer capítulo cuando estos adquieren mayor importancia. Su relevancia destaca por ser resultado del conflicto entre lo colectivo y lo individual, entre el desarrollo de un discurso que se forma a través de un único personaje — que disuelve su voz junto a la del narrador— y la contaminación de las voces de su entorno, o de las diversas voces que narran, que como un rumor se apropian del discurso para enfatizar, matizar, o poner en duda los eventos narrados. Es como si de momento la novela adquiriese el carácter de una escenificación. De esta forma el segundo capítulo tiene por objetivo relatar las diversas refundaciones de La Matosa; al mismo tiempo que narra la historia familiar y personal de la Bruja, sus relaciones con la población, el misterio de su nacimiento, el descubrimiento de su cadáver por las autoridades, así como el dolor que supuso para las prostitutas del caserío su pérdida.

La Bruja, en tanto personaje, marca el paradigma del sistema de creencias de los pobladores, para ellos su presencia adquiere un simbolismo mítico, no solo por el carácter espectral que reviste su presencia, sino también por las murmuraciones de la que es víctima y que conllevan a todo el espectro semántico con el que se le vincula. De esta forma la mansión, así como las diversas habitaciones que le constituyen terminan por contaminarse con dicho paradigma.

Al mismo tiempo su presencia en tanto elemento simbólico adquiere un peso de carácter político al tener en consideración el papel de desprestigio que sufrieron las curanderas durante el proceso de conquista; Godínez Rivas y Nieto explican que “Al definir a las poblaciones aborígenes del Caribe como caníbales, adoradores del Diablo y sodomitas, los colonizadores españoles encubrieron la usurpación del territorio con la ficción de una misión evangelizadora respaldada por la Iglesia.” (Gódinez-Nieto, 2019, pp. 64,65)

De tal forma que la presencia de la Bruja no solo puede ser entendida a partir del imaginario mítico, sino también, como símbolo de resistencia ante la presencia del capitalismo gore, ya que parte del mito que le reviste proviene de la idea de la riqueza que guarda el personaje⁵² y que para los pobladores sirve como aliciente para fomentar su cercanía —en especial entre los hombres jóvenes— no obstante su presencia en tanto actante simbólico atraviesa el imaginario para constituirse como símbolo de resistencia ante los intereses económicos:

⁵² Dentro de los imaginarios que constituye el relato popular resulta habitual vincular a los seres sobrenaturales con la riqueza, brujas, duendes, demonios y dragones, suelen ser descritos como portadores y guardianes de riquezas inconmensurables.

[...] briosos como un muchacho y más inteligente que cualquiera, porque después de un tiempo se supo que era la Chica la que llevaba el gasto de la casa, y la que negociaba las rentas con las gentes del Ingenio, que seguían al sobres de aquel pedazo de tierra y aguardaban un descuido de las Brujas para despojarlas con argucias legales, aprovechando que no había papeles, que no había hombre alguno que las defendiera, aunque ni falta que les hacía porque la Chica quién sabe cómo había aprendido a negociar los dineros, y era tan cabrona que incluso un día se apareció por la cocina a ponerle precio a las consultas [...] (Melchor, 2019, p 18)

De esta manera se le puede situar a partir del imaginario mítico, pero también de su representación simbólica como signo de resistencia política ante la modernidad y las lógicas de la economía de libre mercado —en este sentido, la Bruja, en su caracterización como personaje heredera de un criollo⁵³ y una mujer de origen desconocido, pero que se intuye mestiza— estableciendo de este modo las coordenadas de la resistencia, o el empobrecimiento, que signan su presencia en el contexto de la zona cañera veracruzana y de su momento histórico. Julio Ortega comenta al respecto:

Como Calibán, los mestizos desafían a la autoridad colonial al declarar que la tierra es suya por doble filiación: la heredaron de sus madres y la ganaron por sus padres. Propiedad y conquista, herencia y ganancia se suman en ellos, que son hijos de la violencia fundadora pero también padres del nuevo discurso americano, el que suma las discordias del origen y las opciones del porvenir. (Ortega, 2010, p 63)

Es de esta forma como el poblado de La Matosa en tanto espacio que, si bien es representado a través de la exuberancia del trópico negro —rodeado de

⁵³ Uso el término criollo para referirme a las personas hijas de padres hispanos nacidos en tierras americanas.

cañaverales, canales de riego, árboles frutales, ríos y carreteras que mueven a través de sus entrañas productos petroleros— es caracterizado por los signos de la carencia. Provocando con ello que los pobladores de La Matosa se conviertan en los engranajes que mueven los mecanismos de la producción del capitalismo gore, al convertirse en proveedores de un mercado basado en un consumo de carácter hedonista, ello es posible vislumbrarlo a través de la presencia de prostíbulos, y de la venta-consumo de sustancias ilegales.

En este sentido la presencia de un personaje como el ingeniero remarca los estatutos de los consumidores gore, ya que se presenta como el antípoda de los pobladores, un hombre instruido que pertenece a uno de los sectores más favorecidos de la sociedad y que consume sus pasiones en la marginalidad social a través de prometer a los jóvenes del caserío un futuro que les permita abandonar la marginalidad. “Varias veces estuvo a punto de preguntarle al chile qué era lo que el tal ingeniero le estaba pidiendo a cambio de semejante favor [...] pero como intuía cuál era la respuesta mejor se hacía pendejo” (Melchor, 2019, p. 77). De esta forma es como la representación del ingeniero demarca las condiciones sociales de los consumidores gore, que observan la periferia como las fábricas que permiten la producción y el consumo hedonista, sin atender a las consecuencias que dichas dinámicas provocan en dichas sociedades. Valencia comenta:

A través de la implantación del consumismo hedonista como fenómeno masivo se ha sobredesarrollado un aparte de nuestras vidas: la mentalidad del que lo consigue todo y demuestra su éxito social y su posicionamiento en el mundo por medio del consumo masivo. (Valencia 2016, p. 74)

Debido a la caracterización del trópico negro en tanto espacio de la carencia, víctima de la necropolítica y de las condiciones estructurales ocasionadas por el libre mercado, es observable como la coralidad, en tanto elemento discursivo, desborda la representación de la verdad histórica, simbolizada en este caso a partir de las instituciones estatales. De esta forma es como la riqueza de la colectividad se contrasta la pobreza que signa la región. Edgardo Íñiguez en “Necroescrituras en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor” explica:

El exceso de sentido del lenguaje con el que está construido el texto y el carácter barroco de este último revelan el desasosiego como forma de enunciación. Tal modo discursivo, construyendo el mundo, lo demuele; el narrador, modelándolo, lo farfulla. La voz que lleva al lector por las páginas de la novela escupe las condiciones precarias y violentas que caracterizan la vida de los personajes. La retórica del texto, de una verbosidad excesiva, incómoda e hipnótica para el lector, trasluce un modo de vida, un infierno que se esconde en el trópico (Íñiguez, 2019, p. 65).

Es en el segundo capítulo donde se representa en mayor medida la coralidad, a diferencia de los siguientes capítulos donde es posible identificar la voz de un personaje que otorga su perspectiva sobre los hechos ocurridos. El segundo capítulo brota de la multiplicidad coral. De esta forma la ausencia de un personaje que funja como narrador y construya un discurso que sirva como una “verdad” provoca que la voz narrativa fluctúe entre los diversos pobladores y el narrador se ve relegado a la función de ordenar y dar sentido al discurso que conforma la diégesis.

Por tanto, el discurso histórico de La Matosa se construye a partir de la tradición oral y la conciencia del pasado se reparte entre sus habitantes —

especialmente entre las mujeres— alejándose así de una verdad histórica que pueda ser sujeta a un discurso de carácter oficial —la falta de instituciones que delineen el control del Estado posibilita en gran medida la naturaleza casi medieval con la que los pobladores de La Matosa representan su realidad —es también, debido a dichas características que establecer un espacio desde el que se narra resulta problemático —a diferencia de lo que ocurre con capítulos subsecuentes donde fácilmente se puede establecer el espacio desde el que se narra— la falta de marcas escenográficas imposibilita establecer con claridad las coordenadas precisas. No obstante, es posible suponer que la coralidad sea precisamente la marca de procedencia, ya que conforme el relato se aleja de la coralidad mayor es la certeza del espacio desde el que se es narrado.

