

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE ZACATECAS

“FRANCISCO GARCÍA SALINAS”

UNIDAD ACADÉMICA DE DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

“LA CABEZA DE MEDUSA RUEDA EN LA MATOSA. *TEMPORADA DE HURACANES*, DE FERNANDA MELCHOR”

TESIS

QUE PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRO(A) EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

PRESENTA:

ALBA VIRIDIANA GONZÁLEZ RODRÍGUEZ

DIRECTOR(A) DE TESIS:

DRA. MARITZA MANRÍQUEZ BUENDÍA

CODIRECTOR(A):

DR. GONZALO LIZARDO MÉNDEZ

ZACATECAS, ZAC.

NOVIEMBRE DE 2021



UAZ
El nuevo rostro del
Orgullo Universitario



CONACYT
PNPC

UAZ
DOCENCIA
SUPERIOR



Dra. María de Lourdes Sala Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **“La cabeza de Medusa rueda en la Matosa. Temporada de huracanes, de Fernanda Melchor”**, de la C. **Alba Viridiana González Rodríguez**, alumno(a) de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

A T E N T A M E N T E
Zacatecas, Zac., a 27 de octubre de 2021

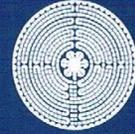
Dra. Maritza Manríquez Buendía
Escritora e Investigadora Literaria, SIN-1
Letras/MIHE Universidad Autónoma de Zacatecas
“Francisco García Salinas”

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR



MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

C.c.p.- Interesado
C.c.p.- Archivo



A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, **Dra. María de Lourdes Salas Luévano**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado "**La cabeza de Medusa rueda en la Matosa, Temporada de huracanes, de Fernanda Melchor**", que presenta la **C. Alba Viridiana González Rodríguez**, alumno(a) de la Orientación en Literatura Hispanoamericana de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los veintisiete días del mes de octubre de dos mil veintiuno, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

Dra. María de Lourdes Salas Luévano
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E

Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado "**La cabeza de Medusa rueda en la Matosa. Temporada de huracanes, de Fernanda Melchor**", que presento para obtener el grado de Maestro(a) en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado. Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los veinticinco días del mes de octubre de dos mil veintiuno, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

A T E N T A M E N T E



Alba Viridiana González Rodríguez

Alumno(a) de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas

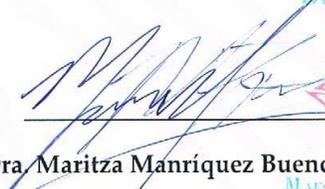


DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS
MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre: Alba Viridiana González Rodríguez	
Orientación: Literatura Hispanoamericana	
Director de tesis: Dra. Maritza Manríquez Buendía	
Título de tesis: "La cabeza de Medusa rueda en la Matosa. Temporada de huracanes, de Fernanda Melchor"	
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Sí (X) No ()
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	()
Comunicación y Praxis	()
Literatura Hispanoamericana	(X)
Filosofía e Historia de las Ideas	()
Políticas Educativas	()
Congruencia con los Cuerpos Académicos Sí (X) No ()	
Nombre del CA: UAZ-CA-170 "Estudios de hermenéutica y humanidades"	
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa Sí (X) No ()	

Zacatecas, Zac., a 27 de octubre de 2021

UNIDAD ACADÉMICA DE
DOCENCIA SUPERIOR


Dra. Maritza Manríquez Buendía

Director(a) de Tesis


Dra. María de Lourdes Salas Luévano

Responsable del Programa

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES
HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

AGRADECIMIENTOS

Quisiera agradecer al CONACYT por la beca otorgada para la realización de esta investigación, así como a las instancias que me apoyaron en los trámites y la formalización de la misma. A la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, la cual constituye la columna vertebral del estado y posibilita la educación. A la Unidad Académica de Docencia Superior por dar a los alumnos un espacio en el cual seguir desarrollando conocimientos. Al personal académico por sus enseñanzas, al personal administrativo por el apoyo y la paciencia. A la Dra. Maritza Manríquez Buendía, al Dr. Gonzalo Lizardo Méndez y al Dr. Ramón Alvarado Ruiz, por su instrucción, el acompañamiento, las lecturas y la buena vibra. A los sinodales por hacer un espacio para comentar esta lectura. A mi familia y amigas.

RESUMEN Y ABSTRACT

En la siguiente investigación se realiza un análisis hermenéutico-simbólico de la novela *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor. Se revisa el contexto en que la historia toma lugar, así como el trabajo previo de la autora y las similitudes en su obra. A continuación, se hace una revisión de los personajes, lugares y objetos simbólicos en la narración. A través de la teoría mitocrítica, se da una lectura del mito de Perseo y Medusa dentro de la historia, mito que corresponde al de la superstición y al nacimiento de los amuletos. Se recrean las acciones del antagonista Luismi según las etapas del *Viaje del héroe*, en las que los valores del héroe clásico no están presentes. Al finalizar se establece una interpretación de acuerdo con conceptos teóricos y simbólicos tales como la violencia sagrada, la víctima sacrificial, la superstición y la manera en que se relacionan dentro de la novela.

Palabras claves: *Temporada de huracanes*, mito, violencia sagrada, superstición.

*Las bolas de fuego son brujas,
si las miras mucho
en piedra bola te convertirás*

Las Brujas, Rubén Alfonso Dávila Macías

*IT lieth, gazing on the midnight sky,
upon the cloudy mountain peak supine;
below, far lands are seen tremblingly;
its horror and its beauty are divine.
upon its lips and eyelids seems to lie
loveliness like a shadow, from which shrine,
fiery and lurid, struggling underneath,
the agonies of anguish and of death.*

On the Medusa of Leonardo Da Vinci, Percy Bysshe Shelley

*La Civilización es la violencia domeñada,
la victoria siempre inconclusa sobre la
agresividad del primate.*

La elegancia del erizo, Muriel Barbey

Índice

Introducción	2
I. Génesis de <i>Temporada de huracanes</i>	9
I.1 Las crónicas acerca de Veracruz	9
I.2 <i>Falsa fiebre</i>: la antesala al huracán	15
I.3 Poemas padres de <i>Temporada de huracanes</i>: influencias y continuaciones	20
I.4 Violencia en <i>Temporada de huracanes</i>: ¿es posible domar al caos?	24
II. Conceptos teóricos: la mitocrítica, el viaje del héroe y la violencia sagrada	31
II.1 Mitocrítica y actualización de los mitos	33
II.2 El viaje del héroe y la travesía del villano	38
II.3 La violencia sagrada; por qué Caín y Rómulo no tuvieron opción	42
III. El mito oculto de <i>Temporada de huracanes</i>	57
III.1 Historia y discurso en <i>Temporada de huracanes</i>; personajes, espacios y objetos simbólicos	57
III.2 La travesía del villano; Luismi, de soñador a homicida	72
III.3 La Bruja Chica, víctima propiciatoria	84
III.4 Perseos y Medusas; consonancias de los actos	89
III.5 La cabeza de Medusa y el cadáver de la Bruja: el mal vs el mal	98
Conclusiones	104
Bibliografía	113
Anexos	118

Introducción

El ser humano es la única especie que, hasta hoy, ha dado muestras de poseer imaginación, de ésta se derivan otras características propias del pensamiento y el comportamiento comunes a todas las culturas: el sentido de mortalidad, la adultez, la violencia, la búsqueda de conocimiento, la locura, el ansia de poder, el anhelo de trascendencia, entre otros. Dichos rasgos se esconden en el inconsciente colectivo y son expresados a través de la cultura. Sea en forma de una melodía, un cuadro o por medio de un poema, las obras de arte tienen como objetivo primordial transmitir, explicar la mente humana.

De estos rasgos humanos se distingue el de la violencia, ya que se presenta como el impulso de vida. La violencia es la necesidad de perpetuar una forma de vida por encima de otras, pero, para entenderla mejor, es preciso antes buscar su origen, en dónde nace, a qué responde y por qué se descubre como imprescindible. La violencia aparece como un instinto de protección ante una amenaza, es decir, del miedo, y es este, sea a la extinción propia o ajena, es lo que, en proporciones mayores, genera disputas, guerras, opresión y muerte.

De la misma forma en que la mente humana crea cosas maravillosas, es también capaz de pensar y llevar a cabo cosas terribles. Por los efectos que desencadena, el miedo es quizá la más peligrosa de éstas, pero ¿de dónde surge? Lo lógico sería pensar que el miedo nace en el subconsciente humano como medio de preservación ante la recurrente amenaza de la muerte, sin embargo, todos somos testigos de que el miedo va más allá de la tarea de sobrevivir. Este se presenta aun cuando no existe un peligro concreto para la vida, como ocurre en los ataques de pánico o de ansiedad. También existen otros miedos más tangibles, que son despertados por seres o situaciones aparentemente no perniciosas que pueden hacer desfallecer, como las fobias, sean a las mariposas, a los objetos enormes o al exterior. Real o imaginario, el miedo vive en nuestro ser e imposibilita actuar racionalmente.

Temporada de huracanes (Random House, 2017) es el título de la segunda novela de la veracruzana Fernanda Melchor (Boca del Río, 1982), quien a lo largo de doscientas veintiocho páginas despliega un universo ficcional tanto fascinante como terrible. La historia comienza a media res y tiene como suceso principal el descubrimiento de un cadáver putrefacto por un grupo de niños cerca de un río a las afueras de un poblado olvidado, un escenario literario llamado La Matosa. El cuerpo pertenece a un misterioso personaje

conocido como la Bruja. A partir del hallazgo, el relato retrocede en el tiempo para esclarecer quién era la Bruja, de dónde surgió, cómo y por qué murió. Lo que pareciera una historia sencilla, deja estupefacto al lector desde la primera página y los huracanes del título cobran sentido.

Cada uno de los capítulos de la novela tiene como enfoque la visión del suceso de un personaje diferente. En los apartados se describe la lucha de los protagonistas en contra de sus deseos, y más tarde, la negación o el repudio al verse dominados por dichos impulsos. A través de diversos escenarios se desenredan los hechos de la muerte de la Bruja, al mismo tiempo que se recrea el tejido de pobreza, corrupción y violencia que México padece.

La Bruja entonces es un ser que carece de valor social, un no-hombre, al que los pobladores de la Matosa le conceden más atributos femeninos que masculinos para así distinguirlo del resto de hombres y justificar, “natural” y socialmente, su marginación. Al mismo tiempo, dicho personaje se encarga de ser el foco central de otro de los temas relevantes: la superstición.

Esta es un elemento fundamental para este análisis, así como la forma en que se manifiesta entre los pobladores. Es a raíz de la superstición que las decisiones se contemplan y las acciones toman lugar, todas estas encaminadas siempre a la perdición del otro, al ejercicio de la fuerza sobre los demás. Melchor explica cómo la superstición es algo aceptado como una realidad en gran parte de la sociedad veracruzana y mexicana, visión que, aunque no comparte, no deja de fascinarla¹. La Bruja representa al mal dentro de una estructura social ya fracturada, pero uno necesario, ya sea como chivo expiatorio o como defensa contra el mismo mal, es la maldad que contiene a una mayor.

La vida en La Matosa despierta el terror, la angustia y la desazón propios de la existencia. Esta historia se convierte en una obsesión, una similar a la realidad; Melchor plasma la sombría existencia en México, su elección de léxico y la articulación del sentimiento colectivo, son algunas de las propiedades que vuelven a esta historia un objeto de estudio propicio.

¹ Romero, Ivana. <Fernanda Melchor: “Lo importante es contar una historia con honestidad”>. Eterna Cadencia. 4 feb. 2019. Web. 10 sep. 2019. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/fernanda-melchor-lo-importante-es-contar-una-historia-con-honestidad.html>.

Los sentimientos que *Temporada de huracanes* representa son tan fuertes como terribles. El espacio físico, pese a su fertilidad, se vuelve hostil para los habitantes; el poblado, sometido a un aislamiento social y tan disperso como para crear solidaridad entre los pobladores, los vuelve espectadores pasivos de la desgracia del otro. La existencia se presenta como absurda y las pasiones como los únicos sentimientos tangibles, los cuales se buscan prolongar el mayor tiempo posible y a costa de cualquier medio. Estas pasiones adquieren tintes divinos en cuanto a la importancia que ejercen sobre las personas. Entidades como el dinero, el sexo y el poder, se vuelven los dioses que hacen girar el mundo. Para alcanzarlos y conservarlos, los individuos se valen de la fuerza sobre el resto, engendrando violencia únicamente.

Bajo la apariencia de actualidad, la novela de Melchor guarda relatos míticos y personajes arquetípicos que contienen la esencia humana. Desde un entorno plagado de violencia, se explica por qué, tras años de civilización, la humanidad no ha sabido deslindarse de ésta; pese a la miseria y los terrores que desata, la violencia se presenta como inherente a la vida, la violencia y la muerte, como última consecuencia de la anterior, aparecen como reguladores del cambio. Sabemos que podemos ser terribles, los hechos lo avalan, ahora ahondemos en esa malignidad.

La presente investigación se centrará en el análisis de esta novela, misma que ha sido descrita por Ernesto Hernández Busto como un “despliegue vertiginoso” (párr. 2) de sensaciones. La historia se inscribe bajo un marco ficticio que, no obstante, se nutre de la realidad mexicana contemporánea. El abandono, la enfermedad, la miseria, la muerte, son los principales protagonistas en esta historia que teje una compleja red de relaciones en las que el poder reside en aquellos que le sirven como a un amo. Bajo esta dinámica es que los protagonistas conocidos como la Bruja Chica y Maurilio Camargo hijo, alias “Luismi”, se presentan como los antagonistas de una lucha por el máximo goce, es decir, la historia nos presenta al placer como el fin único, para los personajes, las oportunidades de progreso son inexistentes, por tanto, su misión de vida consiste en procurarse los medios que les permitan olvidarse de la mísera realidad en que viven.

Al ser una novela reciente, la bibliografía de investigación en torno a la novela y estudios literarios es casi nula, excepto por la hecha por Adriana Marmolejo: “The man who had it all but her: The construction and destruction of the macho image in four mexican

novels”, un análisis de la figura del macho mexicano como arquetipo en *Pedro Páramo* de Juan Rulfo, *Los recuerdos del porvenir* de Elena Poniatowska, *Trabajos del reino* de Yuri Herrera y *Temporada de huracanes*.

En su investigación, Marmolejo explica cómo, pese al tiempo, la figura del macho prevalece, y examina a detalle las masculinidades retratadas en la obra de Melchor, misma que se vislumbró en *Falsa liebre* y que termina consolidándose en su segunda novela: “Herrera y Melchor exploran las ideas de masculinidad y machismo en el contexto de la narcoliteratura [...] Las novelas muestran dos lados diferentes de una cultura de violencia, masculinidad exacerbada y ansias por el poder social y económico” (Marmolejo 38-39)². El resto de lo escrito sobre *Temporada de huracanes* consiste en múltiples reseñas, entrevistas y pequeños análisis, publicados en medios de comunicación impresos y digitales³.

Si pensamos actualmente en el mal y por qué se comete, podremos entender que éste se origina principalmente en el temor, el temor a la muerte, a la pérdida, a la nada. El miedo es quizá lo que hace girar al mundo. La necesidad de entender de dónde viene, o si tiene solución, es lo que motiva esta investigación.

El mayor mal que padecemos actualmente es la violencia descomunal que vive el país, una a la que la población se ha acostumbrado. Los titulares sobre enfrentamientos armados, muerte y desapariciones ocurren por miles todos los días, pero esta no es una situación aislada, encontramos que estos sucesos, quizá a menor escala o con menor difusión, ocurren en todas partes, es una condición universal, de ahí el reconocimiento que alcanza la novela elegida. Ante la creencia de la predisposición “natural” humana hacia la violencia y la imposibilidad de erradicarla, es que surge la inquietud de entender un poco más su origen y al mismo tiempo entendernos a nosotros mismos.

Así surge el supuesto sobre la existencia de causantes culturales e históricas que, sin importar la violencia que ejercen, justifican cada hecho individual y colectivo en la sociedad humana, hipótesis que se aplicará en *Temporada de Huracanes*, cuya historia posee diversos simbolismos y motivos míticos.

² Marmolejo, Adriana. “The Man Who Had It All but Her: The Construction and Destruction of the Macho Image in Four Mexican Novels”. Tesis. University of Massachusetts Amherst, 2019.

³ Reseñas y pequeños ensayos sobre *Temporada de huracanes* son publicados en medios como *Proceso*, *El Universal*, *Tiempo*, *Cactus*, *Gatopardo*, *Nexos*, *Letras Libres* y más, mismos que son enumerados en la bibliografía.

El marco teórico a utilizar será la mitocrítica. Basada en los postulados de Gilbert Durand, esta teoría brinda una visión más amplia sobre las conductas humanas, pues se cimienta en las primeras historias contadas. Así se determinará el mito oculto en la novela. Una vez identificado se procederá a establecer los motivos temáticos recurrentes y así como sus significaciones en el mito antiguo y las transformaciones en su adaptación actual. Posteriormente se hará una interpretación del mito dentro de la novela y su relación con los contenidos temáticos propuestos por Melchor.

Más tarde, esta interpretación se ayudará de otras teorías literarias y herramientas hermenéuticas como *El viaje del héroe*, de Joseph Campbell, la figura del chivo expiatorio y el concepto de violencia sagrada, ambos correspondientes a las propuestas de René Girard, y en el análisis de la cabeza de Medusa planteado por Tobin Siebers en *El espejo de Medusa*, así como el doble papel simbólico que posee como rostro del terror y amuleto contra el mal.

Esta propuesta se compone de tres capítulos en los que se expone el contexto social y cultural al que se adscribe la novela, el lugar en el que nace y crece la autora y el tejido cultural que se da en Veracruz, lo que condiciona y da esencia a su escritura. Más adelante se comentarán las dos publicaciones previas a *Temporada de huracanes*, en las que la autora construye una temática y un estilo basándose en la realidad del pueblo.

Posteriormente se hablará sobre las obras que ejercen influencia en la novela, de acuerdo con el supuesto teórico que Harold Bloom propone en *La angustia de la influencia*, en el que cualquier creación poética, en este caso narrativa, responde a valores de influencias previas y así respectivamente, hasta llegar al origen de la temática conocido como “poema padre”. Esta es una idea muy similar respecto a la de los mitos primigenios, en cuanto que ambos establecen una cuestión humana fundamental. Por último, se hará una pequeña mención acerca de la violencia del narcotráfico en México y lo que ha resultado para la literatura, y si es posible clasificar a *Temporada de huracanes* como resultado de este proceso.

En el segundo capítulo se determinarán los conceptos teóricos bajo los que se realizará la interpretación. El aparato teórico se asentará en tres postulados: el de la mitocrítica, esto ejemplificando con *Antígona González*, de Sandra Uribe, la cual se presta para el análisis mitocrítico y comparte características contextuales y temáticas con la obra de Melchor. Después “el viaje del héroe” se ejemplariza con el mito de Perseo, que más tarde

se retomará en el análisis, y la facultad sagrada que adquiere la violencia en los mitos de Caín y Abel, y de Rómulo y Remo. A partir de estos postulados se realizarán las interpretaciones simbólica y literaria.

En el capítulo tercero se hará un recuento sobre los acontecimientos de la novela y sus componentes literarios. Después se analizará a los dos personajes principales, primero se hará un recuento sobre las acciones de Luismi comparándolas con los pasos del viaje del héroe. Luego la figura de la Bruja será observada como víctima propiciatoria en el momento de su muerte. Más tarde se observarán las coincidencias temáticas y simbólicas que existen en el mito y la novela. Para finalizar, se expondrá la relación que existe entre la cabeza de Medusa como símbolo de superstición y ésta como detonante de la violencia dentro de la historia.

A partir de esta metodología, se establecen los objetivos que serán: reconocer el mito de Perseo y Medusa dentro de la novela. Desarrollar un paralelismo entre el mito con la dinámica de los protagonistas, la Bruja y Luismi. Identificar las acciones de Luismi y analizar si son clasificables dentro de la travesía del viajero, así como establecer el papel de víctima sacrificial de la Bruja⁴, dentro del relato. Equiparar el papel simbólico del mito, propio de la superstición y del horror, con el contenido en la novela, para posteriormente, evaluar e interpretar los hechos descritos por Melchor y generar una lectura de sus formas de superstición y de cómo estas justifican el empleo de la violencia como mediadora contra el mal.

Si la realidad puede ser explicada con lo imaginado, entonces es primordial analizar las historias que nos contamos todos los días, por qué son ésas las que viajan con mayor velocidad, qué penas y encrucijadas se plantean, por qué nos sentimos identificados con ellas. En *Ante el dolor de los demás*, Susan Sontag afirma: “Los sufrimientos que más a menudo se consideran dignos de representación son los que se entienden como resultado de la ira, ya sea humana o divina” (41), *Temporada de huracanes* responde a su nombre y muestra el huracán que cada personaje lleva dentro a causa de la ira guardada que se reprime o se desborda.

⁴ Ernesto Hernández Busto en la reseña crítica “Mundo-violencia. Sobre una novela de Fernanda Melchor”, atribuye a la Bruja el papel de víctima propiciatoria, concepto tomado de René Girard en *El chivo expiatorio*.

La literatura, como síntoma de los procesos históricos, tiene la cualidad de prever el sendero que se señala y simultáneamente recordarnos que todos somos ese ser ansioso por poseer e insignificante ante la muerte. Es gracias a la literatura que la humanidad es capaz de ver los límites de la violencia que la acompaña, misma que demuestra que el hecho de poseer racionamiento no asegura su ejercicio para mejora, sino que, por el contrario, confirma así la idea de Plauto que Thomas Hobbes retomaría en *Leviatán* para explicar cómo el principal enemigo del ser humano es él mismo: Homo homini lupus⁵.

⁵ El hombre es un lobo para el hombre.

I. Génesis de *Temporada de huracanes*

Fernanda Melchor (Boca del Río, Veracruz, 1982) es licenciada en periodismo por la Universidad Veracruzana, ahí mismo fungió como coordinadora de comunicación universitaria al tiempo que escribía para diversas publicaciones (*La Palabra y el Hombre*, *Punto de Lectura*, *Excélsior*, *Replicante*, *Reverso*, *Generación*, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* y *Milenio Semanal*). Su debut literario consistió en la publicación del libro *Mi Veracruz* en 2008, con apoyo del Ayuntamiento de Veracruz, donde se narra la historia del puerto desde su fundación hasta la invasión estadounidense en 1914. Posteriormente, publicó el libro de crónicas *Aquí no es Miami*, así como su primera novela *Falsa liebre*, ambas en 2013. Melchor ha sido becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes, y ganadora de premios por su labor periodística y literaria, dentro de los cuales destaca el PEN Club a la excelencia periodística y literaria; en el 2018, y un año después, gracias a *Temporada de huracanes* y sus traducciones al inglés, francés y alemán, el Premio Anna Seghers, el Premio Internacional de Literatura de la Casa de las Culturas de Berlín, y la nominación en el 2019 del Premio Internacional Booker.

La Matosa, pese a ser un lugar ficticio, es un espacio inspirado en la realidad de las rancherías veracruzanas, por lo cual, para analizarlo a cabalidad, antes es imprescindible entender el Veracruz de Melchor. Esto permite un acercamiento al lugar donde la escritora nace y en el que habita hasta los treinta años. Muestra además lo que vio durante ese tiempo, y los hechos que inspiran la creación de *Temporada de huracanes*, también posibilita el análisis de las circunstancias que rodean a la ciudad, a la población, y, por ende, a la autora quien, aunque considere un privilegio haber nacido en esta tierra, haya decidido marcharse.

I.1 Las crónicas acerca de Veracruz

Desde el comienzo, el periodismo y la literatura se han visto relacionados, el periodismo como fuente de información y reflexión sobre la vida, y la literatura como estampa de la misma. La carrera literaria de Fernanda Melchor comienza en el periodismo, publicando crónicas sobre la ciudad de la que es originaria y que determina su producción. Gran parte de las crónicas, o lo que ella llama “relatos”, a falta de otra palabra más específica para englobar las diversas temáticas y maneras de narrar, son publicadas en la revista *Replicante* del 2002

al 2011. *Aquí no es Miami*, publicada en 2013 por Almadía y la Universidad Autónoma de Nuevo León, es un libro recopilatorio de esos relatos que vieron la luz en diversos medios electrónicos e impresos. En ellas el personaje principal es Veracruz; los pobladores, a quienes la autora describe como “cálidos y extraños”, la vida en el puerto, la cercanía con el mar, la idiosincrasia jarocha, sus mitos urbanos. Todas características que se plasman con un toque místico y sobrenatural tan propio del lugar, permiten el desencadenamiento de catástrofes y fenómenos apenas entendibles.

El libro agrupa las crónicas en tres pilares temáticos: “luces”, “fuego” y “sombras”. El primero se centra en la construcción del Veracruz de Fernanda Melchor: sus recuerdos de la infancia, su vida hasta los treinta años. En “Fuego” se aborda la violencia propia de la ciudad; el linchamiento a un ladrón por una comunidad, el infanticidio de los hijos de una reina del carnaval y el exorcismo de una joven, todas estas experiencias propias de la ciudad conocida como “La puerta de América”. En el último se narra la aparición del narcotráfico en el puerto y sus consecuencias. Este compendio, como lo aseguró la autora en una conversación en directo organizada por las librerías Gandhi el 5 de mayo del 2020⁶⁶, nace de la curiosidad propia de una periodista, pero, más importante, de la necesidad de las personas de contar sus historias, lo que padecen.

Luego de las elecciones presidenciales del 2006, Felipe Calderón Hinojosa se presenta como el ganador y más tarde toma la decisión de declararle la guerra al narcotráfico, lo que cambia el rumbo de los habitantes para siempre. Esta acción pretendía demostrar que la administración hacía algo para contrarrestar los males, pero sus resultados fueron devastadores: de acuerdo con Roberto Castillo, en su artículo “Cerrar las heridas del calderonismo”, el saldo de dicha política presidencial se cerró en 250 mil muertos y 61 mil desaparecidos. El mayor daño a largo plazo fue el despertar del narcotráfico como potencia económica, sus repercusiones continúan vigentes sin ningún atisbo de final.

La guerra contra el narcotráfico supuso la idea de que el Estado mexicano vigente en ese momento, se encontraba libre de tratos con los líderes de cárteles, sin embargo, como la exembajadora de Estados Unidos, Roberta Jacobson declaró, el titular de la Secretaría de Seguridad Pública, Genaro García Luna, siempre mantuvo dichos nexos, especialmente con

⁶⁶ Este conversatorio pertenece a una serie de pláticas virtuales que la librería impulsó a raíz del confinamiento por la pandemia de COVID-19. El video completo se encuentra en: <https://www.facebook.com/EventosGandhi/videos/594964031111795>.

el Cártel de Sinaloa, lo que revelaría a esta guerra como una puesta en escena de consecuencias funestas.

Con un tono irónico y al mismo tiempo solemne, de quien no espera nada y aun así alza la voz, Melchor se asoma a las problemáticas sociales del estado, en las que el narcotráfico destaca como nueva plataforma social y económica. Cristina Rivera Garza define al narcotráfico como: “un feroz grupo de empresarios del capitalismo global a los que se les denomina de manera más genérica como el Narco” (10). Este grupo se alimenta de la carencia de los más desprotegidos, brindándoles la nueva posibilidad de adquirir bienes materiales con lo que antes sólo soñaban, a cambio de su vida, generando decadencia, vicio, guerra y muerte.

Melchor expone las experiencias en torno al narcotráfico durante los años 2008 y 2009 desde la perspectiva de los ciudadanos. El cómo su llegada transformó la vida jarocho, son los relatos que más páginas ocupan, particularmente el que hace referencia a la irrupción del cártel de los Zetas⁷ en Veracruz y su despiadada forma de operar, misma que afectó la vida de la gente en gran parte del país. En los protagonistas de las crónicas de Melchor resalta la evolución del proceso criminal padecido por las víctimas del narcotráfico como el peor de los miedos; las personas no temían simplemente ser asaltadas, extorsionadas o en el peor de los casos, secuestradas, sino que la aparición de la tortura convirtió a la muerte rápida en el destino más seguro y benevolente.

También sobre este tema se presenta la crónica titulada “Insomnio” que desarrolla una analogía entre las invasiones extraterrestres y las de los cárteles del narcotráfico, esto debido a que, al principio, la guerra de cárteles era tan extraña a la sociedad veracruzana como la existencia de vida en otros planetas. Dicha narración comienza con el sueño de una mujer de clase media-alta llamada Rita, en él está a punto de ser abducida por una nave espacial cuando el sonido de detonaciones simultáneas la despiertan. El encuentro entre militares y sicarios, que en algún momento estuvieron del mismo bando, la libran de conocer su destino onírico espacial.

Así, las similitudes entre las invasiones alienígenas y criminales se hacen evidentes; ambos grupos llegan como extranjeros a cierta comunidad con afán conquistador,

⁷ Grupo delictivo que inició como el brazo armado del Cartel del Golfo, cuyos crímenes y métodos los distinguió como la más sanguinaria de las asociaciones criminales hasta entonces.

posteriormente, por medio de la coerción, los pobladores se ven sumados a sus filas hasta que el terror prevalece. De esta forma, la angustia de la mujer por ser abducida se traduce en el pavor que siente al pensar en que sus familiares se vean apartados, aislados o muertos a manos de los grupos criminales.

Ninguna de las crónicas posee algún testimonio de secuestrados a quienes les sea devuelta la libertad. Dentro de los protagonistas también están presentes drogadictos rehabilitados, ex presidiarios e incluso ejecutores de justicia bajo propia mano a quienes el estado reconoce como la autoridad no oficial, pero nunca los raptados. La idea que predomina es que, de ser secuestrado, la única forma de liberación que aguarda es la muerte. Existe una velada resignación ante la desaparición de la gente. De tal forma, los narcotraficantes adquieren características más alienígenas que humanas porque quienes se ven inmersos en el narcotráfico se transforman; es sabido que para ascender dentro de las organizaciones criminales es necesario crearse un nombre con la muerte como estandarte, a partir de esta idea los aspirantes cometen innumerables asesinatos, torturas y violaciones, cuyo resultado es la deshumanización, al igual que la insensibilidad ante el dolor físico y mental del prójimo.

“Veracruz se escribe con Z” es quizá la crónica más representativa sobre el narcotráfico, esto debido a que, como su nombre lo anuncia, bajo el subtítulo “Estampas de la vida en el puerto en 2011”, narra una serie de pasajes en los que el narcotráfico y su guerra dejan huella en la población. La irrupción de las balaceras en mitad de la noche, el temor a ser testigo involuntario de un crimen y sus consecuencias, la pérdida de un ser querido, el miedo que paraliza la vida como era y, más tarde, la normalización de esta violencia, son algunas de las experiencias tratadas. Melchor relata: “Todos huyeron en estampida. Ni siquiera alcanzaron a pagar las cuentas. Tú ibas llorando. Tenías mucho miedo y no podías creer que la ciudad en que habías nacido se estaba convirtiendo en uno de esos lugares feos que existen en la frontera, en donde no hay dónde salir a divertirse porque a cada rato hay balaceras.” (Melchor, *Aquí no es Miami* 154).

El título de esta crónica engloba la forma en que los Zetas controlan Veracruz, incluso en el lenguaje. *Zeta* se vuelve una palabra tabú, impronunciable. En una sociedad agorera como lo es la jarocho, nadie busca invocarlos. Adriana Cavarero en su libro *Horrorismo. Nombrando a la violencia contemporánea*, señala la dificultad de la lengua para darle nombre a las nuevas formas de violencia: “Se muestra incapaz de renovarse para nombrarla y tiene,

más bien, a enmascararla” (17). De forma similar y en contra de sus propios deseos, los pobladores se ven en la necesidad de enmascarar la situación que padecen a cambio de conservar la vida.

El horror que, de acuerdo con Rivera Garza en *Dolerse*, constituye el espectáculo más extremo del poder, quien sea que lo ostente, es el instrumento principal del que se vale el narcotráfico. Su influencia deja de restringirse a ciudades fronterizas o a un estrato social, sino que escala los peldaños más altos en la jerarquía social y burocrática de la mano de la corrupción, esto gracias a estrategias propias del priísmo en el siglo XX como la apropiación del lenguaje popular, el establecimiento de relaciones de clientelismo con ciertas comunidades y el intercambio de mejorías urbanas por apoyo social. En resumen, el narco vende una narrativa en la que es aceptada como una entidad justa y necesaria (12), cuyo resultado es la nula garantía del Estado neoliberal mexicano por el bienestar de su población, por el contrario: “Le ha dado la espalda a sus compromisos y a sus responsabilidades, rindiéndose ante la lógica, literalmente letal, de la ganancia” (11). Mientras el narcotráfico, en su condición de ilegalidad, genere los pagos que concede, continuará teniendo prioridad sobre el bienestar social.

Las consecuencias son letales y la población es la principal víctima de la pantomima que es el combate al narcotráfico. Cavarero acuña el neologismo *horrorismo*, vocablo híbrido entre *horror* y *terrorismo*, que busca denominar las nuevas formas de violencia y guerra con que los grupos de poder reprimen a la población. Cavarero señala: “El horrorismo se caracteriza por una forma particular de violencia que traspasa la muerte misma” (61). Aquí aparecen las formas operativas del narco en México que no se contentan con la muerte: la tortura, el desmembramiento total o parcial, la exhibición de restos como amenazas, actos que se graban en el inconsciente colectivo y que, una vez asimilados, generan una mayor tolerancia a la violencia.

Sin embargo, no es sólo narcotráfico lo que se plasma *Aquí no es Miami*, sino que se presenta también otro tema de gran significación: la peculiaridad de un lugar como Veracruz, su ideología, el ser jarocho. Melchor enlaza situaciones que sólo el primer puerto podría concebir. Con el humor de quien ha nacido en Veracruz y permanece incrédula ante lo sobrenatural, Melchor abre el libro con una historia propia; a la edad de nueve años, ella y Julio, su hermano menor, vislumbran lo que creen son ovnis sobre el cielo de la playa

veracruzana. Pese a los intentos por educarse dentro de la ufología y tratar de convencer a sus parientes más cercanos, la niña Melchor cae en cuenta de que, aunque existan o no los alienígenas y sin importar el credo, el mundo real pone a prueba la fe hasta romperla. Más tarde entenderá que aquellas luces en el cielo de la Playa del Muerto, probablemente fueran avionetas que transportaban droga.

