

# Este cuerpo podría ser el mío

Escritoras mexicanas del siglo XXI  
ante la interpelación de la violencia

LUIS VICENTE DE AGUINAGA  
TERESA GONZÁLEZ ARCE  
COORDINADORES



Universidad de Guadalajara





Este cuerpo podría ser el mío

Escritoras mexicanas del siglo XXI  
ante la interpelación de la violencia



# Este cuerpo podría ser el mío

Escritoras mexicanas del siglo XXI  
ante la interpelación de la violencia

LUIS VICENTE DE AGUINAGA  
TERESA GONZÁLEZ ARCE  
COORDINADORES

Universidad de Guadalajara  
2021

Primera edición, 2021

D.R. © Universidad de Guadalajara

Centro Universitario

de Ciencias Sociales y Humanidades

Unidad de Apoyo Editorial

Guanajuato 1045

Col Alcalde Barranquitas

44260, Guadalajara, Jalisco

ISBN: 978-607-571-109-6

Impreso y hecho en México

*Printed and made in Mexico*

# Índice

Introducción	
La interpelación de la violencia	
LUIS VICENTE DE AGUINAGA	11
Capítulo 1	
Violencia expresiva y restauración simbólica del cuerpo: crónicas contemporáneas sobre los feminicidios en México	
TERESA GONZÁLEZ ARCE	21
Capítulo 2	
Desaparición y otras formas de violencia en tres autoras mexicanas: Diana del Ángel, Sara Uribe y Brenda Navarro	
JUAN TOMÁS MARTÍNEZ GUTIÉRREZ	43
Capítulo 3	
La narrativa de lo demoníaco: <i>Temporada de huracanes</i> de Fernanda Melchor	
PATRICIA CÓRDOVA ABUNDIS	65

## Capítulo 4

Nombrar el lugar propio: violencia y marginación  
en la novelística de Fernanda Melchor

DIANA SOFÍA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

87

## Apéndice

Escritura activa.

Selección y edición de textos:

JORGE MARTÍN GÓMEZ BOCANEGRA

103

Nombrarlos a todos para decir:  
este cuerpo podría ser el mío.

SARA URIBE



# Introducción

## La interpelación de la violencia

LUIS VICENTE DE AGUINAGA

Pocos fenómenos interesan al estudio de la literatura tan profundamente como la violencia. No es necesario mostrar ejemplos de su enorme peso en las letras clásicas o modernas. En el mito y la epopeya, en la poesía y el teatro, en el cuento y la novela, en la canción popular y el guión audiovisual, en el reportaje periodístico y el ensayo, la guerra, la violación, el despojo, la opresión y el asesinato son temas constantes. Un fermento común de conflictos que interesan y preocupan de manera constante a la conciencia humana –parece obvio decirlo– está condensado en esos temas.

En este libro se habla de la violencia, pero no de la violencia en términos generales.<sup>1</sup> Antes bien, la materia específica del volumen solo puede ser explicada por la conjunción voluntaria de tres enfoques distintos. Nos referimos a un enfoque literario, un enfoque cronológico y un enfoque de género. La frase con que inicia este párrafo puede retomarse así: en este libro se habla de la violencia tal como es representada en ciertas obras periodísticas y literarias escritas por mujeres en el México del siglo XXI. El acento puesto en la palabra *violencia* en la primera parte de la frase de alguna manera se multiplica en los tres elementos

---

<sup>1</sup> Las autoras y autores del presente volumen pertenecen al cuerpo académico “Variación lingüística y literaria”, del Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades de la Universidad de Guadalajara.

que conforman la segunda parte: las obras literarias y periodísticas, las mujeres que las escriben y el país y la época en que lo hacen.

Muy útil resulta el esfuerzo de Christopher A. Uribe por desgranar, en un artículo sobre la narrativa de Yuri Herrera, todo posible acercamiento al concepto de violencia. Uribe se refiere a la violencia desde una triple perspectiva de *fronteras*, o sea “los límites del concepto”, *idiomas*, o sea “sus formas de comunicabilidad”, y *sentidos*, o sea “su función o finalidad” (2016, p. 18). Aquí no se trata, desde luego, ni de los idiomas ni de las fronteras geográficas de México, aunque –a su debido momento– también será pertinente referirse a esos idiomas y fronteras en este libro. Se trata, en primer término, de los idiomas y las fronteras de la noción misma de violencia, cuyo esclarecimiento es indispensable para entender su sentido. Aunque la palabra sea la misma, referirse a la violencia en un país en guerra declarada no es lo mismo que referirse a la violencia en un país en guerra no declarada. Tampoco es lo mismo hablar de una violencia generalizada que hablar de muchas violencias específicas relacionadas entre sí. No es lo mismo hablar de una violencia insensata o delirante que hablar de una violencia cometida en actos que pretenden formularse como mensajes. Tampoco es lo mismo invocar la violencia para describir un acto aislado de maldad que invocarla para designar un sistema de opresión o incluso un orden económico de producción.

A decir verdad, la historia de la novela mexicana podría contarse a partir del motivo de la violencia. De las novelas de la Revolución a las del 68, pasando por la Cristiada, y de *Pedro Páramo* y *El complot mongol* a *Balún Canán* y *Farabeuf*, la violencia es, dentro de un rango estilísticamente muy amplio, un factor predominante, aunque no pueda decirse que omnipresente. No debe sorprendernos que un importante narrador mexicano contemporáneo, Eduardo Antonio Parra, califique la novela *Tomóchic*, del militar y periodista Heriberto Frías, como “uno de los clásicos mexicanos de la narrativa de la violencia” (2004, p. 72): ya en la novela porfiriana están a la vista factores temáticos de la narrativa posterior, como la brutalidad militar o policial, el conflicto psicológico entre fascinación y repulsión ante a las figuras de autoridad, el drama de los

individuos y las poblaciones más desamparadas y el beneficio político que algunos obtienen de la desigualdad.

Aileen El-Kadi, en las frases iniciales de un interesante artículo sobre *Balas de plata* del novelista Élmer Mendoza, propone un concepto que nos parece importante retomar: el de México entendido como “nación-síntoma” (2013, p. 326). En este orden de ideas, el país mismo, así en lo político y en lo socio-cultural como en lo económico y lo geográfico, existe como signo de un malestar que lo sobrepasa y engloba. Se trata, en síntesis, del malestar característico del capitalismo post-industrial, cuyas estructuras de producción y consumo se reproducen a lo largo y ancho de la convivencia, la comunicación, el arte, la ideología, el ocio, los hábitos y la subsistencia legal o ilegal. Bajo esta luz importa observar cómo, desde los últimos años del siglo xx, algunos editores y críticos literarios han acuñado, con mayor o menor éxito, etiquetas con las que se intenta señalar y definir el surgimiento de una literatura inseparable, por así decirlo, de la nación-síntoma: la novela del narco, la narconovela, la narconarrativa, la novela de la violencia, las necroescrituras, etcétera. Se trata de clasificaciones que buscan trascender los esquemas acostumbrados de la novela criminal o del reportaje político al vincular esos modelos literarios ya conocidos con fenómenos tales como la migración, el orden patriarcal y las identidades individuales y colectivas.

El primer capítulo del volumen es obra de Teresa González Arce. Su punto de partida es la gran fuerza que ha ganado el periodismo narrativo en México durante los dos últimos decenios. En la tradición de los textos escritos con motivo del movimiento estudiantil de 1968 y los terremotos de 1985, la crónica y el reportaje conocieron una suerte de renovación en los años noventa, con la guerrilla zapatista y las primeras indagaciones sobre los feminicidios que comenzaban entonces a tener lugar en Ciudad Juárez. Algunos cronistas optaron por describir estos problemas con profundas investigaciones de largo aliento y un enfoque decididamente social. Con esas referencias, especialistas como Rita Laura Segato han observado la evolución del periodismo en el México del siglo xxi en un contexto de violencia cada vez más generalizada, intensa y aparatosa.

Tras una estancia en Chihuahua, Segato logró identificar un patrón de violencia masculina que se puso de manifiesto en los asesinatos de mujeres y que se reprodujo en varias ocasiones en otros puntos del país, particularmente a raíz de la llamada “guerra contra el narcotráfico”, iniciada en 2006 al comenzar el periodo presidencial de Felipe Calderón. Formada como antropóloga, Segato ha interpretado un importante número de crímenes como partes de un código de guerra que los perpetradores utilizan para expresar determinados propósitos y deseos. Los principales mensajes formulados en dicho lenguaje se ordenarían, según la especialista, en torno a dos ejes: uno que atañe a la víctima y el otro a los pares del criminal. Esto último revela una intención: la de solicitar, como si de un rito se tratara, el “ingreso” del delincuente a hermandades viriles organizadas de forma piramidal. Gracias a la lectura de Segato se hace notoria la simbología que sostiene un tipo de violencia que, como el feminicidio, evoca ciertos vínculos ancestrales con la tierra mediante la conceptualización del cuerpo de las mujeres como un territorio que puede ser explotado y expropiado.

Un ejemplo paradigmático de lo anterior es *La fosa de agua: desapariciones y feminicidios en el Río de los Remedios* (2018), de la periodista Lydiette Carrión. Se trata de un reportaje amplio que narra las desapariciones de doce adolescentes en Ecatepec y Los Héroes Tecámac (localidades del Estado de México) entre 2011 y 2013. La investigación periodística da cuenta de las complicidades entre secuestradores y asesinos, por una parte, y policías municipales y estatales, por la otra. Narra también el calvario padecido por las familias de las víctimas, que sufren la incompetencia de las fiscalías y la desorganización de las agencias y juzgados que supuestamente documentan y procesan los casos. Carrión explora las condiciones de aislamiento, pobreza y deterioro social reinantes en las urbanizaciones donde ocurren los crímenes, y relata los diversos actos de crueldad que los criminales infligen a sus víctimas. Por último, detalla el arresto del único de los agresores que pudo ser detenido. Son dignas de subrayarse las entrevistas que sostiene la escritora con el defensor del acusado y con dos especialistas en el tema de la violencia. Son estos

últimos quienes insisten en el papel protagónico del orden patriarcal en la formación de los feminicidas.

Junto a la crónica de Lydiette Carrión, González Arce destaca los trabajos de otras dos periodistas mexicanas: Daniela Rea y Marcela Turati. Ambas apuestan por un “periodismo de esperanza” basado en el trabajo colaborativo. Amén de las crónicas que ha escrito cada una por cuenta propia, deben ser señalados los proyectos que ambas han desarrollado en colaboración con otros cronistas preocupados por la violencia en México. El proyecto virtual titulado *Mujeres ante la guerra* merece atención especial. Consta de diez historias (escritas por hombres y mujeres) a propósito de mujeres que han atestiguado al menos una década de la guerra contra el narcotráfico. La serie se puede leer en línea partiendo de la imagen de un cuerpo femenino que hace las veces de índice. Cada parte del cuerpo se relaciona con un verbo que las mujeres han conjugado como una manera de resistir a la violencia.

Si las cronistas estudiadas por González Arce muestran que, ante la violencia patriarcal, el periodismo es un medio para restaurar simbólicamente la identidad y la soberanía de las víctimas respecto a sus propios cuerpos, las escritoras analizadas por Juan Tomás Martínez Gutiérrez en el segundo capítulo del volumen hacen de la ficción, de la dramaturgia y de la novela espacios de resistencia contra un fenómeno tan doloroso como la desaparición de personas. El trabajo de Martínez Gutiérrez constituye una indagación acerca del duelo y la búsqueda de la verdad en tres obras literarias contemporáneas: *Antígona González* (2012) de Sara Uribe, *Procesos de la noche* (2017) de Diana del Ángel y *Casas vacías* (2018) de Brenda Navarro.

Publicados en la segunda década del siglo XXI, dichos libros llevan al centro de la composición literaria la condición de las víctimas del secuestro y la violencia. Por añadidura, las tres escritoras indagan en los rastros de procesos sociales y políticos que, paralelamente a la violencia, implican un reto para la comprensión del lector. En este contexto, Martínez Gutiérrez averigua qué soluciones expresivas proponen y de qué manera esas obras configuran instancias de relación con sus receptores implícitos. En otras

palabras, Martínez Gutiérrez encara la lectura de *Antígona González*, *Procesos de la noche* y *Casas vacías* como un desafío que se propone a los lectores respecto a experiencias vitales extremas.

El tercer capítulo, titulado “La narrativa de lo demoniaco”, es una reflexión socio-literaria en torno a *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor. Su autora, Patricia Córdova Abundis, afirma que la novela de Melchor no se aviene con las tendencias de la narrativa escrita en México en las décadas anteriores. Melchor, apartándose del relato de autoficción, apuesta por un lenguaje vertiginoso, por el estilo indirecto libre y por una inmersión en la decadencia (tanto individual como colectiva) de seres marginales arrastrados por la industrialización y la concentración de riqueza que son características de la globalización.

Para ejecutar su análisis, Córdova se apoya en dos obras que rastrearon distintos modos de transgresión en la escritura de las mujeres a fines del siglo xx: *Borderlands* de Gloria Anzaldúa y *Capitalismo gore* de Sayak Valencia. La primera describe una utopía de la transgresión y la segunda vaticina la desintegración ética del sujeto a consecuencia del capitalismo sangriento. En su momento, ambas estudiosas observaron una disolución de las fronteras internas de países e individuos. Ambas trazaron, además, una línea entre la literatura de la Onda y la narrativa del narcotráfico.

En el tramo final de su estudio, Córdova recurre a la noción de lo demoniaco tal como es planteada por Terry Eagleton, quien hace una interpretación social de la tragedia en el mundo antiguo y de su ausencia en el mundo moderno. Eagleton relaciona lo demoniaco con el caos y, por supuesto, con la desmesura o *hybris* griega. Sin embargo, en el análisis de Eagleton, el caos parece gobernado por el destino, puesto que recae sin falta en un destinatario bien definido, ya sea en la obra narrativa o en el devenir social. Se trata, pues, de una noción hasta cierto punto *controlada* del caos. La propuesta de Córdova supone la identificación de una especie superior de caos cuya existencia no depende ni de un emisor ni de un destinatario específico, ni en lo social ni en lo literario: en el México de los últimos tiempos, el mal y la violencia pasan por todos y afectan a todos. Esa escalofriante constatación es captada y recreada por Fernanda

Melchor a partir de una nota periodística que, por añadidura, escribió una periodista veracruzana que más tarde fue brutalmente asesinada.

El estilo de Melchor, que conjuga la eufonía con la procacidad, evoca un registro lingüístico popular. Los puntos de fuga de la narración funcionan como auténticas fuerzas aspersoras de odio. El éxito de la novela evidencia la seducción de lo demoníaco y la eficiencia política de su enunciación. Leerla equivale a mirar de frente una verdad intolerable, si bien incontrovertible. Por este motivo, es inevitable pensar en Melchor como una escritora realista y, a la vez, oracular: describe la obsolescencia de toda codificación ética y predice la disolución de cualquier moral por obra de la depredación como única ley.

En el capítulo final, Diana Sofía Sánchez Hernández formula una pregunta bímembre que, *mutatis mutandis*, todo el volumen hace suya: ¿cómo puede la ficción literaria narrar el desastre y qué implicaciones éticas conlleva el hacerlo? Sánchez Hernández parte de una premisa según la cual el espacio literario es un espacio político, puesto que la confrontación, el debate y la reflexión a propósito de los asuntos comunes a una colectividad en una época dada se condensan, ordenan, experimentan y representan en él.

Como en el capítulo escrito por Patricia Córdova Abundis, la obra de Fernanda Melchor, concretamente las novelas *Falsa liebre* (2013) y la ya referida *Temporada de huracanes*, constituye la materia del análisis. Las narraciones de Melchor, como explica Sánchez Hernández, comparten preocupaciones con libros de autores como Julián Herbert, Élmer Mendoza y Orfa Alarcón, entre otros. Sin embargo, en Melchor es destacable una inclinación por explorar el humor negro y el análisis detallado de la conducta de los protagonistas en situaciones que los vulneran y limitan tanto espacial como cognitivamente. Tales recursos le permiten, como narradora, distanciarse del tratamiento abstracto de la violencia y singularizar dramas particulares en los que van entretrejiéndose las mezquindades atávicas y toda la paleta de violencias que componen el deplorable perfil moral de sus personajes. Todo ello aproxima sus novelas al naturalismo decimonónico europeo. Expuesto lo anterior, Sánchez

Hernández postula que Melchor, si bien aporta una nueva manera de comprender y representar su ciudad natal, Veracruz, también, desde su particular actualización del naturalismo, coloca el tema de la violencia en un marco de problemas complejos, literariamente visibles como fases de un círculo vicioso alimentado por la miseria.