Se torna necesario reflexionar en cómo la coralidad —entendida como un recurso narrativo— permite desapropiar el discurso del narrador para así convertirse en una escritura de carácter comunal; es decir, la voz del narrador se convierte en una función ordenadora —se trata de un “director de orquesta”— que permite la desapropiación del paradigma de verdad que explica una “única” realidad en la obra. En *Temporada de huracanes* ello es posible de observar a partir del trabajo con el lenguaje el cual remite a la fuente natural de su procedencia, los hablantes del trópico negro. Y en como estos conviven con el narrador. Rivera Garza en *Los muertos indóciles* comenta:

Por eso, por haberse generado en ese contacto comunitario popular, hecha de pedazos de lenguaje que, capa sobre capa, presentan un mundo, a la escritura desapropiativa le toca llevar su texto de regreso a su contexto, esta

vez convertido en la asamblea de la lectura donde todo se discute porque todo nos afecta. (Rivera, 2016, p. 103)

Es de esta forma como la construcción del segundo capítulo conforma un texto elaborado a partir de retazos discursivos donde el narrador convive con diversos “voces”, todas ellas constructoras de una o diversas realidades, de la interpretación subjetiva de los eventos ocurridos. Es un capítulo que supone el alternar de lo contado por el vecino o la vecina, por las mujeres o los hombres, por los jóvenes o por las ancianas. A consecuencia de ello, la naturaleza popular que permea el discurso expone, tanto las condiciones sistémicas, como el paradigma de creencias de los pobladores del trópico negro. La pluralidad discursiva pone de manifiesto el cuestionamiento de la realidad al entenderla desde su manifestación subjetiva, desencadenando con ello que el rumor —habladurías, chismes— sea la máxima expresión del habla popular en la comunidad.

Por tal motivo considero que en La Matosa la tecnología del poder, entendida esta como un consecuente de la vigilancia y castigo, recae en la colectividad, siendo el rumor —el chisme— la forma en que la sociedad no solo establece su poder como vigilante, sino también como controladora de las acciones y el devenir de los habitantes. De esta forma las habladurías y la corralidad que se presenta en los capítulos focalizados en La Matosa no solo tienen por fin poner de manifiesto lo que ocurre, sino también, las consecuencias de las acciones de sus habitantes. Jafte Dilean Robles Lomelí nos comenta:

Si bien, como comenta Paz Soldán, los párrafos larguísimos en *El otoño del patriarca* obedecen a una plétora de poder, en *Temporada de huracanes* enfrentamos lo opuesto, personajes que carecen de agencia por no ubicarse

dentro de las categorías sociales aceptadas por la hegemonía. El único poder que ostentan estos personajes (por ejemplo: el homosexual, el transgénero o la prostituta) es el chisme, al hablar de los otros se apropian de sí mismos, del territorio y de sus circunstancias, recuperando el control que la misma sociedad les ha arrebatado. De tal manera que, la amplitud y lo atiborrado de los párrafos que componen la novela de Melchor, revelan una violenta habladería que mantiene a los personajes con vida, el chisme se funda como marca de identidad tanto individual como colectiva. (Robles, 2021, p. 438)

En este sentido la presencia del rumor no solo sirve como un elemento que construya la verdad histórica, sino también, permite crear tensiones sociales que regulen el comportamiento de los habitantes, al amonestarlos a consecuencia de las complicaciones resultado de faltar a las normas sociales del villorrio; el chisme es entonces la construcción social del discurso:

Todos los personajes, sin excepción, reiteran el miedo que persiste de caer en la boca de los demás y se cuidan de no tropezar con este error al seguir siendo ellos quienes hablen. El riesgo de quedarse callado es convertirse en el objeto de chismes ajenos. La muerte de la Bruja es tan solo una excusa para hablar de todo aquello que está mal con el pueblo, el gobierno y las actitudes de los otros. (Robles, 2021, p. 439)

Contrario a lo ocurrido en el segundo capítulo, donde no existe un personaje que asuma la voz narrativa que fluctuó con el narrador, el tercer capítulo presenta el testimonio de la Lagarta prima de —uno de los asesinos de La Bruja— Maurilio.

Este capítulo tiene por objetivo presentar a uno de los antagonistas, su origen familiar, establecer las condiciones de degradación del tejido social, poner en evidencia las condiciones económicas de la que son víctimas los residentes de La Matosa, remarcar las condiciones conductuales, culturales y de creencias sobre la

masculinidad marginalizada, así como remarcar el contraste que reciben los personajes femeninos dentro del ámbito familiar, y al mismo tiempo resolver el misterio de las identidades de los asesinos.

Si bien la presencia de la coralidad entendida como una estrategia narrativa —que pone en crisis el sistema de verosimilitud del discurso— es difuminada a favor de la creación de un discurso elaborado a partir de la individualidad, los murmullos se hacen presentes, ya no desde el anonimato matosiano del segundo capítulo, sino desde la intromisión de voces que son testigos de la formulación del discurso.

En este sentido la representación es formulada a partir de la conformación de diálogos implícitos entre los individuos que comparten el espacio, o desde el recuerdo elaborados por analepsis, conformando con ello un discurso más cercano a la representación, donde el narrador termina por funcionar como actante detectivesco, casi como un periodista que recopila la información obtenida de una entrevista con los personajes y en la que, inevitablemente, se hace presente la voz de los testigos del momento:

¿Te acuerdas, gorda? Te agarró cantando en el baño, toda mojada y encuerada, y además de la madriza te dijo que a partir de ese día te olvidarás para siempre de la escuela porque ibas a acompañarla a vender jugos, para que vieras lo que costaba ganarse el dinero, y eso te dolió más que todos los guamazos que la abuela te había dado en toda tu vida juntos, ¿verdad? Pobre gorda, siempre tuvo la ilusión de terminar sus estudios y volverse maestra [...] (Melchor, 2019, pp. 45, 46)

De esta forma es que, si el segundo capítulo tiene por objetivo representar la historia comunitaria de una de sus máximas figuras públicas, el tercer capítulo se constituye

como el relato particular de una familia donde los signos de violencia heteropatriarcal y estructural marca sus destinos. La contraposición de las representaciones es posible observarla al tener en consideración como la coralidad deviene de lo comunitario a los miembros de la familia, provocando con ello que el chisme pase de una construcción discursiva de la realidad al temor que implica sus consecuencias para los habitantes de La Matosa:

Vete en chinga, ahorita mismo, y dile a tu madre y a tus tías que se encierren y que dejen entrar a nadie a la casa, a nadie, ¿me oíste? Mucho menos a esas pinches Güeras, cabronas desgracias; quién sabe cómo le hacían para enterarse de todo [...] cómo no se tentaron tantito el corazón a la hora que le dijeron que el chamaco estaba en la cárcel, que lo acusaban de matar a la Bruja. (Melchor, 2019, p. 57)

El cambio que implica la reconfiguración estructural de la esfera pública a lo privado tiene como consecuencia que la coralidad pierda la dimensión de lo comunitario para situarse bajo las coordenadas del espacio cerrado. Dicha contraposición implicaría que a pesar de que pueda suponerse La Matosa como espacio originario desde el que se construye el discurso, la focalización al recaer en la voz de la Lagarta permite pensar que el origen del discurso ocurre desde su residencia.

Otro punto que se debe tener en consideración es como la presencia del discurso legal se hace visible, en este caso a partir de la lectura de la declaración que hace la Lagarta como testigo que observa el momento en que es removido el cuerpo de la Bruja de su casa a manos de Luismi y Brandon, lo cual permite acentuar aún más el cambio en el universo representado de lo comunitario a lo individual:

Uno de esos muchachos era su primo, *Maurilio Camargo Cruz, alias El Luis Miguel* [...] y también estaba segura de que la persona que llevaban cargando era la Bruja, por el tamaño de aquel cuerpo y porque las ropas que llevaba puestas eran todas negras, *tal como esa persona acostumbraba vestirse* [...] Al otro muchacho que iba con su primo lo reconocía [...] no sabía su nombre ni cómo le decían, pero medía más o menos lo mismo que su primo, *alrededor de un metro con setenta centímetros de estatura, y también era delgado*⁵⁴ [...] (Melchor, 2019, pp. 53-54)

La presencia del discurso legal, entendido como una forma discursiva que pretende situar bajo el paradigma de la realidad los eventos ocurridos habrá de adquirir mayor importancia en capítulos subsecuentes. No obstante, su presencia en el segundo capítulo permite marcar cómo la confluencia de diversas estrategias narrativas, tales como la coralidad o el uso de un narrador extradiegético, así como la contaminación del discurso neofantástico van poniendo en crisis la forma en que la novela asume el paradigma de verdad. Carpio señala que los autores de la novela policial postmoderna han reformulado el género, principalmente a través de la reconfiguración de los aspectos formales, para así revelar desde una perspectiva periférica las condiciones estructurales que experimentan tanto la capital como las zonas fronterizas.

De esta forma es que si se puede hablar de una retórica que asuma una preponderancia discursiva en *La Matosa* esta es la del rumor. El chisme es una estrategia discursiva que permite en gran medida poner de manifiesto el conflicto

⁵⁴ Énfasis propio.

de expresión de la realidad, pero que, al mismo tiempo, supone el uso de la oralidad como medio de reafirmación de lo comunitario.