En “Reina, esclava o mujer”, Melchor refiere la historia de Evangelina I, una reina de belleza quien, luego de convertirse en madre de dos hijos y tras verse inmiscuida en los excesos del poder y la política, queda en la miseria. Víctima de los estragos de las adicciones y la necesidad, decide pues matar a sus hijos. Para ocultar su crimen, destaza los cadáveres y los coloca en las macetas de su balcón, el fétido olor es lo que advierte a los vecinos del asesinato. La reina es encarcelada y la sociedad veracruzana puesta en evidencia. Este es un hecho que pareciera también determinado por la presencia del narcotráfico. La violencia de este caso supera la narrada por Eurípides. La Medea veracruzana existe, vive en un penal estatal.

Después, “La casa del Estero” narra el curso de una posesión demoniaca y posteriormente, un exorcismo, ambos ocurridos durante el mismo día. Su mayor atributo es hablar sobre la cualidad más grande de los veracruzanos: su solidaridad ante la tragedia cósmica, la forma en que la comunidad se vuelca para ayudar a una chica invadida por un demonio mayor es extraordinaria. Dentro del relato pocos se muestran incrédulos ante los acontecimientos sobrenaturales, y quienes vacilan (excepto la autora), más tarde se ven convencidos con secretos que las voces demoniacas revelan a cada sospecha de duda.

Posteriormente, en la crónica homónima al título, la solidaridad mencionada contrasta con la forma en que cargadores del puerto optan por no involucrarse o prestar ayuda a un grupo de inmigrantes dominicanos que, escondidos en un barco con rumbo a Florida, confunden Veracruz con Miami, se descubren antes de tiempo y ven sus esperanzas ahogarse en el Golfo de México. Para concluir este recuento, habría que pensar en la historia más irracional, por ejemplo, que en un país con niveles alarmantes de inseguridad, un penal sea totalmente vaciado para la grabación de una película hollywoodense. Esto quizá suene más absurdo que la negociación de un sacrificio con un demonio, pero en Veracruz ambos hechos toman lugar; Mel Gibson (y una enorme cantidad de dinero) lograron despejar el penal de

Allende con apoyo de las autoridades gubernamentales, ahí tuvo lugar la filmación de la cinta *Atrapan al gringo*, estrenada en 2012.

Nicolás Medina Mora Pérez en el artículo de la revista *Nexos*, “Las comas del huracán”, reconoce la capacidad de la escritora para capturar la esencia del concepto acuñado por Baudelaire, *Le comique absolu*, la ironía como forma más pura de comedia que nace en quien lo observa y no en el objeto que es observado: “la perspectiva desde la que Dios, si existiera, contemplaría su creación” (párr. 2), y desde la que no podría hacer otra cosa más que reírse de lo terrible de la condición humana. Aunque Medina Mora se refiere a *Temporada de huracanes*, el libro de crónicas también denota esta cualidad de la autora.

Las historias contadas, todas reales, fusionan y demuestran lo insólito de lo real maravilloso que se hace presente a cada paso en Veracruz, el lugar en el que pareciera que todo puede suceder. En conclusión, la relevancia de la obra *Aquí no es Miami* radica en que encierra la tragicomedia de ser jarocho en el siglo XXI, misma que, de acuerdo con la tradición, es bienvenida con una sonrisa y percibida siempre como una bendición.

I.2 Falsa liebre: la antesala al huracán

Esta es la primera novela de Fernanda Melchor, publicada también en 2013 a cargo de Almadía, en ella se reúnen las vidas de un grupo de individuos que se ven marcados y unidos por la desgracia. El protagonista central es Andrik, un niño de trece años poseedor de un par de ojos amarillos cautivadores, a quien su madre deja al cuidado de una mujer conocida como la tía Idalia, mientras ella parte rumbo al Norte persiguiendo el espejismo de un nuevo comienzo luego de perderlo todo por defender a su hijo.

La desgracia llega a la vida de esta pequeña familia cuando Andrik es invitado por Esteban a la feria de Carrizales. Esteban es un joven del que el ingenuo Andrik está prendado, así que, desobedeciendo a su madre, se escapa para ir con él. Ya de regreso, Sáenz, el amigo de Esteban, viola a Andrik mientras el otro duerme. Cuando Andrik se lo cuenta a su madre, ésta denuncia a Sáenz y, tres días después, un incendio provocado devora su hogar y la tienda que hasta entonces tenían, su único sustento.

Para las autoridades es claro que el incendio fue algo que Andrik y su madre se buscaron. Al ser Sáenz hijo de uno de los hombres más poderosos del pueblo, nadie les brindará ayuda ni los defenderá, por tanto, sólo les queda marcharse. Es entonces que la

madre deja a Andrik en casa de la tía Idalia. Este lugar se encuentra cerca de un mercado del centro del puerto, otra referencia clara a Veracruz. Ahí Andrik conoce a Zahir, un chico de dieciséis años y apariencia tosca, quien cuidará de él como a un hermano menor. Zahir lo defiende de Idalia y aboga por su libertad cuando la tía lo mantiene encerrado en casa. Bajo la idea de llevar más dinero a la casa, Zahir convence a Idalia de poner a Andrik bajo su cuidado, entonces le muestra la vida en la calle: el hurto, las drogas y la prostitución, formas de sobrevivir.

Andrik conoce al hombre del carro amarillo, uno de los tantos clientes que, al resguardo de la noche, buscan el desahogo de sus deseos. El hombre parece tener una predilección por Andrik y por la violencia. Decide encerrarlo en su casa, como quien cuida de un ser amado, poco después Zahir es informado del rapto por el resto de callejeros, quienes le aseguran que el hombre es un peligro mortal para Andrik. Al mismo tiempo, el chico de ojos amarillos busca cómo escapar de ese lugar, donde extrañamente se encuentra bien, pero en el que no soporta estar, su necesidad de vagar es mayor que cualquier aparente bienestar.

Aquí resalta la elección por el color característico en ambos personajes: los ojos de Andrik y el coche del hombre que lo resguarda. Las posibilidades de significación acerca de este detalle son varias: primera, dentro de la señalética vial el amarillo significa alerta, todos los niños de la calle concuerdan en que irse con el hombre del coche amarillo implica una paliza. Segunda, el que para el hombre el color tan inusual en los ojos de Andrik le advierten del peligro que significa el anhelarlo, tenerlo y querer conservarlo.

Este color también está relacionado con la riqueza o la economía, es claro que, para el niño, el hombre significa la estabilidad financiera, aunque el precio sea su libertad. Amarillo proviene del latín *amarellus*, que significa amarillento o pálido, y se desprende del diminutivo *amarus*, que corresponde a amargo: así sus vidas parecen predestinadas a la pena, en el caso de Andrik, desde su nacimiento.

A partir de la identificación de esta cualidad, salta a la vista el afán de Melchor por otorgarle a sus protagonistas un don extraordinario: los ojos de Andrik lo distinguen del resto, pero, al mismo tiempo, esta singularidad lo condena. De forma similar en *Temporada de huracanes*, la sedosa voz de Maurilio por la que recibe el apodo de Luismi, lo diferencia del resto de los habitantes de la Matosa, pero le hace soñar con una vida imposible. Melchor

demuestra que la virtud, sin que el ambiente lo determine y pese a que se cultive o no, puede surgir en cualquier lugar.

Andrik logra escapar de su prisión y se asegura que será sólo por un rato, tendrá que volver antes de que su amante regrese. Durante su ausencia, el hombre del carro amarillo llega a su casa, ahí encuentra a un joven gordo y moreno que pregunta por su hermano, los ojos amarillos de Andrik relucen en la fotografía que Zahir le muestra. El hombre siente miedo y lo amenaza con llamar a la policía, el chico se va, pero deja la fotografía que delata la mentira que Andrik contó sobre su supuesta orfandad. El hombre del carro amarillo se siente humillado por creerle, por mostrarse débil.

El hombre lo muele a golpes mientras le reclama la verdad, Andrik niega conocer a Zahir, asegura estar solo y pertenecerle sólo a él, ahora está seguro de su amor, sabe que nadie más lo ha querido así mientras recuerda la sentencia de su madre con cada decepción amorosa: “Todos son iguales”. Si todos lo utilizan y lo humillan, aquel que le muestre un vestigio de bondad debe ser el indicado. Por su parte Zahir rumia ideas para recuperar a su hermano y huir de ese lugar.

Al mismo tiempo se desarrolla un día en la vida de Pachi, un trabajador porteño, cuyo único deseo consiste en la llegada del día de descanso para poder beberse en alcohol el sueldo por el que tanto padece. El tan anhelado día llega y luego de despedir a su mujer e hija adoptiva sale a buscar a su amigo Vinicio, un rubio enfermizo que vive con su demandante madre, Susana, quien recientemente enviudó por lo que vigila todo el tiempo a su hijo. Pachi encuentra a Vinicio un tanto decaído quien, luego de recuperarse del dengue por segunda vez, se entera que Aurelia, su antiguo amor, está de vuelta en el puerto.

La historia de Vinicio y Aurelia comienza cuando se conocen a la mitad de la preparatoria y ésta pone su mundo al revés. La similitud entre las personalidades de las dos mujeres (Susana y Aurelia) es obvia, Vinicio no sabe cómo cumplir con las exigencias de ambas, ni ponerles límites. Aurelia huye de la casa paterna y de la ciudad a la que sólo llegan rumores sobre su nuevo empleo como bailarina. Pese al abandono, Vinicio no es capaz de olvidarla.

Los amigos vagan por el centro del puerto en busca de alguien que pueda invitarles algo que apacigüe sus angustias. Simultáneamente, Zahir, borracho y drogado, pero con la lucidez que la determinación le da, vuelve a la casa del hombre del carro amarillo por Andrik.

Su hermano le pide una cuerda para atar al hombre. Cuando Andrik presta atención está ya en la periferia del centro, asido por la mano de Zahir que no se detiene ante nada.

La fatalidad alcanza a los personajes a la orilla del mar. Ya en las primeras horas de la noche, un pequeño grupo de personas entre las que están Pachi y Vinicio, ven acercarse a dos siluetas en la arena. Zahir no piensa soltar a Andrik, es lo único bueno e inocente, su razón de vivir, está seguro de que juntos podrán encontrar una forma de ser felices lejos del caos que los rodea, incluso si Andrik no quiere darse cuenta. Vinicio presiona y ahí Zahir reacciona como fiera: entierra su navaja en el vientre del joven y lo hiere de muerte. Ahora deben huir, pero cuando busca a Andrik apenas vislumbra una figura entre la vegetación, alejándose de él. No puede obligarlo a seguirle, su futuro juntos se desvanece.

El título de la novela esconde un juego de verdades dolorosas. La publicación de Almadía cuenta con una cubre portadas que enmarca lo que parecen ser orejas de liebre, pero al retirarlo y girar el libro, las orejas se transforman en las piernas de una figura encorvada que camina como quien carga el peso del mundo en los hombros. Esta forma humana podría remitir a Andrik o a otro de los tantos miles de niños que cruzan el descampado mexicano sin rumbo⁸.

El escenario descrito por Melchor es, una vez más, uno inspirado por la realidad; en el año 2010, Alejandro Almazán expone apenas una parte del enorme monstruo que es el turismo sexual en México. Con la crónica titulada “Acapulco Kids” posiciona a Acapulco, Cancún y Tijuana como los principales centros de depredación sexual infantil y asegura que, en el balneario guerrerense, esta actividad es la tercera que genera más ingresos después del turismo y del tráfico de drogas. Almazán repasa anécdotas de diversos implicados; taxistas que saben dónde cumplir toda clase de fantasías, proxenetas que promocionan niños cual modelos de automóviles y menores con más enfermedades de las que un cuerpo puede soportar.

Los hijos vistos como un bien material más, son tratados como monedas de cambio incluso por los mismos progenitores, quienes disponen el ambiente óptimo para los pedófilos. Las víctimas no se ven a sí mismas como tales, están inmersos en tal nivel de caos que dentro de su cotidianidad, la prostitución, drogadicción y consecuencias no son los peores escenarios. Dichas condiciones no se limitan a ciudades grandes o puntos turísticos, sino que,

⁸ Consultar anexo A.

en cada comunidad, esta dinámica se reproduce. El epígrafe *Falsa liebre* lo anticipa: “Mirad, ¡qué bosque se incendia con tan pequeño fuego!” (St. 3:5), ilustra cómo cada lugar puede convertirse en una réplica del infierno.

Respecto a *Temporada de huracanes*, la maduración de la autora en la segunda novela es evidente. En comparación, *Falsa liebre* cuenta con personajes femeninos menos desarrollados, supeditados a la acción masculina y de poca incidencia. Además, la propuesta narrativa es más tradicional, con apenas algunos saltos temporales que se identifican fácilmente. En resumen, pese a que las tácticas lexicales y narrativas son parecidas, no es sino hasta la aparición de *Temporada de huracanes* que, arriesgándose, perfecciona su técnica narrativa, ya que es en la segunda donde combina técnicas narrativas desde diversas ópticas, además del uso del monólogo interno y diálogos más extensos, lo que contribuye a una psicología de los personajes más compleja.

Otra de las semejanzas es la ausencia de amor. *Temporada de huracanes* aborda al amor como otra de las muchas supersticiones a la que todos los personajes aspiran, ya que su falta aumenta su miseria; la Bruja anhela, a cualquier precio, el cariño que le fue negado incluso por su madre. La Lagarta ansía la misma aceptación que su abuela le da a Luismi. Norma quiere pertenecer a un lugar donde su seguridad no se vea amenazada por los abusos de su padrastro, ni los celos de su madre. Incluso, el propio Luismi se empeña en creer que el Ingeniero lo rescatará de su realidad. Ninguno de estos deseos se cumple porque no existe la generosidad que nace del amor hacia el prójimo y su bienestar.

Por su parte, en *Falsa liebre*, Andrik se pregunta una y otra vez si es realmente amado: por Esteban, por su madre, por Zahir o por el hombre del carro amarillo, ése es quizá su móvil vital, no obstante, este mundo es uno donde, aparentemente, no hay lugar para el amor. En cuanto a Zahir, este es quizá el personaje cuyas acciones son más cercanas al afecto, aunque ni él sepa nombrarlo, sin embargo, el final del día su móvil real no es el bienestar de Andrik sino la propia felicidad.

Después aparece el amor en la vida de personajes como Pachi y Vinicio, el primero con una visión un tanto vana; Pachi no mueve un dedo por nadie a excepción de Vinicio y el hijo que espera su esposa, sus sentimientos por Pamela son más un deseo disfrazado de amor. En cuanto a Vinicio, su idea del amor es completamente romántica, ésta se alimenta de la falsa perspectiva del matrimonio de sus padres, de su falta de salud y de la ausencia de

Aurelia. La diferencia entre las experiencias afectivas de Zahir y Andrik, y de Pachi y Vinicio, radica en la acción.

La vida en la calle otorga a los primeros un principio de acción y un código de lealtad que da como resultado un intenso no-amor dispuesto a todo. Siguiendo esta línea, en la obra de Melchor existe una clara distinción entre la sexualidad y el amor, bajo ninguna circunstancia estos conceptos van de la mano. De esta forma, la existencia del amor se reafirma en su ausencia, existe en algún lugar, mas, en estos espacios llenos de miseria y corrupción, no hay sitio para él.

I.3 Poemas padres de *Temporada de huracanes*: influencias y continuaciones

Las influencias constituyen una parte importante dentro de los estudios literarios. La innovación de una obra está sujeta a la crítica y a la historia a la que se adscribe, pareciera imposible que una obra resulte totalmente original, pero esto no es un problema. Nadie se construye de la nada, tampoco las obras literarias. Fernanda Melchor se muestra consciente de esto y lo utiliza a su favor, tanto que en sus agradecimientos finales hace mención de aquellas obras en las que su novela sentó las bases.

Harold Bloom, en *La angustia de las influencias*, propone una clasificación de las que llama “relaciones intrapoéticas”, es decir, los influjos literarios previos, conscientes o inconscientes, que el poeta denota en sus composiciones. El paso del tiempo es un factor que hace de esta propuesta mayor validez. *Temporada de huracanes*, al ser una obra contemporánea, se muestra como conveniente para el análisis de los pilares temáticos y lingüísticos a los que se adscribe.

Bloom enumera seis tipos de influencias clasificatorias de los cuales se utilizarán tres; *clinamen*: el desvío o la “mala interpretación poética”, en ella el poeta retoma al precursor y lo redirige hacia una nueva dirección temática; *tésera*: el completamiento antitético, aquí se conservan los conceptos poéticos previos, aunque otorgándoles una nueva significación y *demonización*: el poeta joven identifica una característica trascendental del poema padre, algo que sólo un ser superior pudiese inspirar y lo establece en la historia lírica, luego de este recuento resalta qué rasgo hace singular al poema precursor.

Pese a que esta propuesta teórica se centra en obras pertenecientes al género lírico, su contenido es aplicable a cualquier creación artística, por tanto, se identifican las obras en las

que el objeto de estudio se cimienta. Como Melchor lo señala, tres son las principales influencias en la creación de la novela, o como Bloom los nombra “poemas padres”: *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez; la crónica *Señas particulares*, de Josefina Estrada; y las notas y fotografías policíacas de los periodistas Yolanda Ordaz y Gabriel Hugué⁹.

Gabriel García Márquez publica *El otoño del patriarca* en 1975, en ella hace una condensación de los tópicos acerca de la novela del dictador, subgénero popularizado por la narrativa latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX, la cual posee raíces históricas y rasgos del realismo mágico. En cuanto a la estrategia narrativa, su influencia en *Temporada de huracanes* es evidente, los extensos párrafos concatenan diversos acontecimientos y narradores en los que es complicado no perderse. Las pausas existen únicamente entre un capítulo y otro, y en los apartados más de una voz confluyen como una polifonía narrativa.

Para ilustrar la similitud de las estrategias narrativas se citará un fragmento de cada novela. En el primero el General Zacarías se encuentra con el fantasma de su amante, Manuela Sánchez:

Abrió los ojos para ver, asustado, y entonces vio, carajo, era Manuela Sánchez que andaba por el cuarto sin quitar los cerrojos porque entraba y salía según su voluntad atravesando las paredes, Manuela Sánchez de mi mala hora con el vestido de muselina y la brasa de la rosa en la mano y el olor natural de regaliz de su respiración, dime que no es de verdad este delirio, decía, dime que no eres tú, dime que este vahído de muerte no es el marasmo de regaliz de tu respiración [...] (García Márquez 50)

El ritmo vertiginoso no da tregua y evoca al efecto de monólogo interno. Melchor, por su parte, retoma esta táctica y con una puntuación que excluye la división por párrafos en casi todos los capítulos y los diálogos, traga a quien lo lee como los huracanes del título. El fragmento explica la relación que existe entre la Bruja y las prostitutas de la carretera, las únicas personas que se relacionan con ella públicamente:

⁹ La autora también alude a Carmen Lyra y su versión del cuento popular *Salir con domingo siete*, en la que se inspira para escribir una propia en la novela, no obstante, por ser más breve su incidencia, se decide descartarla para futuros análisis.

La Bruja se asomaba, vestida con su túnica negra, y el velo torcido, que a la luz del día, en la cocina revuelta, con el caldero volcado y el piso mugroso y salpicado de sangre seca, no bastaba para disimular los moretones que le inflaban los párpados, las costras que le partían la boca y las cejas tupidas; las únicas a las que a veces la bruja les confesaba sus propias cuitas, tal vez porque ellas comprendían y sentían en carne propia lo cabrón que era el vicio de los hombres [...] (Melchor, *Temporada de huracanes* 31)

La diferencia yace en la decisión de la autora de cambiar en cada capítulo la perspectiva. Es cuando Melchor se desvía del poema padre. En las influencias esta elección se clasifica como *clinamen*, de esta forma el mismo acontecimiento es narrado una y otra vez por los implicados creando diferentes versiones y, al momento de su lectura, una sensación de historia inconclusa, de rumor popular.

Señas particulares. *La muerte violenta en la Ciudad de México* obtuvo el primer lugar en el Concurso de Crónica Urbana, Salvador Novo, en el 2002. Escrita por Josefina Estrada, narra las tribulaciones en que la autora se ve inmersa al investigar la muerte como proceso burocrático en la Ciudad de México. Estrada acompaña a paramédicos, periodistas y forenses en la atención de reportes. También logra colarse en el interior del SEMEFO¹⁰ para observar su funcionamiento.

En su relato, Estrada reúne una serie de situaciones que no dejan de sorprender, tales como las decenas de muertes violentas que se registran a diario y que carecen de seguimiento por las autoridades, la crudeza de la que los popularmente llamados “levanta muertos” son testigos únicos, el duro trabajo que conlleva una autopsia, el largo proceso que familiares padecen al solicitar el cuerpo de ser querido, y la infinidad de restos mortales no reclamados que son llevados a fosas comunes.

Estrada entrevista a uno de los técnicos que lava los cadáveres antes de llevarlos al cementerio, él dice: “—Yo les hablo. Platico con ellos. Sin que nadie me oiga. —¿Qué les dice? —Que se vayan en paz. Que sientan una voz y unas manos que los están cuidado. Muchas veces vienen con cara triste. Muy afligidos. Les hablo y les rezo. Y me crea usted o no, peor al final, cuando ya terminé de hablarles y lavarlos, es otro su rostro. Se le ve

¹⁰ Instituto de Ciencias Forenses de la Ciudad de México.

tranquilo. Se le fue la tristeza [...]” (Estrada 125) Melchor retoma esta idea en el último apartado donde retrata la soledad de la fosa común, el anonimato de la transición al más allá y la necesidad de una despedida para los cadáveres. El Abuelo, quien se encarga del cementerio y entierra a la Bruja, lo explica:

[...] el viejo había querido explicarle la necesidad de hablarle a los cadáveres mientras los enterraba [...] porque los muertos sentían que una voz se dirigía a ellos, que les explicaba las cosas y se consolaban un poco y dejaban de chingar a los vivos [...] Había que calmarlos primero, hacerles ver que no había razón alguna para tener miedo, que el sufrimiento de la vida ya había concluido y que la oscuridad no tardaría en disiparse. (Melchor, *Temporada de huracanes* 221)

El Abuelo, como todos aquellos que conviven con los muertos, conoce la diferencia que significa recibir una muestra de compasión aun después de la última exhalación: “Ustedes no teman ni desesperen, quédense ahí tranquilos [...] El agua no puede hacerles nada ya y lo oscuro no dura pa’ siempre. ¿Ya vieron? ¿La luz que brilla a los lejos? ¿La lucecita aquella que parece una estrella? Para allá tienen que irse, les explicó; para allá está la salida de este agujero.” (Melchor, *Temporada de huracanes* 222)

La historia de la Bruja es pues una inspirada en las muertes violentas del país. Melchor agrupa las pistas correspondientes y las esculpe con su pluma, ésta es una de las muchas historias de vida que terminan en las profundidades del anonimato y el abandono. Fernanda Melchor complementa a Estrada catalogando esta influencia como *tesera*.

Yolanda Ordaz de la Cruz y Gabriel Hugué Córdova son dos de los 385 hombres y mujeres que aparecen en el listado de un artículo de Wikipedia titulado “Periodistas asesinados en México”, ambos pertenecen al gremio de reporteros policíacos de Veracruz durante muchos años. Sus homicidios cometidos a manos del narcotráfico, ocurrieron durante el sexenio de Javier Duarte y continúan sin esclarecerse. Antes de morir De la Cruz y Hugué Córdova reciben amenazas por sus investigaciones, pero deciden continuar con su deber, hasta que sus voces son silenciadas por la violencia. Más tarde el gobierno del estado desestimaría sus asesinatos y les atribuiría supuestos nexos con el tráfico de droga. Fernanda Melchor les hace un homenaje póstumo y asegura que sus notas policíacas y fotografías inspiraron las historias circundantes en *Temporada de huracanes*.

Como lo afirma en más de una ocasión, Melchor recrea su ficción en la nota roja. En una entrevista para el blog literario “Libros before tipos”, Melchor le cuenta a Alejandra Arévalo los pormenores del surgimiento de la idea; ésta nace de un informe de la prensa de Veracruz, en la que un brujo de un poblado cercano es asesinado por su amante, porque asegura, se encuentra bajo un amarre.

Al principio, el propósito de la autora es hacer una investigación periodística y plasmarla en un libro, similar al tratamiento que hace Truman Capote en *A sangre fría*. Sin embargo, el terreno que debe pisar para lograrlo es cientos de veces más peligroso: “Con *Temporada* pasó que vi una nota y dije: estaría chido hacer una novela de la realidad, pero si me voy a Veracruz me van a matar. Es decir, es imposible [...] Hay un montón de cosas que quieres hacer y no puedes. Yo no me puedo ir a un pueblo a investigar, porque sé que no acabará bien, son demasiados riesgos.” (Arévalo párr. 7)

En esta influencia, poema padre, la raíz de ambas composiciones es más grande que quienes lo escriben: la violencia en México. Sin embargo, lo que lo distingue del resto y, al mismo tiempo, vincula con la novela de Melchor es el lugar en que acontece (Veracruz), así como la vocación de periodista que comparten. De acuerdo con Bloom, *demonización* es la influencia ejercida.

De la mano de la teoría de las influencias se comprueba una vez más que, aunque las historias aparenten ser las mismas, si la forma de contarlas se modifica el mensaje también es diferente. “¿Qué podemos realmente llamar nuestro, salvo la energía, la fuerza y la voluntad?” (Bloom 65) Cada obra constituye una fuerza vital distinta, una que pide ser escuchada con detenimiento.

I.4 Violencia en *Temporada de huracanes*: ¿es posible domar al caos?

El mayor valor de la historia analizada radica en la relevancia que posee al ser el reflejo de las circunstancias históricas, sociales y económicas que rodean al país. La inspiración nace de una nota periodística, pero lo que supera a las circunstancias es la violencia en su más puro estado, es decir, aquella que nace de la superstición, que se nutre de la miseria y el aislamiento originados por el narcotráfico, factores que, traducidos en odio y miedo, son utilizados para el infortunio de la población.

La ola de violencia que azota a la nación desde finales del siglo pasado que deriva del narcotráfico, ha comenzado a verse como parte del paisaje cotidiano. Las muertes diarias por armas de fuego, los ajustes de cuentas entre cárteles rivales que cobran las vidas de civiles, los cuerpos colgados en los puentes peatonales, las fosas comunes clandestinas, los miles de desapariciones, y más acciones feroces, se han normalizado, mismas que, como señala Rivera Garza: “Son llevadas a cabo, de hecho, para que no se pueda hablar de ellas” (*Dolerse* 9); no obstante, la resistencia prevalece y las voces continúan alzándose.

Al leer la novela, que de acuerdo con la misma autora no busca ser panfletaria ni de denuncia, no puede dejarse de lado la evaluación del aspecto social. Quizá sea verdad que como mexicanos estamos tan acostumbrados a ella que, al no poder combatirla activamente, lo que queda es analizar el fenómeno y sus estragos. Así surge la duda: ¿por qué la realidad, muchas veces peor que la contenida en *Temporada de huracanes*, no es suficiente para conmover al espectador?

A principios del siglo XX, el formalismo ruso introduce el concepto de extrañamiento en el terreno literario, el cual se caracteriza por mostrar al lector como forastera una realidad ya alienada. De esta manera, la literatura da la posibilidad de reconocer las propias fallas en historias ajenas. La obra de Melchor sacude al lector y le devuelve el extrañamiento a la violencia ya asimilada, entonces surge una nueva cuestión: ¿es posible clasificar la temática de *Temporada de huracanes*?

El canon literario mexicano es determinado a partir del centro, es decir, regularmente, la vida literaria en la Ciudad de México es la que se encarga de establecer qué hace literario a un texto. Para poder adquirir renombre o repercusión, los autores de otros estados de la República, deben acudir a la Ciudad de México y trabajar en torno a los estándares que ahí imperan. Sin embargo, a finales del siglo pasado surge un movimiento alterno a este canon centralista denominado “Literatura del Norte”.

De acuerdo con Mauricio Carrera en su ensayo ganador del Premio Casa del Tiempo del 2009, “Del Panteón al *beyond*: Nociones y tendencias de la nueva narrativa del Norte”, estas nuevas formas literarias tienen su origen en el grupo literario conocido como “El Panteón”, el cual se formó en la ciudad de Monterrey a mediados de la década de los noventa, donde radicaban escritores como Eduardo Antonio Parra, Rubén Soto, Felipe Montes, Antonio Ramos, David Toscana, Hugo Valdés y Ramón López Castro. Es ahí que se pone en

tela de juicio la necesidad de migrar hacia la capital del país y publicar en sus editoriales para lograr una mayor difusión.

Con un lugar más consolidado y sin necesidad de mudarse al centro, la literatura mexicana alcanza una descentralización hacia la provincia, por lo que al grupo septentrional se añaden nombres como Elmer Mendoza, Luis Humberto Crosthwaite, Gabriel Trujillo Muñoz, Juan José Rodríguez, Heriberto Yépez, Cristina Rivera Garza, Julián Herbert y Jaime Muñoz Vargas, entre otros. La literatura de este grupo se distingue por abordar una temática diferente, centrada en el lenguaje, clima, paisaje, idiosincrasia y atmósfera norteña.

De esta inquietud por plasmar lo norteño es que surge una vertiente enfocada a la violencia desencadenada por la ocupación del narcotráfico en ciudades fronterizas: la literatura del narcotráfico, en un inicio se identifica como literatura regional y, de acuerdo a la crítica del centro del país, concretamente en el artículo de Rafael Lemus publicado por *Letras Libres*, retrata una serie de tópicos e ideales propios de la región norte de México.

Entonces surge una disputa entre centro y norte por la definición de la literatura del norte, sus temáticas y su validez; por un lado, el centro asegura que las formas de la literatura norteña carecen de estética y que sus temas son repetitivos: violencia, desierto y muerte. Lemus en su ensayo “Balas de salva” publicado en septiembre del 2005, se encarga de generalizar y encasillar a la literatura de esta región como narcoliteratura, describiéndole como plagada de “lenguaje coloquial, violencia plástica, orgullo regionalista, populismo, picaresca” (Lemus párr. 8).

La respuesta norteña no tarda en llegar tan solo un mes más tarde en la misma publicación. Eduardo Antonio Parra, con la respuesta “Norte, narcotráfico y literatura”, pone en duda la capacidad crítica de Lemus al escribir sobre el norte sin conocerlo. Posteriormente otras voces norteñas se hacen escuchar: Cristina Rivera Garza publica en abril del 2012 un artículo en el periódico *Milenio*, titulado “Norteña hasta el tope”, en el cual establece su postura y declara:

Con el adjetivo norteña se designó en la literatura mexicana a la irrupción de un grupo social subalterno en el quehacer cultural del México a finales del siglo XX [...] Los bárbaros que vinieron del norte fueron desde el inicio una gama bastante amplia de hombres y mujeres vinculados tanto económica como culturalmente a esos amorfos

grupos populares que cierta teoría progresista ha calificado de subalterno. (Rivera Garza, párr. 1)

De esta manera, desde la novela de la Revolución, las situaciones sociales contemporáneas fuera de los márgenes estéticos retoman relevancia literaria. La narrativa del norte se fundamenta en aspectos como la frontera, la migración y el narcotráfico, factores que, aunque condicionan el modo de vida, no son percibidos de la misma manera por cada autor, lo que contribuye al aumento de la diversidad óptica y temática.

En el año 2015, Eduardo Antonio Parra publica un compendio de textos de autores con el que demuestra que la narrativa norteña no se ciñe a una temática. El prólogo a *Norte: Una antología* (2015), incluye a autores como Alfonso Reyes, Inés Arredondo, José Revueltas, Nellie Campobello, Daniel Sada, Elmer Mendoza y muchos más, se posiciona como un referente para la literatura septentrional y su prólogo como una declaración sobre las múltiples caras de la identidad norteña: “Este país es muchos países” (Parra pág. 9), señala Parra, por tanto, limitar la expresión literaria a ciertos temas impide dar voz a otras formas de vida. Además, con excepción del desierto, tópicos como el paso del tiempo, el avance del narco, violencia, droga y muerte dejan de ser exclusivos del norte.

Un nuevo problema de catalogación nace con la narcoliteratura. Nadie quiere hacerse cargo de ella, pero está por todas partes, y la duda sigue en el aire: ¿es literatura?, ¿pierde su valor por volverse popular, pese a la importancia que guarda? Es necesario distinguir dónde se fraguan estas limitantes que se convierten en estigmas y son, a su vez, utilizados como propagandas editoriales. Heriberto Yépez plasma esa duda en su ensayo *Dictadura de la forma perfecta: crítica canónica, narrativa contemporánea y desautorización de lo narcoliterario en México* (2015), donde detalla el menosprecio que recae en la narcoliteratura, mismo que se traduce como otra estrategia gubernamental para enmudecer las denuncias sociales.

De *Temporada de huracanes*, una de las cualidades que sobresale es el tratamiento de la violencia como síntoma y condición humana dominante. Elmer Mendoza, autor nacido en Culiacán, Sinaloa, especializado en narcoliteratura, resume la novela de Melchor en el enunciado: “Toda violencia cabe en una novela sabiéndola acomodar” (párr. 1), y explica cómo dentro de su prosa, un cosmos de agresiones se condensa, pero de las que destaca el abandono como la mayor forma de ataque que se padece. El olvido que sufren cada uno de

los personajes es un reflejo del que el subdesarrollo, propiciado por un capitalismo salvaje, genera.

Esta furia, aunque sea una característica universal y, en ciertas sociedades, esté más o menos disfrazada, se ensaña contra la población mexicana diariamente. Resultado de crecer en un ambiente feroz en México, donde la autoridad infunde, tal vez, más miedo y, al mismo tiempo, menos respeto, que la sección criminal.

Para poder hablar de la situación en México es preciso padecerla, Melchor conoce los peligros que conlleva ser mujer, mexicana y periodista. Además, es capaz de retratar las consecuencias de la violencia, tal como lo enuncia Aura García-Junco en su artículo “Lloramos para no reír: de violencias y huracanes”, para la Revista de la Universidad de México: “No hay más salida al sufrimiento que traer más sufrimiento: el violentador de mujeres sufre en su intimidad, la prostituta abusada abusa de sus propios hijos y, como le enseñaron, odia a su misma progenie femenina. El sistema es el semen que sólo da hijos tullidos” (García-Junco 139-140). Una violencia infinita para la que parece no haber cura.