Por último, a manera de apéndice, Jorge Martín Gómez Bocanegra presenta un *collage* de lectura cuyo propósito es enriquecer el contexto crítico de los lectores del volumen. Conforman el *collage* fragmentos de artículos periodísticos y entrevistas en las que, de viva voz, las escritoras estudiadas en este libro se refieren a sus obras encuadrándolas en un país y una época.

La literatura estudiada en este libro parece a primera vista muy diferente, al menos en lo que atañe a los temas, a la estudiada en un volumen de referencia como *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos: narradoras mexicanas del siglo xx*, coordinado por Aralia López González y publicado por El Colegio de México en 1995. Sin embargo, basta con observar con detenimiento para encontrar que al menos tres o cuatro referencias del siglo xx se mantienen vivas, aunque no del todo visibles, en la literatura del xxi: el desamparo de la guerra en Nellie Campobello, la comprensión de la monstruosidad patriarcal en Rosario Castellanos, el instinto de la investigación documental en Elena Poniatowska, el sentido del vacío en María Luisa Mendoza o Josefina Vicens. Cabe recordar, de los aciertos de aquel volumen, un valioso detalle de perspicacia crítica: la técnica interpretativa de la “mirada bizca”, empleada por Luzelena Gutiérrez de Velasco a partir de las ideas de Sigrid Weigel, y que puede caracterizarse como aquella lectura que da “un rodeo” con tal de “alejarse de la perspectiva masculina” (1995, p. 316).

No una sino muchas miradas bizcas forman este libro: las de las autoras y los autores de los capítulos y las de las escritoras cuyas obras estudian, y que también miran el mundo emprendiendo sucesivos rodeos para evitar mirarlo como el orden masculino intenta imponérselo.

## Bibliografía

- El-Kadi, Aileen (2013). “El narcothriller nacional en *Balas de plata* de Élmer Mendoza”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 77, pp. 325-346.
- Gutiérrez de Velasco, Luzelena (1995). “La nada como herencia”. *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos* (Aralia López González, coord.), El Colegio de México, pp. 315-327.
- Parra, Eduardo Antonio (2004). “El lenguaje de la narrativa del norte de México”. *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, núm. 59, pp. 71-77.
- Uribe, Christopher A. (2016). “Fronteras de la violencia en la narrativa de Yuri Herrera”. *Confluencia*, vol. 31, núm. 2, pp. 17-30.



# Capítulo 1

## Violencia expresiva y restauración simbólica del cuerpo: crónicas contemporáneas sobre los feminicidios en México

TERESA GONZÁLEZ ARCE

### El periodismo narrativo en México

El periodismo narrativo, también llamado crónica y definido por Roberto Herrscher como “reportaje narrativo de largo aliento” (Borzacchiello, 2017), ha ganado una gran fuerza en los dos últimos decenios en México debido a la violencia generalizada y ascendente que se ha padecido en el país en este periodo. El ritmo vertiginoso en que ocurren los sucesos criminales, así como el desarrollo incontenible de los medios de comunicación, han propiciado una superabundancia informativa que no deja tiempo suficiente para que los ciudadanos puedan digerir, procesar y proponer soluciones a los problemas que el país enfrenta como sociedad. Este panorama podría estar en el origen del auge de cierto periodismo narrativo que busca visibilizar y descodificar los actos violentos, interrumpiendo así su proceso de normalización. El largo aliento que caracteriza estos reportajes facilitaría, por otra parte, “explorar a fondo las fracturas sociales, escuchar las voces explotadas y silenciadas por el capitalismo salvaje y provocar el debate” (Borzacchiello, 2017).

Este tipo de relato, cuyo origen como género periodístico se remonta a *Operación Masacre* (1957) de Rodolfo Walsh y *A sangre fría* (1959) de Truman Capote, tiene una historia propia en el México contemporáneo que Emanuela Borzacchiello propone estudiar a partir de dos grandes divisiones temporales. Para esta investigadora y periodista italiana, el primero de tales periodos inició en 1993, con la aparición de los primeros

cadáveres de mujeres jóvenes en Ciudad Juárez, y con las primeras indagaciones periodísticas sobre estos hallazgos. Destacan en esta primera etapa los trabajos de Alma Guillermprieto, así como las investigaciones de Sergio González Rodríguez, autor del importante libro *Huesos en el desierto*, cuya publicación, en 2002, marcó el final de esta fase de estudio.

La segunda etapa inició ese mismo año, 2002, y se caracterizó por una situación política cada vez más grave y violenta que llevó a los autores a fortalecer el trabajo de investigación detrás de cada crónica. El resultado de esta apuesta es la afirmación y enriquecimiento del género, que deja de ocuparse de meros asuntos policiales o criminales para darles un enfoque social, capaz de conmover y re-humanizar a un mundo en el cual la figura humana tiende a desaparecer (Borzacchiello, 2017).

Es en este contexto –que el periodista Sergio González Rodríguez entiende como uno de los nuevos campos de guerra<sup>2</sup>– se producen en México una serie de puestas en escena o actos comunicativos violentos. En una entrevista realizada en 2015, Borzacchiello introdujo el concepto de escenificación citando al investigador y periodista Juan Velez:

Hoy en día, la puesta en escena de la violencia asume los contornos de un *performance*, como la imagen de seis hombres sentados en las sillas en un parque con un golpe en la cabeza y una sábana colgada como telón de fondo. Un uso de la información con características típicas del paramilitarismo. De hecho, cuando los grupos paramilitares, especialmente el cártel de Los Zetas, se han aliado con grupos del crimen organizado, los ataques contra la pobla-

---

<sup>2</sup> En una reseña publicada en 2014, Naief Yehya explica que, en *Campo de Guerra*, Sergio González Rodríguez busca definir ese nuevo estado de guerra permanente “Que se manifiesta en la militarización de las sociedades, el uso de las comunicaciones digitales para el espionaje, el control y la vigilancia, el recurso de los ‘contratistas’ bélicos y la privatización militar”. Ese campo “No se limita al territorio físico donde tienen lugar las hostilidades sino que incluye recursos humanos, parafernalia, redes de información y comunicación, ‘...un dominio continuo, plano, simultáneo, ubicuo, sistemático y productivo, e incide en mar, aire, tierra, espacio y ciberespacio” (Letras Libres, 2014).

ción civil, los movimientos sociales y los periodistas se han vuelto más feroces y el uso del cuerpo se ha convertido en propaganda. A diferencia de lo que pasaba en los años setenta durante la guerrilla, los grupos paramilitares establecen un nuevo poder paralegal y afirman su propia agenda política. [...] El problema es que los medios de comunicación acrílicos no se dan cuenta, o no quieren darse cuenta, de las connotaciones simbólicas que implican este tipo de escenificaciones como dijo Veledíaz. (citado por Borzacchiello, a partir de una entrevista personal realizada en 2015 por González y Sagi-Vela, p. 12)

La descripción hecha por Veledíaz –quien fue ganador del Premio Nacional de Periodismo en 2012– del tipo de violencia que se ha desarrollado en el país en los últimos años coincide con los análisis que la antropóloga argentina Rita Laura Segato realizó al visitar Ciudad Juárez en 2004 para hablar de la ola de feminicidios vividos en la frontera durante esos años. Los puntos comunes que podrían destacarse, a propósito de ambos diagnósticos, son la tendencia del crimen organizado a comunicarse con el Estado y con la sociedad por medio de puestas en escena, así como las connotaciones simbólicas que estos actos tienen.

### El cuerpo femenino: un territorio en disputa

El clima de horror al que acabo de referirme ya se había anticipado por lo menos trece años cuando en Ciudad Juárez, Chihuahua, empezaron a registrarse asesinatos de mujeres jóvenes de familias pobres. Las víctimas murieron de asfixia por estrangulamiento, aunque los cadáveres mostraban huellas de violencia de carácter sexual. Algunos fueron hallados en zonas céntricas, pero la mayor parte de los cuerpos aparecieron en terrenos baldíos en el extrarradio de Ciudad Juárez, por lo cual se dedujo que a las víctimas se les había matado en otro lugar. Segato (2016) definió la situación de la siguiente manera:

[...] Secuestro de mujeres jóvenes con un físico definido y, en su mayoría, trabajadoras o estudiantes, privación de la libertad por algunos días, torturas, violación ‘tumultaria’ [más de 17 una vez], mutilación, estrangulamiento,

muerte segura, mezcla o extravío de pistas y evidencias por parte de la ley [...], presión deliberada de las autoridades para culpar a chivos expiatorios [...] y continuidad de los crímenes desde 1993 hasta hoy. (p. 72)

En esa época, tanto las autoridades locales como las federales desdénaron las denuncias y la exigencia de justicia emprendidas por los familiares de las mujeres asesinadas que, por lo general, trabajaban en las maquiladoras que habían empezado a multiplicarse ante la perspectiva de la firma del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLC). Ante la displicencia generalizada, mandos policíacos y políticos, muchos reporteros, cronistas e investigadores nacionales y extranjeros buscaron entender e indagar (muchas veces a costa de sus propias vidas) las causas de esos asesinatos que parecían indiferentes a la identidad de cada una de las víctimas.

Tal como explicó Sergio González Rodríguez, Ciudad Juárez presentaba ya entonces los problemas de las ciudades fronterizas y se había desarrollado como lugar de prostíbulos, centros nocturnos y venta de droga al que acudían tanto mexicanos como visitantes estadounidenses. Pero, en la última década del siglo xx, este lugar se convirtió en la ciudad mexicana con menos desempleo debido a la instalación de empresas maquiladoras, fábricas de capital extranjero y alta tecnología donde se manufacturaban o ensamblaban las distintas piezas de un producto con vías a la exportación y mediante mano de obra barata. La mayoría del personal que estas empresas contrataban eran mujeres, lo cual produjo un pujante protagonismo del sector femenino en la sociedad juarense y había sacudido las tradiciones machistas y patriarcales (González, 2002).

Hasta la fecha, los asesinatos de mujeres en Ciudad Juárez siguen sin resolverse, y los que han dado lugar a procesos judiciales (simulacros de justicia, en realidad) siguen impunes.<sup>3</sup> A este respecto, las palabras de

---

<sup>3</sup> Según el diario digital independiente *La silla rota*, en 2019 se registraron en Ciudad Juárez 171 crímenes contra mujeres, 12 de ellos clasificados como feminicidios. Hasta el 28 de enero de 2020, en esta ciudad habían sido asesinadas 8 mujeres, una de ellas

Sergio González Rodríguez resultan esclarecedoras sobre la verdad que subyace a estos crímenes:

Los indicios, datos, testimonios de que yo dispongo arrojan un desafío para las autoridades federales: los homicidios en serie contra las mujeres son cometidos en orgías sexuales y de fraternidad por uno o más equipos de operadores o sicarios –protegidos por funcionarios de diversas corporaciones policiales en complicidad con personas legales o ilegales producto del narcotráfico y el contrabando–, cuyo alcance ocupa la frontera norte e incluso el centro del país. De allí proviene la tenaz impunidad de estos crímenes de género. (González, 2002)

Es importante señalar que, según los estudiosos y la mayoría de los cronistas mexicanos, la violencia se incrementó en México a partir de 2006, cuando Felipe Calderón declaró oficialmente el combate armado al narcotráfico, mejor conocido como “Guerra al narcotráfico”.<sup>4</sup> Después del inicio de esa guerra, que se prolongó por lo menos hasta 2018 –algunos opinarán que no ha terminado realmente– el número de cárteles del narcotráfico se incrementó y las setenta mil personas asesinadas de manera violenta que se contabilizaron al final del sexenio de Calderón no hicieron más que aumentar.<sup>5</sup> Según el informe 2018 de la fundación *Human Rights Watch*, durante el sexenio de Enrique Peña Nieto, miembros de las fuerzas de seguridad habían estado involucrados en “graves y reiteradas violaciones de derechos humanos, incluidas ejecuciones extrajudiciales, desapariciones forzadas y tortura en el marco de acciones contra el crimen organizado. Y, más recientemente, en notas publicadas

---

activista contra el feminicidio. En 27 años, afirma la nota, las mujeres fueron víctimas de 2,650 crímenes contra ellas (*La silla rota*, 2019).

<sup>4</sup> Felipe Calderón negó haber utilizado el término “guerra”. En medios como *La Jornada* pueden encontrarse evidencias de lo contrario (*La Jornada*, 2011).

<sup>5</sup> Rosen, J., y Zepeda, R. (2015). La guerra contra el narcotráfico. *Reflexiones (San José)*, 94 (1), pp. 153-168.

en enero de 2019, la Secretaría de Gobernación reconoció que actualmente hay más de 40,000 desaparecidos y 36 mil muertos sin identificar en México”.<sup>6</sup>

En su libro titulado *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*, resultado de su breve y accidentada estancia en Chihuahua, Segato observó que en Ciudad Juárez parecía evidente la relación directa que existía “Entre capital y muerte, entre acumulación y concentración desregular y el sacrificio de mujeres pobres, morenas, mestizas, devoradas por la hendidura donde se articulan economía monetaria y economía simbólica, control de recursos y poder de muerte” (Segato, 2013, p. 11).

Para Segato,

[...] estos feminicidios horribles presentaban un problema de inteligibilidad: aunque las autoridades mexicanas relacionaban los crímenes con la violencia sexual y con la presencia del narcotráfico en la zona, se observó que el carácter indescifrable de los crímenes era, para los asesinos, una especie de refugio, como si fuera un tenebroso código de guerra, un argot compuesto enteramente de *acting outs*, es decir, de pasos al acto que expresan el deseo de forma simbólica distorsionada. (p. 13)

Como una manera de desactivar esta incompreensión, Segato propone entender estos actos violentos como un lenguaje y cada violación como un enunciado cuyo mensaje es emitido a lo largo de dos ejes de interlocución: uno vertical, dirigido a la víctima, con un discurso punitivo y moralizador; y otro, horizontal, en el que el agresor se dirige a sus congé-

---

<sup>6</sup> <https://www.animalpolitico.com/2019/01/40-mil-desaparecidos-mexico-victimas-sin-identificar/> Estas cifras se mantuvieron con pocas variaciones en notas periodísticas publicadas el 12 de febrero de 2020: 40 mil desaparecidos y 37 mil muertos sin identificar, según las organizaciones no gubernamentales. <https://aristeguinoticias.com/3008/mexico/en-mexico-hay-40-mil-desaparecidos-y-37-mil-muertos-sin-identificar-organizaciones/>

neres con varios fines: a) solicitar su ingreso en su sociedad (desde esta perspectiva, la mujer violada se comporta como una víctima sacrificial inmolada en un ritual iniciático), b) competir con otros varones por su agresividad y poder de muerte y c) ocupar un lugar en la hermandad viril, “hasta adquirir una posición destacada en una fraternidad que solo reconoce un lenguaje jerárquico y una organización piramidal” (Segato, 2016, pp. 81 y 82).

Para Segato, las violaciones ocurridas en Ciudad Juárez no son casos de “violencia instrumental” sino de “violencia expresiva”. Según explica la antropóloga: “Expresar que se tiene en las manos la voluntad del otro es el *telos* o finalidad de la violencia expresiva. Dominio, soberanía y control son su universo de significación” (p. 79).

Por otra parte, Segato explicará que las repúblicas latinoamericanas, como consecuencia de su historia colonial, son vulnerables a un sistema que incluye prácticas paramilitares, paralegales y policiales que actúan como estados paralelos al interior de los Estados-Nación. Apunta que hoy en día hablar de desigualdad no es suficiente: hay que considerar que la existencia de dueños de territorios y de vidas se expresa por medio de la “espectacularización” de su arbitrio y, afirma: “No hay nada más arbitrario que la crueldad aplicada al cuerpo de las mujeres” (Segato, 2018). En esos cuerpos persiste el vínculo simbólico arcaico con la tierra. Este sistema recluta fuerzas mediante la reproducción constante del “mandato de masculinidad” con su pedagogía de la crueldad. Segato comenta que la clave para terminar con las guerras es el desmontaje de ese mandato, para el cual las mujeres y en general, las minorías, aparecen como un error. La solución que ella propone sería reconstruir “comunalidad y vinculatividad”, y retomar la historia de la *politicidad* femenina, es decir, una política del arraigo y la cercanía, preservadora de la vida aquí y ahora.

Un ejemplo paradigmático de periodismo narrativo en México:

*La fosa de agua* de Lydiette Carrión

Entre las crónicas que han abordado el feminicidio en particular durante los últimos años, destaca una de los más recientes: *La fosa de agua. Desapariciones y feminicidios en el Río de los Remedios* (2018). Importa decir que los crímenes documentados por esta periodista mexicana en el Estado de México son un ejemplo claro de la persistencia en el país de la “violencia expresiva” que surge en Ciudad Juárez en 2003 y, por ello mismo, la autora alude a las investigaciones realizadas por Rita Segato a partir de estos sucesos. Creo necesario mencionar, igualmente, que las propuestas explícitas e implícitas que se desprenden de este trabajo están relacionadas con las ideas que la escritora argentina plantea como caminos para desarticular este tipo de crueldad aparatosa.