El espacio del discurso desde las tecnologías del poder

Contrario a las formas de representación que se desprenden desde La Matosa los discursos que se alejan de la comunidad permiten establecer un espacio plenamente delimitado. Es así como los capítulos 3, 4, y 5 se corresponden con espacios típicamente asociados con la biopolítica foucaultiana —en orden respectivo: el juzgado, el hospital y la cárcel— así como la posibilidad de separar la voz del narrador, que en este caso sede el discurso a los personajes—Munra, Norma y Brandon— de tal forma que son ellos los que se apoderan del discurso, para así, dar su interpretación de los hechos.

En este sentido, resulta necesario contraponer la perspectiva que significa el vacío del poder estatal debido a la ausencia de mecanismo disciplinarios y de control en La Matosa, donde la oralidad es la forma de representar la realidad y el discurso de la Historia, en contraposición con ello la irrupción del discurso legal —que tiene por objetivo elaborar una verdad histórica desde los aparatos judiciales— cuyo objetivo es representar la fuerza del poder político-administrativo a través del poder de las instituciones disciplinares. De esta forma es como a través de la irrupción del discurso legal —entendido este como una forma del archivo— el discurso busca adquirir el estatuto de lo real, de lo veraz, de lo histórico, en contraposición a los rumores que se desprenden de la oralidad matosiana.

Para Roberto Gonzáles Echeverría en su estudio *Mito y archivo* la configuración de la novela, entendida esta como un objeto cultural, ha carecido históricamente de una forma propia que le defina, ello ha implicado que deba adaptarse a la forma de los documentos que implican la verdad en diversas épocas, de tal forma que a través de la historia la novela ha imitado los documentos que, para su momento histórico, implicaran la veracidad y así poder mimetizar su discurso:

Las narrativas que solemos llamar novelas demuestran que la capacidad para dotar al texto con el poder necesario para transmitir la verdad están fuera del texto; son agentes exógenos que conceden autoridad a ciertos tipos de documentos, reflejando de esa manera la estructura de poder del periodo, no ninguna cualidad inherente al documento mismo o al agente externo. La novela, por tanto, forma parte de la totalidad discursiva de una época dada, y se sitúa en el campo opuesto a su núcleo de poder. La concepción misma de la novela resulta ser un relato sobre el escape de la autoridad, relato que generalmente aparece como una especie de subargumento en muchas novelas. (Gonzáles, 2011, p. 38)

Es debido a su posicionamiento contrario al núcleo de poder que implicaría un discurso totalizador que *Temporada de huracanes* busca poner en entredicho la conformación del paradigma de realidad a través de las diversas voces que le conforman y de las diversas estrategias narrativas que componen la obra. Esto es especialmente notorio en tanto existe una contaminación discursiva con los signos de la literatura neofantástica, ello permite que ciertas explicaciones sobrenaturales sean expuestas, aunque la misma realidad del discurso permita desmentirles; de tal forma es que mientras que para Luismi las razones de su mala suerte guarda una

estrecha relación con una maldición lanzada por la Bruja “[...] y ahora seguramente le estaba haciendo brujería, a él y a Norma, para destruirlos,[...]” (Melchor, 2019, p. 87) el lector intuye que las condiciones sistémicas son las causantes de su sino.

Así es como las diversas perspectivas de los eventos ocurridos elaboran realidades discursivas que ponen en crisis la realidad empírica del texto y a consecuencia de ello son puestos en conflicto los discursos de los personajes a través de la focalización de sus actos. En este sentido tanto la presencia de voces, la coralidad que implica la representación de los discursos de las necroescrituras, así como la irrupción del discurso legal, lo neofantástico, y el periodismo narrativo suponen la puesta en crisis del discurso de lo real; pues resulta imposible poder sujetar dentro de una verdad histórica los hechos ocurridos. De tal forma que la presencia del espacio de Villas supone, por lo menos en teoría, la contrapuesta de la marginalidad matosiana. Es de esta forma como la presencia de la palabra escrita, el archivo, implicaría la formulación de un código amparado en el orden y control de la modernidad que se escapa de la coralidad del rumor.

No obstante, la realidad es que lejos de la formulación discursiva que implica la presencia de las instituciones normativas, Villas, en tanto alcaldía, se encuentra sometida por las lógicas de los sistemas de la postmodernidad, entendidos estos como necropolítica y capitalismo gore, de tal forma que la corrupción, así como el inexistente interés por la impartición de justicia devienen en la fractura del tejido social; dando con ello como resultado el nulo interés de las fuerzas estatales por resolver el crimen y con ello restablecer el estado de derecho, sin que por ello las formas del discurso legal dejen de perder importancia y sentido:

Y en eso sonó el teléfono de nuevo y era otra vez ese pinche chamaco que decía que había conseguido dinero, que le pagaría la gasolina para que le hiciera el paro de llevarlo a un jale, *por lo cual el declarante entendió que su hijastro necesitaba que le hiciera el favor de llevarlo a un lugar en donde podría conseguir dinero para seguir bebiendo, propuesta que el declarante aceptó, por lo que a bordo de su camioneta cerrada mara Lumina, color azul con gris, modelo mil novecientos noventa y uno, con placas del estado de Texas erre ge equis quinientos once*⁵⁵ [...] (Melchor, 2019, p. 89)

No deja de ser importante señalar el cómo la presencia de diversas estrategias narrativas signa el cuarto capítulo construyendo así un espacio de representación que reafirma el discurso elaborado por Munra. De esta forma el capítulo sufre la contaminación del discurso legal como si se tratase de la lectura de una declaratoria ante un juzgado, “La verdad, la verdad, la verdad es que él no vio nada, por su madre que en paz descanse, por lo más sagrado que el no vio nada[...].” (Melchor, 2019, p. 61)

Es también este capítulo el encargado de exponer tanto la identidad de los asesinos, como poner de manifiesto las motivaciones que llevan a Luismi a formar parte del crimen; a partir de ello se realiza una contraposición con el personaje de Brandon, ya que si los desencadenantes de Luismi tienen por objetivo eliminar el hechizo que supone lo aqueja —para Luismi la causa de sus desgracias es causada por el poder sobrenatural de la Bruja— en contra de la manifestación de deseo de progreso económico y escape del entorno de pobreza que significa el trópico negro para Brandon. Así, mientras un personaje actúa a través de la superstición el otro

⁵⁵ Énfasis propio.

ve en el crimen la forma de lograr un ascenso social y el escape de las condiciones estructurales que le aquejan.

Si bien el sistema de Justicia, entendido como el encargado de regular las relaciones cívicas entre los ciudadanos carece de fuerza en el trópico negro —y cuya caracterización adquiere relevancia a partir de la retórica legal— es en el capítulo cuarto, encargado de ceder la voz narrativa a Munra, donde también se pone de manifiesto como el discurso a partir del sistema de creencias del pensamiento mágico no deja de ser estructurado —establecido este a través de la contaminación discursiva que supone el neofantástico— de esta forma a través de la caracterización de Munra en tanto personaje marginal que es llevado de lo hegemónico a la otredad —ya que el personaje pasa de ser un estereotipo de la masculinidad patriarcal veracruzana al de la marginalidad; remarcado esto a través de la corporalidad signándolo así desde las coordenadas de lo abyecto—se lleva a cabo el proceso de sincretismo entre los dos paradigmas de creencia que buscan explicar la “realidad”: el religioso y el legal. Munra es por tanto un personaje que experimenta la fuerza de ambos sistemas discursivos pues ha migrado entre ambos paradigmas; de lo mágico-religioso a la legalidad institucional.

Contrario a lo establecido con el sistema judicial, el sistema médico no ha perdido su fuerza disciplinar en el trópico negro; de tal forma que su escenificación dentro de la diégesis es representada a partir de la brutalidad con la que se sujeta el cuerpo de uno de los personajes más vulnerables de todo el relato, Norma. El capítulo quinto permite establecer la aparición del elemento externo que subvierte las relaciones de La Matosa, es a partir de la llegada de Norma que las condiciones

que habían sido establecidas a lo largo de la novela —y que ponían especial énfasis en mostrar las tensiones entre los diversos personajes— devienen en su ruptura; de esta forma Norma se constituye como el disparador de la tragedia, no obstante su papel no se limita únicamente a ello, pues la configuración como personaje abandona el papel decorativo al narrar las circunstancias que le llevan a La Matosa.