Si la literatura constituye la expresión cultural del entorno en el que se forja, menospreciar a los autores que lo retratan sería un acto de pusilanimidad hacia la verdad. Catalogarla como “del norte” o “de narcotráfico” crearía un condicionamiento para los autores que escriben sobre otras temáticas, o para autores que no son del norte y tratan esta problemática, y destinarían la realidad social a la ignominia. Lo realmente necesario es rescatar la importancia de estas temáticas: ¿qué nos ha llevado a que sean las de mayor difusión?, ¿por qué suponen una apuesta editorial aparentemente segura?, ¿dónde termina el deber literario y comienza la búsqueda de la ganancia? Se les han señalado como apologías de la violencia, pero pareciera que más que ignorarlas o menospreciarlas, son el síntoma de un problema mayor. No porque cerremos los ojos ante ella, la violencia extrema desaparece.

En *Temporada de huracanes* esta violencia también se retrata, violencia tan arraigada que ya resulta familiar. Elmer Mendoza expone: “El lenguaje es parte de las regiones y Fernanda no rehúye el universo veracruzano, lo que a mi manera de ver es un acierto... [la obra] requería de este código arrabalero para asentarse como una pieza perfecta en la estética de la violencia que ahora forma parte de la literatura mexicana contemporánea.” (párr. 4).

El término “estética de la violencia” destaca ya como un tópico que va de la mano con la narcoliteratura y que permite comparar las distintas expresiones. En este sentido, el

lenguaje en la novela sí constituye una cárcel, ya que atrapa al lector hasta el final y deja una huella en él, descubriéndolo o identificándose. De este modo, cumple con ambas partes de la querrela forma-contenido; una temática vigente con una renovación del estilo.

¿Es posible y/o pertinente catalogar a *Temporada de huracanes*? Por una parte y de acuerdo con su contenido temático, algunas reseñas críticas la identificaron como narcoliteratura, este fue el caso de Christopher Domínguez Michael en *El Universal* con “Novísimos. La Bruja” en donde afirma que Melchor se nutre de la realidad de Veracruz “con su guerra de bandas de narcotraficantes y sus gobernantes inenarrablemente despóticos, prevaricadores y cleptomaníacos, entrelazados con el llamado crimen organizado hasta volverse indiscernibles unos de otros” (párr. 3). Sin embargo, en la historia no existe una guerra de cárteles tal cual, y aunque posee factores de la literatura nortea: frontera, drogas y migración, no pertenece a la región norte del país, sino a la del Golfo de México. Así sin importar su procedencia o temáticas, son sus métodos lingüísticos y narrativos, la concatenación de cláusulas subordinadas, la supresión de nexos y el lenguaje propio de la región, lo que la vuelve tan poderosa.

Por otra parte, bajo el motivo homicida la novela también podría clasificarse como novela negra, sin embargo, Luisina Ríos lo esclarece: “Esta novela no se centra en la resolución sino en las circunstancias que desencadenaron el crimen.” (Ríos párr. 3). Es decir, después de describir la vida en este lugar y la psicología de los personajes, el crimen se vuelve claramente eventual, tanto que deja de ser el motivo principal.

Oswaldo Zavala¹¹ señala: “Si un narrador quiere abordar la violencia, la marginación y el fracaso en general de la modernidad en México, entonces más que hacer literatura del norte ese narrador estará haciendo estrictamente literatura mexicana y punto.” Esta es la respuesta. *Temporada de huracanes* cuenta la vida de México, por tanto, es literatura mexicana.

Para concluir este apartado, igual que hace Cavarero, habrá que citar la cruda sentencia de David Rousset: “Los hombres normales no saben que todo es posible”, es cruda porque, aunque aparentemente señala una apertura a las posibilidades, guarda un lado oscuro: los poderosos, los asesinos, los que ejercen la violencia extrema, no pueden ser hombres

¹¹ Esta cita proviene de un chat organizado por el periódico *El Universal* con el escritor mientras promocionaba el libro compilador de ensayos *Tierra de nadie*, en junio del 2013. La conversación completa está disponible en el enlace: <https://foros.eluniversal.com.mx/entrevistas/detalles/26671.html>.

normales. Los monstruos de la violencia y la tortura poseen un ingenio que parece no tener fin. Si se quiere hallar un remedio habrá que mirarlos directamente, pensar como ellos para vislumbrar su alcance.

II. Conceptos teóricos: la mitocrítica, el viaje del héroe y la violencia sagrada

En seguida se expone el aparato teórico utilizado en la investigación, éste pretende ser una combinación de conceptos que en *Temporada de huracanes* se unen para la conformación del análisis, estos son: la mitocrítica, el viaje del héroe y la violencia sagrada.

Gilbert Durand, en la segunda mitad del siglo XX, se da a la tarea de recolectar y estudiar los mitos y símbolos de diferentes civilizaciones de Oriente y Occidente para crear un método de análisis simbólico a partir del inconsciente colectivo cultural. El método llamado mitocrítica se centra en la observación del relato mítico primordial detrás de cada historia. Durand propone primero analizar los temas y motivos redundantes en las narrativas, después observar las circunstancias de los acontecimientos, los arquetipos involucrados y sus combinaciones, para finalmente establecer la correlación entre los mitemas de la historia analizada y otros mitos pertenecientes a una época o cultura distinta.

De esta forma, y de acuerdo con Durand, cada obra literaria constituye un microcosmos propio que guarda valores y relación con el resto. Ahí es donde este análisis comienza. La teoría mitocrítica proporciona definiciones, como la de mito y rito, que explican, al mismo tiempo, la relevancia de la teoría, no sólo en un nivel literario, sino también cultural. Luego de una búsqueda dentro de los mitos de occidente se observa una similitud entre el mito de Perseo y Medusa y la forma en que muere la Bruja a manos de Luismi.

En *Temporada de huracanes*, los personajes, afectados por un ambiente de desolación, carecen de la clase de propósitos tradicionalmente honorables como la búsqueda de la verdad y el triunfo del bien. En cambio, su lucha diaria se reduce a la de la supervivencia y lo que ésta implica. Es Luismi quien emprende los doce pasos descritos por Joseph Campbell en *El héroe de las mil caras*, travesía del héroe mitológico, sin embargo, este análisis arroja otras dudas: ¿es Luismi un héroe?, ¿de acuerdo con qué valores? Si es equiparable a Perseo, la respuesta inmediata sería que sí, pero la esencia del relato cuenta otra cosa.

René Girard, en *La violencia y lo sagrado*, desarrolla un concepto conocido como “violencia fundadora”, en el que las nociones de violencia y sagrado son confrontadas. Girard demuestra con ejemplos que la violencia es necesaria en las civilizaciones como generadora

y mediadora de la vida, adquiriendo así su cualidad de sagrada. Dentro de este concepto la violencia sagrada significa el cambio y la renovación, dos nociones necesarias para la supervivencia de una sociedad, y es bajo este concepto que se busca llevar al análisis en *Temporada de huracanes*: ¿la violencia retratada por Melchor encuentra exculpación?, ¿qué funda? De ser no la respuesta ¿existiría otro camino?

Posteriormente, Tobin Siebers, en su ensayo *El espejo de Medusa*, hace un recorrido de la apreciación de esta figura desde su aparición en la Antigüedad. De acuerdo con él, en el mito de Perseo y Medusa, en el momento en que ésta es degollada por el héroe, su cabeza, que más tarde entrega a Atenas para colocarla en su égida, se vuelve el primer amuleto en Occidente, convirtiendo al mito de Perseo y Medusa en el mito del nacimiento de la superstición. Medusa es el mal encarnado, los hombres se vuelven piedra al encontrar su mirada, lo que a largo plazo supondría la extinción de la raza humana, pero al cortarla y poseer el control del mal, la cabeza de Medusa se vuelve la defensa contra el mal que representa. En *Temporada de huracanes*, la figura de la Bruja es similar a la de la Gorgona; para la comunidad ella representa el mal, no obstante, acuden a ella en búsqueda de auxilio para lo sobrenatural, lo que está fuera del orden social natural.

De vuelta con Adriana Cavarero, en *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea* plantea la hipótesis de la cabeza de Medusa como el rostro mítico del horror, también como símbolo de la innovación en cuanto a formas de violencia que la guerra ha desarrollado en todo el mundo, afectando la dignidad del cuerpo humano más allá de la muerte, además se analiza la implicación respecto a que el horror se represente con una cabeza cortada de mujer. En consecuencia, este planteamiento es idóneo para el propósito de la investigación al reconocer a la novela como la cuestión temática primordial.

Es así que, con la ayuda de estos conceptos teóricos, es posible hacer una lectura de las creencias presentes en *Temporada de huracanes* que giran en torno a nociones como la maldad, la violencia, la muerte, la superstición, y sus efectos en la vida de los mexicanos, sus orígenes y posibles alternativas.

II.1 Mitocrítica y actualización de los mitos

Tal parece que el medio audiovisual es la forma de comunicación con mayor influencia en la actualidad. El desarrollo tecnológico es su principal impulsor y, la velocidad de éste, es lo que le vuelve implacable sobre otras formas de divulgación cultural. Aquí las historias narradas por las ramas televisiva y cinematográfica se colocan como la principal referencia de forma de vida, en la que se refleja una constante necesidad por renovar o retransmitir las viejas historias.

Siguiendo esta lógica, el remake es un fenómeno encontrado cada vez con mayor frecuencia y, contrario a lo esperado, su popularidad aumenta ante las nuevas historias. Esto se debe a la gratificación que experimenta el cerebro humano al escuchar historias que ya conoce. Sea desarrollando nuevos detalles o planteando escenarios alternos, los narradores se encargan de mantener al público ansioso por volver a escuchar la historia sobre la tragedia de Edipo y los obstáculos que Odiseo salvó para volver a Ítaca, aunque el nombre del penante sea cambiado por Lee Chandler y el del héroe homérico por Everett McGill¹². Ya lo dijo el historiador de religiones y novelista rumano Mircea Eliade, en *Imágenes y símbolos*: “Los mitos se degradan y los símbolos se secularizan, pero jamás desaparecen” (30-31).

Entonces ¿por qué las librerías y cinemas se llenan bajo la idea de contar “la historia jamás oída” ?, ¿existen las historias nuevas? De acuerdo con la crítica literaria, no. Si se realiza una rápida observación a la historia literaria, todos los conflictos, móviles y cuestiones argumentales se reducen a dos: amor y muerte, amor expresado en afecto, deseo, sexo, bienestar; y la muerte como el anhelo de vencerla, las condiciones bajo las que llega o una revisión al pasado en el momento de morir. Lo que queda es diferenciar los relatos, qué significan, con qué símbolos cuentan, cuáles se agregan o se omiten y por qué.

La mitocrítica o mitoanálisis es una vertiente del análisis literario que se desprende de la hermenéutica simbólica, se originó durante la segunda mitad del siglo XX en Europa, principalmente en Francia. La hermenéutica simbólica, desarrollada por el Círculo de Eranos,

¹² Lee Chandler, interpretado por Casey Affleck, es el protagonista de la película *Manchester by the sea* (2016), dirigida por Leslie Barber y escrita por Kenneth Lonergan, en la que la tragedia sufrida por Chandler y sobre todo el castigo autoimpuesto, son equiparables a los del rey de Tebas. Por su parte, Everett McGill es el nombre del papel interpretado por George Clooney, en la película *O Brother, Where Art Thou?* (2000), escrita y dirigida por Joel e Ethan Coen, la cual es una renovación de *La Odisea* de Homero.

se da a la tarea de desarrollar una postura interpretativa en la que disciplinas como literatura, historia, psicología, antropología, sociología, entre otras, se complementan para conseguir una visión más amplia de la cultura y de las obras producidas.

Pero ¿qué es un mito?, ¿cómo se constituye?, ¿cuál es su estructura? Mircea Eliade, en *Aspectos del mito*, apunta una definición arcaica y señala al mito como “la historia verdadera”, un relato invaluable de carácter sagrado, paradigmático y relevante, que resguarda los ejemplos de las primeras experiencias sagradas en que la humanidad se fundamenta. Al mismo tiempo, la raíz griega de la palabra lo vacía de significación, ya que el vocablo *mythos* corresponde con aquello que no puede existir en la realidad. Esta ambivalencia es la principal fuente de creación para la mitocrítica: explicar los hechos reales a partir de los imaginarios.

El mito nace de la necesidad humana por saber enfrentar determinadas situaciones, que conceden valor a la existencia: la alimentación, el trabajo, el matrimonio, la educación, el arte, el conocimiento, la muerte, todas actividades que le otorgan propósito y consuelo. En palabras de Eliade, la función principal del mito consiste en “revelar los modelos ejemplares de todos los ritos y actividades humanas significativas” (Eliade 18). Sin embargo, no se debe perder de vista que la acepción de “ejemplar” se utiliza únicamente en el sentido literal, el de un molde, ya que el mito no asegura algún carácter ético o de benignidad.

Uno de los hitos más importante en la vida humana es la muerte, y más la forma en que las exequias de los fallecidos toman lugar. Su implementación se sitúa alrededor de hace cuatrocientos mil años, de acuerdo con el hallazgo de la Sima de los Huesos de Atapuerca, Burgos en el año 2012¹³. Dentro de la tradición clásica, la importancia de estos rituales y la perduración del mito es llevado a escena por Sófocles en la tragedia *Antígona* (430 d.C.), que ilustra sobre la necesidad de los ritos funerarios y que se relaciona con el final de *Temporada de huracanes*, cuando Melchor, por medio del personaje del velador, nos habla de la necesidad de despedir a aquellos que transitan el sendero de la muerte.

¹³ Se encontraron huesos reunidos de veintiocho ejemplares del *homo heidelbergensi*, ancestro del neandertal. Al respecto, Juan Luis Arsuaga, director de la excavación, lo llamó “el primer santuario de la humanidad [...] la prueba más antigua de un comportamiento funerario y acumulación colectiva” (Mediavilla, Daniel pár. 6).

Entre las características más sobresalientes de los mitos destacan: primero, el tiempo primordial en que la mayoría ocurren, y más tarde, la siempre presente intercesión sobrenatural. En el caso de Antígona, esta mediación divina ocurre cuando los dioses dejan de aceptar los sacrificios tebanos en castigo a la orden de Creón de dejar a Polínice insepulto. Es así que el hombre se vuelve una creación mítica: finita y divina a la vez. Sin embargo, quizá la más importante de todas las características es que el mito no pertenece a la esfera de lo cotidiano. Es decir, pese a que existen mitos sobre la fundación de actividades cotidianas, el momento de la creación, por pertenecer al tiempo primordial, los encierra en el ámbito de lo sagrado.

Eliade divide a los mitos en dos: los pertenecientes a la historia falsa, aquellos que narran las aventuras o hazañas edificantes y son de contenido profano; y los de la historia verdadera, los que narran enfrentamientos con lo sagrado o lo sobrenatural. El elemento sagrado es fundamental, porque en él yace su legitimidad: “Es [...] a través de la experiencia de lo sagrado como se abren paso las ideas de realidad, verdad, significación, que serán ulteriormente elaboradas y sistemizadas por las especulaciones metafísicas” (Eliade 123), el mito de Antígona pertenece a la historia verdadera, ya que más allá de ilustrar la necesidad de enterrar a los cuerpos insepultos otorgándoles una morada para la posteridad, el punto central que encierra es el predominio de las leyes divinas sobre la voluntad humana.

Conocer los mitos es aprender el origen de las cosas, señala Eliade, pero, además, el ser humano aprende a ser consciente de en dónde encontrar cada mito y cómo convocarle cuando alguno se ausenta por mucho tiempo. Ahí radica la importancia de la reactualización del mito, la cual siempre ocurre de la mano de su concepto hermano: el rito. El rito constituye la remembranza y actualización de un suceso primordial, que le permite al ser humano diferenciar y conservar, al menos mientras dure este proceso, lo real, lo sagrado. Debido a su continua insistencia en el tiempo, su valor simbólico, el mito que busca preservar, adquiere un carácter perdurable en la memoria colectiva. El ritual posee en sí un valor sagrado, ya que “consigue abolir el tiempo profano, cronológico y recuperar el tiempo sagrado del mito” (Eliade 123).

Una manera de distinguir estos mitos en la actualidad, se encuentra en la narrativa contemporánea, escrita o adaptada a la pantalla, ésta guarda los secretos universales comunes

a todas las sociedades: “La novela especialmente, ha ocupado, en las sociedades modernas, el lugar que tenía la recitación de los mitos y de los cuentos en las sociedades tradicionales y populares. Aún más: es posible desentrañar la estructura “mítica” de ciertas novelas modernas, se puede demostrar la supervivencia literaria de los grandes temas y de los personajes mitológicos” (Eliade 162).

Por encima de otras artes, la literatura se devela como la resistencia contra el tiempo histórico, por el anhelo de conocer otros espacios temporales distintos al propio. Lo que Eliade denominó un “comportamiento mitológico” le concede a lo literario una naturaleza favorable para la implementación y estudio de mitos. Mientras los ríos de tinta sigan corriendo, el análisis mitocrítico se mantendrá vigente. Continuando con el ejemplo del mito de Antígona, dicha evolución mencionada por Eliade se encuentra en la obra *Antígona González* (2012), de la autora queretana Sara Uribe (1978). Escrita como prosa lírica, esta historia se contextualiza en el México contemporáneo de la guerra del narcotráfico.

A diferencia de la hija de Edipo, la Antígona de Uribe busca el cadáver de su hermano menor quien, presente, ha muerto a manos del narcotráfico. La Antígona clásica sabe dónde yace su hermano, su anhelo deriva de la necesidad de cumplir los rituales de los que el alma de Polídice depende para alcanzar un descanso en el más allá. Por su parte, la Antígona mexicana ni siquiera posee la certeza de que el suyo esté muerto.

Dentro del campo literario, el mitoanálisis hace una revisión de los mitos originarios de las culturas, sus similitudes y sus diferencias, pero, qué significan estas divergencias, cuál es la importancia del mito en el forjamiento de las civilizaciones y la forma en que se renuevan de acuerdo al paso del tiempo y el contexto. El mitoanálisis se caracteriza por poseer tintes estructuralistas, es decir, establece características de forma y contenido, comunes a todos los mitos, y a partir de estos es que se analizan los relatos. Tal como lo hizo en *Las estructuras antropológicas del imaginario* (1960), el antropólogo francés Gilbert Durand, establece una teoría general del imaginario, en el cual se clasificaban las diferentes imágenes predominantes en Oriente y Occidente, de acuerdo a las influencias que ejercieron para el forjamiento de las civilizaciones y sus mitos.

Gilbert Durand (1921-2012), discípulo de Gaston Bachelard y miembro del Círculo de Grenoble, dedica su vida al estudio de los símbolos. A través de obras como *Mitos* y

sociedad, Lo imaginado, La imaginación simbólica y De la mitocrítica al mitoanálisis, ayudándose de elementos simbólicos y su significación en el imaginario colectivo, instaura, a través de estructuras arquetípicas, a la mitocrítica como una forma de hacer análisis cultural. Durand asegura que las estructuras míticas representan los cimientos de una inteligencia histórica y que, a través de ellas, al lograr una identificación con los dilemas divinos, el ser humano puede dar solución a los propios.

De acuerdo con Mario Tome Diez, en su artículo introductorio al mitoanálisis “¿Qué es la mitocrítica?”, cada relato, sin importar al género que pertenezca, posee un mito literario, el cual se muestra según el autor que lo narra y la tradición a la que se adscribe. Así, el papel de la mitocrítica consiste en revelarlos, estudiar su evolución en el tiempo e identificar qué mitos predominan y dirigen a determinados grupos sociales.

En la mitocrítica existen dos formas de hacer análisis, ahí reside la diferencia entre mitoanálisis y mitocrítica. El primero, de acuerdo con Girard, es el estudio de un motivo mítico a través del tiempo, es decir, su representación y significación en diferentes manifestaciones artísticas y culturales de manera cronológica; por su parte, la mitocrítica se centra en el estudio de una obra específica y la recolección de contenido semántico análogo de los mitemas, unidades más pequeñas de significación dentro del relato, es decir, descubrir los motivos míticos que la acompañan, descifrar qué mitologías predominan en la narración.

En realidad, uno forma parte del otro, y para llevar a cabo un mitoanálisis son necesarias varias prácticas de mitocrítica en diversos objetos artísticos. Tome Diez señala que para apreciar la escasez, desaparición o surgimiento de un mito es necesario observar la repetición de motivos míticos que se presentan durante un lapso. En *Antígona González* es posible observar la repetición de conjuntos de mitemas durante los mediados del siglo XX en América Latina¹⁴; la desaparición o muerte del hermano menor, la inoperancia del sistema

¹⁴ Uribe hace un recuento de los autores que trabajan esta figura a través del tiempo, abarcando diversos contextos. Entre los mencionados destacan: *Antígona*, de Jean Cocteau; *Antígona Furiosa*, de Griselda Gambero; *Antígona cubana*, de José Triana; *Antígona y actriz*, de Carlos Eduardo Satizábal; *Antígona, una tragedia latinoamericana*, de Rómulo E. Pianacci; *Antígona o la elección*, de Marguerite Yourcenar; *La tumba de Antígona*, de María Zambrano; *El grito de Antígona*, de Judith Buttlar y *Antígona Vélez*, de Leopoldo Marechal, cuyo único ejemplar fue extraviado por la protagonista de la obra.

gobernante al momento de impartir justicia, lo absurdo de las leyes humanas y su derrota ante el deber divino.

De acuerdo con Durand “cada mitema es portador de la misma verdad que la totalidad del mito o del rito” (*Lo imaginario* 103) y se determinan a partir del valor semántico y simbólico con que estén dotados de acuerdo a la tradición. La obra de Uribe se conforma de alusiones a diferentes actualizaciones de este mito, así como de la resignificación que el personaje de Polínice sufre en esta zona, su cuerpo expuesto se identifica con los violentados y desaparecidos a quienes el Estado no otorga justicia.

Para concluir, una vez realizada la identificación del mito literario es necesario reconocer su actualización, es decir, llegar a una conclusión que valide su permanencia. Como se pudo apreciar, el establecimiento de los ritos mortuorios se presenta como ley divina, por lo que justificar su existencia estaría de más, sin embargo, en una región en la que se ha perdido el respeto por la vida y la muerte amenaza en forma de epidemia, la importancia por las ceremonias mortuorias merece destacarse. La actualización del mito que hace Uribe se muestra como necesaria, el México contemporáneo retratado en su obra y en *Temporada de huracanes* son testimonio de la violencia, el argumento de *Antígona González* hace eco en el final de *Temporada de huracanes*, cuando el cadáver de la Bruja es arrojado a la fosa común la figura de Tadeo González está presente.

II.2 El viaje del héroe y la travesía del villano

En *El héroe de las mil caras. Psicoanálisis del mito* (1949), Joseph Campbell sentencia: “El mito es un sueño que todo el mundo tiene. El sueño es el mito personalizado; el mito es el sueño despersonalizado.” (13) Cada relato corresponde a un sueño, es decir, un mito personalizado. El mitólogo estadounidense plantea la idea de que todo relato narra un viaje, real o alegórico, cuyo protagonista es trasladado de una normalidad hacia un espacio extraordinario, donde es sometido a pruebas para conseguir una recompensa y así complementar su existencia. Este proceso, conocido como el “viaje del héroe”, funciona como una guía arquetípica y circular con la que el protagonista alcanza su meta.

La historia de Perseo contra Medusa es un ejemplo clásico que ilustra los pasos del héroe. Perseo, en cuya figura se profundizará en el capítulo III, recorre las doce estadias propuestas por Campbell. Igualmente, en este mito se hacen presentes los ocho arquetipos que condicionan los acontecimientos. El primer arquetipo es el del héroe, que corresponde a Perseo, él es el protagonista del relato que está en búsqueda de algo, en la mayoría de los casos es en búsqueda de su identidad, así comienza sus estadias en el mundo ordinario, donde su vida común tiene lugar.

Esta calma se ve rota por el llamado a la aventura, en el que el protagonista es invitado a realizar una hazaña, la de Perseo consiste en ofrecerse para llevar la cabeza de Medusa al rey de Séfiros, Polidectes, quien busca desposar a su madre, Dánae. Con esta actitud de falsa amistad, Polidectes se posiciona como el Embaucador, esta figura puede presentarse como un desahogo cómico, como aliado del héroe o como una extensión de la Sombra, el oponente del personaje principal. La misión de héroe se encamina siempre hacia la derrota de las fuerzas malignas, así Medusa corresponde entonces al arquetipo de la Sombra, el enemigo a vencer, que se presenta como un igual y representa los sentimientos reprimidos del protagonista.

El héroe duda antes de comenzar la aventura, es lo que conocemos como el rechazo del llamado, sin embargo, el encuentro con el Mentor ocurre e infunde en el héroe la confianza faltante para emprender su misión. El arquetipo del Mentor corresponde a un héroe retirado que presta ayuda al nuevo viajero. En el mito, Atenea se identifica como el mentor de quien Perseo requiere de la intercesión, al mismo tiempo la diosa funge también como Herald, ya que anuncia la proximidad del viaje y asegura a Perseo el auxilio en el cumplimiento de su tarea.

A continuación se da el tiempo de pruebas, aliados y enemigos, donde el héroe se encuentra con sus adversarios, pero también con ayuda inesperada. Durante este periodo se da el cruce del umbral, ahí comienza la transformación del protagonista, una vez concluido el proceso el héroe adquiere un mayor conocimiento de sí mismo, es importante hacer énfasis en que la búsqueda de ese conocerse es lo que lo impulsa a la aventura.

Durante este lapso Perseo recibe la ayuda prometida por la divinidad: el escudo de Zeus, el yelmo de Hades, así como una guadaña, una alforja y un par de sandalias aladas

proporcionadas por Hermes. El siguiente paso para cumplir la misión es el tránsito del héroe al mundo extraordinario a través del umbral. Ahí se encuentra el Guardián del umbral que simboliza los obstáculos internos o externos que el héroe padece al comienzo de su aventura. Para Perseo este guardián son las Grayas, a quienes presiona hasta que le confieren la ubicación de las Gorgonas.

La ordalía corresponde al suceso en que el héroe encuentra más complicaciones, ahí se ve cara a cara con el enemigo, sin embargo, hay viajes en los que dicho duelo ocurre más de una vez. Perseo, con ayuda de los objetos divinos, confunde y vence a Medusa al paralizarla con su reflejo y cercenarle la cabeza. Después escapa de la ira de las Gorgonas restantes ahuyentándolas con la testa de la vencida que más tarde guarda dentro de la alforja.

Durante el camino a casa, el héroe experimenta el avistamiento de la cueva. En esta etapa le es mostrada una recompensa que el héroe comienza a desear. Perseo conoce a Andrómeda, quien personifica a la Figura cambiante. Dicho arquetipo representa las energías fluctuantes del inconsciente e introduce la duda en el relato acerca de los objetivos del héroe. Así Perseo, al enterarse por boca de sus padres sobre la grave situación de Andrómeda, retrasa su vuelta a Séfiros y decide actuar. Enfrenta otro combate en el que, con la cabeza de Medusa, convierte al monstruo marino que amenaza la vida de su ahora prometida, en coral.

Perseo y Andrómeda se casan, pero otra extensión de la Sombra aparece: Agenor, un antiguo pretendiente de Andrómeda, la reclama. Aquí Perseo lleva a cabo por tercera ocasión un enfrentamiento, mismo que también soluciona con la cabeza de la Gorgona. Así puede continuar con el camino a casa. Ya de vuelta en Séfiros, la resurrección de Perseo toma lugar cuando éste se encuentra con que Polidectes no desiste en desposar a Dánae. Perseo toma una vez más la testa de la Gorgona y convierte al rey en piedra, así la Sombra es superada completamente. El regreso con el elixir se completa cuando Perseo devuelve los elementos divinos a las Euménides y entrega la cabeza de Medusa a Atenea, quien la coloca en su égida.

Para finalizar, el héroe debe retornar al lugar en el que comenzó, el mundo ordinario. Perseo, con su madre y su esposa, vuelve a Argos, lugar en el que nació y del que fue expulsado por la profecía de un oráculo que aseguró asesinaría a su abuelo Acrisio, rey de Argos. El hado alcanza al héroe y durante un lanzamiento de disco accidentalmente golpea a Acrisio que muere. Perseo, incapaz de ocupar el trono de su abuelo, hace un intercambio y

se convierte en rey de Tirinto. El regreso al mundo ordinario le permite al protagonista hacer un recuento de sus pasos y de su madurez. El héroe comprende que más allá de vencer a los adversarios, liberar al cautivo o contraer matrimonio, la verdadera recompensa reside en expandir sus límites y replantear su idea previa del yo.



Etapas del viaje del héroe de Perseo

Esta guía es una herramienta de análisis, en la cual lo que marca la diferencia es la manera en que el protagonista recorre las estancias, incluso con valores totalmente opuestos a los que se creería que debe poseer un héroe. Según Chevalier, el héroe es generalmente el hijo de la unión de una divinidad con un ser humano, que representa la unión de las fuerzas celestes y terrenas, como es el caso de Perseo o Hércules. El héroe siempre debe ser mortal y poseer un poder sobrenatural, este puede ser el valor, la fuerza o la astucia, por mencionar algunos.

Ya sea un dios caído o un hombre divinizado, el héroe busca alcanzar o retomar la condición divina y su primera victoria es la que obtiene sobre sí mismo al conocerse. Es el símbolo del “impulso evolutivo (el deseo esencial), la situación conflictiva de la psique humana, por el combate contra los monstruos de la perversión” (558), por tanto, posee atributos del sol, cuya luz y calor triunfan sobre las tinieblas y el frío de la muerte, por eso su propósito principal se centra en combatir las fuerzas malignas.

Ahora bien, gracias a la consolidación de la novela en el siglo XIX como género narrativo dominante, la psicología de los personajes se ve enriquecida a partir de las situaciones, diálogos más extensos y monólogos internos que autores como Goethe, Dickens, Tolstoi, Dostoievski, Flaubert y Proust introducen.

Este nuevo desarrollo de los personajes permite al protagonista y antagonista clásico moverse con mayor libertad dentro del espectro de virtudes y vicios. Anteriormente, el único que experimenta la aventura era el héroe, esta apertura psicológica-narrativa permite ahora analizar las etapas de protagonistas que no tienen como propósito la derrota del mal ni poseen dones divinos.

El instrumento de análisis evoluciona y el viaje del héroe se renombra como la travesía del antihéroe. De acuerdo con el *Diccionario de Oxford*, el antihéroe se define como: “personaje ficticio que desempeña el mismo papel de importancia y protagonismo que el héroe tradicional, pero carece de perfección por tener virtudes y defectos de una persona normal.” El antihéroe y sus métodos e intereses carecen de un enlace con lo divino. En *Temporada de huracanes*, las virtudes pocas veces se dejan ver, es por esto que la travesía del villano tiene mayor coherencia al momento de analizar las acciones de sus personajes, en concreto las de Luismi, quien carece de los valores heroicos tradicionales.

II.3 La violencia sagrada; por qué Caín y Rómulo no tuvieron opción

Decir que la época que corre es una de un ambiente de violencia sin precedentes sería correr un riesgo, ya que en el país han existido procesos históricos y épocas pasadas caracterizadas por una violencia tan alarmante como la actual. Lo que sí se puede afirmar es que en esta época y en la sociedad actual, la violencia ejercida de forma tan abierta y deliberada resulta atemorizante. Por otra parte, este concepto se presenta como fundamental para la investigación, debido a que la violencia actual no deja de ser una asimilación de la violencia fundadora y sagrada de los pueblos primitivos, misma que ha sido sufriendo mutaciones y adaptaciones pero que no deja de ser el ansia de la supremacía del yo por encima del otro. Asimismo, es necesario entender qué es lo sagrado, si es posible acceder a ello y qué resulta si se logra vislumbrar. Para averiguarlo, son utilizados principalmente los conceptos teóricos propuestos por René Girard en *La violencia y lo sagrado*, y Jean-Jacques Wunenburger en *Lo sagrado*.

Este apartado busca ahondar en torno a la violencia como característica innata y el estrecho vínculo que posee con lo sagrado. Se analiza la violencia sagrada como fundamento en la instauración de la cultura, concretamente, en dos mitos en los que coinciden la instauración de una ciudad y un asesinato: Caín y Abel, en el relato bíblico, y Rómulo y Remo, en el latino.

El mito fundacional o fundador es aquel mito etiológico que explica el nacimiento de un rito o una ciudad principalmente, aunque también se le da este nombre a la explicación del origen de cualquier comunidad, costumbre, creencia, disciplina, idea o nación. En ellos interviene el fundador, quien es el protagonista principal y quien libra los contratiempos.

Los relatos fundacionales requieren de una fuerza violenta primordial que los legitime: una guerra, un homicidio, un sacrificio. Aquí se mencionan dos. Primero, el de Caín y Abel, en el que Caín, movido por la envidia, mata a su hermano Abel. Al enterarse, Yahvé lo condena a vagar por la tierra. Desterrado, Caín funda la primera ciudad, instaurando el mito civilizatorio, que le permite al hombre vivir en un lugar y desarrollar urbanizaciones. Segundo, el mito de Rómulo y Remo, los gemelos hijos del dios bélico Ares, responsables del nacimiento de la ciudad de mayor esplendor de la antigüedad en Occidente, Roma.

Dentro de los mitos se rescatan una idea común que actúa como eje para su análisis: el homicidio entendido como la utilización de la violencia sagrada para la fundación de una ciudad, de esta idea derivan tres conceptos que funcionan como unidades complementarias entre sí, el homicidio, la violencia y lo sagrado, por lo que antes de hablar acerca de los mitos y su contenido simbólico, es necesario mencionar las características de estas tres ideas y su relación.

La violencia a la que se hace referencia es esa fuerza primordial que fomenta el desarrollo humano. René Girard, en *La violencia y lo sagrado*, propone una hipótesis acerca de este concepto. A veces correlativa, otras unilateral, logra explicar las dos naturalezas de las deidades primitivas, mismas que sintetizan el carácter humano: la unión de lo maléfico y de lo benéfico. Esta fuerza divina que Girard llama “unanimitad fundadora”, da origen a los seres vivos, a las civilizaciones, a las mitologías, y establece que todas las criaturas míticas encarnan el juego de la violencia como rasgo distintivo (Girard 261). La creación del mundo según el Génesis, la explosión que da origen al universo, la llegada al mundo, el llanto, el

amor, todos son actos violentos. El día a día está repleto de ella, y son estos ecos de la violencia que nos recuerdan la naturaleza de la existencia.