*La fosa de agua* narra las desapariciones y feminicidios en cadena ocurridos en Ecatepec y Los Héroes Tecámac (en el Estado de México) entre 2011 y 2013. A nivel periodístico, estos casos fueron investigados y documentados por la autora en un amplio reportaje, cuya preparación duró seis años. El reportaje habla de doce adolescentes que desaparecieron de manera inexplicable en los fraccionamientos de la zona, y de la búsqueda que llevaron a cabo sus padres y madres –estas últimas, sobre todo– en un laberinto burocrático que, en México, comienza cuando los familiares de las víctimas empiezan la búsqueda de sus hijos. Según la autora, dicho trayecto está marcado por características que se repiten en cada una de las historias.

Entrevistada por la revista digital *Horizontal*, Carrión afirma que su intención al escribir el libro no fue centrarse en los abusos perpetrados contra las víctimas sino restituir su individualidad más allá de lo que les ocurrió. Quiso mostrar cómo eran sus vidas cuando aún estaban vivas, tratar de entender quiénes eran, mostrando sus carencias y aspiraciones. También le interesaba que el libro dejara ver quiénes fueron los victimarios porque, explica, “eran chavos también abandonados, creciendo en un lugar infame. Y con vínculos con la policía de ahí, con las policías municipales y estatales”. Y, aunque resultó difícil para ella, quiso “aglutinar

todas las voces”, dejando entrar también en el libro la versión de los feminicidas y del abogado de uno de ellos. Diego Courchay, quien entrevistó a Carrión en *Horizontal*, destacó en este trabajo el enorme cuidado que tuvo al elaborar esta serie de retratos en lo que fue un proceso de rearmar vidas en retrospectiva (Courchay, 2019).

La víctima que encabeza la crónica de Lydiette Carrión es Bianca Edith Barrón Cedillo, quien fue secuestrada meses antes de cumplir quince años. La importancia de esa desaparición radica en que su asesinato fue el único que dio lugar a confesiones, pruebas irrefutables y, por lo tanto, a detenciones de los asesinos. Pese a que la agrupación criminal fue apresada, los feminicidios continuaron en la zona. Los casos ocurridos a partir de la aprehensión de los delincuentes también fueron incluidos en la investigación de Carrión, lo cual deja la sensación de estar ante un asunto terrible e inconcluso del cual se ha desprendido el hallazgo de muchísimos restos más. Esto se agravó, sobre todo, cuando el Río de los Remedios, ya pestilente en ese momento, fue dragado en 2014. Un nuevo calvario empezaba entonces para las familias de las chicas: debido a la incompetencia de las fiscalías y otros organismos especializados, muchos restos estaban revueltos, descompuestos y desprovistos de información genética que permitiera su identificación.

Tomando como punto de partida la desaparición de Bianca, el relato de Lydiette Carrión sienta las bases para mostrar que los feminicidios del Estado de México obedecieron a un patrón, tanto en la aparente facilidad de los secuestros, en la estigmatización que hacían de ellas las autoridades y hasta en el ignominioso procesamiento de la información, que unas veces se apoyaba en las declaraciones de los conocidos de las adolescentes desaparecidas y se difundía entre la gente que se enteraba de los casos y, sin mucho conocimiento de causa, daba por hecho que las víctimas habían buscado su suerte.

Una de las constantes referidas por la cronista corresponde al momento en que las madres de las víctimas acuden al Ministerio Público a reportar la desaparición de sus hijas y son recibidas con desdenes y burlas. Invariablemente, los agentes restan gravedad a las denuncias de las madres

diciéndoles que su hija “se fue con el novio”, que era “drogadicta” o que tal vez huyó porque estaba embarazada (o que, si no lo estaba, seguramente volvería “con premio”). Las víctimas, escribe la autora, nunca eran “buenas víctimas”. Al desdén inicial de las autoridades se suman los comentarios suspicaces y las acusaciones que surgen cuando, al recabar testimonios de los compañeros y amigos de las víctimas, salen a la luz evidencias sobre la relación que las muchachas mantenían con revendedores de droga y, más tarde, cuando las propias madres comienzan a investigar por su cuenta y se enteran de que sus hijas tenían cuentas en las redes sociales con nombres falsos, usadas para que sus padres no tuvieran detalles de sus actividades extra escolares.

En apariencia, el maltrato de los agentes del Ministerio Público es únicamente la antesala del trayecto de agresiones sufridas por las madres que buscan a sus hijas. Esa actitud es uno de los pilares que sostienen las vejaciones a las propias víctimas. Como permiten ver los casos narrados por Carrión, cada una de las ofensas se inscribe en un marco general de menosprecio y sadismo ejercido tanto por autoridades como por victimarios que actúan en colusión voluntaria o involuntaria. En el caso de la policía, todos los comentarios denigrantes que se hacen contra las víctimas y sus familias se vuelven una excusa perfecta para no hacer, o hacer mal el trabajo por el cual se les paga.

Los últimos capítulos del libro arrojan más luz sobre los hallazgos ocurridos y la suerte que corre cada una de las muchachas; pero la apuesta de la autora es reconstruir, paso a paso, su destino en manos de los agresores, y hacer el retrato de cada una de las víctimas. Carrión lo consigue incluyendo publicaciones que las niñas ponían en Facebook, así como la historia de sus familias y la reconstrucción de su entorno social. Además, resalta la inocencia que todas estas adolescentes compartían. Carrión subraya que el entorno físico donde vivían tanto las adolescentes asesinadas como sus victimarios era un territorio caracterizado por el hacinamiento, la falta de espacios verdes y la disgregación de las familias que lo habitan. Los Héroes Tecámac fue el fraccionamiento elegido

por la familia de Bianca para comprar una casa con su crédito Infonavit. Lydiette Carrión (2018) lo describe y retoma su historia:

Se trata de un fraccionamiento de casas de interés social construido a lo largo de los años 2000, durante la gestión de Arturo Montiel. Las primeras secciones se erigieron sobre lo que eran los terrenos ejidales de los pobladores de Santo Tomás Chiconautla [...]. Los viejos ejidos y campos de tierra salitrosa se transformaron en una ciudad dormitorio para mucha gente proveniente de los barrios bravos de la Ciudad de México [...], de Ciudad Neza, de Chalco, del interior de la República. Muchos extraños juntos, vecinos forzados: 18 mil familias compartiendo poco menos de 3 mil metros cuadrados (p. 26).

Tecámac es, en pocas palabras, el escenario de una marginalidad en la que viven muchos jóvenes en México: “Sin áreas verdes, sin seguridad, sin acceso a la cultura, sin poder pensar en el futuro, sin sueños por cumplir”. (Carrión, 2018, p. 113)

La cronología del caso de Bianca es estremecedora, pues en abril de 2013, un año después de su desaparición,<sup>7</sup> la familia se enteró de que las autoridades habían encontrado el cadáver de su hija dos días después de haber sido secuestrada; pero que, al tener el rostro deformado por los golpes que le dieron sus agresores, los agentes que descubrieron el cuerpo no relacionaron la edad que ellos calculaban, 25 años, con los 15 que tenía la adolescente perdida.

---

<sup>7</sup> Bianca desapareció el 8 de mayo de 2012. Carrión presentó los reportes del oficial informante, el agente que analizó el hallazgo, el personal del SEMEFO que levantó el cadáver y el perito. Todos estos documentos tienen fecha del 9 de mayo. También la necropsia. El 22 de mayo de ese mismo año se envió el cuerpo a una fosa común. Más de un año después, el 12 de abril de 2013 les dieron la noticia a los padres de Bianca, los cuales supieron ese mismo día de la existencia de la carpeta donde se consignaba el envío del cuerpo a la fosa común.

Como consecuencia de este error, la familia vivió meses angustiada, buscando a su hija y, lo peor, torturada por los mensajes que provenían del celular de Bianca con noticias contradictorias sobre su paradero y estado de salud. Este esquema se repitió con la mayoría de las víctimas investigadas por la autora porque, tal como salió a la luz después, los agresores se quedaban con los teléfonos de las jóvenes y, con ellos, torturaban psicológicamente a sus padres.

La sección del libro titulada “Sevicia” reconstruye los testimonios policiales que presentaron algunos de los implicados en los asesinatos. Uno de ellos, conocido como el Mili (debido a que era militar), tuvo la idea de reclutar muchachas con el fin de que vendieran droga para ellos, y alimentó las fantasías de su grupo de amigos: ellas serían sus subordinadas y accederían a tener sexo con ellos. Los más “carismáticos” del grupo atraían a las víctimas potenciales por Facebook (Carrión, 2018, p. 131: declaración de El Piraña). En enero de 2014, cuando el Mili tenía 24 años, fue aprehendido en Tamaulipas, cumpliendo funciones de militar activo, “combatiendo al narcotráfico” (p. 117). A partir de esta detención la periodista entendió lo que sucedía con las adolescentes desaparecidas.

El grupo de delincuentes, que Carrión llamó “los pequeños sádicos”, se dedicaban a la venta de droga entre los adolescentes. Aunque al principio tenían un proveedor, el Mili (cuyo verdadero nombre era Erick) extraía la mercancía del área de decomisos del Campo Militar Número Uno. Fue precisamente el Mili quien confesó que él y otros de sus amigos mataban a las muchachas reclutadas por varios motivos, por ejemplo, porque hablaban “de más” o se hacían novias de sus adversarios. Las mataban y violaban entre varios miembros del grupo en casas abandonadas del fraccionamiento, de una forma muy violenta y cruel. Diversos tipos de tortura se describen en el libro. Algunas veces, los agresores, quienes eran también necrófilos, seguían abusando de los cuerpos muertos. Antes de deshacerse de los cadáveres, los líderes volvían a vestirlos y luego los dejaban en diferentes puntos del municipio o las aventaban al Gran Canal, desmembradas y envueltas en bolsas. En todas estas actividades, los delincuentes

contaban con el apoyo de policías estatales y municipales, quienes les avisaban cuando iban a hacer operativos o iba a llegar alguna autoridad al lugar (p. 122).

En uno de los últimos capítulos del libro, se introducen dos voces profesionales sobre el tema de la violencia. En primer lugar, el criminólogo y antropólogo Tilemy Santiago, quien ha estudiado los patrones de aprendizaje de los secuestradores, explica que, por más horroroso que parezca, no es necesario ser clínicamente un enfermo mental para volverse un criminal y descuartizador, ya que se trata “de una actividad aprendida” (Carrión, 2018, p. 193). Sobre este punto, añade Carrión lo que resume Santiago:

Lo único que se requiere es una sociedad, una cultura, un sistema que lo permita y aliente. Una cultura misógina, un *continuum* de violencia machista que va del acoso callejero, el embarazo adolescente, la violencia doméstica, y termina con bandas que se dedican a levantar adolescentes, torturarlas sexualmente y matarlas. ¿Cuántas bandas podría haber en Ecatepec-Tecámac? Quién sabe. Quién sabe cuántos participaron [...]. Santiago no avala la idea de una sola banda (la del Mili). Más bien, pone el énfasis en una sociedad feminicida. No son enfermos excepcionales. Son solo hijos del patriarcado. (p. 193)

Por otro lado, la escritora y activista feminista italo-estadounidense Silvia Federici explica, cuando se le interroga sobre el tema: “Los hombres que crecen en entornos de violencia, ligados al narcotráfico, o trabajando como miembros de seguridad, son jóvenes que saben usar las armas, que se sienten cómodos con la violencia, pero también se sienten desempoderados porque no tienen acceso a los recursos que antes sí, entonces intentan recuperar su masculinidad al costo de las mujeres”. En otras palabras, añade la autora de *La fosa de agua*, tal como ha ocurrido en otros tiempos históricos: “Los niños y jóvenes que crecen entre la violencia y la miseria desfogan su frustración en el cuerpo de las mujeres. Y es que

no saben más que relacionarse emocional y efectivamente con las mujeres por medio de la violencia física” (Carrión, 2018, p. 194).

Cabe mencionar que, en su conjunto, el libro de Lydiette Carrión es abrazado por el prólogo de la reconocida periodista mexicana Blanche Petrich, quien además de elogiar las virtudes del libro, relaciona la investigación con el trabajo de Rita Laura Segato —a quien me he referido al inicio de estas páginas— sobre los feminicidios de Ciudad Juárez. A propósito de Segato, Petrich recuerda que la antropóloga y feminista argentina, ve el feminicidio como

Un crimen donde la víctima es apenas el desecho de un proceso de reafirmación de pertenencia de los victimarios, siempre hombres, a un grupo delin cuencial: un patrón donde estos crímenes son el precio a pagar de los aspirantes o reclutas para ser admitidos y sellar y pacto de complicidad y silencio de una cofradía mafiosa. (Carrión, 2018, p. 12)

Petrich apunta también que, para ella, los hallazgos de Carrión encajan perfectamente en la lectura que hace Segato, a quien Petrich cita a través de la socióloga y feminista mexicana Marta Lamas. Segato llama a estos asesinatos “crímenes de corporación” o de “segundo Estado”, definiendo por corporación “al grupo que administra los recursos, derechos y deberes propios de un Estado paralelo, establecido firmemente en la región. O sea, la mafia de los poderes fácticos, como los cárteles del narco” (Carrión, 2018, pp. 12-13).

“Periodismo de esperanza” y trabajo colaborativo:

nuevos caminos del periodismo narrativo en México

*La fosa de agua* de Carrión se inscribe en el contexto de las nuevas propuestas de la crónica latinoamericana, tal como esta es entendida por otras periodistas talentosas como la multipremiada Marcela Turati (Ciudad de México, 1974), quien es cofundadora de *Periodistas de a Pie*, grupo que nació en 2006 a raíz de la convocatoria de un conjunto de periodistas de distintos medios de comunicación que sintieron la urgencia

de capacitarse y formarse. Según Borzacchiello, algunas de las características de la escritura de Marcela Turati, son:

Trabajar en grupo, retroalimentarse a través del cuidado y del apoyo de periodistas que tienen una lectura crítica del presente, pensar que la autoformación es un punto clave para seguir investigando en un contexto de violencia y, sobre todo, no hablar de las víctimas sino dejar que las víctimas hablen con su propia voz. (2017, p. 125)

El trabajo de Turati se caracteriza por partir de las experiencias personales para “recomponer mapas” y problematizar los criterios de visibilización de las muertes (es decir, de cómo se habla de las víctimas), y preguntarse acerca “De lo que se puede activar a partir de la violencia para transformar la crueldad en fuerza creadora positiva” (p. 125). Turati define así su trabajo periodístico:

[...] Un periodismo que no se quede en la denuncia, que abra caminos de esperanza y vías para transformar la realidad, más que necesario, es indispensable. El periodismo de esperanza es una apuesta para cambiar nuestro quehacer periodístico porque creo que la propuesta también es noticia y que la denuncia debe ir acompañada del anuncio de que la realidad puede ser transformada. (Borzacchiello, 2017, p. 128)

Otra figura interesante dentro del ámbito del periodismo cultural reciente es Daniela Rea (Irapuato, 1982), periodista y reportera que, invitada por Turati, se sumó en 2007 a la *Periodistas de a Pie*. En 2012 editó junto con Turati un libro colectivo titulado *Entre las cenizas. Historias de vida en tiempos de muerte*, el cual recoge historias de personas que han sido víctimas, así como las estrategias que despliegan frente a la violencia. También es autora de *Nadie les pidió perdón. Historias de impunidad y resistencia* (2015), que reúne historias propias que comparten el hecho de que el Estado es el principal agresor; y de un documental titulado

*No sucumbió la eternidad* (2017), que relata los casos de mujeres que han perdido a miembros de su familia en dos momentos de la historia reciente de México.<sup>8</sup>

A decir de Daniela Rea, la *Red de Periodistas de a Pie* fue al principio una red de mujeres que compartían la experiencia de discriminación en el periodismo y buscaron juntarse para capacitarse, acompañarse emocionalmente, aprender a leer el lenguaje de la guerra y a reflexionar sobre las formas en que puede describirse el dolor. Al recrudecerse la violencia, la Red recibió también a algunos hombres que quisieron sumarse a su grupo, pero, en su origen, se trató de un proyecto principalmente femenino.