La caracterización de Norma, en tanto personaje, reviste una serie de condiciones que la condenan con mayor facilidad a la marginalidad, pues al ser representada desde una minoría —Brandon se refiere a ella como “india”, racializando así su condición como mujer. Al mismo tiempo no se debe perder de vista que Norma es una adolescente de apenas trece años— conjuga las condiciones bajo las cuales se acentúa la violencia estructural, sin que ella sea responsable de los condicionantes que le llevaron a sufrir sus efectos; su predeterminación está signada desde no poder evadir la violencia sexual de su padrastro, no tener una relación cercana con su madre, a incurrir en un aborto sin comprender a cabalidad las posibles consecuencias de este. De esta forma es que la elaboración del discurso de Norma se presenta a partir de la violencia estructural y heteropatriarcal; sus representaciones son conformadas por el control médico — donde existe violencia obstétrica— así como por el discurso penal⁵⁶ con el que es amenazada por la trabajadora social. Foucault comenta:

En el corazón de todos los sistemas disciplinarios funciona un pequeño mecanismo penal. Goza de cierto privilegio de justicia, con sus propias leyes, sus delitos especificados, sus formas particulares de sanción sus instancias de juicio. Las disciplinas establecen una “infra penalidad”; retículan un

⁵⁶ Hasta Julio de 2021 incurrir en un aborto en el estado de Veracruz significaba un delito grave.

espacio que las leyes dejan vacío; califican y reprimen un conjunto de conductas que su relativa indiferencia hacia sustraer a los grandes sistemas de castigo. (Foucault, 2019 p. 208)

El capítulo cinco constituye una interrupción discursiva en tanto a las estrategias narrativas, que se hacían patentes en capítulos anteriores, al conformar un relato que se aleja de la coralidad y del paradigma de creencias que constituían los capítulos anteriores. Lejos de las voces comunitarias que conformaban el espacio de La Matosa, la certeza de un espacio, en este caso el hospital, provocan que la intromisión de voces quede limitado a las resonancias del sonido espacial. Es así como Norma se apropia del discurso y a través de analepsis demuestra como la realidad entendida desde un espacio donde la postmodernidad asentó sus fuerzas, en este caso Ciudad Valle, tampoco implica un estado de bienestar social para los sectores menos favorecidos; es posible observar en este sentido como el código ideológico se concretiza a través de relatar la muerte de su hermano:

Pobre, quién le había mandado a nacer en el mes de enero, con el frío que hacía siempre en Ciudad del Valle, y más en ese cuarto en donde vivían en aquel entonces, a tiro de piedra de la central de autobuses: una sola pieza sin divisiones, un cajón de tabique y cemento mero atrás de un edificio de cinco pisos que les robaba todo el calorcito del sol [...] (Melchor, 2017, p. 99)

La contraposición de los espacios, en este caso lo marginal contra lo convencional, denota la crítica social que Melchor elabora a lo largo de toda la obra. El edificio se convierte en la representación de lo normado, un espacio orientado hacia el sol, y cuya proyección física oculta lo otro, lo que ha sido expulsado del centro y por ende de la postmodernidad. La consecuencia directa de dicha expulsión es la invisibilización de las necesidades básicas de aquellos que no pertenecen a la

norma —por lo que deben vivir a sus espaldas— y que en este caso se concretizan a través de sus necesidades básicas, que en este caso son representadas a través del calor de una casa y la seguridad social que necesitan.

Es un capítulo que también marca una disidencia a partir de las voces que conforman el relato, pues todas ellas provienen de los discursos de la femineidad, desde la presencia de la madre de Norma, pasando por la voz de Chavela, ambos personajes antípodas y víctimas de las condiciones que impone el heteropatriarcado a las mujeres —la madre de Norma, por ejemplo, hace uso de toda su energía para salir de la marginalidad social que le supone ser una madre soltera— al mismo tiempo Melchor usa un relato infantil que desarticula la presencia de la coralidad, el relato neofantástico y el discurso legal.

Por último, el sexto capítulo tiene por objetivo presentar el discurso de Brandon. Él sufre en carne viva las condiciones estructurales de la masculinidad heteronormada, así como la confluencia de las dinámicas económicas que significa el capitalismo gore, y la violencia que implica el sistema de creencias del trópico negro. De esta forma las condiciones socioeconómicas y culturales terminan por constituir a Brandon como un endriago. Para Valencia el devenir endriago constituye una reinterpretación del concepto clásico de trabajo al poner en relevancia el uso de la violencia como instrumento laboral:

Los sujetos endriagos hacen de la violencia extrema una forma de vida, de trabajo, de socialización y de cultura. Reconvierten la cultura del trabajo en una especie de protestantismo distópico, donde el trabajo y la vida forman una sola unidad. Sin embargo, los endriagos hacen una reinterpretación de

la noción de trabajo y de su práctica donde la deidad del protestantismo ha sido plenamente desplazada por el dinero. (Valencia, 2016, p. 103)

Brandon en su condición de endriago asume la violencia como forma de modificar su condición social, matar o robar a la Bruja le permitiría no solo escapar de la pobreza, sino también abandonar la paratopía que es el trópico negro para instalarse en un centro económico —Cancún— donde realizar su mayor anhelo; convertirse en un consumidor hedonista, tal y como lo hace el ingeniero, y aceptar así su homosexualidad sin el conflicto que implica el desprestigio social que él supone en la sociedad conservadora de Villas. De esta forma es como Brandon se presenta desde un principio como un personaje aprisionado por los condicionantes económico sociales a los que es expuesto.

Melchor explota los elementos opresivos que se ciernen sobre el trópico negro para así presentar un personaje que elabora su discurso desde la cárcel; provocando con ello que la estrategia discursiva de la coralidad se aleje, sin dejar de hacerse presente a través de las voces de los habitantes de Villas, es de esta forma que el capítulo integra las voces de los presidiarios —y la brutalidad a la que son expuestos— con el narrador y la voz de Brandon.

De esta forma el capítulo se encuentra estructurado a partir de las analepsis que permiten a Brandon recordar su historia personal, así como la naturaleza de su relación sentimental con Luismi. Si La Matosa se había construido en un espacio paratópico donde lo anormal adquiriría su representación a través de la corporalidad y donde los personajes podían evadirse de los aparatos reguladores, en Villas el

poder de las instituciones encargadas de normalizar a los individuos presenta su poder a través del control y el castigo, tanto social como físico.

La cárcel, en tanto tecnología del poder, en Villas manifiesta su fuerza a través de la violencia física a la que somete a Brandon, no obstante, como señalé anteriormente su fuerza no tiene por objetivo la regulación del tejido social al restablecer la justicia, su función es castigar; y en última instancia, en el caso de la Bruja, apoderarse de la supuesta riqueza de la que era poseedora.

En este sentido la cárcel se representada más como un calabozo que como un centro penitenciario; no obstante, aun con la falta de personal encargado de vigilar a los reclusos —Villas no cuenta con un amplio personal policial— el presidio cuenta con una macabra reinterpretación del panóptico, Foucault comenta:

El aparato disciplinario perfecto permitiría verlo todo permanente con una sola mirada. Un punto central sería a la vez fuente de luz que iluminara todo y lugar de convergencia para todo lo que debe ser sabido: ojo perfecto al cual nada se sustrae y centro hacia el cual están vueltas todas las miradas. (Foucault, 2019, p. 203)

A través de la representación simbólica de un diablo Melchor reinterpreta el panóptico foucaultiano, su presencia, como objeto central en una escena dantesca dibujada sobre la pared, vigila a los presos y al mismo tiempo les permite observar el mundo exterior; es a través del diablo que los reclusos miran y son mirados. Esto a través de la aproximación genérica de lo neofantástico que queda remarcado a través del campo semántico que reviste la escena. De esta forma es como ellos saben cuántos individuos más accederán a la celda:

Y los borrachos gimieron y se cubrieron las cabezas con los brazos, y otros más se persignaron junto a la reja, pero nadie se atrevió a apartar la mirada del líder, de su danza macabra, el boxeo alucinado que desplegó en el centro de la celda antes de abalanzarse gritando sobre Brando, pero no para golpearlo a él sino para asestarle dos rápidos puñetazos a la pared, justo sobre la barriga del diablo pintado, dos putazos secos que resonaron en el súbito, casi místico silencio que se hizo en el calabozo. Dos golpes, dos, murmuraron los secuaces del líder, alarmados; dos, dos, repitieron los más lúcidos de entre los borrachines; dos, dos, [...] gritaban todos; dos, dos, susurró Brando, a pesar suyo. [...] y tal vez fue por eso que no alcanzó a escuchar el chirrido de la puerta de los separos al abrirse, [...] Ábranse a la verga, culeros, gritaba el celador, blandiendo la cachiporra; sepa la verga cómo le hacen para saber siempre cuántos voy a traerles [...] (Melchor, 2017, pp. 212, 213)

Es de esta forma como Melchor representa a través de los mecanismos de vigilancia las condiciones sistémicas de degradación social que experimenta el trópico negro. La cárcel, el hospital y el juzgado son tecnologías del poder que permiten establecer una interpretación del código ideológico que supone *Temporada de huracanes*, al mostrar desde una visión desencantada las condiciones estructurales que hacen de los protagonistas víctimas y victimarios. Al mismo tiempo, las estrategias narrativas de las que hace uso Melchor permiten remarcar de manera claustrofóbica la violencia que se cierne sobre los personajes, ya que tanto instituciones como sociedad se presentan como represivas y asfixiantes, tal y como lo hace cada capítulo al conformarse a partir de un único párrafo.