En la obra titulada *Una historia de la violencia*, Robert Muchembled ofrece una definición para la violencia que data del siglo XII. Proveniente del latín *vis*, significa fuerza o vigor que caracteriza a un ser humano, comúnmente de carácter iracundo y brutal. También define una relación de fuerza destinada a someter o a obligar a otro (17). Estas dos primeras acepciones limitarían a la violencia a un comportamiento humano, pero añade: “Todos los seres vivos se mueven por comportamientos depredadores y de defensa cuando se ven amenazados” (20). De esta forma, la fuerza violenta es un rasgo común a todos los seres vivos, existir es en sí un acto violento, definición que dejaría manifiesta la sentencia previamente dictada por Girard: la violencia es inevitable.

Dentro de la violencia ejercida por los seres humanos, Erich Fromm hace una distinción entre dos comportamientos: la violencia normal y la violencia patológica. La primera se manifiesta en el juego y está destinada a la conservación de la vida, se expresa en forma de miedo, frustración, envidia o celos. La segunda es más un impulso vengativo o pérdida de esperanza, la cual se efectúa en forma de violencia compensatoria, como el sadismo y la sed de sangre. Ésta se presenta en individuos que poseen mayor predisposición para la violencia criminal. Por su parte, Konrad Lorenz introduce el concepto de violencia instintiva, el cual explicaría que el potencial agresivo humano se basa en un componente genético que se estructura a través de la socialización de los individuos.

Muchembled apunta como factor determinante en la activación de la violencia a las frustraciones o afrentas narcisistas que sufre el amor propio y la estima propia. Así, aunque la violencia sea una característica universal, históricamente se distinguen ciertos individuos que, por las particularidades sociales que experimentan, tienen una mayor inclinación a la violencia, como los héroes míticos, los reyes sagrados, los dioses y los antepasados divinizados. Además, refiere circunstancias bajo las cuales el individuo, al sentirse en peligro, se comporta con mayor violencia; la superpoblación de una ciudad, la densidad de una multitud, la proximidad de un individuo sospechoso, en resumen, la regulación del espacio personal.

Según Karl Kohut hay tres papeles en la dinámica de la violencia: quien la ejerce, quien la padece y quien la observa, pese a que no son afectados de la misma forma, los tres participantes son marcados por ésta. Algunos de los procesos mediante los cuales se da la aceptación de la violencia son los rituales legales que la subliman, ya sean religiosos, científicos o morales. Así la primera violencia total se sustituye por el enfoque de esta violencia hacia un individuo.

Muchembled alude a la teología pesimista de la naturaleza humana de Thomas Hobbes, la cual sostiene que la esencia del ser humano se encuentra fuertemente marcada por la agresividad y cuya única salvación se encuentra en la fe. Respecto a la función religiosa, Muchembled retoma a Girard, quien afirma: “Lo religioso siempre está destinado a apaciguar la violencia, a impedir que se desencadene; les dice verdaderamente a los hombres lo que hay que hacer y lo que no hay que hacer para evitar el retorno de la violencia destructora e impulsa a una comunidad en crisis a elegir una <<víctima propiciatoria>> cuyo sacrificio permite restablecer el orden perturbado” (Girard 359).

En *Lo sagrado y lo profano*, Eliade recalca el valor de la violencia primordial o primitiva, señala que dichas actitudes de crueldad o barbarie para los contemporáneos no son exclusivos de los primeros hombres, sin embargo: “La diferencia consiste, sobre todo, en el hecho de que para los primitivos esta conducta violenta tiene un valor religioso y está calcada sobre los modelos transhumanos” (72).

De esta forma, independiente a los valores que promuevan, la función principal de las religiones es la de una guía de conducta que busca evitar el retorno de la violencia destructora; es la religión el factor que atenúa y redirige la violencia bajo formas socialmente aceptables, aunque guardando su esencia primitiva, divina y cruda, ya que, como Girard señala, la violencia y lo sagrado van de la mano.

Federico Álvarez, en su ensayo “La violencia en la literatura” en *El mundo de la violencia*, señala a la violencia como el único denominador común de la gran mayoría de las obras literarias, otra prueba más este rasgo inherente de la vida. Por su parte, en *La violencia en la Historia. Análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, Juan José Iglesia Rodríguez reúne una serie de ensayos en torno al tema, dentro de los cuales sobresale el

ensayo de Mercedes Comellas “De la muerte épica a la muerte de la historia: Literatura y violencia”.

De acuerdo con Comellas, es importante mencionar que la literatura no aparece como una forma de enfrentar a la violencia, acción que pareciera irrealizable, sino más como un compendio de ejemplos y muestras de las diversas formas en que se ha asumido a lo largo del tiempo, así como las formas en que se disimula. “Cada cultura intenta proporcionar un sentido a la violencia para integrarla como práctica legítima en sus códigos” (Comellas 219). Pese a su prohibición, la violencia no puede ser erradicada, en consecuencia, se crean una serie de estatutos naturales que regulan sus expresiones.

En un nivel social, la violencia es simbólicamente percibida como un exceso catastrófico y destructor del orden humano. En él la organización social actúa como mediadora y se dedica a domesticar, obrar en consonancia y poner fin a algunos de sus efectos. La máxima expresión de violencia es la muerte. De acuerdo con Girard, es la peor violencia que un ser humano puede sufrir. Para Chevalier, la muerte implica el fin absoluto de algo vivo y, necesariamente, positivo: un ser humano, un animal, una planta, una amistad, una alianza, incluso una era o una época de paz. Además, su derecho, al igual que el de la vida, pertenece a los dioses, quien da muerte ejerce una acción sobrehumana.

Dice Mercedes Comellas que la cultura llega con la construcción de un orden en el caos, un sentido, pero cada orden significa una imposición, lo que conlleva violencia. Walter Benjamin, en *Tesis de filosofía de la historia*, afirma que “no existe documento de cultura que no sea a la vez documento de barbarie” (63). Siguiendo esta línea, Wunenburger, en *Lo sagrado*, señala que toda cultura actúa como función represiva de impulsos antisociales, sin embargo, no termina por alcanzar a anularlos completamente. Esta función “civilizadora” avanza a costa del bienestar humano; de la mano del nacimiento y el desarrollo de las grandes metrópolis, también nacen los sistemas de leyes que significan no una forma de erradicar la violencia, sino una forma de controlarla, redirigirla e incluso maximizarla.

La tortura aparece como un instrumento legal de justicia y su percepción es difundida como una forma de protección social, lo mismo acontece con la guerra que en ocasiones es percibida como un mal necesario y la pena de muerte como un castigo neutral; la violencia es ejercida por el poder para establecer un orden, regulado por el Estado, que la transforma

en cultura y determina la moral y la forma de vida. Sin embargo, la violencia como fuerza irrefrenable sigue. En palabras de Comellas: “la cultura no ha encontrado otra solución a la violencia más que su ritualización y su interpretación sacrificial” (223).

Uno de los disfraces bajo los que se disimula es a través del sacrificio ritual. Mediante este proceso lo violento-religioso se vuelca al apaciguamiento de la misma violencia. Girard apunta: “Sólo es posible engañar a la violencia en medida de que no se le prive de cualquier salida, o se le ofrezca algo que llevarse a la boca” (12). Para mitigarle es necesario dedicar un momento exclusivo a satisfacerle cada tanto y evitar que lo trague todo.

Estos mecanismos culturales funcionan como válvula de escape, al mismo tiempo que la violencia es normalizada, de lo contrario: “La violencia insatisfecha busca y acaba siempre por encontrar una víctima de recambio” (10). En esto consiste el procedimiento conocido como sacrificio.

Es en el sacrificio, que rememora lo sagrado, donde la muerte de un ser vivo es requerida. Actúa como “un tributo que se debe pagar para que la vida colectiva pueda proseguir” (Girard 265). Al morir un miembro de la comunidad, los lazos sociales se refuerzan y la prosperidad llega. Por eso, para algunos grupos la muerte es adorada como deidad, pues comparte esta dualidad del dios primitivo que es benéfico y maléfico por igual.

Girard dedica el primer apartado de *La violencia y lo sagrado*, al complejo y ancestral proceso sacrificial, expone que el vocablo latino *sacer* posee dos connotaciones complementarias: por un lado, el adjetivo califica como “algo muy santo” que es público y legítimo; por otra parte, *sacer* también significa crimen, lo que implica la condición de ilegítimo o furtivo, esta doble significación estrechamente ligada coloca al sacrificio como un crimen sagrado. “Algunos han visto en el crimen (de un padre, de un rey, de un dios, etc.) la acción por la cual el hombre habría instaurado o descubierto lo sagrado” (Wunenburger 50); de acuerdo a su fin se divide en purificador o propiciatorio.

Dentro del rito sacrificial hay dos clases de sustituciones: primero, aquella ofrecida por la violencia fundadora en la que con una víctima se sustituye a toda la comunidad; y la segunda, la ejercida en la violencia ritual, la cual busca emular a la fundadora, en ella se sustituye a la víctima sacrificable, aquella que sale de la comunidad, por la víctima

propiciatoria, aquella que forma parte de la comunidad. Esto debido a que la muerte de las víctimas sacrificiales, al encontrarse fuera del grupo, desencadenarían la guerra, una nueva violencia.

Girard señala que la función social del sacrificio consiste en “mitigar la violencia intestina; disensiones, rivalidades, celos y peleas entre allegados”; de esta forma la armonía comunitaria es restaurada y la unidad social reforzada. Según Girard, de acuerdo con Confucio en *El libro de los ritos*, los sacrificios, la música, las leyes y los castigos comparten la misma finalidad: “unir los corazones y establecer el orden” (Girard 16).

Por su parte, Chevalier identifica al sacrificio como el símbolo de renuncia a los lazos terrenales por amor al espíritu o a la divinidad, es decir, un intercambio al nivel de la energía creadora. Cuanto más precioso sea el objeto ofrecido, más poderosa será la energía recibida. El sacrificio sería entonces un recambio de vida por vida, de esta forma, su lectura mítica se traduce como una ofrenda a la divinidad del que se nutre la trascendencia. El sacrificio proporciona un origen de la divinidad y de lo religioso, al mismo tiempo que apacigua a la violencia.

Otro aspecto del sacrificio es aquel percibido como un proceso pervertido que encierra la vanidad de obtener venganza. A diferencia del sacrificio, la venganza es un proceso infinito e interminable, cuya diferencia estriba en la intención individual que guarda; el sacrificio se hace por el bien común, mientras que la venganza apacigua el dolor de unos cuantos. “La multiplicación de las represalias pone en juego la propia existencia de la sociedad”, es por eso que la “justicia por propia mano” es prohibida y, al mismo tiempo, es tan ejercida. Girard encuentra el motivo: “El deber de no derramar nunca la sangre no es, en el fondo, distinto del deber de vengar la sangre derramada” (23).

Al final, ambos resultan ser, una vez más, parte del mecanismo que la violencia ejerce del que nadie escapa: “Y casi todo es purificado según la ley con sangre; y sin derramamiento de sangre no se hace remisión” (Hebreos 9:22). La sangre es el vehículo de la vida, el principio de generación, receptáculo de las pasiones y del alma, sólo con su derramamiento es que el ciclo vital se completa.

Así se llega a un punto fundamental en el sacrificio: la víctima. Wunenburger, coloca al sacrificio como el contacto entre el mundo humano con lo sagrado. Siguiendo esta lógica, la víctima es la intermediaria entre ambos mundos, la cual, al entrar en contacto directo con lo sagrado, adquiere también esa cualidad. La víctima propiciatoria suele elegirse generalmente entre esclavos, niños y ganado, aunque también puede ser un individuo muy importante o un ser marginado socialmente.

Ante lo sagrado cualquiera es prescindible. Girard señala: “La inmolación de unas víctimas animales [desvía] la violencia de algunos seres a los que se intenta proteger, hacia otros seres cuya muerte importa menos o no importa en absoluto” (11). Más adelante cita a Joseph de Maistre, quien, en *Elucidación sobre los sacrificios*, afirma: “Las víctimas animales siempre tienen algo de humano” (11). Maistre destaca que los animales escogidos son aquellos con cualidades o características más similares a las humanas. El sacrificio de la víctima denota su nula relevancia en la estructura social, al mismo tiempo que le concede otra trascendental, gracias al sacrificio la víctima se vuelve sagrada, y aunque matarla es un crimen, es en su misma muerte donde yace su sacralidad.

Girard señala que el sacrificio es visto por algunos como un trueque entre el hombre y la divinidad. Los motivos para un sacrificio se dividen comúnmente en tres: alcanzar la expiación, beneficiar la fertilidad agraria y conmemorar un acontecimiento de la incidencia divina en la historia humana. El sacrificio aparece en la historia cultural como el rito religioso por excelencia, el cual, a veces, suele confundirse con lo sagrado.

Pero ¿qué implica lo sagrado y dónde yace su diferencia respecto al sacrificio? Wunenburger define a lo sagrado como el “conjunto de experiencias subjetivas de la persona que, en ocasión de estados afectivos particularmente intensos, de exaltación o de pavor; toma de conciencia de estar ligado a realidades suprasensibles y dependiente de una fuerza superior que la sobrepasa” (19). De acuerdo con Schleiermacher, lo sagrado es el instinto religioso abierto hacia la perspectiva de alguna cosa finita; en palabras de William James, es el entendimiento de que el yo superior forma parte de alguna cosa más grande que él.

Estas definiciones coinciden en el despertar de la conciencia que liga la vida humana con lo trascendental. Sin importar qué definición se elija o la forma en que se opte por

definirlo, la realidad es que “La existencia humana permanece gobernada en todo momento por lo sagrado, regulada, vigilada y fecundada por él” (Girard 275).

Retomando la doble significación de *sacer* a la que también alude Sigmund Freud en *Tótem y tabú*, el psicoanalista distingue entre lo sagrado o consagrado y lo inquietante, peligroso, prohibido o impuro. A partir de la segunda, concretamente a lo prohibido, es que nace el tabú y su violación. Tabú es “toda prohibición impuesta por el uso y la costumbre o expresamente formulado en leyes de tocar a un objeto, aprovecharse de él o servirse de ciertas palabras prohibidas” (Freud 34).

Aquel que viola un tabú, igual que quien entra en contacto con lo sagrado, adquiere esa cualidad, a partir de la violación de la norma es que el tabú por sí mismo le transforma y le expulsa de la comunidad. La muerte es un tabú sagrado. La divinidad es tabú, no puede ser alcanzada por lo humano. Entonces Freud recalca: “El mandamiento tácito disimulado detrás de las prohibiciones tabú es originalmente: guárdate de la cólera de los demonios” (34).

En la actualidad, y gracias al desarrollo científico y tecnológico, gran parte de las culturas se asumen como libres de la influencia de lo sagrado y lo que conlleva (mitos y ritos), bajo una idea falsa de completa civilización. Ante esta inclinación que implica la negación de la esencia humana Girard advierte: “La tendencia a borrar lo sagrado, a eliminarlo por completo, prepara el retorno subrepticio de lo sagrado” (Girard 334).

De vuelta con los ejemplos míticos elegidos, uno de tradición hebrea y otro latino, se puede observar que en ambos casos dos hermanos son los protagonistas. Aun dentro del gran tiempo mítico, cronológica y literariamente, el relato bíblico se ubica primero: Adán y Eva, la primera pareja de seres humanos, de acuerdo con el Génesis, son expulsados por Yahvé del Paraíso y de la presencia divina luego de desobedecer el mandato y probar el fruto del árbol del conocimiento del bien y del mal, entonces deciden asentarse a las afueras del Edén y tener descendencia: Caín, el hijo mayor, y Abel, el menor. La tradición litúrgica concatena los relatos de Adán y Eva y de Caín y Abel, como parte del mismo, pero como la Sociedad Bíblica Católica Internacional, en su exégesis a este pasaje afirma que estas dos historias bien pueden estar separadas por siglos.

El relato bíblico coloca a Caín como el mayor de los hermanos. Él es agricultor, lo que se traduce en el símbolo del trabajo, pero también del que vive de la tierra maldita, a las afueras del Edén. Por su parte, Abel, “el favorito del cielo”, es pastor, un trabajo también arduo, pero cuya recompensa es mayor e inmediata en comparación con la del oficio de su hermano. Ambos son fieles a Yahvé, quien, como toda deidad primitiva, requiere de sacrificios. La ofrenda de Caín consiste en frutos y granos de la recolección del campo, mientras que la de Abel es la muerte del primogénito de su rebaño, la sangre derramada complace las demandas divinas, la balanza se inclina a favor del menor.

Caín comienza entonces a sentir celos, ¿por qué su trabajo, el esfuerzo de meses, no es visto con agrado ante los ojos de Yahvé? No entiende que su cosecha, al ser fruto humano completamente, niega la esencia misma de la divinidad que la muerte del cordero reconoce. Cegado por la envidia, conduce a su hermano a un bosque donde lo golpea en la cabeza con una piedra y lo mata. Un cuervo le aconseja que entierre el cadáver y el primer fratricidio de la humanidad se registra. Después, Yahvé llama a Abel y al no recibir respuesta le busca, conoce el crimen del hermano mayor y le interroga sobre su paradero. El otro, sin signos de arrepentimiento, lo cuestiona: “¿Acaso soy desde el día uno el custodio de mi hermano?” Yahvé responde: “Habla la sangre de tu hermano y desde la tierra grita hasta mí” (Gén, 4:9,10). Entonces lo condena a la infertilidad del trabajo y a vagar por la tierra lejos de la ayuda divina. Caín explica lo grave de su condena y pide clemencia. Sin abrigo, resguardo ni alimento morirá en cuestión de días. Entonces Yahvé pone una marca en su frente y le asegura que ante cualquier daño que padezca, él lo vengará siete veces.

El mayor de los hermanos parte hacia al este del Edén, donde, de acuerdo con el contexto mítico, habita Lilith, la primera esposa de Adán, y los hijos que concibió con él. Por su parte, Caín se asienta en el país de Nod, cuya raíz proviene del hebreo *nodedim*, que significa “fugitivos”. Con su esposa Temech, tiene un hijo al que llama Henoc o Enoc, que significa “dedicado o instruido”. Después funda la primera ciudad a la que nombra igual que a su hijo. La ciudad es el signo de la sedentarización de los pueblos nómadas, su forma, tradicionalmente cuadrada, representa la estabilidad, cuyas principales funciones serán de protección y límite. Este es el mito civilizatorio, Caín encarna la competencia despiadada que caracteriza a las ciudades, en la que cientos de individuos confluyen. Es además una clara

analogía de la transición humana de la recolección y la caza hacia la agricultura, elemento esencial para el desarrollo de las ciudades.

Como señala Jean Chevalier en el *Diccionario de símbolos*, el contenido simbólico de este mito es enorme: Caín es el primer hombre nacido de hombre y mujer, el primer cultivador, primer sacrificador cuya ofrenda no es del agrado de Dios, primer asesino y primero que revela la muerte. Asimismo, como lo sostiene el *Corán*, Caín fue instruido por un cuervo para enterrar el cuerpo de su hermano, lo que implica también la instauración de los ritos funerarios. Es el primer errante en busca de una tierra fértil y el primer constructor de una ciudad. Además, es el hombre señalado por Dios para que no lo mate quien lo descubra. Es también el primer hombre que se aleja de la presencia de Yahvé, es decir, el hombre librado a sí mismo que asume todo riesgo en la existencia y toda consecuencia de sus actos. Caín es el símbolo de la responsabilidad humana¹⁵. Su nombre significa posesión, primera adquisición de un hombre, primer nacimiento humano. Por tanto, él codicia la posesión de la tierra y ante todo la posesión de sí mismo para poder poseer el resto. Su deseo es añadir a la tierra de Dios el fruto del trabajo humano para ser amo real de su obra. Quiere construir una ciudad, la cual es la más clara manifestación de la obra del hombre y el símbolo del ateísmo futuro.

Caín se rebela en contra del misterio de la predestinación, abre de un golpe de sílex la garganta de su hermano. Este material, mayormente conocido como pedernal, de acuerdo con Chevalier, simboliza el rayo, es decir, el instrumento de la venganza divina. Siguiendo esa línea, Caín se apropiaría de un elemento divino para llevar a cabo la acción de Dios. La ofrenda de Caín es despreciada por atribuirse una parte del trabajo sin reconocer el proceder divino total, así afirma el valor propio de su esfuerzo y prescinde de Dios, la tradición talmúdica resalta la importancia del sentimiento con que las ofrendas son hechas. Abel sacrifica de corazón el grupo más selecto de su rebaño, mientras que Caín responde sólo a la obligación, carente de cualquier generosidad.

¹⁵ Se da entonces una comparación de este mito con el de la tradición griega con el titán Prometeo, quien, ignorando los designios de los dioses, conquista para la humanidad un poder divino. Ambos ilustran la voluntad humana de la intelectualidad, el símbolo del hombre que reivindica su parte en la obra de la creación.

El sacrificio que ha pagado para buscar su destino lejos del mandato divino es el asesinato de su hermano, otro aspecto de sí mismo, quizá el que lo mantenía unido a Dios. La mayor falta de Caín es adelantarse al designio de Yahvé como iniciador de la muerte. Por su parte, el *Corán* ilustra claramente la falta de Caín: “Quien matara a una persona que no hubiera matado a nadie ni corrompido en la tierra, fuera como si hubiera matado a toda la humanidad” (Corán 5:32). La inocencia de Abel agrava la falta.

En cuanto a la marca de Caín hay que observar que esta contiene una doble facultad: concede protección al mismo tiempo que anuncia un peligro de muerte. Ante la ausencia divina, su propia presencia es lo único que le queda, la soledad del hombre ante el cosmos. Todos los seres humanos alcanzan a percibir en sí mismo los rasgos de Caín.

Este mito también alecciona sobre los conflictos entre pueblos agricultores y hebreos, quienes se caracterizaban por una actividad pastoril. Bajo esta idea Abel simboliza al pueblo judío, y los identifica como los justos y pacíficos, ya que en él se encarna la humildad y mansedumbre. Su pasividad es la virtud que lo salva, por tanto, es el primer mártir de la tradición cristiana.

Por otra parte, la historia de los gemelos Rómulo y Remo cuenta los orígenes de Roma, la ciudad eterna. Este es el mito civilizatorio por antonomasia. De acuerdo con Virgilio, Eneas, hijo de la diosa Afrodita, escapa del asedio a Troya a manos de los aqueos narrado en la *Ilíada*. Llega a la región Lacio donde establece un acuerdo con el rey de Latino, y desposa a su hija Lavinia, en cuyo honor. Eneas funda la ciudad Lavinio. Posteriormente, uno de sus descendientes, Ascanio, funda la villa Alba Longa, a este lo sucede su hijo Numitor, pero es destronado por su hermano Amulio, quien, en el trono de Alba Longa, recibe una premonición que le advierte sobre la descendencia de Numitor y su posible venganza.

Para asegurar el trono a los suyos, Amulio obliga a su sobrina Rea Silvia a convertirse en sacerdotisa de la diosa Vesta, lo que implica un voto de virginidad y el fin de la descendencia de su hermano. Sin embargo, Ares, el dios del caos y la guerra, queda prendado de ella, la rapta y la viola en el bosque. Rea Silvia da a luz a un par de gemelos, a quienes el rey Amulio ordena ahogar a orillas del río Tíber.

Chevalier afirma que, simbólicamente, la aparición de gemelos expresa intervención del más allá y la dualidad de todo ser o dualidad de tendencias espirituales y materiales, diurnas y nocturnas. Los gemelos revelan significación de sacrificio, necesidad de abnegación, destrucción o sumisión, de abandono de una parte de sí mismo en vistas al triunfo de otra.

Los sirvientes encomendados de ahogarlos fallan en su misión y los colocan en una cesta que abandonan en la corriente. El flujo del agua los dirige al monte Palatino, donde son rescatados por Luperca, su madre adoptiva, quien los amamanta y cría. Por la raíz latina *lupus*, que significa lobo, la tradición retrata a Luperca como una loba. La historia del arte plasma esta idea, e incluso, actualmente, el emblema de la ciudad consiste en la imagen de la loba Luperca amamantando a los gemelos. Sin embargo, loba es también el apelativo que recibían las prostitutas de la época, por lo que es más probable que el relato original se refiriera a una mujer como su salvadora.

Los gemelos crecen al cuidado de una pareja de pastores, Faustulo y Larentia, quienes los crían y, al volverse mayores les revelan su origen como herederos del rey legítimo del Alba Longa. Rómulo y Remo idean acabar con Amulio y restablecen el trono a su abuelo Numitor. Así la profecía que tanto temía Amulio se cumple.

Retomando el simbolismo de los gemelos, estos generalmente disputan o se ayudan, denotando la ambivalencia de la situación, símbolo de lo humano. Los gemelos presuponen la unión de un mortal y un dios, como es el caso de Rómulo y Remo; asimismo son fuerzas antagónicas: uno, generalmente malvado, trata de estorbar la acción creadora y civilizadora del otro, uno acaba con el otro como representación de una fuerza que prevalece sobre otra.

Restaurado el orden, los hermanos deciden fundar una nueva ciudad en los terrenos aledaños al lugar donde fueron rescatados; sin embargo, al momento de elegir el sitio exacto no logran ponerse de acuerdo. La región del río Tíber está rodeado por siete colinas, Rómulo propone fundar el centro de la nueva ciudad en el monte Palatino, el lugar en que Luperca cuidó de ellos. Por su parte, Remo prefiere el monte Aventino. Al no coincidir, deciden dejarlo a la voluntad de los dioses y buscar un augurio que lo determine. Consultan el vuelo de las aves para decidir. El buitre es la especie escogida, regenerador de las fuerzas vitales y, dentro de la tradición grecorromana, un ave adivinatoria; sus vuelos ofrecen presagios. Remo

vislumbra seis buitres sobrevolando el Aventino, Rómulo distingue doce, el Palatino es elegido.

Siguiendo el rito etrusco, Rómulo toma una vaca y un toro blanco en un arado para trazar la guía de la muralla de la ciudad. La muralla circunda el recinto protector que encierra un mundo y evita que penetren influencias nefastas de origen inferior, al tiempo que da pie al influjo celeste, por tal motivo adquiere un tinte sagrado y, desde el momento de su creación, debe ser inviolable.

Remo se burla de la facilidad con que se pueden franquear los límites que aún están por construirse. Salta sobre el surco, viola la muralla y comete sacrilegio. Ante este acto, Rómulo sólo tiene una opción: como rey de la ciudad, es responsable de eliminar cualquier amenaza a su seguridad y así evitar que los dioses permitan futuras transgresiones contra los muros. La espada de Rómulo acaba con la vida de Remo. Para Chevalier, la espada siempre hiere al culpable, es decir, se relaciona con la justicia: separa el bien del mal y de acuerdo con la tradición romana, las palabras y la elocuencia también son consideradas espadas. Siguiendo esta línea, la acción de Rómulo es la adecuada y únicamente responde al primer ataque que Remo con sus burlas, como espadas, lanzó contra Rómulo y la ciudad. El 21 de abril de 753 a.C. pasa a la historia como el día de la fundación de Roma y también como la primera ejecución de la pena capital del *homo sacer*¹⁶.

Rómulo fue el primer rey de Roma, mediante guerra y conquista la hizo crecer y extender su poderío sobre las ciudades vecinas de forma tiránica. De acuerdo con la leyenda, Rómulo reinó hasta que, durante una tormenta, fue llevado por su padre, Marte o Ares, al Olimpo. Su figura significó la transformación de la realidad de histórica a mítica, con el tiempo fue venerado como otra personalidad más del panteón romano.

A través de la historia, Roma se ha interpretado como un símbolo plurisignificativo, sin embargo, resalta la interpretación que el Apocalipsis, antes de la implementación del cristianismo como religión oficial del Imperio Romano, le otorga. San Juan se refiere a ella

¹⁶ De acuerdo con el concepto de Giorgio Agamben tratado en su obra *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida* (Pre-Textos, 2006), era el individuo romano que podía ser asesinado sin que el acto sea considerado homicidio, debido a que, tras haber cometido un crimen, su vida estaba a expensas del poder soberano. Al violar la ley, Remo se vuelve proscrito, su hermano al ser la autoridad debe hacer cumplir la ley.

como Babilonia la Grande, antítesis de la Jerusalén celestial. Babilonia la Grande es “la madre de las prostitutas y las abominaciones de la tierra” (Ap. 17:5), que es personificada por una mujer de enorme belleza, largos cabellos y ricas vestimentas, la cual se halla sentada sobre una bestia de siete cabezas que corresponden a las siete colinas de la ciudad. Esta Roma es quizá el fruto del trabajo de la raza de Caín: la madre corrupta y corruptora que genera muerte y maldición.

Ambos mitos son ejemplos de asesinatos sagrados. En el caso de Caín, por adjudicarse una potestad estrictamente divina; en el de Rómulo, por hacer cumplir la justicia que la ley de los dioses demanda. Por otra parte, en ambos relatos el asesinato puede verse como el sacrificio necesario para la fundación de una ciudad. Los ejecutores son hombres que terminan con las vidas de sus hermanos, renunciando o sacrificando una parte de sí, un depositario de su esencia, para la edificación de un ideal mayor.

En conclusión, la violencia esencial, así como el sacrificio ritual y lo sagrado no abandonan la vida humana. Los tiempos de paz son temidos por la tormenta a la que anteceden. De igual forma, la violencia regresa a nosotros de manera espectacular, porque es fundamental para la vida que así suceda. Ante su poder, el papel de los seres humanos y la literatura es identificarla, observarla, entenderla y aceptarla como parte de sí, porque al igual que de la muerte nadie se libra, también nadie está a salvo de la violencia. Así la muerte, de la mano de la violencia, se presenta como necesaria para la continuidad y lo que implica en la existencia (la fugacidad y la unicidad) como ineludible.

III. El mito oculto de *Temporada de huracanes*

En este capítulo se reúnen los elementos analizados por el ojo de lo simbólico y que revelan nuevas significaciones dentro de la novela. En el primer apartado se expone la historia de la novela, sus personajes, los acontecimientos y algunos de los símbolos más relevantes. El siguiente es sobre la transformación de Luismi, uno de los dos personajes protagonistas, de acuerdo a las etapas del viaje del héroe desde la perspectiva antagónica, hasta cometer un homicidio.

El tercero es la percepción de la Bruja, el otro personaje principal, como víctima propiciatoria, así como las características que le posicionan como un ser vulnerable y predispuesto para el sacrificio. En seguida, la comparación que hay entre su relación con el mito griego de Perseo y Medusa, los puntos comunes y la significación de sus semejanzas. Por último, el ensayo final analizando la percepción sobre la superstición que contiene la novela y la relación que guarda con la figura de la cabeza de Medusa como amuleto contra el mal.

En *Formas breves*, Ricardo Piglia apunta que los cuentos siempre cuentan dos historias; a simple vista *Temporada de huracanes* narra la desaparición de la Bruja en un pequeño pueblo del caribe mexicano, pero la historia que oculta es la del mundo: la del miedo, la sangre, la vida y la muerte, nuestra historia.

III.1 Historia y discurso en *Temporada de huracanes*; personajes, espacios y objetos simbólicos

La intención de asignar un apartado a la historia y el discurso de la novela es para resaltar ciertos puntos indispensables para esta investigación, como las situaciones que determinan no sólo a los personajes principales, sino también a los secundarios, sus atributos y roles dentro de la red de relaciones que se teje y algo de la psicología que les conforma.

La autora, en una entrevista para *El Astillero de las Letras*, deja en claro que lo fundamental de la historia no recae en el homicidio sino en las situaciones que lo provocan, a esto se añade otro punto de interés; el trasfondo que los personajes viven mucho tiempo antes del crimen para apreciar mejor el grado de responsabilidad con que se involucran en el

suceso. Otro motivo de importancia sobre esta sección es la relevancia que cobran los espacios, y cómo se relacionan con las costumbres, las carencias y las acciones que los pobladores experimentan. Por último, es importante hacer un recuento de las voces que conforman la polifonía narrativa, concepto acuñado por Mijaíl Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievsky*, donde la define como una “pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles” (15). Este coro de voces concede al lector una visión más completa del suceso.

Antes de comenzar es preciso dedicar un espacio al análisis del título de la novela, porque es ahí donde la advertencia sobre la calamidad comienza. El huracán, también llamado ciclón, tromba, tornado o torbellino, dependiendo de la región, constituye para algunas tradiciones amerindias la conjuración de los tres elementos (aire, fuego, agua), contra la tierra. Jean Chevalier señala al huracán como la revuelta de los elementos, que simboliza el fin de un tiempo y la promesa de una nueva era. La tierra que, luego del desastre, se prepara para crear algo más. De esta forma, el nombre alerta sobre el fin de algo o de alguien, y que, no obstante, contribuye a la continuación de la existencia.

La historia de *Temporada de huracanes* es la de la vida en la Matosa, sus habitantes, sus costumbres y la forma en que esta vida es sacudida por el asesinato de uno de sus pobladores aledaños: un día el cuerpo sin vida de la Bruja, la curandera del pueblo, es encontrado a orillas del río por un grupo de niños que busca formas de entretenerse. Su asesinato está consumado, pero las dudas entre la gente apenas comienzan: quién es el culpable, quién es capaz de acabar dar fin a una vida, quién es la Bruja, cómo sobrevive, qué pasa con lo que deja atrás.

El tiempo de la historia en la novela comienza con la historia de la conformación de la Matosa como localidad, cómo de pronto un grupo de personas provenientes de otras comunidades empezaron a asentarse entre lo que parece ser una carretera federal y el municipio Villagarbosa. Luego, los orígenes de la Bruja Chica y de Maurilio hijo; primero la aparición de la familia Camargo, segundo, la irrupción de la Bruja Grande en la Matosa, después la aparición de la Bruja Chica y el punto de conexión entre los personajes de la novela hasta que se comete el homicidio y el fin que ambos tienen. El relato avanza con las

versiones de ocho diferentes personajes que complementan los huecos en la historia de la Bruja Chica. La historia termina con su entierro en una fosa común.

Los personajes principales son Maurilio Camargo, alias el Luismi, y la Bruja de la Matosa, de quien se desconoce si tiene un nombre más allá del mote. Pese a que son los protagonistas, ninguno tiene una voz activa dentro de la narración, así lo hace la autora aumentando el efecto de rumor; no hay certezas sobre los motivos más allá de conjeturas, aun así, se acepta como la única verdad.