Uno de los trabajos más sugestivos en los que se han involucrado tanto Daniela Rea como Marcela Turati y Lydiette Carrión es *Mujeres ante la guerra*, publicado en 2017 en *Pie de Página*, un portal periodístico independiente, conformado por una red de periodistas nacionales e internacionales expertos en temas sociales y de derechos humanos. Coordinado por Daniela Rea, *Mujeres ante la guerra* agrupa diez historias de mujeres que han sido testigos en estos diez años de guerra. Está inspirado en el libro de Svetlana Alexievich, *La guerra no tiene rostro de mujer* (2015), y en un trabajo que hicieron en Colombia titulado *Memoria para la vida. Una comisión de la verdad desde las mujeres para Colombia*. Ambos trabajos parten de la idea de que el testimonio de la guerra, desde la perspectiva

---

<sup>8</sup> “En el documental *No sucumbió la eternidad*, su ópera prima, Daniela Rea cuenta la historia de Alicia de los Ríos y Liliana Gutiérrez, dos sobrevivientes de las guerras del México reciente: A la madre de Alicia de los Ríos (mismos nombres y apellidos), combatiente de la Liga Comunista 23 de Septiembre, la secuestró y desapareció el Estado mexicano el 5 de enero de 1978, en la Guerra Sucia que el régimen del PRI desató contra militantes de izquierda. Arturo Román, el compañero de Liliana, desapareció el 25 de agosto de 2010 en San Fernando, Tamaulipas, en donde estaba de paso en un viaje de rutina a la frontera para comprar ropa y mercancía diversa, que luego vendía en la ciudad de México. Acaso fue desaparecido por los Zetas, que dos días antes también en San Fernando habían hecho la matanza de 72 migrantes” (Ruiz, 2017).

de las mujeres, puede acercarse a cosas distintas con respecto a los relatos hechos desde la mirada de los hombres (Rea, 2017, p. 4).

Los relatos de *Mujeres ante la guerra* se despliegan para su lectura a partir de la imagen de un cuerpo de mujer, como si de un índice se tratara. A la ilustración de una figura femenina se le han puesto etiquetas que permiten abrir interactivamente los textos. En la introducción de *Pie de Página* puede leerse lo siguiente:

Presentamos este trabajo a partir del cuerpo de una mujer como símbolo del territorio. Cada una de las partes están representadas por verbos que ellas han activado ante la violencia: cuidar, amar, escuchar, abrazar, reiniciar, reconstruir, defender, hermanar, acompañar, recuperar, acuerpar. Así, las historias se pueden leer como una caja de herramientas para resistir. (*Pie de Página*, 2017)

Entre los autores –hombres y mujeres– que colaboraron en el proyecto *Mujeres ante la guerra*, se encuentran Daniela Rea, con un relato vinculado con el verbo *escuchar*; Daniela Pastrana, quien funge como editora general y como autora del texto asociado a la palabra *amar*; Lydiette Carrión, como autora de un relato que forma parte de su libro *La fosa de agua* y que el proyecto asocia con *hermanar*, y Sara Uribe, poeta y autora de *Antígona González* y, específicamente en esta página, de un relato autobiográfico sobre su relación con el propio cuerpo y que corresponde, en la maqueta virtual del proyecto, a la palabra *acuerpar*.

En dicho texto, cuyo título –tomado de un poema de María Rivera– es *Estábamos en eso de salvarnos*, Uribe reflexiona sobre los pensamientos que fue teniendo a partir del descubrimiento de las fosas de San Fernando, Tamaulipas, el 6 de abril de 2011. Aunque no se relaciona específicamente con el feminicidio, me parece oportuno mencionarlo porque el relato de Uribe expresa de manera poética y profunda cómo el ultraje contra el cuerpo del otro –de una mujer, en su caso– es un mensaje simbólico dirigido a toda la sociedad. Tras la masacre de Tamaulipas, escribe la autora,

Comencé a imaginar mi cuerpo en una de las planchas de la morgue; apilado de manera descuidada con otros cuerpos similares al mío a manera de escombros; abandonado, fragmentado, esparcido, desfigurado, disuelto: imposible de reconocer (...). Poco a poco fue más frecuente vislumbrar mi cuerpo como algo desarmable, desmontable, desarticulable. Algo que podía ser tratado como desecho: algo cuyo destino es la borradura, el silencio, la invisibilidad. O bien como un signo, un mensaje cuya función es provocar el horror en el cuerpo del otro a través de la efímera e inolvidable espectacularidad de una corporeidad vulnerada y exhibida en un sitio público; la contundencia de una amenaza que te dice: este cuerpo maniatado, torturado, sin vida, podría ser el tuyo. (*Mujeres ante la guerra*, 2017)

Nótese, finalmente, que los verbos empleados para guiar la lectura de los relatos de *Mujeres ante la guerra* son afines al concepto de “ética del cuidado”, introducido en 1982 por Carol Gilligan. Desde la psicología, este concepto difiere del patrón que Gilligan definió como “Modelo masculino de razonamiento moral y toma de decisiones” (Cortés, s/f, p. 2).<sup>9</sup> A diferencia de la ética de la justicia que, desde Kant, establece como eje vertebral los principios universales, la ética del cuidado reivindica la importancia de tener en cuenta la diversidad, el contexto y la particularidad. Gilligan, junto con otras voces que ella supo escuchar y difundir, concebían la moral “En términos de relaciones interpersonales, en lugar de hacerlo centrándose en las reglas o principios abstractos” (Cortés, s/f, pp. 3 y 4). Diferentes investigaciones han demostrado que

---

<sup>9</sup> Entre los autores –hombres y mujeres– que colaboraron en el proyecto *Mujeres entre la guerra*, es de primera importancia mencionar que se encuentran Daniela Rea, con un relato vinculado con el verbo *escuchar*; Daniela Pastrana, quien funge como editora general y como autora del texto asociado a la palabra *amar*; Lydiette Carrión, como autora de un relato que forma parte de su libro *La fosa de agua* y que el proyecto asocia con *hermanar*, y Sara Uribe, poeta y autora de *Antígona González*, y de un relato autobiográfico sobre su relación con su propio cuerpo que corresponde, en la maqueta virtual del proyecto, a la palabra *acuerpar*.

lo que al principio fue considerada una respuesta moral específica de las mujeres, estaría presente no solo en el discurso feminista sino en grupos étnicos minoritarios y colectivos en situación de exclusión (p. 3).<sup>10</sup>

### A manera de conclusión

Puede decirse que los años de violencia extrema en México, desde que se conocieron los feminicidios de Ciudad Juárez hasta la fecha, las mujeres han tratado de responder a los códigos de muerte que explotan y hieren sus cuerpos como una extensión de territorios permanentemente en disputa, tanto por estados legales como por los grupos criminales que actúan como estados paralelos. Desde la sociología como desde la teoría política y feminista, los actos violentos y espectaculares han revelado su condición de lenguajes codificados, de expresiones de terror que la sociedad debe aprender a descifrar para desmontarlos y oponerles resistencia.

Las crónicas o relatos periodísticos a los que me he referido en las páginas anteriores muestran, por su parte, una intención firme de aprender otro tipo de lenguajes para entender y enfrentar la violencia que ha afectado a la sociedad mexicana y, especialmente, a las mujeres. La cercanía con los otros, el respeto a los testigos y lectores y el trabajo colaborativo se presentan, en este contexto, como vías para la reapropiación y la restauración del cuerpo. Sin él, es imposible entender y cuidar el mundo en el que vivimos.

La palabra de las cronistas se niega a emplear estrategias violentas de lucha. Apuesta, en cambio, por una ética femenina, de cuidados por uno mismo y por el otro. Contra la violencia expresiva del patriarcado, el camino consiste en la restauración simbólica y escritural de la identidad, así como de los cuerpos de las mujeres.

---

<sup>10</sup> A través de Twitter, Daniela Rea es promotora del proyecto “Escritoras y cuidados”. En la página oficial de sus encuentros, dicha iniciativa se define como un “Espacio de reflexión y participación colectivas para mujeres creadoras sobre temas relativos a trabajo, cuidados, tiempo y creación”. <https://www.kickstarter.com/projects/1545992326/encuentro-de-escriptoras-y-cuidados?lang=es>.

## Bibliografía

- Animal Político. (17 de enero de 2019). *Hay más de 40 mil desaparecidos y 36 mil muertos sin identificar en México, reconoce Gobernación*. Recuperado de: <https://www.animalpolitico.com/2019/01/40-mil-desaparecidos-mexico-victimas-sin-identificar/>
- Aristegui noticias. (30 de agosto de 2019). *En México hay 40 mil desaparecidos y 37 mil muertos sin identificar: organizaciones*. Recuperado de: <https://aristeguinoticias.com/3008/mexico/en-mexico-hay-40-mil-desaparecidos-y-37-mil-muertos-sin-identificar-organizaciones/>
- Borzacchiello, E. (2017). *México: narrativa contemporánea contra el olvido. El periodismo narrativo, desde la protesta y hasta la propuesta*. González, C., y Sagi Vela (eds.). *Donde no habite el olvido. Herencia y transmisión del testimonio en México y Centroamérica*. Milán: Ledizione, pp. 117-130.
- Borzacchiello, E. (septiembre de 2018). Nuestros cuerpos son nuestros territorios. *Revista de la Universidad de México* 840 (Dossier *Daños colaterales*), pp. 128-130.
- Cortés, S. (s/f). *El cuidado como objetivo político-social, una nueva mirada desde la ética del cuidado*. Recuperado de: [www.unavarra.es/158837\\_6\\_p-CortesPerez\\_eticaidelCuidado](http://www.unavarra.es/158837_6_p-CortesPerez_eticaidelCuidado)
- Courchay, D. (10 de enero de 2019). Todo está construido para que jamás encuentres a una persona, entrevista con Lydiette Carrión. *Horizontal* (Sección *Pared Horizontal*). CDMX: Centrohorizontal. Recuperado de: <https://horizontal.mx/todo-esta-construido-para-que-jamas-encuentres-a-una-persona/>
- González, S. (31 de diciembre de 2002). Las muertas de Juárez. *Letras Libres* (15), pp. 48-52.
- La silla rota. (30 de enero de 2020). *Cd. Juárez: 8 historias de mujeres asesinadas en 2020*. Recuperado de: <https://lasillarota.com/estados/cd-juarez-8-historias-de-mujeres-asesinadas-en-2020-ciudad-juarez-cd-juarez-chihuahua-feminicidios/357609>
- Rosen, J., y Zepeda, R. (2015). La guerra contra el narcotráfico en México: una guerra perdida. *Reflexiones (San José)*. 94 (1). Costa

- Rica: biblat, pp. 153-168. Recuperado de: <https://biblat.unam.mx/es/revista/reflexiones-san-jose/articulo/la-guerra-contra-el-narcotrafico-en-mexico-una-guerra-perdida>
- Ruiz, E. (octubre de 2017). *No sucumbió la eternidad, ópera prima de Daniela Rea*. Gatopardo. Recuperado de: <https://gatopardo.com/opinion/emiliano-ruiz-parra/no-sucumbio-la-eternidad-documental/>
- Segato, R. (2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de segundo estado*. Ciudad de México: Universidad del Claustro de Sor Juana.
- Segato, R. (19/11/2018). *Contra el patriarcado, contra el fascismo*. Producida por CLACSO TV [#CLACSO2018, (32:27)]. Conferencia impartida en Club Ferro Carril Oeste de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, Argentina. Recuperada de: <https://www.youtube.com/watch?v=gLeBVZyVuDQ>
- Urrutia, A., y Castillo, G. (13 de enero de 2011). Niega el jefe del Ejecutivo haber utilizado el concepto guerra. *La Jornada*, p. 7 Recuperado de: <https://www.jornada.com.mx/2011/01/13/politica/007n2pol>
- Yehya, N. (9 de agosto de 2014). La batalla globalizada. *Letras Libres* (68). Recuperado de: <https://www.letraslibres.com/mexico/ciencia-y-tecnologia/la-batalla-globalizada>



## Capítulo 2

### Desaparición y otras formas de violencia en tres autoras mexicanas: Diana del Ángel, Sara Uribe y Brenda Navarro

JUAN TOMÁS MARTÍNEZ GUTIÉRREZ

Las siguientes líneas son algunos apuntes para una indagación acerca de las formas de representación de la violencia, sobre todo, la desaparición de personas (que puede entrar o no en la denominación jurídica de “desaparición forzada”), el duelo y la búsqueda de la verdad en tres obras literarias contemporáneas: *Antígona González* (2012), de Sara Uribe (Querétaro, 1978), *Procesos de la noche* (2017), de Diana del Ángel (México D. F., 1982), y *Casas vacías* (2018), de Brenda Navarro (México D. F., 1982).<sup>11</sup> Dichas obras, surgidas en la segunda década del siglo XXI, en el contexto neoliberal, con la guerra contra el narcotráfico como telón de fondo, manifiestamente llevan al centro de la ficción la condición de las víctimas de la violencia, los rastros de procesos sociales y políticos que, a pesar de la cercanía espacio temporal de sus referentes literarios o extraliterarios –o justamente por ello–, implican un reto para la comprensión del lector.

---

<sup>11</sup> El artículo 2 de la Convención Internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas, define de la siguiente manera este delito: “A los efectos de la presente Convención, se entenderá por ‘desaparición forzada’ el arresto, la detención, el secuestro o cualquier otra forma de privación de libertad que sean obra de agentes del Estado o por personas o grupos de personas que actúan con la autorización, el apoyo o la aquiescencia del Estado, seguida de la negativa a reconocer dicha privación de libertad o del ocultamiento de la suerte o el paradero de la persona desaparecida, sustrayéndola a la protección de la ley”.

*Antígona González* es un texto que oscila entre el poema y la puesta en escena; fragmentario, compuesto de retazos (partes de notas periodísticas, testimonios, entradas de blogs, etcétera), cita y reescribe una serie de discursos y metadiscursos sobre la capacidad y las posibilidades de la literatura para representar experiencias como la violencia de los cárteles de la droga y la violencia misma del Estado, entidad que revictimiza tanto a los muertos como a los deudos por medio de prácticas jurídicas y forenses inadecuadas o abiertamente perversas. *Antígona González* de Sara Uribe, es la actualización y traslado al contexto mexicano actual del mito griego que enfatiza la materialidad social y textual, la *corporeidad* de la tragedia y de quienes resisten de diversas formas.

*Procesos de la noche* es una obra más cercana al documental. Recurre a una gran variedad de recursos narrativos, pero sobresale su intención de fidelidad con los hechos narrados y con la identidad histórica de los personajes centrales y secundarios. Exhibe una estructura compleja, producto de un montaje que dota de un sentido particular el trabajo con el archivo (que a veces la misma obra construye) y con los rastros, los vestigios de la tortura y asesinato de Julio César Mondragón, la noche del 26 de septiembre de 2014 en Iguala, Guerrero. Julio César Mondragón no se cuenta entre los cuarenta y tres estudiantes de la Escuela Normal Rural Isidro Burgos desaparecidos esa noche; fue uno de los seis jóvenes asesinados en la misma jornada y su caso llamó la atención porque su cuerpo apareció desollado. En todo momento deudos y colectivos señalaron errores, inexactitudes y, posiblemente, dolo en el proceso forense que determinó que las condiciones del cuerpo eran derivadas de la acción de la fauna local. La obra de Diana del Ángel recrea su experiencia como activista al lado de la familia desde un primer momento en su reclamo de justicia. Por lo tanto, incluso sin ser un desaparecido, la obra aborda su caso en un marco social y político en el que el término *desaparición* resulta ineludible: en la violencia extrema se manifiesta el deseo de exterminio, de aniquilación.

Por su parte, *Casa vacías* de Brenda Navarro es una novela sobre otro tipo de violencia, la de los menores desaparecidos. Es una obra sobre el

estigma social que acarrea la pérdida de un hijo en esas circunstancias y acerca el duelo que sobreviene. La novela se divide en tres capítulos, cada uno de los cuales intercala las historias de la madre que pierde a su hijo y de la mujer que roba al menor. De esta manera, el lector se encuentra ante dos representaciones en primera persona de la maternidad y de la violencia contra las mujeres; representa, paralelamente, una reflexión sobre los contextos sociales y culturales de dos personajes que afrontan, cada una a su manera, su condición de mujeres en la época contemporánea. Sin embargo, en *Casas vacías* también aparece el tema de los *otros* desaparecidos, los de la violencia del narcotráfico y los crímenes de Estado. ¿Qué vínculos se pueden trazar entre unos y otros, entre distintas formas de duelo? ¿Qué papel juega una sociedad determinada para individualizar o invisibilizar a los dolientes y al flagelo? ¿Qué caminos exploran estas obras para recrear situaciones complejas atadas a un tiempo presente?

Se trata, como es posible apreciar, de tres obras de muy distinta factura, que indagan en problemáticas diferentes, pero orbitan en torno en nociones como desaparición, ausencia, violencia, duelo y en todos los casos, la condición de la mujer como sobreviviente. Existe, además otra constante: las tramas enfatizan la existencia de una violencia estructural que facilita todo tipo de crímenes, así como una serie de instancias sociales y gubernamentales que reproducen la impunidad. Por otro lado, pero inextricablemente unido a sus temáticas centrales, encontramos el problema de la forma literaria. En el caso de *Antígona González*, como hemos señalado, el problema de la forma ha sido ampliamente discutido, o al menos, notado por la crítica literaria. No ha sido el caso de *Procesos de la noche*, en donde la idea de trabajo testimonial, de documento histórico y texto de denuncia ha dominado la discusión de una obra sobre uno de los sucesos históricos recientes más mediáticos. Tampoco parece un tema central el problema de la forma narrativa en *Casas vacías*, una narración mucho más “convencional” a primera vista pero que, si nos enfocamos en la situación narrativa que sostiene esas extensas representaciones de un yo, atisbaremos una serie de problemáticas que pueden enriquecer la lectura.