El discurso de los muertos

Contrario a la estrategia narrativa de la coralidad que permea *Temporada de huracanes*, los capítulos 1, 7 y 8 se alejan de dicha estrategia narrativa, de la contaminación auditiva y la construcción de discursos a partir de las voces de los personajes. Estos capítulos si bien no dejan de tener en consideración las habladurías de los habitantes de La Matosa, conforman su narrativa a través de la presencia de un narrador omnisciente y extradiegético que elabora un discurso que no pone en crisis la verosimilitud del relato.

La serie de representaciones discursivas que hacen de *Temporada de huracanes* su sello menguan su poder en estos capítulos, puesto que ya no es necesario poner en duda las motivaciones de los asesinos, la importancia de la crisis sistémica, el poder de la necropolítica, la crisis del paradigma de realidad, o la puesta en duda de los mecanismos disciplinarios. Alejado de esos conflictos el narrador puede mostrar los eventos sin tener que matizar o ampliar los hechos ocurridos, sin que se haga presente las voces que condenan el actuar de los personajes; es como si se tratase de una terrible fotografía de la cual el lector es testigo.

Es así como el primer capítulo sirve únicamente como disparador de las acciones del relato, el descubrimiento del cuerpo de la Bruja es la apertura de una novela policial que se aleja de los paradigmas estructurales de la narrativa negra, si bien mantiene el convencionalismo de situarse desde la perspectiva de los personajes para conformar un relato de tipo psicológico, es a partir de la inexistencia de un actante detectivesco que el narrador se sirve de las diversas voces que

conforman el relato para deslizar el enigma de la identidad de los asesinos a sus motivaciones, teniendo ello como consecuencia que se elabore una crítica social donde el signo ideológico sea eminentemente de denuncia.

No deja de ser importante tener en consideración que el descubrimiento del cuerpo es realizado en un entorno de pobreza, alejado de la comunidad y que recuerda en gran medida el descubrimiento de otros cuerpos en la realidad empírica, de esta forma es que el comienzo de la novela cierra un señuelo al presentar en un primer momento un crimen que tiene por traza el de un feminicidio, pero que conforme se desarrolla la trama se descubra como un crimen de odio.

Es también necesario resaltar que la descripción que se hace del cuerpo se encuentra en consonancia con la forma en que se fragua el consumo del capitalismo gore, al poner especial importancia en el tratamiento que recibe el cuerpo de la Bruja, si existe un elemento del que carecía la narrativa negra en tanto a la forma en que se trataba el crimen, este es el que recibe en la corporalidad donde por formalismo se presenta únicamente como evidencia y no como la presencia de un individuo.

A diferencia del primer capítulo el séptimo lleva por objetivo mostrar las consecuencias que signaron el homicidio de la Bruja para las comunidades que comprenden el trópico negro. El discurso ya no se forma desde la presencia coral que atestiguaba los hechos, sino del rumor conformado por el consenso de la comunidad —“Dicen que en realidad nunca murió, porque las brujas nunca mueren tan fácil” (Melchor, 2019, p. 215)— donde se da explicación a los hechos, pero siempre con la distancia de la duda —“Dicen que en algún momento después de

pasar por Matacocuite, la codicia volvió loco a Rigorito y decidió matar a sus hombres antes de tener que compartir el botín con ellos” (Melchor, 2019, p 216).— donde la disidencia argumentativa se matiza, pero se mantiene bajo el sino comunitario —“Aunque también dicen que no, que aquello era imposible, que era más seguro que los hombres de Rigorito, seis contra uno, lo mataran a él [...]” (Melchor, 2019, p. 216)— todo ello a través de la conjugación del presente indicativo de la tercera persona del plural: dicen.

También es un capítulo que supone el cambio de condiciones temporales y estructurales del trópico negro, en especial para La Matosa que se establecía en un tiempo ahistórico apartado de la postmodernidad. El caserío se encontraba anclado en una cultura casi medieval que se sustentaba a partir de la oralidad como signo identitario —pero que al mismo tiempo carga con la presencia de cronotopos que le vinculan con la postmodernidad como los teléfonos celulares—, pues sí hasta este momento las condiciones de la necropolítica resultado de la guerra contra el narcotráfico se constituían como una presencia atemorizante, pero hasta cierto punto lejana —esto es perceptible a partir de la presencia del Grupo Sombra⁵⁷ y los narcotraficantes de los que se sabe pero que casi nunca se les ve. El narcotraficante es entendido como una figura terrible, pero que no significa un riesgo latente para la población civil— con la muerte de la Bruja; instituida como símbolo de un tiempo pasado, la presencia de la fuerza estatal de la postmodernidad se comienza a sentir

⁵⁷ A comienzos de 2017 integrantes del Cártel del Golfo formaron el grupo sombra, una célula de carácter militar, que tenía por objetivo mantener el control territorial del norte y centro de Veracruz en contra del Cártel de los Z.

sobre la comunidad: “Dicen que la plaza anda caliente, que ya no tardan en mandar a los marinos a poner orden en la comarca” (Melchor, 2019, p. 216).

Oswaldo Zavala explica, en *Los cárteles no existen* (2018), que las condiciones socioeconómicas que dieron comienzo a la lucha en contra del narcotráfico en México son resultado del intervencionismo estadounidense.⁵⁸ En este sentido, la presencia de los grupos paramilitares y el advenimiento de las instituciones disciplinarias de carácter estatal en La Matosa literaria se corresponde con un programa que tiene por objetivo permitir la desaparición de comunidades marginales y qué, curiosamente, se corresponde con la realidad empírica en Veracruz:

Hablando con un querido amigo de Veracruz mientras estaba todavía dando los últimos toques a *Temporada de huracanes*, él me dice —¿oye, el nombre de La Matosa está inspirado en La Matosa verdadera? ¿por qué el pueblo de *Temporada de huracanes* es totalmente inventado, no?— pero el nombre si lo tomé de, es el nombre de una comunidad, es en Boca del Río, que era una comunidad chiquitita de unas 30, 30 personas, un caserío más bien ¿no? Ubicado en Boca del Río, muy cerca de una laguna, entonces me dice mi amigo, me dice —¿qué curioso? ¿no? porque esa La Matosa ya no existe, acaban de desalojar a los habitantes porque vendieron unos terrenos para hacer un fraccionamiento de lujo con campo de golf— (Revista Lee más, 2021, 3:24)

⁵⁸ Contrario a lo ocurrido con la operación cóndor en centro América, donde sus principales actividades tenían como enfoque la desarticulación de grupos procomunistas, el caso mexicano supuso la intromisión de los aparatos de vigilancia norteamericanos y de fuerzas estatales en el control del narcotráfico. Como resultado de dicho operativo gran cantidad de campesinos y productores fueron desplazados de sus comunidades a finales de los años setenta del siglo XX.

En este sentido es como por fin los signos de la postmodernidad, así como la realidad histórica se ciernen sobre La Matosa literaria, la realidad que se superponía sobre el espacio y que permitía una configuración discursiva que se trazaba sobre los signos corales, y que hacían del chisme su vocación retórica —debido a la ahistoricidad del espacio— ven por fin el final de sus tiempos. No obstante, ello no deja de mantenerse un discurso desde la alteridad de las mujeres matosianas, en este caso a partir de los relatos de brujas con los que pretenden aleccionar a los más jóvenes y que a través de ellos logran modificar el signo de representación con el que se le vinculaba a la Bruja, modificando con ello su estatuto discursivo al otorgar conmiseración a su discurso: “Que respeten el silencio muerto de aquella casa, el dolor de las desgraciadas que ahí vivieron. Eso es lo que dicen las mujeres del pueblo: que no hay tesoro ahí dentro, que no hay oro ni plata ni diamantes ni nada más que un dolor punzante que se niega a disolverse.” (Melchor, 2019, p. 218)

Es de esta forma como el estatuto mítico y simbólico que revestía la presencia de la Bruja en el imaginario colectivo matosiano es trasladado del discurso fantástico en post de remarcar el carácter trágico de los personajes, esto a través de la presencia simbólica del silencio para caracterizar así el discurso de los muertos; de tal forma que el silencio de la coralidad que reviste los capítulos 1, 7 y 8, tiene por tal fin representar la ausencia de la vida colectiva e individual. Debido a ello las mujeres del pueblo se apropian de aquello que ya no puede ser apropiado; es a través de la memoria como mantienen con vida aquello que ha perecido y que solo puede ser traído de vuelta a través del lenguaje. Raúl Zurita, poeta chileno, comenta al respecto:

El lenguaje es la forma que tenemos de convivir con los muertos, con los muertos de todo un país. La poesía es la posibilidad de lo que no tiene ninguna posibilidad. Al hablar usted y yo somos parte de un río inmemorial de difuntos que nos han precedido y que hablan cuando nosotros hablamos. Pero no me gusta hacer una filosofía de todo esto (Zurita, 2016)

Es de esta forma que la presencia del último capítulo marca un cambio radical al abandonar la estética de lo coral, de lo multitudinario del lenguaje desbocado por el chisme, a la simplicidad. Es también la presencia del sepulturero que abre las vías a una forma de discurso que rompe con todos los signos de violencia que conformaban el relato, al ser el único personaje que abandona toda forma discursiva de represión para dar paso a uno que pretende ser reconfortante ante la tragedia:

Pero ustedes tranquilos, siguió diciéndoles, en un murmullo que apenas era más alto que un ronroneo. Ustedes no teman ni desesperen, quédense ahí tranquilitos. El cielo se encendió con la lumbre de un rayo, y un estruendo sordo sacudió la tierra. El agua no puede hacerles nada ya y lo oscuro no dura pa' siempre. ¿Ya vieron? ¿La luz que brilla a lo lejos? ¿La lucecita aquella que parece una estrella? Para allá tienen que irse, les explicó; para allá está la salida de este agujero. (Melchor, 2019, pp. 221-222)

Como último punto me gustaría remarcar como es que la presencia de estas últimas líneas recuerda a la memorable película *El infierno* (2010) de Luis Estrada, para ser más precisos a las pronunciadas por el actor Joaquín Cosío en el papel del Cochiloco, personaje vinculado con la representación estereotípica del narcotraficante mexicano: “Se lo dije ¿no? Esta vida y no chingaderas es el infierno mi Benny” (Estrada, 2010, 1:48:58) De esta forma es como el código ideológico que se desprende de *Temporada de huracanes* se sitúa desde la alteridad, desde la pobreza y la marginalidad; como un reclamo social ante las consecuencias de las

condiciones estructurales de la postmodernidad, todo ello dando como resultado que la implantación de la necropolítica y la configuración económica del capitalismo en regiones en vía de desarrollo.

El espacio en tanto elemento de representación en la configuración estética de la novela negra siempre ha ocupado un lugar privilegiado, no solo como tópico que busca exponer la degradación de las sociedades postindustriales, sino también como un personaje más que encara la figura del detective. En *Temporada de huracanes* la representación de dicho espacio deviene en dos formas claras, el de la representación y el de la enunciación. Este último, importante en tanto que es donde los personajes construyen su discurso y lo comparten tanto con el narrador como con el corifeo.

El desdoblamiento del espacio en *Temporada de huracanes* tiene como consecuencia que la representación de la naturaleza del espacio desde la que se narra encuentre mayor énfasis; así, cada espacio construye una identidad que se encuentra en consonancia con el personaje que enarbola el discurso. De esta forma la presencia de la coralidad da sentido a lo comunitario y se contrapone con la voz de los personajes que se alejan de su control para instalarse en los aparatos represivos de carácter foucaultianos, o para desarrollar el silencio. Este último representado a través de un narrador, omnisciente y heterodiegético, como forma de desaparición del poder y ante el cual no queda más que la fatalidad de la sepultura.

Conclusiones

Cuando se piensa en el género policial resulta casi una obligación hacerlo desde los dos polos que más han influido a la narrativa contemporánea: la novela de enigma y la novela negra; ambas formas han sido constantemente asimiladas por diversos medios y bajo diversos formatos, su influencia en la cultura de masas, por tanto, les ha puesto ante gran exposición, lo cual, no siempre ha sido acompañado por la calidad artística de las obras que se formulan bajo su signo. Es en este sentido que los géneros literarios, en tanto entes culturales que son producto de su tiempo, evolucionan, marcan directrices temáticas, configuran códigos que permiten interpretar la realidad de su momento histórico, pero también permiten establecer contacto con la figura del autor que vierte sobre ellos su interpretación de los motivos que le caracterizan.

Es debido a la evolución del género policial y a los efectos de la transculturación, que la narrativa del crimen en las letras hispánicas ha debido reformular su simiente. Cuando Carlos Monsiváis escribió su artículo “Ustedes que jamás han sido asesinados” puso el dedo sobre la llaga al señalar que la realidad empírica en países en vías de desarrollo no podía aceptar fácilmente la intrusión de la figura del detective, por lo menos no la del detective clásico que se encontraba en la narrativa anglosajona, a pesar de ello autores como Bernal y Taibo II, elaboraron ficciones donde se reproducían los arquetipos clásicos de la novela *hard-boiled*, pero siempre desde una perspectiva diferente a la elaborada por los exponentes del relato negro en países capitalistas.

Es de esta forma como el relato policial en Hispanoamérica paso de poner especial énfasis en el crimen en sí, para explorar las condiciones sociales bajo las cuales este se formula. El gran descubrimiento de Taibo II no consiste en adaptar la narrativa *hard-boiled* al contexto mexicano, sino en explorar la violencia producto de las fuerzas estatales y políticas. Si bien la calidad de la narrativa del padre del neopolicial mexicano puede ser puesta en duda, la tematización del crimen a partir de motivos políticos, haciendo del Estado el gran criminal, sirvió en gran medida para dar a luz a una nueva perspectiva desde la cual hacer novela policial: la anomia, cuyo signo se estableció en la novela policial posmoderna.

Tanto Padura como Gatti reflexionan a partir del conflicto que significa crear el relato policial a partir de un espacio que se construye sobre la catástrofe social, un espacio comprendido por las problemáticas que la anomia provoca en el tejido social. Si la novela de enigma se fundó sobre el trauma y el relato *hard-boiled* sobre el acontecimiento, la novela del policial postmoderno latinoamericano proviene de la catástrofe. La catástrofe es la semilla que hace germinar la investigación, pero no para identificar al culpable, sino para demostrar las condiciones que permitieron que existiese el crimen. Es de esta forma como los criminales de la novela policial postmoderna son víctimas de las condiciones estructurales; y al mismo tiempo, victimarios que buscan perpetuar el *estatus quo*.

En este sentido es como tanto María Carpio Manickam, así como Diego Trelles Paz buscan explicar el fenómeno que significa la novela negra en la postmodernidad. Ambos estudiosos concluyen que el relato policial ha modificado tanto su simiente que resulta necesario categorizarlo a partir de las divergencias y

convergencias con el ideal simbólico del género, y al hacerlo, construyen un aparato metodológico que permite elaborar un canon a partir de la subversión de los tópicos cardenales que implica el relato negro. Si bien ambos trabajos llegan a mismas conclusiones, las diferencias perspectivas metodológicas hacen que den diferentes nombres al mismo fenómeno, Héctor Fernando Viscarra lo señala oportunamente en *El enigma del texto ausente: policial y metaficción en Latinoamérica*.

Es de esta forma como la aparición de nuevas formas de narrativa policial fue marcando su propio signo, desapropiándose de la figura del detective —para que este sea sustituido por el actante que cumple su función, el profesional sede su puesto a cualquier personaje que busque desentrañar el misterio— el enigma pierde su importancia puesto que es solo un motivo que no necesariamente es resuelto, así como el espacio se constituye, ya no como un elemento meramente decorativo donde se desarrollan las acciones, sino como uno donde la escenificación adquiere relevancia tanto simbólica como de denuncia. Las ciudades que permitían al detective *hard-boiled* iniciar una cruzada en contra del crimen y la corrupción son transformadas en espacios marginales donde la sombra de los intereses económicos, las políticas estatales y su impacto deconstruyen la mítica ciudad moderna para dar cabida a los espacios de la otredad.

Es de esta forma como *Temporada de huracanes* es un ejemplo de la disrupción en el modelo arquetípico del género policial porque no atiende a los motivos clásicos de este, juega con ellos, les subvierte y los reinterpreta, los pone en contacto con otras formas discursivas como el neofantástico, o la novela experimental latinoamericana de los años sesenta, y al hacerlo permite un

acercamiento que no solo pone de relevancia el crimen como eje central del relato, sino que también, pone énfasis en la crítica social.