La novela está dividida en ocho capítulos con la focalización de un personaje distinto en cada uno: en el primero, el cuerpo de la Bruja es encontrado un lunes 1 de mayo, para cuando las autoridades periciales lo resguardan de la intemperie ya lleva cuatro días descomponiéndose. Esta es la imagen que abre la narración, los protagonistas son los niños que se tropiezan con el cuerpo, fuera de su hallazgo estos tienen poca incidencia en la historia ya que no vuelven a ser mencionados. En el segundo las voces son de algunas prostitutas de la carretera, quienes eran las personas que visitaban con mayor frecuencia a la Bruja. Son ellas con sus diálogos quienes muestran la parte noble de la Bruja, y el sufrimiento que padece a manos de los hombres. Las prostitutas y la Bruja logran identificarse y entablar una relación a partir de las penas de amor que comparten.

El tercer capítulo se narra desde la perspectiva de Yesenia, alias la Lagarta, prima hermana de Luismi y nieta mayor de la abuela Camargo. Aquí se explica la dinámica bajo la que viven: doña Tina es madre soltera de tres hijos; Maurilio, la Negra y la Balbi. Que el hijo sea el único llamado por su nombre no es casualidad, el favoritismo de la madre es claro. Doña Tina es además dueña de una fonda con la que mantiene a su familia.

Cuando crecen, el varón, Maurilio, es encarcelado por matar a un hombre por la espalda. Al ser liberado ya es padre de un niño al que nombran igual que a él. La madre es Chabela, una joven procedente de Matadepita, que llega a la Matosa huyendo de la explotación paterna con apenas catorce años. Trabaja como mesera en la fonda de doña Tina, donde conoce a Maurilio, seis meses antes de ser encarcelado. Chabela se embaraza y comienza a trabajar como prostituta para mantener al padre de su hijo. Cuando éste nace encuentra imposible seguir trabajando, entonces decide deslindarse del padre y también del

hijo, es cuando Luismi queda al cuidado de su abuela, es decir, al cuidado de su prima apenas unos años mayor, Yesenia, quien se vuelve la responsable de criarlo.

Maurilio padre enferma, de nuevo la madre gasta recursos que no tiene en procurarle un remedio. Muere y ella vende la fonda para darle un fastuoso entierro y una incosteable lápida. Gracias a su madre, Maurilio Camargo termina en una tumba amarillo canario entre las dos familias fundadoras de Villagarbosa, los Conde y los Avendaño.

Yesenia habla de cómo ella y sus primas son maltratadas por una abuela sádica y misógina que encuentra en el irresponsable de Luismi a su nuevo favorito. Al mismo tiempo Yesenia tiene que cuidar de todas sus primas: la Bola, la Baraja, la Picapiedra, la Vanessa y Maurilio, al que debe buscarle por todas partes, sacarlo de los bares en los que siempre está y ponerlo presentable para que la abuela no se entere de lo que hace, su esfuerzo se vuelve un tormento dantesco, porque en cuanto parece estar bajo su control, el primo se escapa y vuelve a comenzar. Esto hace que Yesenia aborrezca a su primo, detesta cada acción que hace, los males que le causa a la abuela y lo poco que le importa la situación.

Cierta noche la Lagarta sigue a Luismi para comprobar si los rumores que se cuentan en el pueblo sobre su primo son reales. Llega hasta la casa de la Bruja, donde ésta organiza fiestas. Se cuela por la puerta de la cocina y en el sótano encuentra a su primo besando apasionadamente a la dueña de la casa. Yesenia sale sin decir más y cuando le cuenta a su abuela lo que vio, doña Tina le corta su larga y lustrosa cabellera en reprimenda por inventar aberraciones en contra de su primo. Luego de esa noche Luismi no vuelve a casa de su abuela jamás.

Yesenia es quien ve a Luismi horas antes de cometer el asalto a la casa de la Bruja, y más tarde, es testigo de cómo dos hombres arrastran un cuerpo a las afueras de la casa de la Bruja. Es la misma Lagarta quien, al escuchar la historia sobre el descubrimiento del cadáver en el río, va a la policía municipal de Villagarbosa y denuncia a su primo como el principal infractor. Yesenia cree que, al hacerlo, está librando a su abuela de las congojas que el primo le ocasiona, pero al retrasarse al dar su declaración, las Güeras, sus vecinas, se le adelantan. Cuando Yesenia retorna a casa, su abuela está en cama víctima de un derrame cerebral debido a la ira causada por los acontecimientos recientes. No puede hablar, pero se dedica a mirar con odio a su nieta mayor al saberla culpable de denunciar a su único nieto varón.

El cuarto apartado reúne las impresiones de Munra, cuyo nombre se desconoce y su apodo hace alusión al villano de la serie televisa de los años ochenta *Thundercats*, Mumm-Ra, el cual era una momia inmortal, lo que denota el aspecto físico de Munra, quien está cojo debido a un accidente y se ayuda de una muleta. Munra es la pareja sentimental de Chabela, la madre de Luismi. Es a través de su relato, escrito a momentos como una declaración policíaca, que conocemos la mala o casi nula relación que hay entre Chabela y su hijo. En el patio construye un pequeño cuarto con láminas en el que mete un colchón al que llama “casita”. En su nueva morada, Luismi encuentra en Munra, su padrastro, un compañero de parranda y en su madre, una fuente de ingresos.

Munra habla sobre la llegada de Norma a la vida de Luismi. Ella es una niña que encuentra en el parque de Villagarbosa, sola, y a la que salva de ser capturada por hombres armados. Munra muestra su molestia ante la idea de tener otra boca que alimentar, pero guarda sus opiniones ante la actitud que su mujer toma ante la llegada de la niña. Norma adopta los roles domésticos de la casa en agradecimiento por cuidar de ella.

Munra es quien planta la semilla de la duda en Luismi sobre la posibilidad de ser el blanco de los hechizos de la Bruja, esto a raíz de una discusión que tienen por la pérdida de dos mil pesos; Luismi conoce a un ingeniero que trabaja en una empresa petrolera, el que, a cambio de favores sexuales, le promete un puesto. De un día para otro el ingeniero desaparece y nunca vuelve, la primera señal de su mala suerte. Luego conoce a Norma y decide ayudarla, se da cuenta de que la niña está embarazada y asume el rol de padre de la criatura, decide reformarse y atender a lo que se espera de un buen esposo.

Una noche Norma se siente tan mal que comienza a desangrarse. Luismi y Munra la llevan a la clínica de Villagarbosa donde Luismi es acusado de ser el causante del aborto de Norma. Luismi, molesto y asustado, vuelve a su casa, donde encuentra a un perro tratando de desenterrar algo a espaldas de la casa. Cuando lo desentierra, con ayuda de sus manos, descubre algo muerto que se parece mucho a un pequeño ser humano. Luismi está convencido, esos acontecimientos sólo pueden ser obra de la Bruja. Decide matarla y para eso requiere aliados, Munra accede.

En el quinto capítulo Norma es quien habla de su vida antes de la Matosa. Ella es la mayor de una familia oriunda de Ciudad Valle conformada por su madre y sus tres hermanos

menores. Mientras su madre trabaja todo el día en una maquiladora, ella queda al cuidado de sus hermanos y de la casa. A través de los ojos de Norma se aprecia la forma en que su madre va en búsqueda de un hombre que la rescate de su vida.

Un día la madre de Norma conoce a Pepe y todo parece mejorar, él es amable, divertido y quiere a la madre de Norma. Con el tiempo Norma desarrolla un enamoramiento infantil hacia Pepe, la única figura paterna que conoce y que muestra interés en su bienestar. Su madre, luego de dar a luz al más pequeño de sus hermanos vuelve al trabajo en una maquiladora y los deja al cuidado de Pepe por las tardes. Entonces Norma ya tiene 13 años y va a la secundaria, es cuando la relación fraternal que hay entre ella y Pepe va cambiando. Pepe lo entiende y decide aprovecharlo. Mientras tanto, la madre de Norma no se entera de nada y, sin imaginar que el depredador duerme en su cama, advierte una y otra vez a su hija mayor sobre los embustes masculinos.

Norma se descubre embarazada y sopesa sus alternativas; la única solución es marcharse de casa, durante años su madre le advierte que, de quedar embarazada, tendrá que arreglárselas sola, justo como ella tuvo que hacerlo la primera vez que quedó encinta. Además, Norma sabe perfectamente que la culpará a ella únicamente, no puede arrebatarle a su madre, lo que cree, es lo único bueno en su vida. Entonces se marcha.

La niña planea tirarse al mar en el puerto para ponerle fin a su vida y a su vergüenza, pero el autobús al que sube apenas es capaz de dejarla en una carretera desconocida, donde es asechada por una gran camioneta con cristales polarizados hasta que la pierde de vista entre las hierbas silvestres. Camina durante horas hasta que llega a Villagarbosa, donde finalmente se sienta a descansar en una plaza. Norma, desesperada, comienza a llorar, a punto está de llamar a su madre cuando un muchacho de piel morena y cabello negro y crespo se le acerca, le pregunta si está bien y le ofrece ayuda. Ella acepta.

La niña, en un estado totalmente vulnerable, se siente agradecida por la muestra de bondad. Luismi, su rescatista, la instala en su casita y Norma supone que en cualquier momento reclamará su cobro por darle un techo donde dormir, sin embargo, Luismi no se muestra interesado. Con el paso de los días se establece una dinámica en la que Norma, como lo hacía en su antigua casa, limpia y prepara el desayuno para Chabela, Munra y Luismi. La madre de este la acoge bajo su protección y la reconoce como la hija que siempre quiso tener.

Chabela se percata inmediatamente del embarazo de Norma, entonces le aconseja, le habla sobre el carácter real de Luismi, sus actividades nocturnas y cómo nunca podrá ser un buen padre o un esposo modelo. Luego le ofrece ayuda para interrumpir su embarazo. Norma apenas parece tener una idea clara de lo que quiere, el narrador nos ofrece sólo pequeños destellos de su voz, todos estos siempre relacionados con la idea de Luismi que Norma se crea; le quiere porque ha sido bueno con ella. Chabela la convence de abortar y la lleva a la casa de la Bruja, ahí la mujer mayor le explica a la curandera la situación de la niña; no sabría qué hacer con un bebé, apenas es una niña, quién sabe dónde esté el padre, Luismi está de acuerdo.

La Bruja se muestra reacia a darle la pócima abortiva, asegura que es demasiado tarde para hacerlo, pero Chabela insiste, le ofrece un billete de doscientos pesos que la Bruja mira con desprecio, lo que demuestra el poco interés de esta por el dinero, le da el brebaje y advierte sobre lo que pasará, luego le da instrucciones sobre qué debe hacer y cómo debe soportar el miedo. Chabela se molesta por la actitud alarmista de la Bruja, que le aconseja a Norma mejor quedarse en su casa mientras la poción surte efecto. La mujer ignora las precauciones de la Bruja y ambas abandonan la casa rápidamente.

Ya estando en casa, Norma toma la infusión y después de un rato los dolores se presentan. La urgencia de librarse del fuego que le quema los huesos consume a Norma. Logra ponerse de pie e ir a la parte trasera de la casa donde, con las manos, cava un hoyo en la tierra en el que coloca el feto que expulsa del vientre. Vuelve al cuarto con Luismi y se recuesta, pero en lugar de dormir, Norma se deja llevar por el dolor hacia la inconciencia.

Cuando despierta está en la cama de un hospital, apenas vestida y con las extremidades atadas, en medio del pabellón de embarazadas. Es interrogada por una trabajadora social sobre el crimen que cometió; quién se lo hizo, qué fue lo que tomó, si la obligaron a hacerlo, qué pasó con el niño que cargaba en la barriga. Al no recibir ninguna respuesta de Norma, la trabajadora social trata de convencerla de denunciar al joven que la entregó al hospital desangrándose: Luismi, quien seguramente es el culpable de todo. Norma no dice nada, sólo quiere llorar, mientras piensa en todo ese sufrimiento como un castigo por engañar a su madre.

Brando es el personaje central del sexto apartado. Es lo más cercano a un amigo que Luismi tiene. Brando vive en la Matosa con su madre y no tiene hermanos. Su madre es una mujer sumamente religiosa, que está al servicio de la iglesia local donde gasta los pocos recursos con que cuentan. Brando no la soporta. Él es apenas un año menor que Luismi, al que idolatra en secreto, lo ve como alguien especial, pero no es capaz de definir sus emociones. Brando se presenta como un individuo lleno de ira: contra su madre por su ceguera, contra su padre por abandonarles, contra la Matosa por haber nacido ahí, contra Luismi por ser él.

Brando atraviesa una crisis de identidad cuando el resto del grupo se burla de él por su nula vida sexual, entonces, participa de una violación grupal que cometen una noche después del carnaval. Es claro que a Brando no le atraen las mujeres, sin embargo, termina involucrándose en una aventura con una mujer casada vecina de la Matosa por la que el joven no muestra ningún interés salvo por la imagen de macho que la situación le confiere ante sus amistades, concretamente ante Luismi.

La percepción que tiene Brando de Luismi es tal vez, aquello que más le importa, aunque es un año menor, es claro que lo respeta, tanto que lo imita en todo; existe una distinción entre dos conceptos del comercio homosexual que la historia plantea, los chotos y los mayates. Los primeros son los hombres abiertamente homosexuales, los segundos, hombres abiertamente heterosexuales a quienes los homosexuales pagan por sexo. Ser mayate es aceptable entre los hombres, la pobreza y la falta de trabajo no dejan muchas alternativas. Brando es mayate, cree que Luismi también lo es. Sin embargo, un día es testigo de una apasionada sesión de besos entre Luismi y la Bruja, quien es un choto y además está loco. Brando entiende que Luismi también es homosexual, y aunque siente decepción, lo ve como una oportunidad.

El relato de Brando es el que más está lleno de imágenes sexuales, en él se ilustra el deseo desmedido y sus ansias por ser saciado como el único motor de vida. Más tarde Brando encontrará a Luismi besando en la boca al Ingeniero del que parece estar enamorado y en quien deposita toda su fe, es cuando en Brando se despierta la obsesión por poseer a Luismi. Las imágenes que describe el narrador son casi las de un enamorado; Brando es consciente de cada gesto de su supuesto amigo, la forma de sus labios al hablar y sobre todo su voz al

cantar. Entonces, una noche en que Luismi está perdido en alcohol y pastillas, Brando se apodera de su cuerpo. A la mañana despierta en el colchón de Luismi y se odia por lo que ha hecho, sin embargo, se recrea en los recuerdos una y otra vez.

Mientras tanto, Luismi parece no ser consciente de nada, hasta la noche en que Brando y el Ingeniero se encuentran en un tugurio. Luismi no aparece en esa ocasión, entonces el Ingeniero se ofrece a pagar el consumo de Brando, él acepta reconociendo el acuerdo tácito de la transacción eventual que se realizará más tarde, sin embargo, cuando el hombre mayor intenta establecer los términos, Brando no está de acuerdo. El papel que Brando piensa desempeñar siempre es el de activo, no piensa renunciar a su hombría, entonces, cuando el Ingeniero insinúa lo contrario Brando se encoleriza. Lo golpea brutalmente y lo abandona. El Ingeniero desaparece llevándose con él las esperanzas de Luismi de un futuro diferente.

Las acciones de Brando son las que repercuten mayormente en el destino de los protagonistas, es el responsable de la pelea entre la Bruja y Luismi. Cuando la Bruja le da dinero a Luismi para que comprar alcohol y drogas, precio que paga por su acompañamiento. Luismi está tan drogado ya que no se da cuenta de que tira los dos mil pesos que la Bruja le confía. Al momento de llegar al punto de venta no pueden comprar nada y vuelven a la casa con las manos vacías. La Bruja monta en cólera y lo acusa de ladrón. Luismi asegura no haberlos tomado, explica que tal vez pudo tirarlos y, herido en su orgullo, jura no volver a pisar ese lugar.

En el momento en que esta discusión tiene lugar, el principal espectador es el verdadero ladrón: Brando. Él ve cuando el dinero cae y se lo adueña, luego se queda callado ante la sorpresa de no encontrarlo y, más tarde, durante la riña guarda el dinero y con él la verdad. Cuando el Ingeniero lo acusa de choto asume que Luismi le cuenta sobre una noche que pasan juntos. El rencor y la venganza contra el hombre se abren paso en la mente de Brando, al mismo tiempo, una ira todavía mayor nace en contra de Luismi, el objeto de deseo al que tanto aborrece. Decide matarlo y terminar con la incertidumbre. Idea un plan en el que fragua adueñarse del supuesto tesoro que la Bruja guarda bajo llave en su casa y marcharse para siempre de la Matosa. En busca de un cómplice termina por contárselo a Luismi, con la esperanza de poder tener una vida juntos por un tiempo y luego decidir si deshacerse de él o no.

La aparición de Norma frustra los planes de Brando. Luismi parece encantado con la idea de formar una familia, habla de Norma como su esposa y del niño que lleva como propio. Cuando le habla acerca del plan para huir, Luismi pone como condición llevar a Norma con ellos. Brando está furioso, no entiende que Luismi siga negando su naturaleza.

Un Luismi destruido, ebrio y drogado busca a Brando para llevar a cabo el plan: matar a la Bruja, hacerse del dinero y largarse de la Matosa. Ebrios de ira y voluntad, llegan a casa de la Bruja, ahí con la muleta del cojo Munra entran por la cocina. La Bruja los identifica y en su mirada reconoce el deseo homicida, quiere escapar de ellos, pero al darse la vuelta Brando descarga toda su fuerza con la muleta sobre el cráneo de la hechicera. Inmóvil, en el suelo, Luismi golpea su cara repetidas veces mientras Brando le insta a confesar dónde está el tesoro que guarda. La Bruja, incapaz de hablar, yace en el suelo quejándose mientras se desangra y la saliva se le escapa de la boca.

Los ladrones registran la casa entera y apenas encuentran un billete de doscientos pesos en la mesa de la cocina, el mismo que deja Chabela por el trabajo para Norma, fuera de eso no hay nada valioso. Brando cae en cuenta del enorme error que han cometido, el ataque a la Bruja hace que Luismi pierda el furor del comienzo y entre en un estado de sopor que le impide actuar con rapidez, ninguno es capaz de abrir la puerta de la única habitación cerrada y se rinden. Brando sabe que la Bruja está cerca de la muerte, y que deben deshacerse del cuerpo para que nadie les relacione con su muerte. Envuelven a la Bruja en su ropa, la cargan entre los dos y la suben a la camioneta que aguarda por ellos.

Se detienen cerca del río, arrastran a la Bruja al borde de la cañada y ahí Brando le da un cuchillo que ha tomado de la cocina. Luismi se reusa a matar a la Bruja, pero el otro se lo coloca en la mano, cierra la mano con la propia y la guía hacia la garganta de la moribunda. Luismi apenas es capaz de hacerle un tajo, lo que prolonga la agonía de la Bruja. Brando vuelve a tomar la mano de Luismi y entierra el cuchillo tres veces más y le abandonan. Brando se refugia en su casa y después de las nueve de la noche regresa a la casa de la Bruja para hallar el dinero, pero el resultado es el mismo y la puerta que tanto incita se mantiene inamovible. Cuando decide marcharse, se encuentra con un enorme gato negro que parece aguardar por él. Brando está convencido de que es el diablo y lleno de terror huye entre la penumbra de la noche. Chevalier señala que un gato completamente negro posee cualidades

mágicas, simboliza la oscuridad y la muerte, incluso se le reconoce como servidor infernal (525).

Al volver a su casa decide lavarse el cuerpo, tratando de borrar la sensación de horror que lo llena, pero al ver su reflejo, encuentra dos aros luminosos en lugar de sus ojos. Brando adquiere propiedades horribles, su rostro es el de la Bruja tirada en mitad del monte a la espera de la muerte.

Con la mañana llegan también los deseos de huir, toma algo de ropa y sale rumbo a la carretera para pedir un aventón, pero en el camino recuerda a Luismi, cómo le contó al ingeniero sobre su noche juntos, la forma totalmente desentendida en que actuó después y todas las veces que rechazó la idea de marcharse con él. Se llena de rabia y tristeza, decide acabar con el foco de problemas en su vida definitivamente, vuelve a su casa y duerme durante todo un día antes de actuar.

Es aprendido afuera de la tienda del barrio mientras vigila a un niño jugando en la máquina de don Roque. En cuanto lo ve el deseo despierta en él como un viejo dolor. Acompaña al niño pagando más y más partidas de juego, mientras planea cómo convencerle de que lo acompañe hasta las vías y someterle. Tres policías rompen su fantasía mientras lo tumban al suelo y lo convierten a él en el sometido.

En el interrogatorio le preguntan por el dinero de la Bruja. Brando entiende que Luismi lo delató. Las fuerzas policiacas lo golpean y lo llaman matachotos mientras él no deja de explicar que al registrar la casa no encuentra ningún tesoro. Cuando comienza a escupir sangre les habla de la puerta que se mantiene cerrada, insinúa que ése es el lugar donde el dinero se oculta y lo dejan en el calabozo.

Brando pasa momentos de suma ansiedad en los que el resto de los encarcelados lo despojan de los tenis, los mismos que se compró con los dos mil pesos que robó a Luismi y a la Bruja. Brando apenas alcanza a entender el comportamiento de los sujetos y de su líder, un hombre que es capaz de adivinar cuántos reos nuevos llegarán. El líder anuncia que serán dos. Cuando Brando presta atención entiende quiénes son los recién llegados: Munra y Luismi, el deseo lo inunda de nuevo. Hasta el final de su relato su anhelo por poseer a Luismi prevalece.

El séptimo apartado se narra a través de los rumores galopantes de los matoseños. Es el único capítulo que se divide en párrafos, en él se cuentan las consecuencias para el pueblo que deja la muerte de la Bruja; cómo se vuelve leyenda, los símbolos de su presencia en el mundo de los vivos, qué encontraron los policías detrás de la puerta cerrada al registrar su casa, la maldición que acabó con todos los que profanaron sus tierras, lo largo de la sequía y el comienzo del temporal y el aumento de la actividad del narco en la región, es decir, un mal que prevalece porque no hay quien le controle.

El último apartado es dirigido por el enterrador de un panteón aledaño a Villagarbosa, el Abuelo. La imagen es brutal: dos empleados del depósito mortuario bajan cadáveres hasta una fosa común que parece no dar abasto para tanta muerte. El Abuelo observa a los recién llegados, entre los que está la Bruja, se distingue del resto por seguir completo pese a su avanzado estado de putrefacción. El Abuelo vislumbra lo complicado que será hacerle cruzar al más allá; los estragos del momento de la muerte, la violencia, sólo le generaron mayor resistencia a ésta. Los trabajadores se burlan de él y lo tildan de loco, pero está convencido de que, igual que a las plantas, es necesario hablar con los muertos para explicarles su destino; tranquilizarles, persuadirles sobre el fin del sufrimiento terrenal y la oscuridad. En esta escena es que Melchor y Uribe coinciden sobre la importancia de los ritos funerarios.

El contexto espacial y temporal bajo los que se inscriben los acontecimientos son fácilmente identificables. Desde el momento en que se crea la novela y las alusiones culturales que la circundan, por ejemplo, la canción de Luis Miguel “No sé tú”, la misma que canta Luismi durante las fiestas de la Bruja y por la que se gana su apodo. Se infiere que la historia transcurre durante la segunda década del siglo XXI. Luego del fracaso que significa la guerra contra el narcotráfico a nivel nacional, los lugares mencionados son espacios literarios inspirados en municipios y comunidades de Veracruz: La Matosa, Villagarbosa, Matacocuite, Gutiérrez de la Torre (Gutiérrez Zamora y Martínez de la Torre), Playa de Vacas, Montiel Sosa, Ciudad del Valle (Ciudad Mendoza), Matadepita, Palogacho y Puerto Cercano.

La función del espacio es primordial, esto debido a que, en un nivel general, la Matosa actúa como concentración primitiva de excesos; violencia, superstición, miseria y olvido. En ella se reúnen personajes que, oriundos de otros lugares, terminan ahí por dejarse llevar por

las pasiones. La comunidad actúa como una clase de espacio en el que el tiempo no parece transcurrir, una clase de Triángulo de las Bermudas donde las situaciones se repiten una y otra vez, durante generaciones, como suplicios cósmicos. En un nivel particular, los escenarios en que la historia toma lugar cuentan con atributos y funciones particulares. El más importante es la Casa de la Bruja, en concreto la cocina, el cuarto de la madre y el sótano.

La casa de la Bruja es una construcción grande inacabada, emana desolación, aunque es visible desde otros puntos de la Matosa. Luego de la violación que sufre, la Bruja Grande cierra su casa a la comunidad, se encarga de tapiar puertas y ventanas, dejando únicamente libre la puerta de la cocina para entrar. De acuerdo con Eliade, este espacio, por su condición de remota y de difícil acceso, adquiere la característica de espacio sagrado el cual guarda importantes conocimientos que la Bruja revela solo a unos cuantos. Por la posición, su función consiste en marcar el lugar en que los límites son respetados y el lugar en que los excesos se convierten en regla, una clase de carnaval perpetuo en que los roles establecidos se pierden.

Para Chevalier, al igual que la ciudad y el templo, cada casa está en el centro del mundo, por lo que cada uno es la imagen del universo y al mismo tiempo, un mundo aparte. La casa significa el ser interior. De acuerdo con Gastón Bachelard y el psicoanálisis, según la pieza de la casa, corresponde a diversos ámbitos de la psique. El exterior se asemeja a la máscara o apariencia del dueño. El techo representa la cabeza y el espíritu, el control de la conciencia. Los pisos inferiores corresponden al inconsciente e instintos. La cocina es el lugar de las transformaciones alquímicas o psíquicas, un momento de evolución interior (259).

La casa de la Bruja y lo que acontece en ella responden a la misma distribución: el exterior es similar a la apariencia de la Bruja, descuidado, roído por el tiempo y el clima, refleja abandono. El techo parece a punto de colapsar, como a momentos sucede con la estabilidad mental y emocional de su dueña. El sótano, lugar en que las fiestas prohibidas toman lugar, es lo inconsciente, ahí reinan los instintos primitivos, donde la Bruja, Luismi y más participantes, muestran sus verdaderas esencias.

La cocina es donde la Bruja crece y adquiere parte de su identidad. Es además el lugar en que recibe a los visitantes que buscan su intervención, por lo que aquí es donde los símbolos aparecen con mayor frecuencia: una olla permanece en el fuego, esta es su

instrumento de trabajo porque es donde prepara sus brebajes. Según Chevalier, la figura del caldero es importante por poseer la facultad de la transmutación, para alimentar, pero también para crear manjares mágicos y demoníacos (235). En la mesa de la cocina permanece una manzana bañada en sal y atravesada por un cuchillo, el mismo cuchillo con que le matan más tarde, es decir, ella misma es quien le proporciona al asesino el arma homicida.

La manzana simboliza un medio de conocimiento, representa los deseos terrenales, aunque también ofrece protección. Por su parte, la sal actúa como conservadora de alimentos, destructora de la corrosión, purificadora, símbolo de la incorruptibilidad y oponente de la fertilidad. De igual forma es el símbolo de la amistad, de la hospitalidad, porque es compartida (906). Este amuleto parece representar a la Bruja en cuanto a que encarna los deseos de cercanía que se marchitan con el tiempo y es cortada con belicosidad.

La habitación de la Bruja Grande constituye una especie de sagrario para la hija, en él guarda los restos corpóreos de su madre y es el único espacio vedado para los invitados, e inaccesible para los extraños. Al mismo tiempo, este lugar representa lo siniestro, aquello que la Bruja no está dispuesta a compartir. Poco se sabe de la forma en que muere la madre, pero el que la hija conserve el cadáver durante años en la misma posición del momento de la muerte, así como la falta de entierro y ritos funerarios, indica la no aceptación del acto, lo que se transforma en un evento traumático.

El siguiente espacio particular es la carretera, esta reúne a otros sitios importantes como el bar Sarajuana, el burdel Excálibur y el Motel Paradiso. La carretera es el lugar de encuentro efímero entre los transeúntes y los pobladores, simboliza la promesa de un progreso que nunca llega. No es una casualidad que los negocios ahí sean todos de carácter recreativo, es un síntoma de la necesidad de evadirse de una realidad demasiado dura para soportarla sin distracciones.

Luego está la casa de Doña Tina, la abuela de Luismi, el lugar donde crece y del que escapa. Esta casa se sugiere como amplia, pues ahí viven todas las nietas de la abuela Camargo. En ella la mujer gobierna, primero a sus hijas y luego a sus nietas, con voluntad de hierro, mientras que, a su hijo y nieto, por el simple hecho de ser varones, les permite y perdona todo.

El siguiente espacio es la casa de Chabela, aledaña al pequeño cuarto de Luismi. Es una casa que Chabela construye desde cero con el dinero obtenido con su trabajo como prostituta, es el lugar al que vuelve por la mañana luego de las jornadas laborales en el Excálibur. Es una paradoja que sea en casa de su madre, fruto del oficio que Luismi tanto desprecia, donde él puede ser libre. En este sitio no tiene que responder a nada por nadie y siempre tiene qué comer, además es ahí donde construye un espacio seguro para sí, su casita, es en su colchón sucio y viejo se permite soñar con una vida más fácil, con una familia como la que nunca tuvo.

Luego está el río que atraviesa la Matosa, éste marca el límite entre la región y Villagarbosa, otro umbral que distingue el exceso de la medida. En él los matoseños se bañan física y metafóricamente, lavan sus culpas, sus crímenes. El río es la posibilidad universal, afirma Chevalier, simboliza fertilidad y renovación, por tanto, también simboliza muerte (886). Es el lugar en el que Luismi y Brando dejan el cadáver de la Bruja.

Por último, está Villagarbosa; los parques, los portales, las cantinas, el almacén, el ferrocarril, el mercado, el hospital y los separos, este es el pueblo más cercano a la Matosa, parece ser un municipio más estructurado, debido a que la vida que se desarrolla es más compleja socialmente. Villagarbosa funge como lugar de encuentro entre los personajes y también donde se desarrollan sus relaciones mayormente. Las leyes no aparecen en escena sino hasta en Villagarbosa. La Matosa aparece como un lugar exento de leyes humanas, y regido por la ley de la naturaleza, la de devorar a los débiles en la primera oportunidad.

En cuanto al discurso, la novela posee múltiples enfoques, cuyo narrador se presenta omnisciente y subjetivo. Los modos del relato dependen según qué capítulo transcurra, a veces posee la forma de rumor, de historia contada a pedazos, en otras ocasiones se plasma como testimonios policiales o como memorias que el tiempo deslava. Este recurso permite a la autora plasmar los hechos como la propagación de un chisme, así parece que son los mismos habitantes quienes lo mastican una y otra vez. Al final se puede apreciar que, aunque la muerte de la Bruja es un escándalo, parece que no sorprende a nadie.

El contexto de la historia es el Estado de Veracruz en el año 2015, proviene de una nota roja de un periódico porteño en la que se narra cómo el brujo de una comarca es

asesinado por su amante, quien se asume víctima de un hechizo. Los habitantes y autoridades concuerdan con el asesino y su derecho de librarse del encantamiento.

De acuerdo con Gerard Genette en *Palimpsestos. La literatura en segundo grado*, el intertexto latente es aquel relato que determinada novela vuelve a contar, en este caso corresponde al mito de Perseo y Medusa, mismo que reúne una serie de motivos que se interpretan como el rasgo humano relacionado con lo divino, la superstición y todo lo que deriva de ella, creencias, actitudes, rituales, por mencionar algunos aspectos. El extratexto, es decir, aquel que se utiliza como instrumento de análisis es la mitocrítica y el análisis simbólico, cuya interpretación se centra en tres ejes: la cabeza de Medusa como símbolo histórico de la superstición, la Bruja como víctima propiciatoria y la utilización de la violencia como cualidad sagrada que da continuidad a la existencia humana.

De acuerdo con este análisis, la idea protagónica de este relato es la relación recíproca que se crea entre la superstición y la violencia, en la que la primera engendra diversas expresiones, que a su vez tienen como intención librarse de la misma.

III.2 La travesía del villano; Luismi, de soñador a homicida

En esta sección se detalla la transformación que sufre uno de los protagonistas. Maurilio Camargo Cruz, alias el Luis Miguel, es hijo natural de Maurilio Camargo e Isabel Cruz. Maurilio o Luismi nace y crece en la Matosa, en casa de su abuela, Tina Camargo, al cuidado de su prima Yesenia alias La Lagarta. Cuando Luismi es consciente de su existencia, su padre muere y su madre lo deja de lado. Su prima trata de criarlo bien, pero la aversión que siente por él, los celos que le nacen al ver el cariño con que su abuela lo prefiere, aunque no haga nada, hacen que una buena relación entre ambos sea imposible.

En el momento del homicidio de la Bruja, Luismi tiene dieciocho años y ningún prospecto en puerta. Parece lleno de carencias; es vicioso, un borracho adicto a pastillas que lo inducen a un letargo durante horas que calman sus temblores y su ansiedad, cuyo pasatiempo es el disfrute de la vida nocturna y los excesos. No se preocupa por nadie, ni por su abuela, ni por sus primas, ni por su madre, su único interés consiste en conseguir el alcohol y las drogas.

Luismi encuentra una forma de pagar su vida de desenfreno; la Bruja del pueblo se interesa por él y paga por su compañía, este descubrimiento le brinda una forma de subsistir fuera de la caridad y los reclamos que su madre le ofrece. Según se relaciona con más personas, Luismi es consciente del encanto que ejerce sobre la gente, aunque no sobre todos; su prima Yesenia no lo soporta, Chabela le reclama su indiferencia hacia todo y la Bruja no le perdona sus ofensas, parece que quienes lo conocen realmente no dan nada por él, así que, enterado sobre la confianza que despierta en los otros, aprovecha esta cualidad.

Aun así, pese a ser un muchacho apático, Luismi es capaz de mostrar nobleza, su carácter se presenta como tímido y apenas juicioso, orgulloso cuando le acusan de ser un ladrón y generoso con los necesitados. Además, Maurilio hijo guarda un secreto, posee una voz angelical, de ahí su apodo. Pese a ser muy diferente físicamente al cantante Luis Miguel, su voz, sin ser entrenada profesionalmente, suena similar. Ahí parece residir su encanto, en el tarareo que lo caracteriza. Históricamente, el canto o la habilidad para hacerlo representa la palabra que liga a la criatura con su creación (Chevalier 252), por tanto, significa una cualidad relacionada con lo divino, el canto se reconoce como el lenguaje de los mensajeros divinos y las mejores voces son calificadas como “angelicales”. Esta es una característica de las historias de Melchor, quien concede cualidades extraordinarias a personajes que se ven superados por lo cotidiano.