El propósito de estas notas es revisar cómo las tres obras estudiadas abordan problemáticas de su presente histórico al tiempo que sus propuestas formales se convierten en indagaciones sobre la vigencia de lenguajes y materialidades con una larga tradición en las letras hispano-americanas, tales como la hibridez genérica, la reescritura, la narración documental y la actualización de la novela de análisis social. Puesto que nos encontramos ante fenómenos editoriales cuyas lecturas son reelaboradas desde el ámbito de la militancia y la emergencia de conflictos sociales que reclaman atención y manifiestan su persistencia a través de los años, nos preguntamos qué soluciones compositivas proponen, de qué manera esas obras figuran una instancia de enunciación que construye una relación con el receptor implícito y, por lo tanto, proponen al lector una manera de posicionarse respecto a experiencias vitales extremas.

*Antígona González*: “un vaso roto ya no es un vaso”  
o de la imposibilidad de construir un discurso propio  
y las posibilidades compositivas que eso abre

*Antígona González* es una obra que reta las expectativas del lector desde sus dispositivos paratextuales: el título implica la adaptación y traslado del mito griego a un contexto hispanohablante. Le sigue un epígrafe tomado de *Los muertos indóciles* de Cristina Rivera Garza: “De qué se apropia el que se apropia”. Asimismo, la disposición tipográfica no permite su inmediata identificación dentro de un género en particular: el primer apartado se titula “Instrucciones para contar a los muertos”. En una página aparte se despliega un texto conformado por párrafos breves en cursivas alternados con otros, en redondas, seguidos de frases cortas. Como resultado de esa particular composición, leemos el texto como una lista que da paso a una reflexión sobre el acto mismo de *contar* en su acepción de calcular el número de algo:

*Uno, las fechas, como los nombres, son lo más importante. El nombre por encima del calibre de las balas.*

Dos, sentarse frente a un monitor. Buscar la notaroja de todos los periódicos en línea. Mantener la memoria de quienes han muerto.

*Tres, contar inocentes y culpables, sicarios, niños, militares, civiles, presidentes municipales, migrantes, vendedores, secuestradores, policías.*

Contarlos a todos.

Nombrarlos a todos para decir: este cuerpo podría ser el mío.  
El cuerpo de uno de los míos.

Para no olvidar que todos los cuerpos sin nombre son nuestros cuerpos perdidos.

Me llamo Antígona González y busco entre los muertos el cadáver de mi hermano. (p. 13, cursivas en el original)

La instancia de enunciación propone una serie de temáticas que se revelarán constantes: el problema del nombre, la memoria, los muertos, el cuerpo y la identidad de esa voz; pero sobre todo propone un tono y un ritmo. *Antígona González*, según se puede leer en el mismo volumen y se confirma en diversas entrevistas, es una obra hecha por encargo, pensada para ser representada en escena por una sola actriz. Sara Uribe, hasta entonces reconocida como poeta, recibió la petición de recrear y actualizar en el contexto mexicano la *Antígona* de Sófocles. Consiste en una transposición, en términos de Gérard Genette, que muestra sus fuentes al tiempo que “declara” el sentido de esa entonación: es un lamento, una voz de mujer clamando por el cuerpo del ser querido.<sup>12</sup> No obstante, en

---

<sup>12</sup> En *Palimpsestos*, Gérard Genette describe un hipertexto caracterizado por la transposición: “el movimiento natural de la transposición diegética es un movimiento de traslación (temporal, geográfica, social) *aproximante*: el hipertexto transpone la ‘diégèse’

las primeras líneas resulta difícil saber quién es Antígona o si existe una sola Antígona. Entre corchetes, un par de páginas adelante, encontramos las siguientes líneas:

[ : ¿Quién es Antígona dentro de esta escena y qué vamos a hacer con sus palabras?

: ¿Quién es Antígona González y qué vamos a hacer con todas las demás Antígonas?

: No quería ser una Antígona pero me tocó ]. (p. 15)

Construida de fragmentos, *Antígona González* exhibe la heterogeneidad de sus orígenes: el discurso periodístico, versos, testimonios de sobrevivientes, el discurso académico, el forense, la literatura del absurdo, el discurso filosófico, etcétera. Esta composición y el uso de recursos metaficcionales —es decir, la conciencia de ser literatura y al mismo tiempo, la autorreferencia sobre sí mismo llevada a cabo por el discurso que lo convierte en un metadiscurso— adquiere un sentido muy particular porque la obra incorpora un apartado titulado “Notas finales y referencias” en el que se aclara el origen de casi todas las citas y su sentido original.<sup>13</sup>

---

de su hipotexto para acercarla y actualizarla a los ojos de su propio público” (1989, p. 287, cursivas en el original).

<sup>13</sup> Es posible que esta descripción convoque la noción de *collage* metaficcional, propuesta por Patricia Waugh, en *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*, cuando habla de estrategias textuales que integran una gran cantidad de referentes no homogéneos con la finalidad de cuestionar la preexistencia de materiales literarios y no literarios: “This functions as a reminder of the impossibility of defining a stable ‘norm’ of literary discourse when the incorporation of any discourse into the literary frame assimilates it to the alternative world of fiction and detaches it from normal referential functions in the everyday context” (2001, pp. 143-144). Sin embargo, consideremos que se trata de estrategias insertas en los debates sobre la separación de literatura de masas

Por la manera en que la hemos descrito, se entiende que *Antígona González*, pueda ser vista como un caso paradigmático de cierto tipo de literatura que exige ser reinterpretada a partir de nuevos enfoques teóricos. Este tipo de acercamientos han encontrado una posibilidad de análisis en lo que Josefina Ludmer nombró en su momento “literatura posautónoma”, en referencia a un tipo de literatura que “ya no” puede ser leída como un sistema cerrado sobre sí mismo (Ludmer, 2019). Esta literatura, sostiene Ludmer, desafía los principios básicos que son el sello de identidad de la literatura que existió entre 1940 y 1980 y que se articulaba sobre dos ejes: “el experimentalismo moderno del xx (formas y temporalidades narrativas) y la nación (la idea de nación, el territorio de la nación, la representación de la nación, la alegoría de la nación)”. De esta manera, esta literatura posautónoma exhibe su ruptura porque ya no es solo literatura: “...es también otra cosa: crónica, testimonio, biografía, diarios... O un post de twitter, de blog, o una escritura en cualquier calle...” (Ludmer).

Consideremos, sin embargo, que al menos desde el siglo xix, ha existido una literatura que es también otra cosa: pensemos, por ejemplo, en el *Facundo o civilización y barbarie en las pampas argentinas* (ensayo histórico, tratado político, biografía novelada, arenga, etcétera.) de Domingo Faustino Sarmiento, o en *Ariel* de José Enrique Rodó (ensayo, manifiesto cultural, pieza dramática). Proponemos, al contrario, que obras literarias como *Antígona González* de Uribe utilizan una serie de recursos para enfatizar no su carácter no literario o posautónomo, sino la manera en que la literatura frecuentemente exhibe la diversidad de sus materiales para manifestar problemáticas concretas. En este caso, en el mencionado capítulo de las “Notas finales y referencias” (pp. 103-110), se trata la larga tradición de las *antígonas* en América Latina; además, se insiste en la idea de que México es el lugar donde todo ocurre, donde surgen las voces que reclaman sus cuerpos.

---

y sus posibles transformaciones y la circulación en ámbitos artísticos. Esta problemática resulta completamente ajena a la poética de Uribe.

En el caso de *Antígona González*, la fragmentariedad de la obra no conduce a una pérdida de referentes ni debate sobre su propio estatuto literario; es más bien la reivindicación de una literatura fuertemente arraigada en un contexto y la verificación de una poética sólida (bien ejecutada) que proyecta en diferentes niveles una idea central, nos referimos a aquella enunciada en la frase que da título a este apartado: “un vaso roto ya no es un vaso”. Quien habla, lo hace desde la certeza de la aniquilación, pero habla: el silencio es lo único que los sobrevivientes no se pueden permitir; fragmentos elocuentes, evocan en cada frase su anhelada pertenencia a un todo roto, reclaman la unión con el cuerpo de sus desaparecidos, la urgencia de un duelo que se intuye imposible.

Por otra parte, resulta tentador proponer la disolución de la instancia de enunciación, una aparente “muerte del yo lírico, con su carga de individualismo e interioridad” (Rivera Garza, p. 87), problema que deriva, por medio de una serie de desplazamientos, en el trastocamiento de la idea misma de autoría, y en esto hay concordancia con las propuestas de Ludmer; sería, por lo tanto, la puesta en práctica de una estrategia de *desapropiación*, un “desposeerse del dominio de lo propio” según Cristina Rivera Garza (y el epígrafe tomado de *Cuerpos indóciles* parece confirmar esta lectura).<sup>14</sup> Sin embargo, dicho fenómeno adquiere aquí una clara dimensión ética: obedece a un necesario repliegue del yo para dejar que las voces de otros *hablen* desde su conocimiento directo de la experiencia de duelo, algo que Sara Uribe asegura haber encontrado en otras recreaciones de Antígona (pp. 103-110). Dicho repliegue del yo evidencia, simultáneamente, un claro sentido comunitario e histórico producto de la tensión entre el deseo de poner en práctica una teoría reciente y el descubrimiento de que se trata de una larga tradición.

---

<sup>14</sup> Rivera Garza se pregunta: “¿Pero qué sucedería si, en lugar del nombre de un poeta o de un autor, aparecieran en las portadas de estos libros dialógicos, de estos libros escritos, de hecho, en la más estricta de las coautorías, los nombres de todos los involucrados? ¿Qué tal si no apareciera ninguno?” (p. 91).

Aunado al problema del yo que enuncia y de la autoría, se encuentra el del soporte mismo de la obra: publicada en internet para ser leída, consultada y montada en cualquier lado con una licencia *Creative Commons* que permite la libre circulación del texto siempre y cuando no se modifique, “se respete su autoría, se citen las fuentes originales señaladas al final del libro, y esta nota [*Creative commons*] se mantenga”. Literatura que apela a un contexto específico y que, como ocurre comúnmente, se vincula con proyectos editoriales que buscan alternativas para insertarse en el mercado. La complejidad y riqueza de Antígona González es tal que convoca una gran diversidad de teorías en boga; valdría la pena preguntarnos si resulta necesaria una propuesta teórica novedosa o si debemos revisar con mayor atención la relación que la obra establece con sus precedentes literarios.

Un rostro y un *corpus*: *Procesos de la noche* y el yo como único espacio legítimo de experiencia

Antes de continuar, es necesario subrayar que al colocar en perspectiva la noción de “literaturas postautónomas”, no se cuestiona la obra de Uribe ni la propuesta de Josefina Ludmer (la académica argentina cita obras y autores específicos y, además, enuncia sus reflexiones como apuntes de una teoría por elaborar);<sup>15</sup> se trata de un problema de lecturas, de cómo se extrapolan reflexiones a ciertos textos presentados como irregularidades en un aparente *continuum*.

La obra de Diana del Ángel también ha sido leída como parte de este tipo de literaturas que “son también otra cosa”: al mismo tiempo crónica, ensayo, testimonio, panfleto militante; incorpora discursos legales, forenses, burocráticos y establece un contraste entre estos y las

---

<sup>15</sup> Ludmer comenta: “La literatura es también otra cosa: crónica (como *Desubicados* de María Sonia Cristoff o *Banco a la sombra* de María Moreno); testimonio (como *Historia del llanto. Un testimonio* de Alan Pauls); biografía (como la *Biografía de Osvaldo Lamborghini* de Ricardo Straface); diarios como *Intemperie* de Gabriela Massuh. O un post de twitter, de blog, o una escritura en cualquier calle...” (2009).

diversas evocaciones de los familiares de Julio; constituye un intento de resistir desde la literatura, de imaginar con palabras ajenas y propias un rostro arrebatado por la violencia (y aquí *imaginar* quiere decir también *restituir*). En este caso también se trata de una obra que forma parte de un proyecto editorial alternativo: *Procesos de la noche* es un volumen producto de la Primera Residencia de Creación Literaria Ventura + Almadía, una colaboración entre una asociación civil sin fines de lucro y la editorial independiente fundada por Guillermo Quijas y Leonardo Dajandra. Durante los meses de enero y febrero de 2017, Diana del Ángel, quien hasta ese momento había publicado un par de poemarios y poemas en varias antologías, se dedicó a preparar la redacción definitiva de un texto que recoge su experiencia con la familia de Julio César Mondragón, desde los últimos meses de 2014 hasta finales de 2016, en el proceso de varios exámenes forenses al cuerpo del joven asesinado en Iguala. En las primeras páginas leemos:

Según el *Corpus diacrónico del español (CORDE)* la palabra *desollado* aparece ciento ochenta y tres veces en ciento treinta y cuatro documentos históricos y literarios. En la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1658), de Bernal Díaz del Castillo, se atribuye a Cuauhtémoc –Guatemuz, dice él– haber enviado las “caras que habían desollado, y pies y manos de nuestros soldados que habían sacrificado” a pueblos como Matalcingo –hoy Toluca– y Malinalco para mostrar a los pobladores cómo había matado a los españoles y animarlos a terminar con el resto de las tropas conquistadores...

[...]

El presente libro se sumará al corpus de obras en español que emplea tal adjetivo pues el nombre de Julio quedó inevitablemente ligado al vocablo [desollar].

[...]

Exhumar es otra palabra antigua y muy frecuente en la prosa de países como Chile, Argentina, España y Colombia. Hasta hace poco inhumar era suficiente pero cada vez se hace más necesario añadir el prefijo *re* para aclarar que por segunda vez el mismo cuerpo se entierra. (pp. 25- 28)

La obra inicia en el momento en que la familia vio las imágenes de Julio César que circulaban en internet (identificado, primero, por la ropa); prosigue con la descripción del contexto de la primera autopsia forense y sus resultados, los numerosos errores de procedimiento, hasta llegar al momento en el que la familia y la abogada consiguen que el Equipo Argentino de Antropología Forense (EAAF) realice una segunda autopsia, aunque sin resultados concluyentes. A lo largo de la narración, se intercalan pasajes titulados “Rostro”, veintidós en total, que recuperan el testimonio personas que conocieron a Julio, familiares, amigos, compañeros, vecinos, quienes evocan su figura y su carácter:

#### Rostro

Lo empecé a conocer por el frontón; yo tenía como catorce años. Él ya era más grande, tendría como unos dieciocho o diecinueve. Un día él fue a pelotear y le pregunté si quería jugar y me dijo que sí, y ya empezamos a platicar. (46)

Resulta perceptible la necesidad de mantener el registro oral, la construcción sintáctica poco elaborada y el uso coloquial de ciertas expresiones y giros lingüísticos locales, una necesidad de fidelidad que constituye una de las columnas de la poética de *Procesos de la noche*. El texto resulta, decíamos, una especie de archivo sobre el caso Mondragón, al tiempo que crea una contranarrativa que intenta devolver una imagen humana y cercana al lector. La voz narrativa se caracteriza como un *nosotros* o *nosotras*, puesto que muchas de las diligencias las hacen las mujeres, la viuda de Julio César, la abogada, la autora y alguna otra mujer de la familia, y muy rara vez un yo, identificado con la figura autoral. Uno de los rasgos que producen cierto desconcierto es el énfasis de la voz

narrativa en la dificultad de entender determinadas situaciones: no lograr comprender *algo*, no poder imaginar las razones del actuar de la burocracia, o las preguntas que se formula a sí misma acerca de la incapacidad de los funcionarios, preguntas que pueden resultar un tanto ingenuas considerando la gravedad de la situación y su considerable trayectoria como activista. Se trata, en todo caso, de una postura ética que se explica por la condición de agente externo. Ese yo es consciente de que su condición no es la de víctima ni la de sobreviviente directo. No propone una comprensión del hecho que luego traduzca al lector; por el contrario, visibiliza por momentos esa barrera que nos recuerda nuestra propia exterioridad; es una estrategia que asume un distanciamiento y apela a la emotividad.

Si *Antígona González* se basa en la disolución de la voz propia, de la identidad de una instancia narrativa que coloca en primer plano lenguajes ajenos, citas cuyos orígenes revela, retazos de realidad aparentemente inconexos; *Procesos de la noche*, por su parte, es una obra que propone el yo como único lugar posible para percibir la experiencia límite, y asume que no todo es comprensible ni transmisible. Ambas comparten preocupaciones éticas similares, apelan a una colectividad como espacio para generar sentidos y reivindicar el derecho al duelo y a la verdad; lo hacen por vías distintas y, sin embargo, no resultan irreconciliables.