Difícilmente *Temporada de huracanes* pudo ser escrita en otro momento, la denominada “guerra en contra del narcotráfico” hizo que los autores pusieran como principal motivo de sus relatos la espectacularidad del crimen organizado, la narcoliteratura que copó las estanterías de las librerías a principio del milenio rebozaban de dicha temática, la urgencia era denunciar la violencia, y por ende las voces que reflexionaban sobre el impacto que esta tenía en los sectores más marginales pasaron a un segundo término, provocando con ello que gran parte de los relatos se cernieran sobre los principales jefes de las diversas mafias. La realidad empírica resultó tan abrumadora que, por momentos, los objetos culturales no dejaban de poner énfasis en el terror producto de las políticas de seguridad del Estado mexicano, en detrimento de la calidad del discurso literario.

Cristina Rivera Garza en *Los muertos indóciles* señala que uno de los grandes retos de la narrativa mexicana contemporánea es escribir no solo desde la anomia, sino de la catástrofe, ¿cómo escribir en un contexto donde la violencia y la muerte son los ejes temáticos de la sociedad? La autora tamaulipeca señala que las necroescrituras deben formarse desde la desapropiación del discurso hegemónico, para así, dar cabida a la escritura comunitaria. Resulta sintomático que una de las principales características de *Temporada de huracanes* sea precisamente el juego de voces que le conforman. La coralidad entendida como un recurso estilístico permite crear una ficción donde lo real a traviesa diversas capas,

no hay una realidad total entendida bajo el signo de la gran Historia, sino diversas realidades, y una multitud de personajes que se hacen con su parte del relato.

Estructuralmente *Temporada de huracanes* se conforma de una serie de relatos donde los personajes van produciendo su discurso. Ellos van narrando su participación en el asesinato de la Bruja, y nos dan cuenta de sus relaciones, de sus motivos, sus angustias, penas y rencores. Al mismo tiempo, la voz de los personajes entra en constante conflicto con el corifeo de La Matosa, y con un narrador que da orden y sentido a las palabras que se van produciendo. Los paradigmas de verdad y realidad son constantemente puestos en duda como resultado de la batalla por apropiarse de la palabra.

Es debido a esta naturaleza oral que el relato desborda la frontera del espacio, al constituir de manera sincrónica dos escenarios, el primero donde se desarrollan las acciones, que Melchor denomina el trópico negro, y que es un continuum de los espacios de la narrativa policial. El espacio sórdido y violento de La Matosa, Villas, Ciudad Valles, nos presenta, y al mismo tiempo signa, a los personajes, sobre los cuales se cierne toda la violencia estructural del capitalismo gore.

El segundo espacio pertenece al lugar desde el que los personajes narran los acontecimientos, es un espacio que debido a sus características presenta a los mecanismos disciplinares foucaultianos, y es a través de él que se hace presente la crítica social, política. El código ideológico se desborda en su totalidad en este espacio, pone en relevancia lo que ya había sido mostrado a través de la codificación de la construcción del espacio imaginario que es el trópico negro.

Es entonces que nos damos cuenta de que el asesinato de la Bruja, el restablecimiento de la justicia, el esclarecimiento de los asesinos y la resolución del enigma que significa el crimen, pasan a un segundo término. *Temporada de huracanes* es una novela que toma todos los elementos que conforman la novela policial postmoderna y los hace convivir con el esmerado trabajo de la construcción retórica del lenguaje de la novela experimental latinoamericana, para entregar una crítica social a las condiciones de vida que experimentan las sociedades de la otredad en los países en vías de desarrollo. Melchor no solo interpreta la estructura de la novela policial, sino que, hace de ella un conducto para poner en evidencia eso que no es expuesto en los discursos oficiales: la violencia de la que son víctimas los que viven bajo las consignas de la libertad de mercado, el abandono político y la cruz de experimentar el capitalismo en su fase más violenta, el capitalismo gore.

Bibliografía.

Alazraki, Jaime, “¿Qué es lo neofantástico?”, en *Teorías de lo fantástico*, intro., compilación de textos y bibliografía David Roas, Arco/Libros, Madrid, 2001, pp. 265-282.

Avalos Reyes, Marcos Eduardo. “*Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor una lectura desde el terreno del chisme y la abyección”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*. Num. 19, 2019. Universidad de Sonora. pp. 54-70.

Bachelart, Gastón (2000). *La poética del espacio*. Trad. Ernestina Champourcin. Fondo de Cultura Económica. Argentina. (originalmente publicado en 1957)

Bajtín, Mijail. *El método formal en los estudios literarios*. Traducción Tatiana Bubnova. Madrid: Alianza editorial., 1994.

Berna Gonzáles Harbour, “Lecturas para el verano – Novela Negra”. *Babelia* en *El país*. 28 de junio 2017. Recuperado en: https://elpais.com/cultura/2017/06/23/babelia/1498231338_346037.html

Butler, Judith. *Vida precaria: el poder del duelo y la violencia*. Traducción Fermín Rodríguez. Buenos Aires: Paidós, 2006.

Carpio Manickam, María (julio – diciembre 2017) Nuevas tendencias en el género neopolicial mexicano del siglo XXI, *Revista de Filología y Lingüística de la Universidad de Costa Rica* (43), pp. 36-49.

Carrera, Mauricio. *El neopolicial mexicano*. CONARTE. México. 2017

Cátedra Alfonso Reyes, (8 de febrero de 2020), Fernanda Melchor Conversación acerca de su obra literaria, [Archivo de Vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=NIO2cMBf57g&t=2667s&ab_channel=ElCanalDelPopurriElCanalDelPopurri

Colmeiro, José. *La novela policiaca española: teoría e historia crítica*. Antropos, España, 1994.

Correa Flores, Veronica Marlene. *La transformación del régimen presidencial en Bolivia (2002-2009)*. Universidad Autónoma Metropolitana, México, 2011.

Cortés, José Miguel. *El cuerpo mutilado (La angustia de muerte en el Arte)*. Dirección General de Museus i Belles Arts, Valencia, 1996.

Chevalier, Jean. Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Tritivillus. 2019.

Del monte, Alberto, *Breve historia de la novela policiaca*, traducción de Florentino Pérez, Taurus (Ser y tiempo), 1962.

Di Bernardo, Francesco. "Capitalismo global y petroficción en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor". *Valenciana. Estudios de Filosofía y Letras*. Nueva época, año 15, núm. 29, enero-junio 2022. pp. 81-102.

Durand, Pascal. "Hombre de letras, escritor, autor. Declinación social de una función simbólica". En Juan Zapata (comp.), *La invención del autor. Nuevas aproximaciones al estudio sociológico y discursivo de la figura autorial*. Editorial Universidad de Antioquia, Medellín, 2014.

Eco, Umberto. *El nombre de la rosa*. Mexico: Editorial Lumen, 2004.

El infierno. Dir. Luis Estrada. Bandidos Films. 2010. DVD.

Felipe Oliver Fuentes (2019), *Apuntes para una poética de la narcoliteratura*. Universidad de Guanajuato, México, 2019. Versión en línea:

http://repositorio.ugto.mx/bitstream/20.500.12059/1375/1/LISTO%202002_00Po%C3%A9tNarcolitFinal20190919.pdf

Flores Martos, Juan Antonio. "Hacia una teoría cultural del trauma y la violencia cotinianas en el puerto de Veracruz". *Nueva Antropología. Tierra quemada: violencias y culturas en América Latina*. México, Vol. XX No 65 Mayo-Agosto. México, 2005.

Forero Quintero, Gustavo. "La novela de crímenes en américa latina: hacia una nueva caracterización del género". *Lingüística y Literatura*, núm. 57, enero-junio, 2010, pp. 49-61.

Foucault, Michel, *Topologías (Dos conferencias radiofónicas)*. 1966. Recuperado de:

http://hipermedula.org/wpcontent/uploads/2013/09/michel_foucault_heterotopias_y_cuerpo_utopico.pdf

Foucault, Michel. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. 2ª ed rev. y corr. México: Siglo XXI, 2009.

García Junco, Aurora. "Lloramos para no reír: de violencias y huracanes" en *La revista de la Universidad de México*. Marzo del 2018. Recuperado en:

<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/fbb5c6a8-3f75-4c82-a1f9-7b1746dd4c86/lloramos-para-no-reir-de-violencias-y-huracanes>

Gatti, Gabriel. "El lenguaje de las víctimas: silencios (ruidosos) y parodias (serias) para hablar (sin hacerlo) de la desaparición forzada de personas" *Universitas humanística* no.72 julio-diciembre de 2011 pp: 89-109.

Genette, Gerard, *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Madrid: Taurus, 1989.

Giardinelli Mempo. *El Género negro origen y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Capital intelectual, Buenos Aires, 2013.

Godínez Rivas, Gloria Luz y Román Nieto, Luis. “De torcidos y embrujos: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. *Anclajes*, vol. XXIII, n.º 3, septiembre-diciembre 2019, pp. 59-70.

González Echevarría, Roberto. *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*. México: FCE, 2011.

Heffes, Gisela. *Las ciudades imaginarias en la literatura latinoamericana*. Beatriz Viterbo Editoria, Argentina, 2008.