En resumen, Luismi es el resultado de sus circunstancias. Como todos en la Matosa, hace lo que puede con lo que se le da, y toma lo que puede para sobrevivir. Su carácter, aunque a momentos irreflexivo, no se muestra violento contra los demás. Él es, aparentemente, el personaje menos violento, sin embargo, al ser un sujeto tan sexual y, al ser el acto sexual también un acto violento, se convierte en un individuo altamente violento, pero, a diferencia del resto, su violencia la disfraza de deseo.

Como instrumento de análisis para la travesía de este personaje, se utilizan los doce pasos del viaje del héroe de Joseph Campbell, proceso el que, de acuerdo con Christopher Vogler en *El viaje del escritor*, describe más de una sola realidad. A diferencia del ejemplo del marco teórico, el personaje de esta historia carece de las virtudes heroicas y vínculos divinos para reconocerse como tal, por tanto, se describe como una travesía del antihéroe.

No obstante, aunque sus valores se ven pervertidos, su recorrido sigue el patrón original, es así que las figuras arquetípicas también se presentan, hay un mundo ordinario y otro extraordinario, pero en lugar de fomentar el descubrimiento del camino de la verdad, estos supuestos aliados o figuras presentes contribuyen a la caída del protagonista.

De acuerdo con los argumentos teóricos ya presentados se asume que Luismi es el Antihéroe, por lo que los acontecimientos aludirán a él principalmente, la Bruja cumple la función de la Sombra, Brando es el Embaucador, Norma la Figura Cambiante, Yesenia el Herald, Munra el Mentor y Chabela el Guardián del Umbral. De acuerdo con Campbell, el héroe inicia su trayecto que parte desde el mundo ordinario, es decir, la vida en la Matosa, en casa de su abuela, alejado de su madre y siempre bajo la implacable vigilancia de Yesenia. El llamado de la aventura, si bien se desconoce el momento exacto en que ocurre, se da cuando Luismi descubre las diversiones nocturnas y adicciones.

El rechazo ocurre durante todas las ocasiones en que es obligado a volver a casa de su abuela por parte de Yesenia de forma violenta. Brando recuerda ver decenas de veces cómo la prima lo golpea y humilla frente a todos para al final sacarlo por los cabellos. De acuerdo con los rumores bajo la narración de Brando, Yesenia busca que su abuela se entere de quién es en verdad su nieto predilecto y los desherede. Entre tanto, la narración de Yesenia deja ver que sólo la primera parte es cierta, no menciona nunca la herencia o la posibilidad de ella quedarse con algún bien de su abuela. Aquí el rechazo al llamado es forzado.

El encuentro con el mentor se da al abandonar la casa de la abuela y la vida con sus primas. Luismi se muda a casa de su madre, donde entra en mayor contacto con Munra, su padrastro, quien alcanza a verlo como un compañero de parranda, por el que siente una ligera responsabilidad. Al mismo tiempo sucede el cruce del umbral, cuando entra por primera vez a casa de la Bruja. Debido a su mala relación con Chabela, la casa de la Bruja es el lugar donde Luismi pasa la mayor parte del tiempo, es el momento en el que, se intuye, la relación entre ambos se estrecha. Aquí mismo sucede la fase pruebas, aliados y enemigos, durante esta etapa se establece una relación de intercambio con la Bruja; ella facilita los componentes para la vida que Luismi quiere, es decir, fiestas, drogas y excesos, a cambio de su compañía y su cuerpo, ambos están de acuerdo y parecen satisfechos.

El acercamiento a la cueva se da bajo la misma dinámica; Luismi frecuenta bares nocturnos donde encuentra hombres mayores que costean su supervivencia. En realidad, él no busca dinero, ni siquiera para comer, se conforma con cervezas y pastillas para pasar la noche, en una de tantas es que conoce al Ingeniero. Brando lo describe como un hombre mayor, pasado de peso, con una esclava de oro, que muestra interés inmediato por Luismi, quien ingenuamente cree cierta la promesa de un puesto de trabajo en la compañía petrolera a la que pertenece. El muchacho, deslumbrado por las historias que le cuenta sobre el poder que posee, no pone en duda ninguna de sus afirmaciones y durante meses esa promesa es la excusa para rechazar otras oportunidades, porque Luismi, más que un trabajo, lo que busca del Ingeniero es su protección a largo plazo, que lo saque de la Matosa y le dé todo.

La ordalía, que es la lucha entre Luismi y la Bruja, consta de dos partes. La primera cuando Brando propicia la discusión entre Luismi y la Bruja; él pierde dos mil pesos, ella lo acusa de haberlos robado, Luismi se siente profundamente ofendido y jura no volver a pisar su casa, al mismo tiempo el Ingeniero no vuelve a aparecer, multiplicando la mala suerte de Luismi. La Recompensa llega con Norma, ya que al conocerla se plantea la posibilidad de tener una vida familiar idílica, y por esa idea Luismi se piensa reivindicar; lleva a vivir a Norma a su casa, cuida de ella como de un ave pequeña e indefensa, y la reconoce como su esposa. Además, mientras viven juntos, Luismi deja de consumir pastillas y parece dispuesto a cambiar.

Chabela lleva a Norma con la Bruja, quien le da una pócima para abortar. Norma la toma y se deshace del feto enterrándolo detrás de la casa de Chabela, sin embargo, sufre una hemorragia que no puede contener. Luismi, al ver su piel verde y ceniza, pide la ayuda de Munra y llevan a la niña a la clínica de Villagarbosa, lugar en el que lo acusan de haberla presionado para abortar y lo amenazan con denunciarlo por violación de menores. Luismi se va porque ignora que la única que lo puede acusar se encuentra atada de pies y manos a la cama de un hospital, clamando por su madre.

Él y Munra vuelve a la Matosa y beben, Luismi trata de asimilar lo que ha pasado al mismo tiempo que piensa en cómo sacar a Norma del hospital, ahí se mantiene fiel a no decepcionarla. Así se lo hace saber a su padrastro de forma efusiva mientras sus ojos se llenan de lágrimas. Munra se burla de él, le habla sobre las extremas formas que emplean algunas

mujeres para conservar a un hombre, tales como la brujería, concretamente la llamada “agua de calzón”, la cual consiste en remojar una prenda de ropa interior usada y dar de beber el agua a la persona que se busca dominar, y el toloache, una flor silvestre con forma de trompeta que nace en los montes en época de lluvia con la que, quien la bebe, queda a merced de los deseos de quien la ofrece.

Luismi niega que Norma sea capaz de hacer algo así, pero otra idea toma forma en su mente; sabe qué es el toloache, recuerda ver esa flor alargada de color blanco en algún lugar. Vuelve a beber y a consumir pastillas mientras llora su mala fortuna. Por la noche, mientras intenta dormir, escucha ruidos fuera de su cuarto, cuando sale a ver qué es se encuentra con un perro enorme blanco, parecido a un lobo, la figura del perro ha sido relacionada con la muerte, lo infernal y mundos invisibles (Chevalier 816), mientras que el lobo, durante la Edad Media, fue considerado la forma más frecuente con que los brujos se revisten para asistir al Sabbat (Chevalier 654). La criatura huele el suelo de la parte trasera de su casa, Luismi lo ahuyenta y vuelve a dormir.

Al día siguiente despierta con una certeza en la punta de la lengua; se levanta y va a espaldas de su casita. En el que vio al gran perro níveo, levanta la tierra escarbando hasta que sus manos se topan con un bulto blando con forma humana, un bebé de tamaño diminuto. Siente horror, pero eso sólo confirma sus sospechas; es víctima de un trabajo de brujería, ahí está la prueba, la certeza de que la mala suerte le sigue por una razón externa es real, y quién más que la Bruja; qué otra persona estaría interesada en vengarse de él, quién se tomaría el tiempo para que la mala saña fructificara, quién más que la Bruja, que por algo se llamaba así.

Luismi quema la criatura y tira sus cenizas al río. Así como más tarde la corriente del río se lleva el cadáver de la Bruja, y la llegada del huracán apacigua el calor y los malos humores, de nuevo, el agua aparece como purificadora ante los poderes malignos. Entonces toma la decisión de terminar con el mal que la Bruja significa; recuerda el plan del que tantas veces Brando quiere hacerle partícipe: sorprender a la Bruja, tomar el supuesto dinero que guarda, rescatar a Norma del hospital y comenzar una vida nueva lejos de la Matosa y todo lo putrefacto que contiene.

Entonces sucede la segunda Ordalía; él y Brando convencen a Munra de que sea su conductor durante una entrega y el hombre cojo acepta sin hacer demasiadas preguntas. Brando toma la muleta de Munra y entran a la casa de la Bruja por la única entrada habilitada, la puerta de la cocina. Ambos se encuentran ebrios y drogados, cuando la Bruja los ve, entiende en el acto a qué han ido y trata de escapar.

Sin embargo, Brando es más veloz y, con la muleta de Munra, le asesta un golpe en la nuca tan fuerte que la Bruja se desploma. Luismi la golpea descargando el odio, la frustración y el temor guardados durante años. La Bruja, inmóvil, cierra los ojos. Brando y Luismi registran la casa en busca del tesoro, pero los minutos pasan y sólo encuentran bolsas de basura, muebles destrozados y suciedad.

Cuando vuelven a la cocina la Bruja ha vuelto en sí, pero no puede moverse, sólo emite un lastimero quejido que llena el silencio de la casa. Luismi entra en estado de shock mirando a la Bruja. Al sólo encontrar un billete de doscientos pesos Brando entiende que todo ha sido un error, el golpe con la muleta le ha fractura el cráneo a la hechicera, ahora tendrán que matarla. Ya en la orilla del río, Brando dirige la mano de Luismi y lo exhorta a acabar con el sufrimiento de la Bruja. En ese momento se alcanza a ver el último vestigio de inocencia en Luismi, cuando, con la presión de la mano de Brando en la suya, le dan tres tajos en la garganta para asegurar su muerte. Luismi llora al ver cómo la vida de la Bruja se desvanece.

El camino a casa es uno colmado de urgencia y remordimiento para Luismi; ha matado a la Bruja, ahora es un homicida. En lugar de Resurrección, para Luismi hay deceso, ha atentado contra la vida de su amante. Su desolación ahora es mayor, se queda sin el Ingeniero, sin una vida con Norma y sin los consuelos que la Bruja le brindaba. El momento de su aprensión no aparece en el relato, sólo se menciona que es su prima Yesenia, el heraldo, quien lo delata y revela su paradero.

El Regreso con el elíxir ocurre en la prisión de Villagarbosa; donde se reencuentra con Brandon y Munra, y en el que vuelve al estado de indefensión ante la miseria y la desolación del principio, el mundo ordinario, aunque ahora él es parte activa de ese ambiente. En palabras de los demás reclusos, se convierte en un “matachotos”, pero él mismo califica como un choto. Simbólicamente, al matar a la Bruja, Luismi mata la parte de sí mismo que

niega, pero que domina e impulsa su conducta. Ahora, como homicida, la posibilidad de huir de la Matosa y del mal que guarda, se aleja. Incluso si fuera capaz de escapar, la marca de ser un asesino, igual que la de Caín, la llevaría consigo a todas partes.

Respecto al resto de los arquetipos Munra, como un soldado de noches pasadas se presenta como la figura más sabia de todos los personajes, el mentor. Él ya fue víctima de los excesos, pierde la función de su pie en un choque automovilístico por conducir en estado de ebriedad a partir del cual se viene abajo, sus posibilidades de empleo disminuyen y con él sus ingresos.

Al principio trata de orientar al hijo de su mujer hacia el buen camino, pero el muchacho se resiste, al ignorar sus consejos es que se pierde. Por su parte, Munra prefiere no interferir nunca más, no cuestiona a Luismi sobre los rumores que le vinculan con la Bruja, no quiere saber a cambio de qué el Ingeniero le ofrece el puesto en la compañía petrolera. Tampoco desea conocer las historias sobre los clientes de su mujer y ni siquiera se molesta en girar la cabeza para ver qué es el bulto que Brando y Luismi suben a su camioneta y que tiran cerca del río. Él decide aislarse y cerrar los ojos para sobrevivir. Sin embargo, es Munra quien le habla a Luismi sobre el toloache, él es quien siembra en su mente la idea del hechizo de la Bruja.

Por su parte, Chabela ejerce como el Guardián del Umbral, ella se encarga de poner a prueba a Luismi en el mundo extraordinario. Contrario a su abuela quien le permite todo, Chabela cuestiona a su hijo sobre su futuro, trata de brindarle oportunidades mejores y critica sus malas decisiones cuando las rechaza.

Chabela es un personaje fuerte. Perspicaz desde pequeña, se dedica a trabajar toda su vida lo que la vuelve independiente, al llegar a la Matosa y trabajar como mesera, comienza una aventura con el hijo de la dueña del establecimiento del que se embaraza. Cuando lo sentencian por asesinato, lo visita en el penal, pero cuando Maurilio muere se da cuenta de que la maternidad no es su vocación. Sabe que la vida que eligió no va de la mano con la maternidad y entrega su hijo a la abuela paterna, sin anteponer los deseos de los otros a los suyos como con Maurilio. Logra hacerse de una casa donde vive con Munra al que mantiene, y cuando su hijo la busca, también lo acepta.

Chabela es capaz de ver a Luismi completamente sin escudarse bajo cariños maternales. Advierte a Norma sobre las deficiencias afectiva que tiene su hijo, y sabe, por propia experiencia, que tener un hijo a los trece años no es algo por lo que ninguna niña debe de pasar. Posee la sabiduría suficiente para darle prioridad al bienestar de Norma sobre los deseos vanos de Luismi. Como las demás mujeres que frecuentan a la Bruja, es capaz de lograr identificarse con ella, la reconoce como una más que sufre los estragos del “vicio de los hombres”. Por su parte, Luismi desdeña el oficio de su madre, pero termina haciendo lo mismo, ya que el sexo se presenta como una extensión de la violencia, la única forma en que alguien puede hacerse de algo.

Yesenia es el Heraldo, debido a que su personaje es intrínsecamente comunicativo. Se dedica a vigilar a su primo como un detective, trata de delatarlo con su abuela, pero ella nunca le cree, por el contrario, la desprecia por inventar tan aberrantes pasajes. La historia de Yesenia es la de la injusticia; desde una edad temprana queda marcada por el desprecio de su abuela quien le otorga el mote de Lagarta, por alta, fea y flaca, apoco con el que tiene que aprender a vivir.

Yesenia es obediente, dócil, se mantiene lejos de los hombres y las tentaciones (no como el resto de sus primas y sobrina), y aun así le es negada la única cosa que en verdad le importa: la aprobación de su abuela, una demostración de cariño. Pero Yesenia es otra víctima de un sistema que favorece al varón por ser varón. Su lucha es la de abrir los ojos de la abuela a la realidad, una abuela que ni siquiera en el último momento, con todas las pruebas delante de ella, accede. Por tanto, la lucha de Yesenia es una lucha perdida.

Doña Tina, aún con la evidencia ante sus ojos, prefiere no ver. Yesenia anuncia la proximidad del cambio; la noche en que entra al sótano de la Bruja y ve a su primo sumergido en vicios, planta la duda en Luismi sobre si es o no descubierto lo que hace que deje la casa familiar. Pese a haber confirmado sus sospechas Yesenia no triunfa, su abuela le corta el cabello como reprimenda por tenerle tanto odio a su primo. Este castigo, en lugar de expiar el sentimiento, hace que aumente más. Llena de rencor Yesenia prepara mejor sus movimientos para delatar una segunda vez a Luismi, pero esta vez con consecuencias irrevocables.

La Figura Cambiante es Norma, por el cambio que ejerce en la conducta del héroe; apenas sin tratar, logra que Luismi se plantee tener una vida reformada. Sin embargo, los secretos de Norma, su historia antes de llegar a la Matosa, le confieren un aire de misterio. ¿Qué hace una niña de trece años embarazada?, ¿por qué deja su hogar? Una vez más nadie hace ninguna pregunta, apenas Chabela muestra interés por su situación, pero también lo ve como algo común.

Al comienzo de la historia de Norma, llama la atención la resignación con que afirma que su madre prefiere al padrastro, así como la forma en que afronta a la muerte como la única y merecida solución. Los hombres le temen a la muerte o al encierro; Brando, Munra, Luismi. En cambio, Norma apenas se queja de la vida que le toca. Ella, pese al pasado que lleva a cuestas y que se guarda para sí, aparece como un medio de salvación para Luismi. El hijo que carga en su vientre significa la promesa de un mejor mañana, una razón para mejorar, aun a expensas del bienestar o de los deseos de la misma Norma.

El papel del embaucador es plurisignificativo, en ocasiones puede presentarse como alivio cómico, como aliado del héroe o como una extensión de la sombra. *Temporada de huracanes* carece de momentos cómicos, por el contrario, posee un gran peso trágico. Munra es quizá el personaje que más se acerca a la comicidad, pese a las circunstancias bajo las que pierde la movilidad del pie, él o su relación con Chabela, la forma en que ella lo burla durante años y con la que él parece estar de acuerdo, pero al identificarle con el Mentor, se descarta la variante del embaucador.

Así pues, Brando toma el lugar del embaucador. Él se presenta como un aliado del héroe, acompaña a Luismi a todas partes, escucha sus ilusiones y quejas, siempre lo considera en el plan para irse del pueblo e incluso lo felicita cuando le cuenta sobre su esposa Norma. No obstante, Brando es la fuente principal de los infortunios del Luismi; él no detiene a Yesenia la noche en que se cuelga a casa de la Bruja para sorprender a Luismi, es también quien toma el dinero y provoca la pelea entre los amantes, después se encarga de ahuyentar al Ingeniero de la vida de Luismi, es él quien golpea despiadadamente a la Bruja y es su mano la que empuña la de Luismi para precipitar la muerte de la hechicera.

Existe un pasaje de la novela en que Brando, por azar, se encuentra en una grabación pornográfica, una escena perdida de una niña con rasgos andróginos que lo lleva al límite.

Después, casi al final, Brando se encuentra con un niño en la calle y maquina un plan para raptarlo y violarlo. El plan es frustrado pero estas acciones ponen en evidencia los deseos ocultos de Brando.

A partir de estos acontecimientos es que se distingue una clara similitud entre los triángulos afectivos formados por Zaid-Andrik-El hombre del carro amarillo, de *Falsa liebre*¹⁷, y Brando-Luismi-Ingeniero. La diferencia estriba en las intenciones de Zaid, las cuales se muestran más honestas que las de Brando. Zaid, aunque quiere a Andrik como suyo, realmente se preocupa por su bienestar, mientras que Brando no es capaz de formularse los sentimientos que Luismi despierta en él, y en lugar de eso, los calla, disfrazándolo únicamente de deseo carnal.

Las masculinidades, al ser hegemónicas¹⁸, se identifican como contradictorias, ya que responden a patrones patriarcales que limitan el desarrollo del ser y fomentan los comportamientos violentos. Todos toman lo que se les da y más, a cambio de nada. También actúan en contra de los propios valores, siempre para obtener un premio mayor. Por ejemplo, la relación de Brando y Luismi, la forma en que se asumen como verdaderos amigos, cuando en realidad esa supuesta amistad se deja de lado siempre que la traición convenga más.

Al lado de ello, las sospechas de Brando para con Luismi y la supuesta confesión al Ingeniero de su noche juntos, de acuerdo con el carácter reservado de Maurilio hijo, parecen falsas, no más que una prueba del Ingeniero en la que Brando cae. Su violenta respuesta deja manifiesto el terror que siente porque sus amigos, las pocas personas por las que siente simpatía, se enteren de sus verdaderas preferencias.

Por último, la figura de la Sombra no puede ser otro más que la Bruja. Ella se presenta como el lado oscuro, el rival a derrotar y como los sentimientos reprimidos. La Bruja representa esa parte de Luismi y del propio Brando, que tanto se esfuerzan por negar, las

¹⁷ Consultar el apartado “*Falsa liebre*: la antesala del huracán” del Capítulo I.

¹⁸ La masculinidad hegemónica es un concepto utilizado a partir de 1985 y se define como el comportamiento masculino que se impone y origina una desigualdad al tiempo que fomenta la reproducción de modelos de atracción hacia hombres violentos. Es heteronormativa y homofóbica, rechaza lo femenino, no pide ayuda ni muestra debilidad. En ella se valora el estatus, el poder y el ser hombre. (Conferencia “Masculinidades”, curso Políticas Universitarias para la Igualdad de Género, junio 2020. [https://coordinaciongenero.unam.mx/avada_portfolio/masculinidad-hegemonica-infografia/#iLightbox\[gallery_image_1\]/4](https://coordinaciongenero.unam.mx/avada_portfolio/masculinidad-hegemonica-infografia/#iLightbox[gallery_image_1]/4)).

aguas turbias que amenazan su tan marcada heteronormatividad. Su sola existencia desafía al héroe, porque su contacto le muestra otras formas de sentir. Los deseos homoeróticos de Luismi ya no se limitan únicamente a un instrumento para conseguir favores de la Bruja, sino que él quiere estar con el Ingeniero y con otros hombres, o Brando, que cree que sus anhelos se centran únicamente en su amigo, pero cuando ve al niño afuera de la tienda se entiende que sus ansias de posesión no se limitan a Luismi.

Fuera de las relaciones que entablan con los hombres, la Bruja encarna naturalmente lo oculto por la naturaleza de su oficio que implica lo desconocido, lo diferente, lo “maligno”. Es la fuerza opositora por excelencia a cualquier habitante de la Matosa que se haga llamar “normal” o “bueno”, sin embargo, muchos acuden a ella con tanta frecuencia y le confieren sus secretos confiándoles sus necesidades o ambiciones, que la Bruja sabe que esa oscuridad de la que tanto la acusan, existe dentro de todos.

Dentro de la novela, la sexualidad jamás se identifica como una demostración de amor, sino como una negación del mismo. La sexualidad es ejercida porque no hay amor, es más una forma de apurar la vida mientras la muerte llega. Dentro de las relaciones plasmadas, el ejercicio de la sexualidad significa una forma de ejercer el poder, y quien no lo hace, quien se deja deslumbrar por el deseo y el espejismo de la felicidad, como es el caso de la Bruja, Chabela y Norma, termina por pagar las consecuencias.

La transformación de Luismi ocurre según crece y adquiere conciencias del entorno y sus carencias, el medio lo transforma, en la Matosa no hay otra forma de ser más que sacar provecho de las necesidades económicas, físicas o afectivas de los demás. Luismi es un personaje poseedor de una inocencia enorme, pero esa misma inocencia o pasividad le transforma en un títere del destino. Su imposibilidad para distinguir sus anhelos, tomar decisiones reales o para llevar a cabo sus planes, lo nulifican. Entonces resulta que de querer tener una mejor vida para Norma y su hijo, la miseria en distintos niveles (económica, intelectual, espiritual), lo llevan a convertirse en un asesino.

Igual que el oráculo griego, el origen de Luismi determina su destino: por un parte, él desprecia el oficio de su madre, la prostitución, no obstante, al abandonar la casa de su abuela, es el trabajo de su madre lo que le permite sobrevivir, y por otra parte, aunque él no quiera verlo, el propio Luismi reconoce en el sexo al único medio con que se obtienen bienes y

termina, igual que Chabela, por ejercerlo como un intercambio. De la misma manera al matar a la Bruja, aunque con un estigma menor o inexistente, tal como su padre, se vuelve un asesino a traición.



Etapas de la travesía del villano de Luismi.

Para concluir, habrá que retomar la definición que hace Chevalier sobre el arquetipo del Héroe: “Hijo de la unión de una divinidad con un ser humano. Simboliza la unión de las fuerzas celestes y terrenas. Mortal, poder sobrenatural (dios caído u hombre divinizado) pueden alcanzar la divinidad [...] Simboliza el impulso evolutivo (el deseo esencial), la situación conflictiva de la psique humana, por el combate contra los monstruos de la perversión” (558). Partiendo de este punto, con el análisis de las acciones, queda manifiesta que, por el contrario, Luismi representa todo lo que el héroe no es, él nace de la unión de lo mundano con lo mundano; una prostituta y un asesino, y, de acuerdo con su conducta, simboliza el dominio de la perversión sobre el espíritu humano.

Sin embargo, Luismi, al igual que cualquier héroe, busca identidad e integridad. Entonces ¿es realmente un villano? Por el simple hecho de no conformarse con su destino ¿sus actos merecen un castigo? Si la justicia se presentara en la Matosa, Luismi no tendría que ser un villano sino una víctima más del destino, pero este no es un lugar en que las leyes

humanas tienen cabida. En un ambiente tan limitado como la Matosa, ser un sicario o un drogadicto parecen ser las únicas maneras de superar la temible realidad.

III.3 La Bruja Chica, víctima propiciatoria

De acuerdo con René Girard, el término “chivo expiatorio” es acuñado por Jean-Noël Biraben en su obra *Les Hommes et la Peste en France et dans les pays européens et méditerranéens*, en 1975. En esta obra se identifican a las persecuciones colectivas y se hace un análisis sobre la persecución de la que el pueblo judío fue víctima por atribuírseles la propagación de la peste negra en el continente europeo durante el siglo XIV. Girard analiza este fenómeno, con el cual nombra a otra de sus obras, en el que expone a este fenómeno como un proceso en el que la colectividad, al verse azotada por el mandato divino, busca un culpable para, posteriormente, ofrecerlo a la deidad y que su ira sea satisfecha.

Girard señala que entre menor sea un grupo, más probabilidades tiene de ser el foco de la expiación. De igual forma, entre más se aparte dicho grupo de lo establecido como “normal”, mayor riesgo de persecución corre. Históricamente, los grupos que más han sufrido dichos hostigamientos en occidente han sido las mujeres, los judíos y las personas acusadas de brujería. A estos se le añaden los grupos indígenas, los afrodescendientes, las minorías religiosas, los inmigrantes y los miembros de la comunidad LGBTTTIQ+.

Dichos grupos, cuentan con características propias de la *otredad*, es decir, la cualidad de no ser *uno*. En palabras de Girard: la “tendencia del pensamiento humano a aislar o expulsar a un individuo representándolo como anormal y sobrenatural.” (56) Pese a los esfuerzos, todavía la normalidad se encuentra determinada por el varón blanco heterosexual hegemónico, el resto se encasilla bajo el carácter de “nocivo para la sociedad”. Al evitar el entendimiento de las diferencias, los otros grupos, las supuestas minorías, se vuelven blanco fácil para la satisfacción de la violencia colectiva e individual. El motivo de las persecuciones, apunta Girard, siempre es el odio, sea a la diferencia o a la propia insignificancia que la comparación con el otro exhibe.

Girard explica que el chivo expiatorio se presenta a la comunidad como un receptáculo pasivo de lo sagrado, o como un manipulador omnipotente, esto de acuerdo a las características que dicho grupo o individuo posea y según lo que aporte a la comunidad, es

decir, si su aportación es positiva será visto como un mal necesario, si, por el contrario, perjudica intereses de los grupos mayoritarios, será visto como la maldad que azota la sociedad y se buscará su exterminio: “Son las mismas personas las que denuncian a las brujas y las que recurren a sus servicios” (El chivo expiatorio 67).

El autor francés menciona tres rasgos de la persecución que conforman el proceso: la crisis, el proceso durante el cual acontece la indiferencia de la colectividad ante el sufrimiento del chivo expiatorio; después la aparición del signo victimario en la que aparece un acontecimiento o rasgo de otredad que justifique el exterminio de la víctima; y al final el crimen estereotipado, el sacrificio colectivo o individual, la muerte del chivo expiatorio. Girard hace especial énfasis en los homicidios de seres especiales para la colectividad, es decir aquellos que poseen cualidades sobresalientes y que, aunque no sean percibidos así, constituyen una parte esencial de la comunidad: “La muerte violenta del herrero, del hechicero, del mago y en general de cualquier personaje que pase por disfrutar de una afinidad con lo sagrado, puede situarse a mitad del camino entre la violencia colectiva espontánea y sacrificio ritual” (La violencia y lo sagrado 272).

En *Temporada de huracanes*, la Bruja encarna al chivo expiatorio. Su muerte es el eje central y el primer acontecimiento descrito, sin embargo, en el transcurso de la historia el hecho adquiere justificación dentro de la violenta dinámica en que se ve envuelta, misma que le otorga una serie de características que la determinan y son propias de los grupos perseguidos. Dice Girard que la víctima frecuentemente es expulsada, la Bruja, por ser receptáculo de lo prohibido, es marginada y esencialmente cazable: “[La Hechicera es la] figura mitológica que ilustra la tendencia a la fusión de las monstruosidades morales y físicas ya observada en el caso de la mitología propiamente dicha [...] Todo en ella reclama persecución” (El chivo expiatorio 68).

Para Carl Jung, el arquetipo de la hechicera es una proyección del ánima masculina, aspecto femenino primitivo que prevalece en la conciencia. La Bruja es el contacto con la naturaleza, guardiana de conocimientos y secretos ocultos para el resto. Chevalier apunta que mientras que estas fuerzas oscuras del inconsciente no sean asumidas en la claridad del conocimiento, de los sentimientos y de la acción, la figura de la bruja seguirá viviendo entre nosotros dentro del inconsciente colectivo. Es decir, por ser fruto de rechazos, la Bruja

encarna “los deseos, los temores y las demás tendencias de nuestra psique que son incompatibles con nuestro yo” (200).

Un rasgo fundamental de la Bruja Chica es que no es totalmente reconocida como mujer o como hombre, su esencia no clasificable le concede cualidades monstruosas, propias de lo sagrado: “A este reino de lo sagrado pertenecen no sólo los dioses y todas las criaturas sobrenaturales, los monstruos de todo tipo, los muertos, sino también la naturaleza con tal de que sea extraña a la cultura, el cosmos y hasta los demás hombres” (*La violencia y lo sagrado* 277). A raíz de la muerte de su madre, la Bruja decide portar un velo en el rostro como símbolo de su luto, acto que aumenta su aire de misterio y posesión de las cosas secretas, al querer disimularlas (Chevalier 1053).

La Bruja y el lugar en donde habita se hallan en la periferia porque significan los excesos dentro de la Matosa; abortos, amarres, y venganzas, la perversión de hombres y de mujeres. Además, es aquella que de acuerdo a los estándares de la moral es prescindible, huérfana y sola. Representa la perversión del espíritu para los habitantes del pueblo. Es lo otro. Lo olvidado, lo negado, lo que sobra. No lo innombrable sino lo innombrado. La existencia de la Bruja es una anulada por los otros, nadie la acepta como semejante, voltean la mirada al verla pasar, cierran los ojos ante el crimen de su muerte. Antes de morir la mayor violencia que padece es la de ser ignorada.

Al constituir el elemento maléfico, la Bruja es el punto de unión entre la comunidad y lo sagrado, para Girard lo sagrado es “todo aquello que domina al hombre con tanta mayor facilidad en la medida en que el hombre se cree capaz de dominarlo” (*La violencia y lo sagrado* 38). Su relevancia se establece a partir de su oficio, así adquiere un papel en la sociedad y más tarde, el rol de víctima propiciatoria. Los habitantes no dejan de acudir a ella porque sus conocimientos permiten la intervención humana en los designios divinos. Su martirio cumple la función sacrificial de mitigar la violencia intestina. Brando y Luismi matan a la Bruja para no matarse entre ellos. La aparente salida al nudo de miseria en el que viven, y que, no obstante, con el crimen, se perpetúa.

Girard menciona la participación activa de la víctima como culpable. Señala que hay sacrificados que por ignorancia o ingenuidad participan de una acción maléfica que sustenta su fin. En *Temporada de huracanes*, la Bruja no quiere ser partícipe del aborto de Norma,

pero Chabela la presiona hasta que accede. Cuando ocurre, Luismi la culpa, pese a que ella no está de acuerdo y a que se ofrece a cuidar de Norma por posibles complicaciones. Entonces Luismi está predispuesto para inculparla al menor signo de su influencia.

La relación que la Bruja tiene con su madre es fundamental para entender su papel. Se sugiere que es fruto de una violación múltiple de la que la Bruja Grande es víctima. Al nacer no le da un nombre y le asigna su propio género, pese a que, biológicamente, es hombre. Parece odiarla, igual que al resto del mundo, pero destaca que, pese a los conocimientos con que la Bruja Grande cuenta, aquellos que la vuelven conocida en el lugar, decide no interrumpir la gestación de la violación que sufre. La Bruja Chica crece como un ser estrictamente nacido de la furia.

En octubre del 2018, apenas un año después de la publicación de *Temporada de huracanes*, se publica en *El Universal* un alarmante artículo titulado: “El riesgo de ser transexual en México”, de Carolina Romero. En él se exponen los datos de agresiones registradas que padece este grupo. Romero se reúne con Rocío Suárez, directora del Centro de Apoyo a las Identidades Trans A.C. y Alejandro Brito, director de la organización Letra S Sida, Cultura y Vida cotidiana. De acuerdo con sus cifras, a nivel mundial, México ocupa el segundo sitio, después de Brasil, en tasa de homicidios a personas transgénero.

Además, Veracruz, el estado en que se sitúa la trama de la novela, registra del 2007 al 2018, cuarenta y cinco homicidios de mujeres transgénero, la tasa más alta de todo el país. Brito afirma que: “Este tipo de homicidios se da en función de la identidad. Por lo regular, las mujeres trans son asesinadas en espacios públicos, muchas veces, por más de un agresor, las atacan con arma de fuego, sobre todo, y con armas blancas. Las más afectadas son las trabajadoras sexuales” (párr. 5).

Rebeca Robles, investigadora del Instituto Nacional de Psiquiatría expone el rechazo que padecen desde el primer momento en que asumen su identidad, mismo que frecuentemente comienza en la esfera familiar, por lo que emigran de ésta y rehacen su vida hacia las ciudades más grandes donde pueden pasar desapercibidas, pero también donde, carentes de vínculos familiares y a merced de la brutalidad ajena, si mueren no son reconocidas y sus restos terminan en la fosa común, como el propio caso de la Bruja, con las autoridades culpándoles de su destino.