*Casas vacías*: una mujer a punto de suceder pero que no sucede.

Maternidad y transformaciones

*Casas vacías* (2018), primera y única novela de Brenda Navarro hasta el momento de la redacción de este trabajo, comparte con las obras incluidas en el *corpus* su condición de éxito literario producido por una editorial independiente. Su obra se ha convertido en un referente entre la militancia feminista y posee un extenso público lector, sobre todo, entre jóvenes y académicos interesados por las literaturas emergentes. De acuerdo a diversas entrevistas que circulan en internet, la novela comenzó a tomar forma en el 2013, cuando quedaba atrás el sexenio de Felipe Calderón Hinojosa y la discusión sobre los miles de desa-

parecidos en el marco de la guerra contra el narcotráfico dominaba la discusión pública.<sup>16</sup> Con dicho telón de fondo, Navarro, egresada de la Licenciatura en Sociología por la Universidad Nacional Autónoma de México y con estudios en Derechos Humanos y relaciones de Género, se preguntaba, desde la ficción literaria, qué pasaba con aquellas víctimas de desaparición no susceptibles de entrar en las cifras oficiales. Así surge la historia de otro tipo de desapariciones, la de los menores de paradero desconocido y cuyas cifras también se reducen.<sup>17</sup>

La edición digital de *Casas vacías*<sup>18</sup> integra una serie de plecas y viñetas con motivos de aves que adquieren relevancia porque encuentran una correspondencia temática con la obra, sobre todo, con la historia de la mujer que pierde al hijo. Cada uno de los tres capítulos, como señalábamos, se compone de a) una parte de una historia de la mujer que pierde a su hijo y b) de una parte de la historia de la mujer que lo hurta, siempre

---

<sup>16</sup> A la fecha de hoy, no existe consenso en torno al número de desaparecidos en México en el marco de la guerra contra el narcotráfico, van de los 30,000 a los 300,000, dependiendo quien realice las estimaciones. Véase, por ejemplo, “¿30 mil? ¿60 mil? ¿300 mil? Peña y Calderón no contaron siquiera a los desaparecidos de la guerra”, artículo aparecido en *Sin embargo*, en agosto de 2018, o bien “Gobernación: 61 mil 637, cifra total de desaparecidos”, publicado en el diario mexicano *La Jornada* en enero de 2020.

<sup>17</sup> La ONG *Humanium* clasifica los casos de menores desaparecidos en seis clases: Fugitivos, secuestros parentales, secuestro de un niño por otras personas, niños desaparecidos después de desastres naturales, retención ilícita de un niño, desapariciones no definidas. Es comprensible que la situación de violencia experimentada en México en los últimos años tenga repercusión en los casos de niños desaparecidos y todos y cada uno de los tipos enlistados.

<sup>18</sup> Como sucede con *Antígona González*, de Sara Uribe, se trata de una licencia *Creative Commons* pero en este caso con menores restricciones al tratarse de la variante “Atribución-No Comercial 2.0 Genérica (CC BY-NC 2.0)”, que permite compartir, copiar y redistribuir el material en cualquier medio o formato, y adaptar, remezclar, transformar y construir a partir del material siempre y cuando se den los créditos correspondientes, se indiquen los cambios y no se hagan con fines de lucro.

en el mismo orden: *a y b, a y b, a y b*. De tal manera que la voz que abre la novela corresponde a la madre biológica y la voz que concluye, pertenece a la otra mujer.

Asimismo, se presenta un epígrafe antes de cada una de las seis partes; todos, versos de Wislawa Szymborska. Con lo anterior, queremos hacer notar una cierta búsqueda de equilibrio constantemente cuestionado por la misma obra; fenómeno reforzado por las viñetas antes señaladas, insertas solo en el relato de la madre. Una decisión editorial que repercute en la lectura: enfatiza las pausas, la no linealidad del relato de la madre y acompaña un discurso que aparece marcado por la yuxtaposición. Este fenómeno será retomado al final de estos apuntes porque parece iluminar uno de los núcleos problemáticos de la obra: la necesidad/imposibilidad de mostrar dos polos de la tragedia. Sin embargo, en la indagación misma se materializa una propuesta que, en su aparente desnudez (por la crudeza de su visión sobre las maternidades y un lenguaje sin pudor) y en el dramatismo de la anécdota central, desbordante y sobrecogedora, comporta una serie de recursos que merecen atención por sus implicaciones éticas y estéticas.

En un primer momento, el lector se encuentra con un narrador personaje, la mujer que perdió a su hijo:

Daniel desapareció tres meses, dos días, ocho horas después de su cumpleaños. Tenía tres años. Era mi hijo. La última vez que lo vi estaba entre la subibaja y la resbaladilla del parque al que lo llevaba por las tardes. No recuerdo más. O sí: estaba triste porque Vladimir me avisaba que se iba porque no quería abaratar todo. Abaratar todo, como cuando algo que vale mucho se vende por dos pesos. Esa era yo cuando perdí a mi hijo... (p. 15)

Se presenta entonces una viñeta con la figura de un ave, y continúa la reflexión de la misma mujer:

Vi poco. ¿Qué vi? Busco entre el urdimbre [sic] de recuerdos visuales cada detalle de los hilos conductores que me lleven, al menos un segundo, a saber

en qué momento. ¿En qué momento? ¿Cuál? No volví a ver a Daniel. ¿En qué momento, en qué instante, entre qué grito de un cuerpo de tres años contenido, él se fue? ¿Qué fue lo que pasó? Vi poco. Y aunque caminé entre la gente gritando su nombre repetidas veces, el oído se me volvió sordo. ¿Pasaron carros?, ¿había más gente?, ¿cuál?, ¿quién? No volví a ver a mi hijo de tres años. (p. 16)

El discurrir de la voz se instaura como una serie de reflexiones sobre el amor, el placer sexual y, sobre todo, la maternidad como mito que invade la mente y el cuerpo de algunos seres y que puede derivar en el duelo y la culpa: por haberlo perdido de vista; y porque, sospecha ella, en el fondo, nunca quiso a Daniel, niño autista que reveló su forzada idea de maternidad. En esta indagación sobre la pérdida aparece la figura de su marido, Fran, y de su sobrina, Nagore, a quien adoptan cuando el padre de esta última asesina a su madre. Nagore tiene en ese momento unos diez años y entre ella y Daniel se establece un lazo, desde su punto de vista, tan incomprensible como envidiable.

Dos aspectos de esta secuencia nos permitirán retomar algunas problemáticas de la voz narrativa. En primer lugar, las preguntas aquí se dirigen a sí misma y, de hecho, no todas están ahí para responderse: se convierten en interrogantes sobre las que se vuelve, que permiten desplegar reflexiones adyacentes. En segundo lugar, pese a la diversidad de aspectos aludidos para hablar del duelo por la pérdida, nunca aparece una reflexión sobre la infancia: el centro gravitacional está constituido por su papel como mujer y la relación que ese rol tiene con la maternidad. Se presentan, incluso, reflexiones y detalles sobre la familia de Fran, pero no sabremos nada sobre su pasado anterior a sus relaciones sentimentales.

Entre ambos relatos es posible establecer algunos vasos comunicantes: la presión social y los imaginarios en torno al amor, la sexualidad y la maternidad. Diametralmente opuestos al parecer, pero con iguales consecuencias sobre la mujer que aparece referida como un habitáculo, una casa, y sus hijos, aves, muchas veces carroñeras. Hacia el final de la novela, además, la familia de la segunda mujer secuestra a Daniel para no

verse involucrada (todo su círculo cercano) en la desaparición de un niño buscado; el niño es objeto de una segunda desaparición y surge en la obra un doble duelo: desaparición y pérdida que son representadas mediante una semántica de la transformación, la locura y la desestabilización de la identidad. Mas, a pesar de la búsqueda de equilibrio entre las voces, las secuencias pertenecientes a la otra mujer aparecen diferenciadas desde el vocabulario, mucho más coloquial e identificado con un estrato social inferior:

Mejor no hubiera llegado Leonel a nuestras vidas. Mejor se hubiera puesto a llorar muy fuerte cuando debió de hacerlo y no después, ya de camino. *Yo era la mujer de la sombrilla roja* que se subió al taxi cuando empezó a haber alboroto en el parque. *Claro* que lo abracé mientras lloraba, pero es que lloraba mucho; semanas después nos dijeron que tenía autismo y que a lo mejor por eso no le gustaba casi nada. Fue en ese momento que me arrepentí de querer ser madre. (p. 39)

Cuando la voz dice “a nuestras vidas” se refiere a la suya y la de su pareja, Rafael, vecinos de la misma localidad, una zona marginada de la Ciudad de México. Daniel, rebautizado como Leonel, personifica el intento desesperado para formar una familia con él, luego de un aborto que coartaba sus posibilidades de ser madre de una niña:

No había descanso para mí, ni una hija a quien abrazar o con quien platicar, solo Leonel que se la pasaba cagándose en los calzones y Rafael que cuando llegaba nomás llegaba a chingar.

Ahora bien, *que por qué me quedé con Rafael, pues no sé*. Tuvimos nuestros momentos, yo antes de él no sabía mucho, así que cuando empezó a toquetearme me gustó y sentí que estábamos cerca... (p. 44)

La historia de la segunda mujer es más lineal, no se presenta separada por viñetas, sino que se trata de una voz articulada y modelada por

su situación narrativa determinada por la presencia de un narratario implícito.<sup>19</sup> Un par de ejemplos más que ilustran este recurso:

Entonces *por eso yo pensaba en eso* cuando veía a Leonel sufrir tanto, tan fácil que hubiera sido que Rafael le pusiera enjundia para hacerme a mi hija, nada de lo que pasó hubiera pasado. (p. 45)

[...]

¿Y entonces Rafael qué tenía de especial? Pues Rafael era el alto, el que estaba guapo, con sus dientes derechos, con sus camisas limpias todos los días. (p. 49)

“Por eso” es una locución que expresa consecuencia y responde a la pregunta “¿por qué?” o alguna variante; en el segundo caso la voz replantea o retoma una pregunta formulada o potencialmente formulada: “¿Y entonces Rafael qué tenía de especial?”. Cobra sentido, aquí aquella primera afirmación: “Yo era la mujer de la sombrilla roja que se subió al taxi cuando empezó a haber alboroto en el parque”. Se trata de un discurso que parte de un referente conocido por el narratario implícito. El otro aspecto que nos permitirá conectar y diferenciar las estrategias de esta segunda voz tiene que ver con los elementos relativos a la infancia

---

<sup>19</sup> María Isabel Filinich describe así el problema de la situación narrativa: “Siendo el enunciado lo dicho, en el caso del discurso narrativo estaría representado por la relación entre el nivel del relato y el de la historia (aspectos del discurso narrativo que remiten a la historia sin marcas de la enunciación), y siendo la enunciación el proceso por el cual un locutor se instala en el lugar del sujeto de la enunciación para dirigirse a otro, en el caso del relato estaría representado por la relación entre el nivel del relato y el de la narración o situación narrativa (marcas en el discurso narrativo que remiten a los participantes de la enunciación). (1997, p. 32) La enunciación, en el plano del relato, se refiere a la articulación entre narrador y narratario, mismo que puede ser del tipo implícito, explícito y virtual.

y su situación familiar y socioeconómica. Sus acciones sí requieren ese marco para ser comprendidas por su destinatario.

Retomando algunos puntos: el discurso de la madre es un monólogo interior, su destinatario no representa mayor problema. Esa articulación de la voz, la situación narrativa, explica el lenguaje no lineal, la crudeza de sus reflexiones, la carencia de inhibiciones. El ir y venir, el andar en círculos sobre objetos determinados (el cuerpo, la maternidad, la sexualidad, el duelo, el hijo con autismo), así como el ritmo propio, la respiración que temáticamente aparece de forma constante, derivan también de esta situación narrativa. Es un universo que se muestra cerrado por su no exteriorización en la diégesis, pero abierto para el lector por su total carencia de contención.

La situación narrativa de la otra voz, sin embargo, tiene otras implicaciones: diversas marcas nos muestran un destinatario implícito que modela ese discurso. Estructurado sobre una causalidad, parece atender y desarrollar ciertas preguntas que alguien más hace; voz y narratario parecen compartir un número limitado pero significativo de referentes, sobre todo en relación al robo del niño. Lo demás, relativo a la propia existencia, se despliega ante esa otra mirada que es ajena a su universo, por eso explica, no presupone. Sin embargo, no es una figura de autoridad, es una entidad que desea conocer.

En una entrevista, al ser cuestionada por sus referentes literarios, Brenda Navarro proporciona una pista que puede iluminar esta estrategia:

Yo pondría como libro indiscutible en mi formación como lectora y escritora *Los hijos de Sánchez* del antropólogo Oscar Lewis. Lo leí cuando tenía diez años y me marcó muchísimo. La forma en que Lewis plasma el lenguaje de la Ciudad de México me impresionó porque parecía que escuchaba a cualquier persona de mi entorno. Es un libro muy actual. Luego, diría que Nellie Campobello, Josefina Vicens, Elena Garro y el trabajo magistral de Sara Uribe en *Antígona González* han sido fundamentales... (Morales)

Dejando de lado, por el momento, la referencia al texto de Sara Uribe y a otras escritoras que han representado en la ficción la riqueza de un universo íntimo o han evocado la mirada marginal de los niños o las víctimas, señalemos que, en efecto, la voz de la segunda mujer, aquella proveniente de un mundo marginal, sigue una estructura y presenta marcas similares a las de los protagonistas de *Los hijos de Sánchez*. El libro de Lewis consiste en una especie de novelización de un conjunto extenso de entrevistas que sirvieron para apuntalar la noción de “cultura de la pobreza”, considerada quizá la aportación más significativa de Lewis a la antropología.<sup>20</sup>

Visto de esta manera, a más de 60 años de aparecidas las primeras ediciones de *Los hijos de Sánchez* (1961 en inglés; 1964, en español), el texto de Brenda Navarro actualiza ciertas estrategias narrativas para abordar problemas similares. Pero ni el libro de Lewis es solo un registro de lo inmediato, ni el texto de Navarro puede agotarse con la descripción de este rasgo por más que resulte fundamental en la poética de la obra.

Si conjuntamos la situación narrativa de ambas voces tenemos una poética construida sobre la yuxtaposición; recurso creador que funciona para mostrar los vasos comunicantes entre universos en apariencia alejados. Paralelamente, *Casas vacías* es un texto sobre imágenes que contruyen identidades que posteriormente se degradan. Edifica, con tal

---

<sup>20</sup> A propósito, véase el artículo de Ilán Semo titulado “*Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis. La antropología como narrativa y aficción”, en donde aborda las aportaciones de un libro siempre polémico y nunca del todo integrado al canon de las letras mexicanas. Sobre la cultura de la pobreza, apunta que la teoría de Lewis “era que la modernización, la industrialización, el capitalismo y la urbanización no solo producían pobres, sino algo más grave aún: una cultura de la pobreza. La pobreza aparecía así no solo como una ‘condición social’, una suerte de estado transitorio que cada sociedad podía resolver de una u otra manera, sino como un auténtico orden de mentalidades, miradas codificadas, sistemas simbólicos y prácticas profundas que se transmitían de generación en generación y que resultaban de las maquinarias sociales que se proponían supuestamente erradicarla”.

propósito, dos imágenes distintas de interioridad. Lo relevante de este ejercicio de dos voces sin narrador omnisciente, que busca representar desde la ficción subjetividades sin mediaciones, radica en que nunca es posible el discurso sin narratario. Como consecuencia, la ficción es un espacio en el que siempre habrá voces para sí mismas, que se autoafirmen o se autoneguen y otras que solo ocupan el espacio de lo sensible gracias a la mirada “etnográfica”,<sup>21</sup> aquella que (nos) reconstruye en busca de un sentido que encuentra sus referentes en el plano económico y social. La novela parece partir de la imposibilidad de ocupar el espacio, de llenar vacíos del mismo modo.

### En resumen

Las obras revisadas que se articulan sobre la violencia y el duelo no se despliegan como aparatos conceptuales para la contemplación de sus mecanismos; por el contrario, apelan a una temporalidad y a una historia precisa, a un sentido de solidaridad y de comunidad. Esas voces que parecen que ya no hacen literatura, enfatizan la diversidad del arte y su capacidad de crear o dialogar con nuevas subjetividades. Sara Uribe, Diana del Ángel y Brenda Navarro o la misma Cristina Rivera Garza, construyen un *ethos* que apela a una experiencia o una memoria compartida, su identidad autoral se vincula a posicionamientos claros respecto a la violencia ejercida contra grupos subalternos: mujeres, estudiantes, migrantes, jóvenes. No es solo que la violencia favorezca un tipo de literatura: la relación no es nunca tan transparente; estaríamos, principalmente, ante el fenómeno de la construcción de una forma estética que interviene en la configuración de sensibilidades y subjetividades, ejercicio que conlleva una profunda carga política e histórica.