Hernández, Gabriel. “El complot mongol y la influencia de la novela de la revolución en la narrativa policial mexicana”. En *Literatura hispanoamericana: búsqueda y hallazgos*. Ed. Alfredo Pavón. México: Siena editores, 2010.

Hutcheon, Linda. “Ironía, sátira, parodia. Una aproximación pragmática a la ironía” (publicado originalmente en la revista *Poétique*, número 45, París, febrero de 1981, pp. 173-193, traducción de Pilar Hernández Cobos) <https://tallerletras.files.wordpress.com/2013/02/ironc3ada-sc3a1tira-y-parodia.pdf>

Ibargüengoitia, Jorge. *Las Muertas*. Grupo Planeta, México, 2018.

Iñiguez, Edgardo. “Una retórica de la violencia. Necroescrituras en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. *Atlante. Revue d'études romanes*, n°11, Automne 2019, pp. 51-65.

Jakobson, Roman. *Ensayos de lingüística general*. Barcelona: Ariel, 1984.

Lee más (17 de febrero de 2021), “Paradais” entrevista a Fernanda Melchor por Irma Gallo, [Archivo de Vídeo]. Recuperado de

https://www.youtube.com/watch?v=nzWx04nd76Y&list=LL&index=18&t=451s&ab_channel=RevistaLeemasdeGandhi

Leer en Libertad, (22 de Febrero de 2017), Fernanda Melchor "*Temporada de huracanes*", [Archivo de Vídeo]. Recuperado de https://www.youtube.com/watch?v=feauHnEbV50&t=1715s&ab_channel=paraLeerEnLibertadParaleerEnLibertad

Lemus, Rafael. "En los márgenes de la nación: geografías imaginarias en *Temporada de Huracanes* de Fernanda Melchor" *Bulletin of Hispanic studies* (Liverpool. 2002), IVol. 99, Nº. 2, 2022, pp. 163-170.

López Camberos, Lilian, "El canto de *Temporada de Huracanes* de Fernanda Melchor". en *Página Salmón*. Año 6, No. 2 (marzo – mayo 2022). Recuperado en:

López Camberos, Lilian. "El canto de *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor". *Página Salmón*. 23 febrero, 2018. Versión en línea: <https://paginasalmon.com/2018/02/23/el-canto-de-temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor-por-lilian-lopez-camberos/#:~:text=En%20Temporada%20de%20Huracanes%20se,la%20educaci%C3%B3n%20y%20la%20religi%C3%B3n>.

Ludmer, Josefina. "Territorios del presente – En la isla urbana", *Pensamiento de los confines*, Nº 15 (Diciembre 2004), pp. 103-110.

Mbembe, Achille. *Necropolítica seguido de sobre el gobierno privado indirecto*. Traducción y edición a cargo de Elisabeth Falomir Archambault. Madrid: Melusina, 2011.

Melchor Fernanda. 2020. "Aún había mucho que decir del trópico negro": entrevista a Antonio Ortuño, *Revista de la Universidad* 862–63: 128–33. Recuperado en: <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0abac055-4672-4847-8781-5f55b462d42c/entrevista-con-fernanda-melchor>

Melchor, Fenanda. *Temporada de huracanes*. México: Literatura Randon House. 2019.

Melchor, Fernanda, *Aquí no es Miami*, Penguin Random House, México, 2018.

Melchor, Fernanda, *Páradais*, Penguin Random House, México, 2021.

Melchor, Fernanda. Entrevista por Reyes Martínez Torrijo. "Falsa liebre, de Fernanda Melchor, acerca al lector a realidades que no quiere ver". *La Jornada*. 9 de agosto, 2022. Versión en línea: <https://web.archive.org/web/20220812154817/https://www.jornada.com.mx/2022/08/09/cultura/a03n1cul>

Monsiváis, Carlos. (Marzo 1973) "Ustedes que jamás han sido asesinados". *Revista de la Universidad de México*, u1-u11. Versión en línea: <https://www.revistadelauniversidad.mx/download/9fbf757b-b791-495a-91fe-7ef0f3295d18?filename=ustedes-que-jamas-han-sido-asesinados>

Orduño, Antonio. "Por fin" en *Letras Libres*. 19 de Junio 2017. Recuperado en:

Orduño, Antonio. "Por fin". *Letras libres*. 19 junio, 2017. Versión en línea: <https://letraslibres.com/revista/por-fin/>

Ortega, Julio. *El sujeto dialógico. Negociaciones de la modernidad conflictiva*. México: FCE, ITESM, 2010.

Padura Fuentes, Leonardo, (diciembre 1999) "Modernidad y postmodernidad: La novela policial en Iberoamérica". *Hispanamérica*, Año 28, (84), 37-50.

- Pera, Cristóbal, *Pensar desde el cuerpo*, Triacastela, Madrid, 2006, pp. 23-46
- Picato, Pablo. “La era dorada de la novela policiaca”, *Nexos*. 1 de febrero 2014.
<https://www.nexos.com.mx/?p=18399>
- Piglia, Ricardo, *Crítica y ficción*. De bolsillo, Buenos Aires, 2014.
- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América latina*. Siglo XXI, México, 2004.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Penguin Random House. México, 2019.
- Robles Lomelí, Jafte Dilean. “El chisme como representación histórica de la ausencia en *Temporada de Huracanes* de Fernanda Melchor”. *Revista de Historia de América* núm. 161. julio-diciembre 2021. pp. 435-458
- Rodríguez Galindo, Edgar Francisco. *Ciudad negra: monstruo enemigo del detective en la novela neopolicial. Análisis de caso de la Ciudad de México*. Tesis Maestría. Universidad Autónoma Metropolitana Unidad Azcapozalco. México. Febrero 2021.
- Rojas, Lorena, “Entregan premio PEN a Melchor y Malvido”, 27 de abril de 2018.
 Disponible en <https://www.escriptoras.mx/entregan-premio-pen-a-melchor-y-malvido/>
- Saussure Ferdinand. *Curso de lingüística general*. España: Losada, 2002.
- Solares, Martín. “Instrucciones para sembrar una intriga”. En *Rafael Bernal, Antología policiaca*. Fondo de Cultura Económica, México, 2015.
- Soriano-Giles, Alejandro. “El complot mongol: la novela negra de México, tres pistas de lectura” *La Colmena*, núm. 94, 2017 Universidad Autónoma del Estado de México, México. Versión en línea:
<http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=446355076004>

- Suarez Noriega, José Manuel. “Lo neofantástico y lo abyecto en *Falsa fiebre y Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias*. NÚM. 21, 2020. pp 85-121
- Taibo II, Paco Ignacio, (marzo-abril 1987) La «otra» novela policíaca. *Los cuadernos del norte*, (41), pp 42-45.
- Taibo II, Paco Ignacio, (septiembre - octubre 1990) El policiaco mexicano: un género hecho con un autor y terquedad/ entrevistado por Juan Domingo Argüelles, *Tierra Adentro* (49), pp 13-15.
- Taibo II, Paco Ignacio. *La vida misma*. Planeta, México, 2009.
- Tinianov, Yuri, “Sobre la evolución literaria” En *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*. Torov, Tzvetan, comp. Trad Ana María Nethol. Mexico: Siglo XXI, 1978.
- Torres, Vicente Francisco, *Muertos de papel. Un paseo por la narrativa policial mexicana*. CONACULTA, México, 2003.
- Trelles Paz, Diego (noviembre, 2006) “Novela policial alternativa hispanoamericana (1960 – 2005)” *Aisthesis* (40) pp 79-91.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore. Control económico, violencia y narcopoder*, México, Paidós, 2016.
- Valle, Amir. (2007) “Marginalidad y ética de la marginalidad en la nueva ciudad narrada por la novela negra Latinoamérica”, *Anales de Literatura Hispanoamericana*, (36), pp 95-10
- Vásquez de Parga, Salvador, (Marzo- Abril 1987) “El origen de la novela negra”. *Los cuadernos del norte*, (41), pp 42-45.

Walczak, Grażyna. "La violencia de género en tres novelas policiacas negras de escritoras mexicanas: Patricia Valladares, Laura Esquivel y Fernanda Melchor" *Acta Hispanica* (2020) Supplementum II. pp. 617-625.

Zavala, Oswaldo. *Los cárteles no existen: Narcotráfico y cultura en México*. Barcelona: Malpaso ediciones, 2018.

Zurita, Raúl. Entrevista por Alberto Gordo. "Raúl Zurita: "El lenguaje es nuestra forma de convivir con los muertos"". *El español*. Madrid, 1 de junio, 2016.

Versión en línea: https://www.elespanol.com/el-cultural/20160601/raul-zurita-lenguaje-forma-convivir-muertos/129237942_0.html