Cuando la propia identidad constituye un estigma, la falta de aceptación a la diversidad representa un problema social. La Encuesta Nacional sobre Discriminación del 2017, arroja que el factor determinante para padecerla es la apariencia. Romero llega a la conclusión de que por ser la más visiblemente transformada, la mujer trans se vuelve en la más vulnerable.

Además de sufrir la violencia verbal y psicológica, padecen la violencia institucional. El estado y sus organizaciones no reconocen la transición que llevan a cabo, por lo que terminan sin identificación ni arraigo en los lugares que se suponen un apoyo. La fuerza pública no representa seguridad para las mujeres, se excusa en la culpabilidad de la víctima. Pasa lo mismo en *Temporada de huracanes*, cuando la policía se entera del crimen, buscan a los ejecutantes únicamente para poder despojarlos de lo que pudieron robar.

El asesinato de la Bruja, hecho con un cuchillo, según Chevalier el arma sacrificial por excelencia, revela esta otra vertiente de la violencia, aquella que se ejerce contra las mujeres transexuales. Ella nace hombre, pero toda su vida es criada como mujer. Su madre le hereda su identidad, su oficio, sus penas y rencores, la vida de la Bruja es una legada. Es el eslabón más débil, al asumir la identidad femenina vistiendo como mujer luego de que su madre muere, pierde valor en comparación con otros hombres. Su muerte, por tanto, adquiere un tinte de crimen misógino, otra extensión de la violencia patriarcal.

En la obra de la novelista y académica estadounidense Madeline Miller sobre la relación entre Aquiles, el héroe griego y su compañero Patroclo, *La canción de Aquiles* (2011), existe un pasaje que ilustra el milenarismo desprecio patriarcal hacia las masculinidades pervertidas. En este, tratando de huir a su destino, Aquiles es guiado por su madre Tetis a la corte del rey Licomedes en la que se oculta vestido de mujer para no ser llamado a la Guerra de Troya. Patroclo narra lo arriesgada de la acción debido al estigma que significa para un varón asumirse mujer: “Nuestro pueblo reservaba los más feos apelativos para los hombres que actuaban como mujeres; semejantes insultos habían provocado la pérdida de muchas vidas” (Miller 141).

Para finalizar no hay que olvidar que la principal cualidad de los chivos expiatorios es el propósito que su muerte guarda. Al ser una víctima propiciatoria, la Bruja se transforma en un mito. Como Girard afirma: “son los mismos homicidas, en suma, quienes sacralizan a

su víctima” (120). Es Brando quien al volver a registrar la casa se encuentra con la mirada de un gato enorme que lo acusa del crimen, según Chevalier, el gato totalmente negro posee cualidades mágicas, a veces se concibe como servidor de los infiernos, simboliza la oscuridad y la muerte (525). Es la gente de la Matosa, la misma que nunca alza la voz por la Bruja, quien se encarga de difundir el rumor de su metamorfosis a ave agorera que advierte, al mismo tiempo, sobre los peligros de dejarse llevar por la superstición o ignorarla, cualquiera de las dos acciones igual de perjudicial.

III.4 Perseos y Medusas; consonancias de los actos

Dentro de la literatura existen autores en cuya obra la presencia de los mitos es clara, como lo son *Ulises* de James Joyce o *Antígona González* de Sara Uribe. Por su parte, las novelas de Fernanda Melchor no poseen referencias tan directas como las mencionadas, sino que sus obras se prestan para tal lectura. En *Temporada de huracanes*, el carácter primitivo de lo mítico adquiere un tinte emotivo a través de la tragedia de la Bruja. Joseph Campbell se refiere al sueño como el mito personalizado, por tanto, este análisis se centra en la personalización del mito de Medusa que Melchor recrea en su novela.

Para comenzar, es necesario hacer un repaso sobre la historia de Medusa, la percepción que se tiene de esta figura y su función social. El tiempo mítico permite omitir la fecha en que se origina, sin embargo, Tobien Siebers, en *El espejo de Medusa*, hace un interesante recuento literario de las apariciones de La Gorgona, misma que se reconoce como la misma Medusa de acuerdo al mito.

La línea temporal medusea comienza en el siglo VIII a.C., en *La Ilíada*, donde Homero la menciona al describir los escudos de Zeus y Agamenón, en los que está para cumplir una función protectora, posteriormente aparece en *La Odisea*, donde se le detalla como un horrendo monstruo. Durante el siglo VIII al VII a.C., Hesíodo se refiere a ella en *La Teogonía* al trazar el escudo de Heracles. Un siglo después Píndaro alude a su rivalidad con Atenea. Luego, en el siglo V a.C., Eurípides alude a ella en *Ion* al describir el escudo de Atenea, y posteriormente, en el siglo II a.C., Apolodoro de Atenas la menciona en *Sobre los dioses*.

De acuerdo con la erudita decimonónica inglesa Jane Ellen Harrison, en sus representaciones la Medusa no posee un cuerpo hasta muchos siglos después. En realidad, su importancia radica en el uso que se le da a su cabeza después de muerta. La Gorgona es el monstruo mítico que encarna el horror. Se presenta como hija de Forcis, deidad marina primordial de torso de hombre y cola de pez con pinzas de crustáceo y piel colorada, y de Ceto, monstruo acuático femenino que personifica los peligros marinos, los terrores ocultos y los seres extraños. Ambos titanes son hijos de Gea, la tierra, y su hermano Ponto, el mar primordial.

La Gorgona es descrita como un ser de “cara redonda, cabellera formada de serpientes, cinturón de dientes de jabalí, barba, largas alas, ojos penetrantes, poder de convertir en piedra a los hombres que la veían.” (Garibay K. 164) Conforme el mito va mutando, esta Gorgona primera se triplica, y cada una de sus ejemplares se individualiza: Esteno, que significa “la fuerte”; Euriale, “la que brinca lejos” y Medusa, “la reina”, la única de las tres criaturas que es mortal. Las Gorgonas habitan una cueva de Dictierión en la Isla de Samos, a la que Perseo, hijo de Zeus y Dánae, llega para aniquilar a la última.

Durante el siglo I a.C., el mito sufre un cambio, esta nueva versión se populariza gracias a Ovidio en el cuarto volumen de *Las Metamorfosis*. La historia que nos cuenta el poeta romano es la de una profanación divina. Poseidón, excitado por el color dorado de los cabellos de Medusa, la viola en un templo dedicado a la diosa Atenea, del que era sacerdotisa. Al enterarse del sacrilegio, la diosa de los ojos glaucos monta en cólera y maldice a la mujer, convirtiendo su dorada cabellera en serpientes y confiriéndole la capacidad para cambiar a aquellos hombres que la miren a los ojos, en piedra.

Anne Baring y Jules Cashford en *El mito de la diosa* (2005) hablan de la función de la mirada medusea: “El efecto terrorífico de su mirada es el mismo que el de todos los guardianes cuya función es espantar a los no iniciados” (393). En la leyenda griega, Medusa habita en los límites de la vida en una cueva más allá del borde del día. Es guardiana del árbol de las manzanas de oro, llamadas hespérides, que conceden la inmortalidad.

Chevalier equipara a la petrificación con el mal de ojo, ya que ambos procesos se dan a través de la mirada, y se distinguen por ser un castigo infligido a la mirada indebida (que se apega, que se paraliza o que codicia), un castigo a la desmesura humana. En la versión

romana Atenea no puede reprender a Poseidón por ser un dios, entonces castiga a quien despierta el impulso que fomenta la profanación de su templo, impulso que Poseidón comparte con los hombres (823).

Dentro del psicoanálisis existen varias posturas acerca de los arquetipos involucrados en el mito. Para Freud, este relato personifica el complejo de castración en el que la cabeza de la Gorgona representa los genitales de la madre (Siebers 201). Aunque esta postura ganó popularidad, es la de Beth J. Seeling en el artículo “La violación de Medusa en el templo de Atenea: la triangulación de la niña”, quien apunta sobre el complejo de Edipo femenino que yace en Atenea al momento de ejecutar su castigo:

La relación entre la diosa griega Atenea y su padre Zeus, junto con la hostilidad competitiva que muestra hacia otras mujeres, se presenta como una ilustración de algunos aspectos previamente descuidados de los conflictos triangulares del desarrollo en la niña [...] La acción enfurecida de Atenea de transformar a la hermosa joven doncella Medusa en un monstruo como castigo por el 'crimen' de haber sido violada en su templo se discute como ilustrando un resultado de la falta de resolución de los primeros conflictos triangulares de la niña.

Atenea, la segunda diosa más importante en Grecia después de Hera, es la diosa protectora de la ciudad y el pueblo. Ésta posee un aspecto bisexual; guerrera, pacífica, protectora de hogares y destructora de los pueblos. Amparo de sabios y artistas, patrocinadora de jueces, defensora del derecho y la justicia, castigadora de malvados, la cual toma a la virginidad como carácter. Generosa y cruel, nace de la cabeza de Zeus luego de que éste se come a Metis para evitar su nacimiento.

Existe una comparación entre Atenea y Medusa. Ambas son reinas, una de la ciudad y la otra del infierno, ambas se relacionan con nacimientos provenientes de la cabeza, Atenea sale de la cabeza de Zeus mientras que de la cabeza de Medusa nacen Pegaso y Crisaor. El castigo con que una hiere a la otra lleva su sello; la serpiente es el doble de Atenea, misma que durante la era neolítica, es adorada como diosa madre, señora del renacimiento, principio de regeneración e instigadora de la muerte. Por otra parte, Atenea al alejar a Medusa del roce masculino le impone una represión sexual propia de su carácter virginal, es decir, la transforma en una versión monstruosa de sí.

Ambas poseen miradas penetrantes y letales, encarnando así la cultura humana: “Medusa y Atenea se fusionan, confundiendo así la impiedad con la piedad, la brutalidad con la civilización, lo monstruoso con lo divino... son las bizarras cabezas de un monstruo bicéfalo” (Siebers 43). Algunas versiones provenientes del Oriente, colocan a Medusa como “amante” de Poseidón, pero estos son eufemismos para la violación. Aristóteles propone el término *harmatia*, el cual conceptualiza la minimización poética de la falta, convirtiendo, mediante el discurso, los crímenes divinos en simples faltas menores. Como en la mayoría de los mitos, las acciones divinas parecen deliberadamente injustas, pero al ahondar es posible encontrar la naturaleza humana en cada una de ellas.

Poseidón preña a Medusa, quien permanece en gestación hasta que Perseo de un tajo y guiado por la mano de Atenea, le desprende la cabeza del cuerpo. No es la única ayuda que recibe el hijo de Zeus, ya antes la diosa guerrera le presta su escudo con el que le muestra su propio reflejo a Medusa y con el que la Gorgona cae en una fascinación paralizante al encontrar la propia mirada. Perseo recibe además las sandalias aladas de Hermes que le dan una mayor velocidad al momento de enfrentarse al monstruo, además de una alforja mágica para portar la cabeza de Medusa sin un peligro, y el yelmo de invisibilidad de Hades. Estos componentes muestran el enorme poder que Medusa posee, por lo que es necesaria la unión de las divinidades.

Para Robert Graves, este mito se inscribe dentro de la clasificación de heroico por el papel que desempeña Perseo, uno de los múltiples hijos de Zeus, quien en forma de lluvia dorada cae sobre Dánae, hija de Acrisio, rey de Argos, dejándola embarazada. Cuando Perseo nace, Acrisio es advertido por el oráculo sobre la llegada de su muerte a manos de su nieto, encierra a su hija y a su nieto en un cofre de madera y lo tira al mar. Poseidón, a petición de su hermano Zeus, calma las aguas y ambos son rescatados en la Isla de Serifos donde el rey Polidectes gobierna. Cuando Perseo es mayor, el rey se enamora de su madre, así que decide deshacerse del hijo e idea una treta para que éste vaya a la caza de la cabeza de Medusa. Perseo accede a cambio de que desista de sus intenciones, entonces emprende el cambio y encuentra a las Grayas, viejas ciegas adivinatoras que sólo poseen un ojo y son hermanas de las Gorgonas. Perseo les roba el ojo y las presiona hasta que revelan el paradero de las otras.

De acuerdo con Chevalier, cada una de las Gorgonas posee un simbolismo individual:

Deformaciones monstruosas; fuerzas pervertidas de las tres pulsiones; Medusa, la espiritual, Euriale la sexual, Steno la social. Simbolizan el enemigo a combatir, armonía, única forma de combatir la culpa por la exaltación vanidosa de los deseos [...] Medusa, perversión espiritual y evolutiva, la inercia vanidosa. Por eso muere cuando se ve. Quien ve a la Medusa queda petrificado, ella refleja la imagen de una culpabilidad personal. La culpa puede transformarse en una forma de exaltación imaginativa, una exageración que inhibe el esfuerzo reparador. Medusa simboliza la imagen deformada de sí... que petrifica de horror, en lugar de iluminar justamente. El horror imposibilita el enmiendo espiritual y evolutivo, atrapa al individuo en la culpa (536).

En adición a esto, Chevalier argumenta que para el psicoanálisis la figura de Perseo encarna la complejidad de la relación padre-hijo, hijo-padre, que existe en todo hombre. Perseo no tiene padre humano, pero desciende de Zeus. Paul Diel simboliza la existencia en el hombre de dos representaciones simultáneas del padre: el hombre autoritario y hostil y el hombre sublimado y generoso; la primera imagen no es más que la perversión de la segunda.

Cuando Perseo degüella a la Gorgona reina, de la cabeza brota sangre, de esa sangre nacen el caballo alado Pegaso y el guerrero Criador. Además, la sangre de Medusa posee cualidades sobrenaturales; la que emana del lado derecho resucita a los muertos, mientras que de la del izquierdo nacen escorpiones y serpientes del desierto letales para la vida humana. La sangre de Medusa simboliza la naturaleza dual de la violencia como deplorable y necesaria, la guerra y el sacrificio. Es a Asclepio, el dios griego de la medicina, a quien se le confiere la utilización de esta sangre según considere.

Como se puede apreciar hay una evolución del mito de Medusa: primero aparece la Gorgona arcaica de rostro redondo, rizos ornamentados, boca ancha, colmillos, lengua, serpientes y barba, una imagen más cercana a sus orígenes como hija de dos deidades monstruosas marinas. Después hay una transición en la que sus rasgos son más suaves y menos repulsivos, su aspecto se asemeja al de Babilonia la Grande, descrito en el Apocalipsis: las serpientes mutan en bucles serpentinos, la barba desaparece, adquiere cierta belleza pero sigue siendo fatal.

Finalmente, como lo señala la arqueóloga Janer Danforth Belson, en el artículo “The Medusa Rondanini: A New Look”, hay una clara diferencia entre la representación de la “Gorgona grotesca”, la primitiva que se centra en la cabeza solamente, y la posterior “Gorgona hermosa” a la que se le añaden motivos narrativos como la violación de Poseidón, la maldición de Atenea y la muerte a manos de Perseo. Así Medusa adquiere características de serenidad y dignidad, que la rehabilitan como una guardiana benévola, y que modifican también su simbolismo.

Todavía hasta finales del siglo XX, la figura de Medusa sirve para ridiculizar a mujeres con aptitudes tradicionalmente masculinas. Líderes políticas y mujeres masculinizadas fueron rechazadas y burladas como dobles de la Gorgona. Sin embargo, el símbolo sufre otra transformación y actualmente la figura de Medusa representa la supervivencia de las víctimas de violencia de género.

Durante la última parte del Renacimiento, en 1554, Benvenuto Cellini, forja una estatua de bronce titulada “Perseo con la cabeza de Medusa”. Con una longitud de 3.20 m., se aprecia al héroe sosteniendo con la mano derecha su espada, mientras que con la izquierda y en alto sujeta la cabeza de la Gorgona. Cuatrocientos sesenta y siete años después, otro italiano respondería a Cellini, plasmando la transformación del mito, Luciano Garbati es el autor de “Medusa degollando a Perseo”, una escultura de 2.25 m. de alto que está situada a las afueras de la Corte Criminal de Nueva York, en Manhattan, como apoyo al movimiento de denuncia contra las agresiones sexuales “Me Too” en el 2017.

La Medusa de Garbati, igual que el Perseo de Cellini, sostiene una espada, aunque en la mano izquierda, mientras que de la mano derecha cuelga la cabeza del héroe. Con un gesto menos triunfal, pareciera que la Medusa está furiosa por verse orillada a un acto tan violento. El artista ha recibido críticas por ser Perseo y no Poseidón el blanco de su venganza, pero la Medusa de Garbati no parece la respuesta a la venganza sino a la defensa de la propia existencia.

Ahora ¿de qué forma esta figura mítica repleta de acciones crueles y deliberadas, conserva relevancia en la actualidad mexicana? *Temporada de huracanes* es la respuesta. En cuanto a las relaciones entre los personajes heroicos o perseicos, Luismi responde a este papel en la historia. Ambos comparen ausencias paternas y maternas que condicionan su

personalidad. Perseo reniega de Zeus, pero no evita su destino heroico, de forma similar Luismi reniega del trabajo de su madre, idealiza a su padre y al final adquiere características de ambos, usa el sexo como moneda de cambio y se convierte en un asesino.

En cuanto al personaje de Medusa, este posee varios representantes dentro de la novela, parece incluso que cada personaje femenino en *La Matosa* comparte la injusticia de su destino. La madre de la Bruja, conocida como la Bruja Grande, responde a dos papeles dentro del mito: es Medusa y, posteriormente, Atenea, ejemplificando la teoría de Siebers sobre la duplicidad de Atenea en Medusa.

Por sí misma la figura de la Bruja constituye un elemento cultural digno para el análisis. En la novela, la figura mítica de la hechicera se presenta como una convergencia del mestizaje, lo indígena y lo afroamericano. Sin embargo, por ser la violencia el elemento que predomina, por ser Medusa el rostro mítico del terror y por la relación con la superstición, se opta por hacer de estos factores el objeto de análisis.

El factor de la violación es determinante para establecer a las dos Medusas en *Temporada de huracanes*. En el relato de Melchor, La Bruja Grande es violada por un grupo de hombres quienes al estar de paso por la Matosa se meten a su casa y abusan de ella, convirtiéndola en la primera Medusa. En el mito, el dios del mar representa otra cara de la violencia, la violencia patriarcal, aquella a la que las mujeres se ven sometidas por parte de los hombres desde el comienzo de los tiempos y que prevalece como otro pilar de la civilización.

Esta violencia es ejercida principalmente de forma física y sexual, así como psicológica, económica y social, en ella las mujeres son asesinadas, violentadas y/o excluidas por el hecho de ser mujeres. En la novela de Melchor se aprecia una equiparación entre Poseidón y el grupo de hombres que asaltan y violan a la Bruja Grande.

De acuerdo con Marcela Lagarde, en *Claves feministas para la negociación en el amor*, la violación en grupo es un síntoma más de la violencia patriarcal que se ejerce sobre los hombres, esta se presenta bajo la heteronormatividad y restringe su posibilidad de experimentar situaciones homoeróticas. Es mediante la violación en manada que los participantes pueden observarse entre ellos en un aspecto sexual sin poner en riesgo su

hombría. En *Temporada de huracanes*, las mujeres y hombres se muestran como víctimas de esta dinámica.

De esta múltiple violación nace la Bruja Chica, a quien la Bruja Grande educa bajo restricciones y desprecio: la hija es para la Bruja Grande un recordatorio de la violación, por tanto, la cría no como a una hija, sino como a un ser carente de identidad y voluntad. Igual que en el mito griego, cuando el castigo de Atenea recae sobre la víctima, el desprecio de la Bruja Grande por ser violada recae en su hija. El hecho de que desde una edad temprana se refiera a ella como mujer, pese a haber nacido hombre, denota la nula estima que la criatura despierta en su madre, así como el desprecio que siente hacia los hombres. De esta forma la Bruja Grande pasa de ser Medusa a encarnar a Atenea.

Posteriormente aparece una segunda Medusa. La Bruja Chica hace efectiva su condición marginal colocándose en la periferia de la sociedad matoseña, a la que sólo los hombres más valientes o con mayor necesidad se acercan, mientras que las mujeres poseen una inmunidad por compartir la misma maldición; el vicio de los hombres. Estos aparecen como los sujetos activos de cuyos actos quienes padecen las consecuencias son mayormente las mujeres. Es el caso de las dos Brujas, de Norma, de Yesenia, de la abuela Camargo y de Chabela, sin embargo, pese a que todas las mujeres en la historia padecen la violencia masculina, la mayoría carece de las condiciones monstruosas o marginales para encarnar a Medusa, a excepción de las dos Brujas.

Resultan entonces dos víctimas con características meduseas: la Bruja Grande que padece la violación y la Bruja Chica que padece estigmatización, sin embargo, ambos padecimientos son consecuencias de un solo crimen, la violación. A partir de este crimen es que en la Grande despierta un odio hacia los hombres que no es más que temor, mientras que, en su hija dicho desprecio se torna en una letal fascinación.

En el mito griego Medusa representa el mal. Bajo la idea de aniquilar ese mal, Perseo la decapita y utiliza su cabeza como defensa en contra de males mayores, así Medusa alcanza su papel de víctima propiciatoria en el momento en que su aniquilación se convierte en un medio para el proceso de transformación del héroe. En *Temporada de huracanes*, la Bruja representa lo diferente, en consecuencia, el mal. Luismi se convence de que está bajo un

hechizo y decide librarse, mata a la Bruja y todo el acontecimiento funciona como contención de una violencia mayor, de la diferencia, de las diversas reproducciones del mal.

Otros de los motivos que comparten ambos relatos son las armas heroicas. Primero, el canto de la espada de Perseo, al momento de asestar el mortal golpe, contrasta con el horrendo grito que la víctima emite al sentir el filo mortal. En el caso de Luismi, es su voz aterciopelada y letal lo que le concede un toque divino con la que hipnotiza a la Bruja y a Brando. Segundo, el arma con que la Bruja muere, que es el cuchillo que forma parte de un amuleto que usa como protección y que curiosamente proporciona ayuda a sus homicidas.

Más adelante, Atenea vuelve a tomar personificación en *Temporada de huracanes*. La diosa es quien guía la mano de Perseo cuando corta la cabeza de Medusa, lo que demuestra que el héroe, aun con los elementos divinos que le son proporcionados, por sí mismo no es capaz de acabar con la Gorgona. Así también Luismi requiere intervención para cometer su crimen. Primero, recibe apoyo de Munra, su padrastro, quien termina por persuadirlo del estado maléfico bajo el que se encuentra, este lo lleva a casa de la Bruja y presta su muleta como arma para inmovilizarla. Más tarde Brando, después de mucho esfuerzo, lo induce a cometer el crimen e igual que Atenea, empuja la mano de Luismi con el cuchillo, contra el pecho de la Bruja hasta enterrarlo.

Por parte de la Bruja, los momentos previos a su muerte también aparecen en el mito. En primer lugar, se puede comparar el grito que emite la Bruja al ser golpeada con la muleta y el grito de Medusa al momento de que le cortan la cabeza. Asimismo, existe una correspondencia entre la parálisis de la Gorgona ante su propia mirada reflejada en el escudo de Atenea y el golpe que los asaltantes atestan a la Bruja en la nuca con la muleta de Munra, dejándola inmóvil, pero sin morir, petrificada.

Al matar a la Bruja, quien supuestamente carece de valor, Luismi niega su propio valor, debido a que mata la parte de sí que no es capaz de ver sin culpa. La Bruja es quizá todo lo que Luismi no se atreve a ser. Igualmente, en el mito hay una correspondencia de valores entre el ejecutor y la víctima, ambos son el resultado de los caprichos divinos, Medusa a manos de Poseidón y Atenea, Perseo como el fruto de la preponderancia de la voluntad de Zeus. Lo que demuestra una vez más que aquello que más causa temor es lo que ya está presente dentro de uno.

III.5 La cabeza de Medusa y el cadáver de la Bruja: el mal vs el mal

¿Quién no conoce la sensación de inseguridad ante el destino? Cualquiera que lo haya experimentado es capaz de atestiguar la necesidad de hacerse de cualquier medio lícito o ilícito, que garantice lo deseado. Esta también es una característica innata del ser humano, ante lo desconocido, el mal o la muerte, y bajo la certeza de la mortalidad y su insignificancia, la ayuda externa siempre es bienvenida. La suerte acompaña la vida desde el momento en que se engendra. Bien se sabe que el azar puede ser benigno o no, es por eso que, para asegurar su favor, ciertos ritos se realizan.

El *Diccionario de Oxford* define el término *apotropaic*, en español apotropaico, que a su vez derivan del griego *apotropaios* (αποτρόπαιος, abominable), como aquello que mágicamente conjura o previene la mala suerte o las influencias malignas. Es decir, el efecto apotropaico se alcanza por medio de rituales, procedimientos u objetos, destinados y/o consagrados para proteger y rechazar el mal alejándolo o espantándolo. Esta última función resulta interesante, porque establece que el mal puede ser utilizado como protección contra sí mismo, como ocurre con la cabeza de Medusa.

A través del mundo existen miles de ejemplos sobre ritos u objetos apotropaicos, incluso están presentes en actividades inconscientes dentro de la cotidianeidad, desde acciones como tocar madera después de una predicción negativa o llevar a cabo un exorcismo. En cuanto a los objetos, los amuletos son los más comunes. Del latín *a molior*, significa desviar o desconcertar, por tanto, su función consiste en desviar a las fuerzas maléficas, algunos ejemplos de amuletos son objetos tales como rosarios, hamsas, cruces, ojos de ciertos animales, pentagramas, estampas o atrapasueños. A nivel arquitectónico es fácil distinguir las figuras de animales protectores en edificios, como las gárgolas, águilas o leones, también se distingue la costumbre de ocultar zapatos en chimeneas, techos o suelos como protección de un lugar habitable.

A diferencia de los talismanes, cuya función es atraer a la buena suerte, el objetivo del amuleto es alejar el mal del portador con el mal mismo. Para ilustrar, Tobin Siebers alude a la locución latina *Similia similibur curantur*, que se traduce como: “Lo semejante cura a lo semejante”. Ya sea santiguándose, esparciendo sal en la puerta o repitiendo la palabra “casa” tres veces, la necesidad de alcanzar el efecto apotropaico permanece.

Chevalier señala que el ojo por sí mismo corresponde al símbolo de la percepción intelectual, y apunta una división entre tres clases de ojo que cada ser humano posee: el ojo físico, el ojo frontal, situado en la frente, y el ojo del corazón, una especie de sexto sentido que corresponde a la intuición. El ojo único sin párpados es el símbolo de la esencia, del conocimiento divino y el sol, el ojo divino que todo lo ve (770). La unión marital sucede a través de la mirada y el sexo. Chevalier recurre a un dicho bambara para ilustrar sobre la importancia de la distinción óptica: “la vista es el deseo; el ojo es la envidia” (773).

Chevalier apunta que el mal de ojo simboliza la pérdida de la voluntad sobre sí mismo o sobre otro objeto, por envidia o con deseos de hacer mal. Según la creencia, el mal de ojo ocasiona la muerte de media humanidad, siguiendo esta tradición popular, las mujeres poseen ojos particularmente peligrosos, particularmente las viejas y las recién casadas. Al efecto del mal de ojo son más sensibles los niños pequeños, las parturientas, los varones recién casados, caballos, perros, la leche y el trigo (772). Cualquiera está a merced de la mala voluntad del otro, ahí radica la importancia de los amuletos. Algunos medios para defenderse son el uso del velo, las figuras geométricas, los objetos brillantes, las fumigaciones olorosas, el hierro ardiente, la sal, los cuernos, la media luna y la herradura (773).

Antes de la formación del mito de Medusa dentro de la cultura escrita, los registros artísticos arrojan la costumbre de utilizar su figura como protección contra el mal, más precisamente contra el mal de ojo. Dentro de los amuletos, se distingue el uso de los llamados *gorgoneion*, estos corresponden a el uso de la cabeza de la Gorgona como protección. Los acontecimientos míticos, los *gorgoneion* y su posterior utilización, se encargan de guiar hasta el punto central del mito: la superstición.

De igual manera, la decapitación es un hecho fundamentalmente simbólico, el cual despierta repulsión y fascinación al mismo tiempo. Decapitar proviene del verbo latino *decidere*, que significa separar cortando, dejar de lado, soltar, que a su vez se relaciona con vocablos en español como decisión o decidir, los cuales comparten como punto central la imposición de la voluntad sobre la vida.

La cabeza representa el ardor del principio activo, la autoridad de gobernar, ordenar y esclarecer, de ahí que la expresión máxima de regicidio sea la decapitación. También es manifestación del espíritu respecto al cuerpo, el microcosmos por excelencia. Por el

contrario, la cabeza cortada simboliza la fuerza y el valor guerrero del adversario, que vienen a añadirse a los del vencedor, tal como la potencia del héroe griego incrementa con la cabeza gorgónica a su disposición, la decapitación garantiza también la muerte de ese mismo adversario (221). Para Cavarero la decapitación constituye una “ofensa para la dignidad ontológica del cuerpo humano” (24), un acto que no contento con arrancar la vida del cuerpo, busca también borrar la memoria.

Sergio González Rodríguez, en su ensayo periodístico *El hombre sin cabeza*, hace una recopilación sobre las formas de actuar de los diversos grupos narcotraficantes del país al momento de ajustar cuentas, dentro de los cuales la decapitación tiene un lugar privilegiado. Así es como llega a una síntesis de las implicaciones que la decapitación significa:

Quien corta la cabeza a un semejante es capaz de cualquier crimen [...] Decapitar es también un acto de furor fundamentalista, y quien lo consuma quiere hacer evidente a los demás su absoluto desprecio por el orden y las normas de cualquier tipo. El decapitador se asume mensajero del lado oscuro de la humanidad, se ve como el reimplantador del reino de la muerte y el salvajismo vasto que nombra la destrucción e impone un sentido negativo en el mundo [...] Decapitar, destruir, desmembrar, fragmentar son aspectos de la misma actitud: la implantación del Terror (38).

Dentro de la investigación de González Rodríguez, el estado de Veracruz aparece como uno de los más azotados por violencia y, por tanto, implicados en decapitaciones y demás feroces métodos. Es entonces que sicarios y civiles hacen un llamado a fuerzas extraordinarias que les permitan vivir un día más. Ante la inexistente justicia gubernamental, la figura del hechicero entra en escena. Otro punto que González Rodríguez destaca es el papel de los Brujos en la sociedad contemporánea, a quienes llama los reyes del miedo, pues son sus mismos rituales los que en lugar de apaciguar, fomentan situaciones límites y generan mayor violencia, convirtiendo a la superstición en otro impulsor de violencia.

El periodista cita a Oscar Máñez, criminólogo y académico de la Universidad de Texas en El Paso, quien señala: “El nivel educativo y el entorno cultural de donde provienen las personas reclutadas por el crimen organizado, los haría proclives a asociarse a este tipo de sectas [...] Lo precario de la existencia de las personas dedicadas al narcotráfico las

empuja a buscar un tipo de protección sobrenatural que los aleje del destino casi seguro que les depara tanto a sus enemigos como a sus aliados: tortura y muerte violenta” (151).

El personaje de la Bruja Chica cuenta con la particularidad de ser bruja y brujo al mismo tiempo, ambos arquetipos cuentan con diferente significación, según Jean Chevalier. Por un lado, la bruja o sacerdotisa son figuras que, por ser femeninas, se les otorga un mayor vínculo de las fuerzas oscuras y espíritus. Por otra parte, el brujo representa la “manifestación de los contenidos irracionales de la psique [...] Símbolo de las energías creadoras instintivas no disciplinadas, no domesticadas y que pueden desencadenarse contra los intereses del yo, de la familia y del clan” (200). Como se puede apreciar, ambas forman parte del poder simbólico de la Bruja en la Matosa. De acuerdo con los pobladores, su personaje posee la inclinación oscura propia de las mujeres, a la vez que es capaz de actuar según sus instintos básicos, como los hombres.

El brujo es además antítesis de la imagen ideal del padre y del demiurgo: es la fuerza perversa del poder. Aquel que lo ejerce deliberadamente y para su propia conveniencia, como la Bruja, con la capacidad económica e intelectual para dar fiestas cada semana o aconsejar qué hierba beber para curar dolencias, es un ente poderoso dentro del relato. Chevalier apunta otros motivos míticos que rondan a la figura de la bruja o del hechicero como los pactos demoniacos a cambio de bienes materiales o venganzas personales, así como la búsqueda de los secretos de la naturaleza para obtener poderes mágicos, siempre en contradicción con la ley cristiana.

En *El espejo de Medusa*, Tobin Siebers señala a la cabeza de Medusa como el talismán contra el mal por antonomasia, ya que es lo que no puede o no debe representarse, aquello tan horrendo que aleja a todo lo que le mira, al mismo tiempo, también es el reflejo de lo que uno es o en lo que puede convertirse. Siebers habla de la Gorgona como el fascinador arquetípico y es mediante esta misma fascinación, la facultad para ver y paralizar el ojo del corazón, que es vencida, con su propio efecto. “Perseo destruye a la Gorgona mediante la fascinación: el héroe petrifica a la Medusa con su propia mirada” (36).

Luego de matarla, la cabeza de Medusa potencia la fuerza de Perseo, lo que le permite llevar a cabo otras misiones, como el rescate de Andrómeda luego de convertir en coral al

monstruo marino Ceto. Por eso los héroes la portan en sus escudos, tumbas, jarrones y égidas como es el caso de Zeus, Hércules y la propia Atenea.

Medusa es tan poderosa que solo ella puede acabar consigo misma, de ahí que supone la encarnación de lo terrible, lo único que podrá detener el mal. Esta cualidad la transforma en amuleto, justo como el efecto reflejo que Perseo utiliza para detenerla: quien la porta se escuda contra la fascinación. Una idea similar aparece en adaptaciones de monstruos de la cultura popular contemporánea que se convierten o muestran las peores pesadillas, lo que ocasiona una pérdida del sentido de la realidad a quien los observa, por ejemplo, el *boggart* en la saga de *Harry Potter* o el *gremnomo* del programa televisivo *Gravity Falls*, estas nuevas formas tienen su origen en el efecto de la mirada medusea que desequilibra, el terror que nace de mirarla y que paraliza.

La inquietud por esta historia no reside en la idea que el mal puede ser utilizado para contrarrestarlo, o que el bien prevalece sobre el mal. Siebers lo señala: “Lo monstruoso de Perseo y Medusa no consiste en su nefaria influencia, sino más bien en su extraña capacidad de encarnar tanto el bien como el mal, la enfermedad y el remedio” (41). El autor distingue la doble naturaleza de Medusa, la buena y mala, igual a la de un chivo expiatorio, igual a la de la Bruja.