---

<sup>21</sup> Ilán Semo recupera el término *subjetivismo etnográfico* para hablar de las aportaciones de Oscar Lewis (2010), quizá apropiado para describir el recurso de Navarro en algunos segmentos de su novela.

## Bibliografía

- Convención Internacional para la protección de todas las personas contra las desapariciones forzadas de la ONU [Fecha de consulta 22 de noviembre de 2019]. Disponible en: <https://www.ohchr.org/SP/ProfessionalInterest/Pages/ConventionCED.aspx>
- Del Ángel, D. (2017). *Procesos de la noche*. México: Almadía, Fondo Ventura.
- Filinich, M. I. (1997). *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México: Plaza y Valdez, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Universidad Iberoamericana.
- Genette, G. (1989). *Palimpsestos. La literatura en segundo grado* (Celia Fernández Prieto, trad.). Madrid: Taurus. (Obra original publicada en 1962).
- Ludmer, J (2009). Literaturas postautónomas 2.0. Propuesta Educativa, (32),41-45. [Fecha de consulta 20 de noviembre de 2019]. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=4030/403041704005>
- Morales Muñoz, B. (2019). Casas vacías para albergar la vida o la muerte: entrevista a Brenda Navarro. [Fecha de consulta 01 de marzo de 2020]. Disponible en: <https://www.senalc.com/2019/03/01/casas-vacias-para-albergar-la-vida-o-la-muerte-entrevista-a-brenda-navarro/>
- Navarro, B. (2018). *Casas vacías*. México: Kaja Negra. [Versión electrónica].
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*. México: Tusquets.
- Semo I. (2010). *Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis. La antropología como narrativa y afección. Letras Libres, [142]. [Fecha de consulta 01 de febrero de 2020]. Disponible en: <https://www.letraslibres.com/mexico/x-los-hijos-sanchez-oscar-lewis-la-antropologia-como-narrativa-y-afeccion>
- Uribe. S. (2012). *Antígona González*. México: Sur +. [Versión electrónica]
- Waugh, P. (2001) *Metafiction. The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*. Reino Unido. Taylor & Francis e-Library.



### Capítulo 3

## La narrativa de lo demoniaco:

# *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor

PATRICIA CÓRDOVA ABUNDIS

#### La utopía de la transgresión

La segunda mitad del siglo xx se caracterizó por una diáspora de mexicanos que en Norteamérica encontraban la promesa de una vida decorosa. Este hecho histórico generó, a los migrantes, problemas de identidad y propició movimientos culturales que llevaban aún el sello de una transgresión prometedora porque la mirada de los desposeídos alcanzaba a ver la injusticia de que eran objeto; su lucha por sobrevivir y definirse los llevaba a rebelarse y, por lo tanto, a situarse en la historia de su vida. Había algo contra lo cual luchar y a través de lo cual afirmar quién se decía ser. En 1987, en *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*, Gloria Anzaldúa, escritora chicana, delinea microscópicamente la lucha interna y externa de una mujer hispana lesbiana asentada en territorio norteamericano. Su posición la asume como un estar en la frontera, en una línea estrecha, vaga e indeterminada, que la lleva a un “constante estado de transición” (2007, p. 25). Anzaldúa construye una balsa de transgresión en la cultura precolombina y en símbolos mexicanos, en las raíces indígenas de un pueblo que expulsa a millones de coterráneos porque no ha logrado encontrar un sistema económico que asegure la vida digna para la mayoría de su población. En su particular mitología y análisis, Nepantla es la tierra de en medio, el lugar de transición en el que ella se asume; Aztlán es el espejismo de un origen prometido, y la Coatlicue es la diosa

heteróclita contenedora del bien y del mal que la visita y la acompaña en su constante aproximación existencial hacia el precipicio. Este simbolismo cultural es evidentemente un grito de guerra y un contrapunto que le permite definirse en un continente cultural que le es hostil: el de su propia familia y el del país que habitó.

Anzaldúa ejerce su rebeldía en el sur de Norteamérica, de California a Texas. Su transgresión es posible porque hay algo a lo cual oponerse y porque hay un territorio sólido en el cual instalarse: la persecución migratoria y el racismo del que ella y su colectivo son víctimas tienen, también, otra cara: la protección institucional de una democracia robusta en donde se lucha por respetar las leyes. Como gran parte del movimiento cultural, popular y feminista chicano, Anzaldúa simboliza la búsqueda de su identidad además en la Llorona, Coyolxauhqui y Cihuacóatl (Keating, 2015).

A treinta y tres años de la publicación de *Borderlands*, este ensayo se ha convertido en un punto de referencia para los *estudios postcoloniales* y para los estudios *queer*. Su perspectiva analítica es sin duda útil cuando interpretamos textos literarios y culturales cuya temática aborda el conflicto psíquico y físico de la configuración y refiguración, a través de textos de grupos sociales minoritarios con la vista puesta en un horizonte en el que la liberación es contingente.<sup>22</sup> Su identidad se suele construir a partir

---

<sup>22</sup> Los conceptos de configuración y refiguración se refieren aquí, en gran medida, a la conceptualización de Ricoeur (2017, pp. 35-37). Ricoeur plantea que, previo al texto, existe una prefiguración, que es la referencialidad del mundo a través del lenguaje. La configuración tiene lugar en el texto a través de una complicada matriz en la que el tiempo, la narración y la metáfora “abren el lenguaje al mundo. En el texto narrativa se “engendran nuestras perplejidades sobre el tiempo humano”; la configuración otorga un “excedente de referencialidad”, una suma de perplejidades que llevan a la refiguración que el lector experimenta cuando interpreta el texto, cuando se apropia de él. En realidad, Ricoeur complejiza un problema que ya Walter Benjamin (1936) había planteado con respecto a la narrativa novelesca *versus* la narrativa del contar comunitario. Para Walter Benjamin el novelista es un hombre que no tiene respuestas ante el mundo y se encuentra perplejo frente a su acontecer. Nuestro planteamiento es que la comple-

de dialogar, o exponer, al otro, con el que no se identifican, al opresor: la familia tradicional, el hombre dominante, la madre castradora. Creadoras y analistas como Anzaldúa adquieren el patrimonio de lo histórico porque su problemática y caída se reconstruye y levanta en la transgresión: cuentan con la utopía de intelectualizar el conflicto y devienen en activistas para proteger los derechos de su gremio. Su posición y actitud es finalmente incorporada por las instituciones, es orgánica.

En contraste con una cultura incorporada por los poderes establecidos en México, desde los años sesenta, un grupo, en principio minoritario, que se identifica con la contracultura norteamericana, postulará una rebeldía distinta, aunque fungirá como una transgresión asimismo orgánica. Me refiero a la llamada por Margo Glantz (2013) literatura de la onda. En este caso, los procesos de identificación se dieron con símbolos y actitudes importadas del movimiento *beat* y *hippie*. Como afirma Glantz se trata de una generación de escritores que acogen un lenguaje híbrido nuevo, una germanía que mezcla el “ (...) albur caifanesco de barrio marginado –de frontera– y del inglés (...)” (2013, p. 521). José Agustín, Gustavo Sainz y Parménides García dieron voz a un fenómeno cultural disruptivo en el que confluye la transgresión a valores patriarcales, pero prevalece la violencia y el sexismo. Sus personajes novelísticos asumen actitudes impostadas: escuchan rock en inglés, consumen drogas y alcohol, privilegian el auto, y ejercitan un constante *code switching* lingüístico y simbólico. Estos escritores prolongaron, aunque con matices, el mito del escritor rebelde e incomprendido que el romanticismo y los poetas malditos habían legado. Pero ellos también tenían un horizonte en el cual colocar su caída: una vez pasada la extrema rebeldía, se incorporaban a una sociedad consumista y patriarcal, tal como García Saldaña critica a Kerouac en su *Ruta de la onda* (1976, p. 18).

---

alidad de la *psique* tiene lugar en la novela porque el mundo de los referentes, de las cosas, pasma al individuo del siglo XIX en delante. La novela se debe a la necesidad de una complejidad cognitiva que el mundo industrial exige al hombre nuevo.

Sin embargo, en los albores del siglo XXI, los criterios de territorialidad y desarrollo económico, el nuevo mapa geopolítico que da más a los que más tienen y menos a los que menos tienen, generará una descomposición social acentuada en los países “periféricos”, en las fronteras con estos, y en los llamados guetos de los países líderes en la era global. La acidez de este entorno ha producido nuevas banderas políticas y también una narrativa literaria única cuya naturaleza y dinámica debe ser leída a la luz de un pensamiento latinoamericano que intenta ser descolonizador, llamado así no por seguir una tendencia analítica de moda, sino por el esfuerzo de comprender la dinámica social que configura y refigura narrativas disruptivas como la de Fernanda Melchor en *Temporada de huracanes*.

### La disolución de las fronteras internas

Imaginemos un mundo en que la transgresión no existe porque todo es salvable y, por lo tanto, todo es posible. Un reino en donde los límites se relajan al grado de pretender ser solo dictados por una voz que, paradójicamente, niega su verticalidad. En el reino existen leyes que se aplican azarosamente y, por ello, los actos —aún los más nimios y los que se disfrazan de civilidad— son embestidas siempre violentas de formato patriarcal, aunque también sean mujeres quienes los realicen. La voz, que pretende contener la epidemia del “todo es posible”, puede dictar un decálogo cojeante, ramplón, y puede presumir la moral más alta que, sin embargo, se diluye porque el reino es en realidad un campo de batalla cuyas salvajes conflagraciones están dictadas por los comodatos transnacionales, por la industria criminal y por la incapacidad de gobernar un territorio que se contiene en un mundo global demandante y aún colonizante. A un mundo parecido a este, la analista mexicana Sayak Valencia (2018) lo ha llamado *capitalismo gore*, un modelo económico abierto, que se desarrolla en las fronteras o traspatios de los países líderes, y en el que la vida humana se degrada e infravalora al grado de propiciar la aparición de *seres endriagos* cuyo sentido de pérdida es total: no cuentan con la complejidad psíquica y espiritual que la modernidad exige, ni con competencias profesionales que los ayuden a bregar en el llamado capitalismo

sangriento, pero sí tienen la pulsión de triunfar económicamente a cualquier precio. Los seres endriagos encuentran su entorno de sobrevivencia en los territorios cloaca: estados cuyo control es ejercido por el crimen organizado, o barrios marginales a cuyas calles no quieren o no pueden acceder las llamadas fuerzas del orden.

Si se han establecido analogías entre la sociedad del siglo XXI y la Edad Media es precisamente por lo que acabamos de enunciar y porque existe una tendencia a que los países (reinos) se fortifiquen y a que estos dejen en las faldas de su fortificación, del otro lado de sus fronteras, lo que explotan, detestan y temen: la escoria humana, los mendicantes-migrantes que son inmigrantes en potencia y que sueñan con escalar el muro para acceder a los mendrugos de los nobles.

En el escenario global contemporáneo, la ubicación y naturaleza geopolítica de México y su incapacidad para reducir los efectos nocivos de su localización y de su riqueza mineral y geográfica, han generado una acelerada y singular descomposición social que, hasta ahora, lo ha imposibilitado para desarrollar una vida democrática con niveles mínimos de dignidad mínima. De hecho, ha sucedido todo lo contrario: la pérdida de la poca legitimidad institucional que existía, la corrupción de la clase política, los intereses económicos y la incautación de grandes extensiones territoriales por parte de la industria criminal, han llevado al país a pasar rápidamente de una pobreza y descontrol localizado a la proliferación de territorios cuyo control se ha perdido y ha dado origen a una existencia humana pantanosa en la que las condiciones de supervivencia deplorables se acompañan de una conciencia tan laxa que se asumen creencias y actitudes bárbaras.

Si el siglo pasado México se caracterizaba por los migrantes nacionales que enviaba a Norteamérica, en los últimos años las oleadas de inmigrantes de Centroamérica, el Caribe y aún de África han pasado a ser parte del escenario cotidiano de las ciudades mexicanas. El hecho ha significado amagues en política internacional y, gracias a ello, México ha pasado a ser un campo virtual de contención para que estos migrantes no lleguen a la frontera norte. Este hecho, aunado al caótico ejercicio del

poder que se percibe en la mencionada destrucción de espacios institucionales, que se habían ganado parcialmente, y en la confusa política de seguridad que estimula la protección de quienes delinquen, ha figurado una realidad social cuyos antecedentes fueron captados por la narrativa de la violencia y la llamada del narcotráfico.

Si observamos el camino que ha seguido la narrativa realista mexicana desde que se publicó *Un asesino solitario* (1999) de Élmer Mendoza, podemos observar un pico en la producción de narrativas sobre el narcotráfico y los entornos de violencia. La incorporación de la tradición verbal popular mexicana, en estas narrativas, ha servido a la configuración de nuevos protagonistas que responden a nuevas identidades del espectro social: el mercenario, el policía corrupto, el/la narcotraficante, el policía justiciero, la mujer víctima de feminicidio, los personajes involucrados, voluntariamente o no, en un crimen, y que, en esta literatura, pueden recuperar aún su dignidad con un libro que los acompaña simbólicamente: *Pedro Páramo*, *El Quijote*, o *Noticias del imperio*, tal como sucede con los personajes de Élmer Mendoza (2008). La narrativa de este escritor sinaloense recoge personajes con planes de vida que todavía contrastan entre ellos: los que persiguen el mal *versus* los que persiguen el bien, y los que navegan entre uno y otro. Así se puede constatar incluso con el personaje de su saga, el Zurdo Mendieta, un investigador policiaco atormentado (estudió letras hispánicas) por sus depresiones y por su impulso para hacer justicia en un mundo corrompido por el narcotráfico.

Sin embargo, en 2017 sucede una vuelta de tuerca determinante en el escenario de la narrativa mexicana que refigura la realidad social de este país. Aparece una novela que tuvo al menos cinco reimpressiones en el primer año de su publicación: *Temporada de huracanes* de la escritora veracruzana Fernanda Melchor, novela que también ganó dos premios alemanes en 2019: el premio Internacional Anna Seghers y el Premio Internacional que otorga la Casa de las Culturas del Mundo y la Fundación Elementarteilchen (HKW) también otorgado en Alemania. Actualmente, gracias a su traducción al inglés, la novela de Melchor se encuentra en la primera selección (*long list*) del premio *Booker*. El éxito de esta

novela hace que nos preguntemos sobre las condiciones sociopolíticas, la semántica ética y la estética narrativa que han hecho posible semejante recepción de una novela que pone a circular la extrema violencia y decadencia sin más contrapunto que su propia estructura literaria.

### El pantano de lo demoniaco

No es posible que la apreciación de la modernidad sea la misma entre un europeo y un latinoamericano. Tanto los textos analíticos como los literarios dan cuenta de ello. En su maravilloso ensayo *Dulce violencia. La idea de lo trágico*, Terry Eagleton, siguiendo los pasos de Marshall Berman en *All That is solid Melts Into Air*, explica el estado del mundo a través de la literatura. Para Eagleton, la modernidad “Es una lección de la intimidad incestuosa del trato con la muerte y el aumento de la vida” (2011, p. 311) y, a través de su apreciación del *Fausto* de Goethe, reconoce que “la civilización está arraigada en la barbarie de la explotación, que la cultura necesita poner al instinto de muerte a su servicio” (*ibidem*). Para el autor inglés, la muerte y lo bárbaro son motor de la desmesura y transgresión que caracteriza a la modernidad, aunque dicha desmesura –que él identifica con la *hybris* griega– deviene al final en una caída feliz porque convierte al sujeto; es decir, este sobrevive y se convierte en ser histórico. La apreciación de Eagleton es panóptica y a distancia, porque solo puede ser hecha en un punto en el que la desmesura y la transgresión ya no hacen daño y pueden contarse. Este “contarse” propicia el discurso de la desmesura que deviene, a su vez, en historia superada en la glosa de quien observa un hecho distante. Es decir, el habitante de los países líderes por su economía y estabilidad institucional ve a la transgresión con la relativa tranquilidad de quien se siente cobijado por la estabilidad de sus sistemas, es decir, es capaz de historizar la desgracia. No sucede así con el lector/analista latinoamericano, para quien la caída continúa y la desmesura es tan cercana, reiterada y apabullante que –podríamos decir– la aprecia desde las arenas movedizas y amenazantes de su existencia.