Temporada de huracanes coloca a la superstición como un factor determinante en la vida de la población. La superstición es aceptada como una verdad, como la manera en que el ser humano se protege de lo desconocido, la manifestación del miedo a veces en forma violenta. Cuando Munra le sugiere a Luismi estar bajo un encantamiento, él lo da por hecho. Aquí se alude a las creencias practicadas en Veracruz donde se evidencia un sincretismo religioso, y que, tanto en la novela de Melchor como en sus crónicas sobre la ciudad, quedan plasmadas: cristianismo, vudú, santería, culto a la muerte y al diablo, conviven día a día. Rituales como sacrificios de animales, ofrendas de la sangre de otro y de la propia, reliquias, todo tiene lugar, pero, además, todo tiene razón de ser.

El cadáver de la Bruja Chica, como representación de su homicidio, alcanza una similitud simbólica con la cabeza de Medusa. En ambos relatos existe una violencia brutal que termina justificada por ser mediadora contra el mal. De la misma forma en que Perseo blande su espada con la Gorgona, Luismi encaja el cuchillo en el pecho de la Bruja. Ambas

acciones acaban con la encarnación del mal, alcanzando más tarde un periodo de paz que perpetúa el ciclo. La historia de Melchor presenta un final semejante. El mal o su extensión, termina con el mal. Es justo el cuchillo que la Bruja usa como amuleto y para alejar energías negativas, lo que termina matándola. Existe entonces una perversión del amuleto protector como objeto homicida, aun así, se alcanza el adagio en cuanto a que lo semejante se vuelve en contra de lo semejante.

¿Se puede hablar de una búsqueda del bienestar en la Matosa? La respuesta lógica es que no, ya que lo único que buscan aquellos que tocan las puertas de la Bruja es muerte y sometimiento. La Bruja, como hechicera y receptáculo del mal, solo produce el mal. Las voces narrativas mencionan las inclemencias climáticas y cómo parecen anunciar una catástrofe, un cambio. La vida en la Matosa sigue igual, el sacrificio ha cumplido su cometido, el homicidio de la Bruja contiene al huracán, el canal lleva su cuerpo propagando el efecto del ejercicio ritual, en palabras de Girard, su cuerpo es el amuleto que proveerá la subsistencia de la colectividad.

La superstición se presenta como la materialización del miedo humano. Pese a los años de desarrollo tecnológico no parece que la ciencia pueda eliminarla, de la misma forma en que no ha podido contra la mortalidad. La superstición es fuente de terror y al mismo tiempo de seguridad, tal vez el dejarla de lado permita perder el temor a la muerte, pero sin él qué significado tendría la existencia.

Retomando a Adriana Cavarero, la repulsión que ocasiona la cabeza de la Gorgona como el rostro mítico del horror, no es más que “la inmirabilidad de la propia muerte” (24). Sea por el temor a la propia mortalidad o la búsqueda de la victoria sobre ésta, el asesinato, particularmente el de un ser humano, no deja de ser un acto inherentemente violento que imprima a quien lo ejerce. Al final, los sacrificios y asesinatos no libran a la humanidad de su condición mortal, sino por el contrario, la hacen más consciente de su brevedad y le muestran su auténtica naturaleza.

Conclusiones

La novela de *Temporada de huracanes* cuenta con diversos significados y motivos míticos, destacando el de Perseo y Medusa por poseer similitudes con la relación que hay entre la Bruja y Luismi, la cual, a su vez, guarda relevancia simbólica acerca de la superstición, justificando así el empleo de la violencia como mediadora contra el mal.

Es a partir del capítulo I, “Génesis de *Temporada de huracanes*”, que se planteó como fundamental el contexto bajo el cual nace la autora y que representa una inspiración al momento de la composición. De igual forma, el contexto permitió un entendimiento más profundo del objeto de estudio. En el apartado I.1 “Las crónicas acerca de Veracruz”, el punto central es la Ciudad de Veracruz como sitio geográfico, cultural e histórico, así como su transformación. Esta visión del lugar se desprende de la compilación de crónicas que Fernanda Melchor hace sobre el sitio en el que nació. En *Aquí no es Miami*, la autora es capaz de plasmar el aura tan particular que singulariza a la región, sus formas de vida, creencias y respuestas ante la adversidad quedan manifiestas.

Este punto plateó por primera vez la idea de superstición como factor humano imprescindible. En la crónica “La casa del Estero”, la posesión que acontece refleja bien el proceder de los habitantes. Los protagonistas se presentan como escépticos, sin embargo, cuando el poder del mal aparece, ningún método es demasiado extraño para vencerlo.

La convergencia de diversas creencias permite a los habitantes estar mejor preparados contra el mal. Sea un exorcismo cristiano, un amuleto consagrado a cierto santo o el derramamiento de sangre como pago por la liberación de las almas, todos son ejemplos de la presencia religiosa simultánea que hace de Veracruz un lugar tan especial. Otro tema importante que se trató en este apartado fue la irrupción de la violencia del narcotráfico en la región, la manera en la que la población debió adaptarse y someterse para sobrevivir y cómo este combate cotidiano terminó por normalizarse.

Esta nueva exhibición de la violencia no hizo más que intensificar la ya existente y es en *Temporada de huracanes*, donde se plantea mejor esta cadena de violencia en la cual la población, al ser víctima, se empapa de una ira y un temor que desemboca en indiferencia, lo que separa a los civiles y crea más conflictos.

El subtema I.2 “*Falsa liebre: la antesala al huracán*” expuso una comparación entre la primera novela de la autora y el objeto de estudio, debido a que claramente poseen ciertas similitudes que permiten ver a la primera como un ensayo de lo que la novelista alcanza en la segunda. Primero, el espacio, aunque en uno es más urbano y el de *Temporada de huracanes* más rural, ambos se plantean en las inmediaciones de Veracruz, lo que supone una forma de vida ya referida; la costa, la historia, el sincretismo religioso, la supervivencia del día a día.

Los protagonistas son dos chicos pobres que, tras el abandono familiar, terminan trabajando para la anciana con quien sus madres los dejan encargados. Los padres nunca son mencionados y las madres son figuras ausentes, Andrik y Zahir entienden a edad temprana que los únicos con quien pueden contar son ellos mismos. La relación que hay entre los niños es comparable con la de Luismi y Brando de *Temporada de huracanes*. Uno de ellos, Andrik y Luismi, ejerce una gran fascinación sobre el otro, Zahir y Brando, es tal que el fascinado se vuelve prisionero del deseo de huir del lugar en el que vive y crear una nueva vida de la mano del deseado, y para lograrlo es capaz hasta de matar.

También en ambas historias existe un segundo fascinado, el Hombre del carro amarillo, en *Falsa Liebre*, y la Bruja chica, en la segunda. Este aparece como rival en la disputa por el objeto deseado, sin embargo, cuentan con una ventaja, la cual consiste en que posee más bienes que ofrecer. Esta historia ilustra sobre las consecuencias del abandono y la desigualdad social, mostrando la lucha diaria de los olvidados.

Posteriormente, en el punto I.3 “Poemas padres de *Temporada de huracanes: influencias y continuaciones*”, se hizo un listado de las obras que formaron parte activa de la creación del objeto de estudio. En él se enumeraron las referencias que la misma autora deja manifiestas y a las que agradece. Como resultado se observó que la novela responde y contribuye a una tradición literaria y periodística que se inserta en temas como los de violencia y muerte, mismos que denota los intereses y prioridades de quien los escribe.

La última sección del capítulo primero correspondió al punto I.4 “Violencia en *Temporada de huracanes: ¿es posible domar al caos?*”, donde se profundizó acerca del impacto del narcotráfico en la cultura mexicana contemporánea, particularmente en la literatura, ante este fenómeno se plantearon varias cuestiones cuyas resoluciones fueron: primero, que la literatura del narcotráfico no es exclusiva de ciertas regiones. En este punto

se estableció una definición de la literatura del Norte, así como la diferenciación con la narcoliteratura debido a los tópicos que comparten. Después que, pese a que este título tal vez funcione como un método de mercadotecnia, la realidad es que el narco dejó de ser un motivo exclusivo de ciudades fronterizas o clases económicas bajas, por lo que clasificarle implicaría un esfuerzo mayor por parte de la crítica literaria centralista.

Segundo, en *Temporada de huracanes* el narcotráfico es un motivo apenas mencionado, pero al mismo tiempo, las vidas que plasma son el resultado de la lucha encarnizada con que el capitalismo y el desarrollo azotan a la población, de la que el narcotráfico es solo un ejemplo más. Así, la obra supera las clasificaciones y se inscribe bajo un marco de temáticas universales: la vida, la muerte, la naturaleza humana y la violencia como consecuencia del olvido.

El segundo capítulo expuso el aparato teórico. En primer lugar, el punto II.1 “Mitocrítica y actualización de los mitos” se encargó de establecer una definición de la mitocrítica, así como la diferencia que hay entre ésta y el mitoanálisis, la cual estriba en que la primera se centra en el análisis de un conjunto de mitemas presentes en una obra, mientras que el segundo se centra en un solo mitema a través de la historia.

También se hizo hincapié en las renovaciones de mitos clásicos, tanto en la forma en que se presentan al público, sea en novelas, puestas en escena o películas, como el contexto bajo el que se desarrollan. Así se pudo apreciar que, a raíz de la violencia que azota al país en todas las regiones, la impunidad gubernamental y la tragedia que es la vida para ciertos estratos de la sociedad, el México contemporáneo es un terreno fecundo para la actualización de las viejas fábulas.

El subtítulo II.2 “El viaje del héroe y la travesía del villano”, correspondió a la segunda parte de la exposición del apartado teórico, el cual se centró en el análisis de las doce estadias del viaje del héroe. Para ilustrarlas se recurrió al mito de Perseo y Medusa, mismo que cobra mayor relevancia en el capítulo III. Así se logró identificar las etapas y los arquetipos involucrados en el relato, además se establecieron las características del héroe y posteriormente las del villano o antihéroe, quien también cumple con las estadias dentro del relato, esto permitió plantear una mayor semejanza entre las figuras del héroe Perseo y del antihéroe Luismi.

Se pudo observar que el antihéroe pasa por las pruebas del héroe, pero su misión carece de la nobleza esperada. Como Luismi en *Temporada de huracanes*, el villano se mueve a partir de intereses propios, no es relevante si con ellos pueden ayudar o perjudicar a terceros. En resumen, el análisis señaló que la travesía del héroe se cumple sin atender a determinados valores, lo que permitió aplicarlo en el objeto de estudio.

Finalmente, la última parte del aparato teórico se trabajó en el apartado II.3 “La violencia sagrada: por qué Caín y Rómulo no tuvieron opción”, donde se realizó un análisis sobre el concepto de violencia sagrada en dos mitos fundacionales: el mito bíblico de Caín y Abel, y el de Rómulo y Remo. Ambos mitos se eligieron por compartir motivos temáticos; la intención fundacional, la rivalidad entre hermanos y el fratricidio. Mediante la noción de violencia sagrada es posible entender las circunstancias bajo las cuales acontecieron las fundaciones de las ciudades de Enoc y de Roma.

Así se llegó a la conclusión de que, bajo la utilización de esta, actos como el asesinato de un hermano en búsqueda de un destino mayor se justifican, el sacrificio aparece como una táctica que asegura la preservación de la comunidad. En el caso de Caín, de acuerdo con la tradición bíblica, es la envidia hacia su hermano por el favoritismo divino, lo que ocasiona la disputa, pero esto no es más que una excusa para que el hombre edifique la primera ciudad, un lugar de acogimiento para bandidos, criminales y perseguidos.

De forma similar ocurre entre el segundo par de hermanos, cuando Remo viola los límites de la nueva ciudad, Rómulo lo castiga con la muerte, estableciendo la pena capital y agregando un ofrecimiento de sangre que asegure el favor de los dioses. De esta forma la violencia adquiere un carácter sacro e imprescindible. A partir de ella se funda la cultura, por lo que la humanidad no podrá deslindarse de ésta.

El último capítulo presentó el análisis de la obra. En el apartado III.1 “Historia y discurso en *Temporada de huracanes*”, se hizo un recuento de los personajes, espacios y acciones que transcurren en el relato, esto permitió hacer una pausa para observar los detalles simbólicos existentes como los espacios, su distribución, elementos físicos de los personajes y objetos importantes, como lo son el arma homicida y el velo que cubre el rostro de la Bruja. Además, se enumeraron a los personajes que mayor incidencia tienen en la acción principal, el asesinato de la Bruja.

En síntesis, se observó que el espacio tiene repercusión en las acciones de los personajes, primero, lo apartado que se encuentra la Matosa, pese a la cercanía física con otros lugares, simboliza el aislamiento social en que se encuentra. De igual forma, la casa de la Bruja refleja parte de cómo es percibida por los demás, gracias a los múltiples narradores que logran el efecto de rumor.

A través de esta primera parte del análisis fue posible encontrar el mito escondido en la novela, el mito de Perseo y Medusa, este constituye el intertexto de la obra, mismo que se distinguió por ser el mito de la superstición y nacimientos de los amuletos. Gracias a esta identificación fue posible proponer un extratexto asentado en tres ejes principales: la cabeza de la Medusa como símbolo de la superstición, la Bruja vista como víctima propiciatoria y la violencia como cualidad sagrada y necesaria para la continuidad de una comunidad.

En el apartado III.2 “La travesía del villano; Luismi, de soñador a homicida” se aplicó el aparato teórico correspondiente con las estadías del viaje del héroe. El estudio identificó a los personajes de la novela con los arquetipos; el héroe, en este caso antihéroe, es Luismi, la Bruja corresponde a la Sombra, Brando el Embaucador, Norma la Figura cambiante, Yesenia el Herald, Munra el Mentor y Chabela el Guardián del umbral, gracias a que las acciones de los personajes coinciden con las funciones de los arquetipos, es más fácil identificar las acciones de Luismi con los pasos del viajero. Así es como se concluye que sin importar si el objetivo del viaje es noble o vil, el personaje que posea una misión tendrá que pelear contra la adversidad para cumplir sus deseos, tal como lo hizo Luismi.

El punto III.3 “La Bruja chica, víctima propiciatoria”, dejando para un futuro análisis la figura de la hechicera en esta la novela, se inclinó por analizar su rol social dentro del relato. De esta forma el análisis arrojó que la Bruja, por su condición de otredad, se mantiene al margen de la comunidad, lo que resta valor frente a los otros y la convierte en prescindible. La Bruja asume el rol de víctima propiciatoria, misma que busca mitigar la ira de los habitantes.

Además, fue posible distinguir los síntomas de una arraigada violencia patriarcal que se ejerce hacia mujeres y miembros de la comunidad LGBTTTIQ+. La Bruja es una mujer en un cuerpo de hombre a quien los hombres no reconocen como un igual, por tanto, no termina por pertenecer a ningún grupo. La soledad que padece le aísla emocional, física y socialmente, y esta soledad la convierte en un blanco perfecto para culpas y venganzas.

Aparece una vez más la violencia justificada bajo el manto de lo sagrado que se encarga de mantener a flote una comunidad purgándole cada tanto de la furia contenida. Con su sacrificio se busca dar fin al mal que ronda a los matoseños, la tierra clama una víctima y quién mejor que aquel por el que nadie daría nada.

El apartado III.4 “Perseos y Medusas; consonancias de los actos” se encargó de evocar el mito de Perseo y Medusa, identificar mitemas y equiparlos con las acciones en *Temporada de huracanes*. A partir del análisis se advirtió una evidente similitud entre ambas dinámicas. Primero, la Bruja al igual que Medusa, representa lo diferente para comunidad, los hombres huyen de ella al mismo tiempo que se ven atraídos por ella, ambas cargan la penitencia de crímenes ajenos. Por su parte Luismi, igual que Perseo, es persuadido para darle muerte al receptáculo del mal, aunque ya quedó claro que las acciones de Luismi carecen de motivos heroicos, es capaz, como el hijo de Zeus, de llevar a cabo su misión.

Se identificó además motivos míticos en cuanto a las relaciones familiares en los dos personajes principales que determinan su psicología. La Bruja y su madre cuentan con una dinámica similar de rencor y castigo, como la de Medusa y Atenea. Luismi y Perseo son hijos de padres ausentes, quienes de cierta forma anhelan la guía paterna, lo que los hace tomar ciertas decisiones que les permiten obtener una mayor identificación con los progenitores. Perseo acepta la llamada del héroe para alcanzar un lugar en la posteridad, mientras que Luismi, como Maurilio padre, añora una vida lejos de la Matosa.

Finalmente, el punto III.5 “La cabeza de Medusa y el cadáver de la Bruja; el mal versus el mal”, planteó la relación que hay entre los dos elementos simbólicos más relevantes del análisis, la cabeza de Medusa y el cadáver de la Bruja. Primero se observó un recuento histórico de esta imagen, la cabeza de la Gorgona, como el mito de la superstición y los amuletos. Ambos elementos simbólicos comparten esta cualidad la cual, pese a poseer mayores atributos malignos, actúa como un escudo contra las fuerzas del mal, cuidando de aquel que lo porte. Siguiendo esta línea, tanto la cabeza como el cadáver, perpetúan una serie de creencias en torno al poder que el mal ejerce sobre la humanidad y las armas que tiene cerca.

Posteriormente se mostró un acercamiento a las creencias propias de la región de Veracruz, en la cual la superstición juega un papel muy relevante. El resultado arrojó que, a mayor violencia ejercida en una comunidad, el nivel de creencias respecto a protecciones

sobrenaturales aumenta, así como las respuestas físicas ante estos ataques, convirtiendo el temor de la población en ira, lo que demuestra la relación que existe entre la miseria, la superstición y la violencia en la novela.

Temporada de huracanes demostró poseer un reflejo de la sociedad, uno en el que la violencia interpreta el papel principal y en el que a nivel real y simbólico parece irremplazable. En realidad, ninguno de los personajes se erige como el bueno o el malo, sino como eventuales instrumentos de la fatalidad. Cada acción recuerda la fugacidad de la vida.

La historia es cíclica, muestra que el destino de los protagonistas se ve determinado por el origen. Por un lado, la Bruja chica se convierte en aquello que su madre siempre le repite, por el otro, Luismi crece como el hijo de un asesino y una prostituta, más tarde se transforma en ambos. Pareciera que ambas vidas lo que hace en confirmar lo inapelable del destino. La novela abre los ojos de quienes creen vivir en un paraíso en el que el trabajo todo lo vence, provoca la reflexión sobre si la pena es algo que se adquiere o se hereda, si es posible huir de ella.

Existe una estrecha relación entre violencia, miedo y superstición. La violencia se ejerce como una forma de externar, o como una respuesta del miedo que la superstición despierta en los seres humanos. Nacer es un acto violento, y existir en sí es una acción sacrificial, compensatoria, las alegrías en retribución del sufrimiento, el balance a partir de restricciones, la vida a cambio de la muerte.

La tragicidad en la historia es el elemento literario que predomina. La tragedia se fundamenta en la muerte de los personajes, y *Temporada de huracanes* narra una vida en que los habitantes experimentan la muerte a diferentes niveles: la marginación, el exilio, el olvido, tipos de anulación que desembocan en una muerte en vida. El título lo anuncia, es *Temporada de huracanes* porque el remanso que significa el amor no está presente. Es *Temporada de huracanes* porque la miseria cíclica no abandona y se come todo. Es *Temporada de huracanes* porque la vida es un torrente de hechos, sentimientos y deseos que sólo la muerte puede contener.

Susan Sontag señala que, para contrarrestar las consecuencias de la violencia, el ser humano tendría que estar regido por una virtud sobrehumana que ejerciera la violencia sólo en casos de extrema necesidad, sin embargo, la violencia se utiliza cada día todo el tiempo. En realidad, aparece como la fuerza motora de la vida, quien la ejerce a mayor grado se

convierte en el vencedor. Aparece en todas las sociedades y en todas las clases sociales, y es más poderoso aquel que cuenta con los medios para contenerla o ejecutarla. Así la hipótesis se comprueba: la superstición se fundamenta en el miedo al otro o la diferencia que se expresa de forma violenta hacia los sujetos vistos como adversos.

Esta investigación significó apenas un vislumbre de la naturaleza humana, aspecto que pese a ser tan usual, poco se profundiza en él, como lo es la violencia. El deseo de realizar esta investigación nace por el gusto por las historias trágicas, aquellas que retratan las desventuras de la existencia, los más oscuros lugares del alma humana, quizá porque el mal es donde mejor podemos entendernos, porque es ahí donde las acciones encuentran un motivo y una respuesta.

En búsqueda de la razón de nuestras acciones es que podemos encontrar explicación al porqué estamos aquí. La línea divisoria entre el bien y el mal es una que se expande y contrae según el momento en que los actos toman lugar. Para algunos el asesinato siempre es un acto cruel, mientras que para otros significa la única forma de subsistir.

Retomando la idea planteada en la introducción respecto al miedo, queda claro que es imposible vivir sin él. El miedo siempre aparece de la mano de la consciencia y del conocimiento. Aquél que no se conoce, no es capaz de saber qué le aterra, así como tampoco es capaz de vencer los temores, porque vencer el miedo no es sólo crecer y dejar de imaginar monstruos con cabellos de serpientes en la oscuridad, sino entender que, aunque el monstruo exista y acabe contigo, sería peor no adentrarse en la cueva y conocer de primera mano el rostro del horror, es decir, el propio rostro.

El mito y la novela son absolutas en sus resoluciones: la muerte es el fin último, no hay forma de escapar. Lo que sobresale es la forma en que se vive esta existencia: pronta y temeraria, o larga y temerosa. Cualquiera que sea la elección, es imprescindible el miedo, de ahí a que se convierta en terror o en pulsión de vida, es cuestión de cada uno.

Por último, quisiera hacer una reflexión final sobre lo que significó para mi este proceso. Los mitos han sido una obsesión que se niega a abandonarme desde que tengo memoria, esta investigación significó una manera de transformarlo en algo tangible. Llegué con la idea concreta de develar los secretos de las historias que me han marcado y me voy con la convicción de seguir buscando nuevas historias que examinar. La mitocrítica muestra una visión enriquecedora de ver el mundo, lo maravilloso y lo terrible; aun así, no deja de

constatar lo necesarios que son los mitos, los símbolos y los rituales. Renunciar a la superstición y a lo simbólico, sería renunciar a gran parte de lo que significa ser humano.

Bibliografía

Bibliografía de la autora

- Melchor, Fernanda. *Aquí no es Miami*. México: Penguin Random House, 2018. Impreso.
- . *Falsa liebre*. México: Almadía, 2013. Impreso.
- . *Páradais*, México: Penguin Random House, 2021. Impreso.
- . *Temporada de huracanes*. México: Penguin Random House, 2017. Impreso.

Bibliografía citada

- Arévalo, Alejandra. “Fernanda Melchor: Yo no escribo con mapa, escribo con brújula”. *Libros before tipos*. 12 abr. 2019. Web. 10 sep. 2019. <http://www.librosb4tipos.com/2019/04/fernanda-melchor.html>.
- Bajtín, Mijaíl M. *Problemas de la poética de Dostoievsky*. México: FCE, 2005. Impreso.
- Baring, Anne y Jules Cashford. *El mito de la diosa, evolución de una imagen*. México: FCE, 2005. Impreso.
- Benjamin, Walter. *Ensayos escogidos*. Selección y traducción por H. A. Murena. Buenos Aires: El cuenco de plata, 2010. Impreso.
- Campbell, Joseph. *El héroe de las mil caras: el psicoanálisis del mito*. México: FCE, 1972. Impreso.
- Cavarero, Adriana. *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*. España: Anthropos, 2009. Impreso.
- Chevalier, Jean y Alain Gheerbrant. *Diccionario de símbolos*. Barcelona: Herder, 2018. Impreso.
- Comellas, Mercedes. “De la muerte de la épica a la muerte de la historia: Literatura y violencia” en *La violencia en la historia. Análisis del pasado y perspectiva sobre el mundo actual*, Juan José Iglesias Rodríguez (ed.). España: Servicio de Publicaciones Universidad de Huelva, 2012. Impreso.
- Durand, Gilbert. *Lo imaginario*. Barcelona: Ediciones del Bronce, 2000. Impreso.
- Domínguez Michael, Christopher. “Novísimos. La bruja”. *El Universal*. 17 mayo 2017. Web. 30 ago. 2019. <https://www.eluniversal.com.mx/entrada-de-opinion/columna/christopher-dominguez-michael/cultura/2017/05/17/novisimos-la-bruja>.
- Eliade, Mircea. *Aspectos del mito*. Barcelona: Paidós, 2009. Impreso.
- . *Lo sagrado y lo profano*. Guadarrama/Punto omega, 1981. Impreso.

- Estrada, Josefina. *Señas particulares. La muerte violenta en la Ciudad de México*. México: Lectorum, 2003. Impreso.
- Freud, Sigmund. *Tótem y tabú*. Madrid: Alianza, 2008. Impreso.
- García-Junco, Aura. “Lloramos para no reír: de violencias y huracanes”. *Tiempo*. Revista de la Universidad de México. Marzo 2018: 138-141. Digital. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles-files/fbb5c6a8-3f75-4c82-a1f9-7b1746dd4c86>.
- García Márquez, Gabriel. *El otoño del patriarca*. Barcelona: Plaza & Janés, 1975. Impreso.
- Graves, Robert. *Los mitos griegos. Volumen I*. Madrid: Alianza, 1985. Impreso.
- Girard, René. *El chivo expiatorio*. Barcelona: Anagrama. 1986. Impreso.
- . *La violencia y lo sagrado*. Barcelona: Anagrama, 1983. Impreso.
- González Rodríguez, Sergio. *El hombre sin cabeza*. Barcelona: Anagrama, 2010. Impreso.
- Lemus, Rafael. “Balas de salva” en *Letras Libres*. 30 septiembre 2005. Web. 16 diciembre 2020. <https://www.letraslibres.com/mexico/balas-salva>.
- Mediavilla, Daniel, “Cuándo comenzaron los humanos a celebrar funerales?” en *El País*, 6 abril 2018. En: https://elpais.com/elpais/2018/04/05/ciencia/1522948095_388069.html
- Medina Mora Pérez, Nicolás. “Las comas del huracán”. *Nexos*. 1 ago. 2019. Web. 25 sep. 2019. <https://www.nexos.com.mx/?p=43611>.
- Mendoza, Elmer. “Fernanda Melchor y el placer de contarle todo”. *El Universal*. 19 jun. 2018. Web. 23 sep. 2019. < <https://www.eluniversal.com.mx/columna/elmer-mendoza/cultura/fernanda-melchor-y-el-placer-de-contarlo-todo>>.
- Miller, Madeline. *La canción de Aquiles*. Suma Internacional, 2011. Impreso.
- Muchembled, Robert. *Una historia de la violencia*. Barcelona: Paidós, 2010. Impreso.
- Parra, Eduardo Antonio. *Norte. Una antología*. México: Era, 2015. Impreso.
- Ríos, Luisina. “Entrevista/Fernanda Melchor”. *El astillero de las letras*. 27 mar. 2019. Web. 10 sep. 2019. <http://elastillero delasletras.com.uy/entrevista-fernanda-melchor/>.
- Rivera Garza. *Dolerse*. México: Surplus Ediciones, 2011. Impreso.
- . “Nortena hasta el tope” en *Milenio*. 10 abril 2012. Web. 10 sep. 2019. <http://ashbi.blogspot.com/2012/04/nortena-hasta-el-tope.html>.
- Romero, Carolina. “El riesgo de ser transexual en México” en *El Universal*. 15 octubre 2018. Web. 20 diciembre 2020. <https://www.eluniversal.com.mx/nacion/el-riesgo-de-ser-transexual-en-mexico>.

Seeling, Beth Jo. “La violación de Medusa en el templo de Atenea: aspectos de la triangulación de la niña” en *Revista Internacional de Psicoanálisis*, 2002, 83(4), pág. 895-911.

Siebers, Tobin. *El espejo de Medusa*. México: FCE, 1985. Impreso.

Tomé, Mario. “¿Qué es la Mitocrítica?” en *Estudios humanísticos. Filología*. No. 8 Revista de Universidad de León, 1986. Web. <http://revpubli.unileon.es/ojs/index.php/EEHHFilologia/article/view/4382>.

Sontag, Susan. *Ante el dolor de los demás*. Bogotá: Penguin Random House, 2020. Impreso.

Bibliografía consultada

Alcaraz, Yetlaneci. “El México contemporáneo de Fernanda Melchor”. *Proceso*. 2 jul. 2019. Web. 10 sep. 2019. <https://www.proceso.com.mx/590719/el-mexico-contemporaneo-de-fernanda-melchor>.

Almazán, Alejandro. “Los Acapulco Kids” en *Antología de la crónica latinoamericana*, Darío Jaramillo Agudelo (ed.). Madrid: Alfaguara, 2012. Impreso.

Balabarca Fataccioli, Lisette. “Temporada de huracanes, de Fernanda Melchor”. *Las Críticas*. 8 ago. 2019. Web. 25 sep. 2019. <https://web.archive.org/web/20190808201058/http://lascriticas.com/index.php/2018/09/05/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor/>.

Bloom, Harold. *La angustia de las influencias*. Caracas: Monte Ávila Editores, 1991. Impreso.

Cambroneró Gómez, Roberto. “Relojería infernal. Temporada de huracanes, de Fernanda Melchor”. *ViceVersa Magazine*. 19 abr. 2018. Web. 10 sep. 2019. <https://web.archive.org/web/20190808194448/https://www.viceversa-mag.com/relojeria-infernal-temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor/>.

Campbell, Joseph. *Las máscaras de dios: mitología occidental*. Madrid: Alianza, 1999. Impreso.

Carrera, Mauricio. “Del Panteón al *beyond*: Nociones y tendencias de la nueva narrativa del Norte” en *Casa del Tiempo*, Premio Ensayo Crítico-Literario 2009. Web. 16 diciembre 2020. http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/29_iv_mar_2010/casa_del_tiempo_eIV_num2_9_09_15.pdf.

Cristerna, Dalia. “Polifonía de la barbarie”. *Confabulario. El Universal*. 19 jun. 2019. Web. 10 sep. 2019.

<https://web.archive.org/web/20170623193838/https://confabulario.eluniversal.com.mx/polifonia-de-la-barbarie/>.

Danforth Belson, Jane. "The Medusa Rondanini: A New Look" en *Revista estadounidense de arqueología*. Instituto Arqueológico de América. Vol. 84, No. 3 (julio de 1980), págs. 373-378.

Durand, Gilbert. *De la mitocrítica al mitoanálisis: figuras míticas y aspectos de la obra*. México: Anthropos, 1993. Impreso.

—. *Las estructuras antropológicas del imaginario*. México: FCE, 2004. Impreso.

Garibay K. Ángel Ma. *Mitología griega. Dioses y héroes*. Ciudad de México: Porrúa, 2020. Impreso.

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

Harrison, Jane Ellen. *Prolegómenos al estudio de la religión griega*. Cambridge: The University Press, 1903. Digital.

https://levigilant.com/Bulfinch_Mythology/bulfinch.englishatheist.org/proleg/.

Hernández, Miguel A. "Opinión: Homo sacer". *La razón*. 5 mayo 2011. Web. Mayo 2020 https://www.larazon.es/historico/9514-opinion-homo-sacer-PLLA_RAZON_374162/.

Hernández Busto, Ernesto. "Mundo-violencia. Sobre una novela de Fernanda Melchor". *Literal Magazine*. 24 oct. 2017. Web. 23 sep. 2019 <http://literalmagazine.com/mundo-violencia-sobre-una-novela-de-fernanda-melchor/>.

Hidalgo, Arrate. "Ojos de huracán, cuencas vacías". *Cactus*. Nov. 2017: 24-27. Digital https://issuu.com/revistacactus/docs/cactus_26_web.

López Camberos, Lilián. "El canto de *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor". *La otra isla*. 23 feb. 2018. Web. 17 sep. 2019. <https://laotraisla.com/peninsulas/el-canto-de-temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor/>.

Marmolejo, Adriana. "The Man Who Had It All but Her: The Construction and Destruction of the Macho Image in Four Mexican Novels". Tesis. University of Massachusetts Amherst, 2019.

Mazón, Selene. "La soledad del mundo". *Gatopardo*. 26 jun. 2017. Web. 10 sep. 2019. <https://gatopardo.com/arte-y-cultura/temporada-de-huracanes-fernanda-melchor-escritora-mexicana/>.

Ortuño, Antonio. "Por fin". *Letras libres*. 19 jun. 2017. Web. 10 sep. 2019. <https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/por-fin>.

- Parra, Eduardo Antonio. "Norte, narcotráfico y literatura" en *Letras Libres*. 31 octubre 2005. Web. 16 diciembre 2020. <https://www.letraslibres.com/mexico/norte-narcotrafico-y-literatura>.
- Paz Soldán, Edmundo. "Fernanda Melchor: intensidad y horror". *El Boomeran(g)*. 20 ago. 2017. Web. 30 ago. 2019. <http://www.elboomeran.com/blog-post/117/18573/edmundo-paz-soldan/fernanda-melchor-intensidad-y-horror/>.
- Peschel, Sabine. "*Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor: realismo y pesadilla en México". *Deutsche Welle*. 19 jun. 2019. Web. 10 sep. 2019. <https://www.dw.com/es/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor-realismo-y-pesadilla-en-m%C3%A9xico/a-49267872>.
- Piglia, Ricardo. *Formas breves*. Barcelona: Anagrama, 2000. Impreso.
- Romero, Ivana. <Fernanda Melchor: "Lo importante es contar una historia con honestidad">. *Eterna Cadencia*. 4 feb. 2019. Web. 10 sep. 2019. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/fernanda-melchor-lo-importante-es-contar-una-historia-con-honestidad.html>.
- Sófocles. *Las siete tragedias*. México: Porrúa, 1975. Impreso.
- Solares, Martín. "Dos novelistas de riesgo". *Revista de la Universidad de México*. Junio 2017: 52-54. Digital. http://www.revistadelauniversidad.unam.mx/ojs_rum/files/journals/1/articles/18045/public/18045-34621-1-PB.pdf.
- Uribe, Sara. *Antígona González*. Guadalajara: Sur +, 2019. Impreso.

Anexos



Anexo A. Portada de *Falsa liebre* (Almadía, 2013), imagen tomada de <https://fermelchor.wordpress.com/2013/08/28/falsa-liebre/>.