Desde su perspectiva colonial, o desde su historia superada, Eagleton también puede afirmar que lo demoniaco “es lo amorfo, la irrupción de

lo puramente caótico e instintivo en un mundo de formas estables” (2011, p. 322). Y ejemplifica, siguiendo a Jaspers, cuando afirma que el Holocausto tiene su móvil más sombrío en el deleite encontrado en torturar sin sentido, en “el rabioso odio a la propia existencia despreciada” (2011, p. 326). Sin embargo, ese deleite del mal que sí tiene el parámetro de las formas estables, cuenta –contrariamente a lo afirmado– con un referente de la aplicación que segrega: se trata de destruir al judío. Es decir, no es algo amorfo, caótico o instintivo. Para respaldar su idea, Eagleton menciona el multicitado término acuñado por Hanna Arendt cuando atribuye el actuar del burócrata teniente nazi Eichmann la banalidad del mal, lo que significaría que el mal puede ejercerse con la actitud de una persona “normal” que asume solo cumplir con su trabajo de escritor, con autorizar el traslado de prisioneros judíos, sin importar que son judíos. Nótese que la interpretación de Eagleton, citando a Jaspers y refiriendo a Arendt, es insostenible porque el mal sí tenía un destinatario claro: el pueblo judío. No importa que, en su trabajo cotidiano, día a día, minuto a minuto, Eichman no recordara uno de los fundamentos políticos que ostentó el régimen nazi, el odio y expectativa de exterminio de los judíos. El fundamento era parte de su ser y estar en el mundo, aunque el zoom interpretativo de su día a día le hiciera olvidar la motivación principal de un zoom que lo aprecia a la distancia. La idea de la banalidad del mal siempre tendrá que verse como una minimización y negación de las determinaciones trascendentes de los actos humanos que sucede por la distancia que aquellas guardan con los actos vistos en su cercanía cotidiana. Además de que, cuando el mal es atravesado por el ejercicio de un poder hegemónico siempre habrá quienes ejercen en forma banal su designio. Otros ejemplos existen, entonces, para lo demoniaco.

Dos puntos contrastan con la idea de lo demoniaco que expongo aquí y que desarrollaré en *Temporada de huracanes*. Se debe matizar cuando se afirma que lo demoniaco es la irrupción de lo caótico e instintivo en un mundo de formas estables, pues lo demoniaco sucede, en realidad, en un mundo de formas inestables que, sin embargo, puede ser apreciado desde un mundo de formas estables, o relativamente estables. En nuestro

análisis tal es el caso de la sociedad que configura y refigura Melchor: una sociedad amorfa, sin formas estables. Lo demoniaco es la inestabilidad plena. El segundo punto es concebir lo demoniaco como el ejercicio del mal sin destinatario fijo. Aunque su tesis lo contradiga, los ejemplos sobre lo demoniaco de Eagleton siempre tienen un destinatario fijo: los judíos para los nazis, Otelo para Yago, los segregados para los racistas, etcétera. En *Temporada de huracanes*, existen personajes que focalizan su afán de destrucción en las mujeres, en los drogadictos, en los minusválidos, pero el registro dialectal popular –es decir, la voz del pueblo–, que es la voz preponderante a lo largo de la narración, dilapida el mal total: desde todos y hacia todos. Ese es el pantano de lo demoniaco: un mundo de formas inestables cuyo emisor y destinatario del mal no está claro.

### La voz demoniaca del pueblo

La narración de *Temporada de huracanes* inicia con un corto capítulo que parece estar narrado desde el lente de una cámara: es un paisaje en movimiento sutil y corto. El breve apartado de poco más de una página da la impresión de tratarse de un *gif*, una fotografía en movimiento en la que aparecen cinco niños, acaso adolescentes, “ceñudos y fieros y tan dispuestos a inmolarse que ni siquiera el más pequeño de ellos se hubiera atrevido a confesar que tenía miedo [...]” (p. 11).<sup>23</sup> Con resorteras,<sup>24</sup> se deslizan por una cañada hasta toparse a gatas con “lo que asomaba sobre la espuma amarilla del agua: el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una miríada de culebras negras, y sonreía” (p. 12).<sup>25</sup>

---

<sup>23</sup> Bien se pueden considerar palabras no propias de la jerga común, cultismos: “ceñudos”, “fieros” e “inmolarse”, pues las tres variantes provenientes del latín es difícil escucharla en el habla cotidiana mexicana.

<sup>24</sup> Mexicanismo: tirachinas.

<sup>25</sup> Este breve fragmento da cuenta de la estrategia idiomática de Melchor a lo largo de su novela: la conjunción de mexicanismos y cultismos que le dan una impronta estilís-

La función del íncipit es crucial, pues será la única sección que fija la narración desde un zoom omnímodo y equilibrado. Además, como ya muestra el fragmento aquí citado, el lenguaje concentra mexicanismos (prieta) y cultismos (bullir, miríada), una combinación idiomática que más adelante se tornará una vorágine léxica de disfemismos, mexicanismos de distinto tipo y cultismos que le permiten, a la autora, construir una narración eufónica con discurso indirecto libre, un tipo de discurso que como anota Elizabeth Black (2006) permite introducir expresiones coloquiales (*slang*) y evita concentrar la narración en la voz de un personaje. Esta estrategia da forma a la voz del pueblo que cuenta lo que se dice en una comunidad. La narración recoge lo que dicen las personas con marcas a veces de un feminolecto, otras de un masculinolecto, que cotillea sobre todo y sobre nada. A diferencia de la narrativa latinoamericana previa que utiliza el flujo de conciencia para colocar voces sublimes sobre los acontecimientos, o voces íntimas de lo que se siente y piensa sobre algo, en *Temporada de huracanes*, la voz no es íntima, sino grotesca, hiriente y pública, es la suma de decires que violenta al otro y se espanta del otro, simultáneamente. Esto provoca que la atmósfera de la narración sea densa, apreciativa del mal, demoniaca. La violencia que la historia refiere salpica al lector, quien es expuesto a una vociferación violenta a través de la procacidad del discurso y las escenas que ahí se configuran.

El capítulo II bien podría ser leído como una novela corta o como un relato que cuenta la historia de una mujer llamada la Bruja y de su hijo travestido, quien será llamado posteriormente la Bruja Chica y a quien nadie en el pueblo nunca escuchó que su madre la llamara con un nombre propio, sino con un tú, “zonza, o tú cabrona, o tú, pinche jija del

---

tica única y que le sirven para transmitir esa vorágine caótica hecha de los rumores del pueblo, La Matosa. “Prieto” es un adjetivo despectivo para señalar el color oscuro de la piel (*Diccionario de mexicanismos*, AML); en tanto que “junco”, “bullir” y “miríada” son palabras de ascendencia latina de uso selecto. Mención aparte merece “culebra”, procedente del latín, pero más utilizada coloquialmente en México.

diablo[...]” (p. 13).<sup>26</sup> La historia de la novela transcurre en una rancharía llamada La Matosa, en Alvarado, Veracruz, en donde es cometido un crimen: el asesinato de la Bruja joven, quien prestaba dinero, organizaba orgías y era amante, entre otros, de un joven drogadicto llamado Luismi. La narración de este capítulo inicia en una casa en medio de los cañaverales, en donde la Bruja madre vive con Manolo Conde; cuando este muere, sus hijos legítimos le advierten, a la Bruja, que una “furchia” no se quedará con el patrimonio de su padre. Pero ambos hijos mueren el día del entierro porque, mientras conducían en la carretera, un camión les soltó una carga de varillas de fierro. Entonces la leyenda se afianza: la Bruja “viuda” es culpada de haber hecho un maleficio y de haberse entregado al diablo para obtener poderes. Desde entonces se encierra en su casa y solo las mujeres que buscan sus servicios la buscan:

Esa fue también la época en que la gente empezó a ver al animal volador que por las noches perseguía a los hombres que regresaban a casa por los caminos de tierra entre los pueblos, las garras abiertas para herirlos, o tal vez para llevárselos volando hasta el infierno, los ojos del animal iluminados por un fuego espantoso; la época también en que empezaron con el rumor de la estatua aquella que la Bruja tenía escondida en algún cuarto de aquella casa [...] y donde decían que se encerraba para fornicar con ella, con esta estatua que no era otra cosa que una imagen grandota del chamuco, la cual tenía un miembro largo y gordo como el brazo de un hombre empuñando la faca, una verga descomunal con la que la Bruja se ayuntaba todas las noches sin falta [...]. (pp. 16-17)<sup>27</sup>

---

<sup>26</sup> Mexicanismos populares: “pinche” para expresar que se es despreciable, en este caso; “jija” por hija.

<sup>27</sup> De nuevo encontramos la combinación de palabras cultas, por su desuso en el habla de todos los días con palabras correspondientes a la tradición verbal popular mexicana. En el primer caso: sobresale la palabra procedente del árabe tardío “faca” por guadaña; “fornicar” por cópula carnal y “ayuntarse”, vocablo en desuso en su versión pronominal; no sucede así con ayuntar por juntar. En el otro lado, tenemos “grandota” derivada

La historia de la presencia de las brujas en La Matosa es contada sin puntuación de por medio, con un polisíndeton continuo, con subordinadas sustantivas siempre introducidas con “que” y que introducen lo que el pueblo dice. La estrategia permite que el lector tenga la sensación de estar en una densa nube polifónica que, sin embargo, es una sola voz, la de la comunidad que todo lo rumora a gritos. Como ya mencioné, la sensación de que se vocifera, a diferencia del monólogo interior que precisamente transmite la impresión de ser musitado, viene dada porque se narra con disfemismos, con palabras hirientes y variantes populares que, sin embargo, también se acompañan de palabras cultas, aunque no en este fragmento:

[...] porque de un día para otro comenzó también a prestar en efectivo, al treinta y cinco por ciento o tarifas peores, y todos en el pueblo decían **que** esas mañas eran del diablo, **que** cuándo se había visto **que** una chamaca [la bruja chica] fuera tan astuta, **que** de dónde lo habría sacado, y no faltaba el **que** decía en la cantina que eso de los intereses era un robo, **que** había que echarle encima a esa pinche vieja a las autoridades correspondientes, a la policía, **que** la metieran presa por agiotista y abusadora, **qué** se creía de andar explotando a la gente de Matosa y demás rancherías, pero a la mera hora nadie hacía nada, porque quién más iba a prestarles dinero a cambio de posesiones tan miserables, y además nadie quería echarse a las Brujas de enemigas porque la verdad les tenían harto miedo. (p. 20)<sup>28</sup>

---

con sufijo aumentativo de tono popular; “chamuco”, variante popular mexicana para nombrar al diablo, y “verga” que, aunque procede del latín para significar vara, es un mexicanismo de uso coloquial, con tono vulgar, que cuenta con alto uso en nuestros días para referirse al miembro sexual masculino, pero también ha pasado a ser una ómnibus verba que incluye usos para referirse a algo positivo: “ese actor es bien verga”, entre otros. Consúltese el *Diccionario de Mexicanismo de la AML*, coordinado por Concepción Company Company.

<sup>28</sup> Se repite la referida combinatoria. Sobresalen las perífrasis verbales mexicanas: “echarle encima a...”, “meter presa”, “andar explotando” y “echarse de enemigas...”,

La Matosa es una comunidad violenta y cruda, en la que ni hombres ni mujeres tienen virtudes. Es una novela en donde no existe el contraste en el plan de vida de los personajes: todos adolecen de lo abyecto y someten o son sometidos a la ignominia. No existe un personaje que represente la virtud o la conciencia. La voz narrativa que es la voz del pueblo escupe la abyección de todos hacia todos:

[...] y no faltó, porque nunca falta, como bien sabía la Sarajuana, un cabrón que se ofendía de que dijeran que La Matosa era un pueblo rascuache y se las hizo de pedo y se les fue encima y entre todos los que estaban en la cantina les metieron sus buenos vergazos a los chamacos esos, pero al final nadie sacó el machete [...]. (p. 21)<sup>29</sup>

El tono altisonante de la narración configura una comunidad bárbara que es la que en la vida real aloja a los periodistas que escribieron la nota en la que Fernanda Melchor se inspira, tal como lo deja ver la entrevista que Gloria Luz Godínez y Luis Alfredo Román (2018) le realizaron a la escritora. La nota que inspiró a la autora versa sobre el asesinato de un brujo por parte de quien fuera su amante, una vez que este se casa y no quiere saber más del brujo. Así se refiere Fernanda Melchor a la nota: “Las fotos de la nota real las tomó El Mariachi [Gabriel Hugué Córdoba] que ya está muerto, es uno de los periodistas que mataron del *Notiver*; y la nota de seguimiento la hizo Yolanda Ordaz, que fue a la que le botaron su cabeza ahí en las oficinas de *Imagen*” (p. 191). La crudeza del lenguaje de la autora es congruente con la violencia en el estado de Veracruz en 2011 que ella ha atestiguado. En ese sentido, la figuración de la

---

frente a la palabra de uso culto: “astuta”. Un mexicanismo procedente del francés, con marca menos clara respecto a un uso selectivo o popular es “agiotista”.

<sup>29</sup> Este fragmento se caracteriza por su absoluto tono coloquial mexicano. Aquí rompe la combinatoria: “rascuache” por ruín (*Diccionario de mejicanismos* de Santamaría); “hacerla de pedo” por reaccionar en oposición; “vergazos” por golpes; y “chamacos” por muchachos.

realidad impregna el lenguaje de Fernanda Melchor dando lugar a esta narrativa de lo demoníaco, caracterizada por el ejercicio del mal generalizado, sin deslindes de por medio.

### La fuerza aspersionadora del odio

Las mujeres fundadoras de las dos principales familias que configuran *Temporada de huracanes* son figuras antónimas de lo edificante. Por un lado, la bruja madre vende servicios de herboristería y brujería que van del aborto a los hechizos, está coludida con el demonio y somete hasta la miseria humana a su propia hija, quien posteriormente será agiotista, curandera y estará siempre sedienta del sexo de los muchachos del pueblo. Por otro lado, Tina, una abuela cruel, es la madre de un varón y dos hijas: La Negra, La Balbi y Maurilio, quien muere de sida, después de pasar una temporada en la cárcel por haber matado al esposo de su amante.

El favoritismo exacerbado por el hijo varón de la abuela Tina la lleva a vender la fonda, su único patrimonio, lo que provoca que sus hijas se indignen, la abandonen y se vayan a ganarse la vida al norte. El perfil matriarcal de la abuela se impone porque obliga a que sus hijas le dejen a los nietos; bajo su resguardo, la abuela repetirá la historia al favorecer a Maurilio nieto, llamado el Luismi, quien consagrará su vida al consumo de drogas y a sus aventuras homosexuales. La abuela Tina concentrará su misoginia en su nieta Yesenia, a quien apodó la Lagarta, “por fea, prieta y flaca” (p. 43) y a quien no creería las noticias sobre su nieto Luismi, quien se divertía en las orgías que la Bruja hija organizaba en su casa. Ante ello, la abuela tusa el cabello largo y brillante de Yesenia y la acusa –sin verdad de por medio– de inventar, de estar enferma de la mente y de prostituirse:

¿No te da vergüenza andar de golfa en las calles por la noche, y encima echarle la culpa a tu primo? Yo te voy a quitar las ganas de andarte escapando, cabrona de mierda. Le había tusado el pelo con las tijeras de descuartizar el pollo mientras Yesenia permanecía inmóvil como tlacuache bajo los faros de los camiones en la carretera, por miedo de que las hojas heladas le cortaran la carne, y después había pasado la noche entera en el patio, como la perra

que era, había dicho la abuela: la bestia inmundada que no merecía ni un jergón pulguento bajo su pellejo apestoso. (p. 49)

El odio que la abuela expele sobre Yesenia es proporcional al que se profesan ella y su primo Luismi, quien es el único nieto y recibe el desproporcionado favoritismo que la abuela también extendía hacia su hijo ya muerto. Es también significativo que las hijas de la abuela se fueron porque trabajaban en la fonda vendida; sin embargo, Tina las acusaba permanentemente de prostituirse, como después hace con sus nietas, con especial énfasis en Yesenia.

El entorno de *Temporada* es siempre misógino, una misoginia que se exagera hasta el feminicidio, pues se dice que a las muchachas las raptan y “las ponen a trabajar en los puteros como esclavas y que cuando dejan de servir para la cogedera, las matan como a los borregos, igual que en el video, y las hacen cachitos y venden su carne a las fondas de la carretera [...] para hacer los tamales famosos en la región” (p. 51). Sin importar en esta interpretación la veracidad del consumo de carne humana femenina en el entorno, es de mencionarse que el pasaje asegura el desprecio al género femenino y despliega el ritmo demoniaco de la sociedad corrompida y degradada que Fernanda Melchor refigura.

La densidad moral de *La Matosa*, sin embargo, se aligera para el lector gracias a la constante eufonía que se logra en el relato. Yesenia delata a Luismi ante la policía, por el asesinato de la Bruja, pues ha sido testigo del traslado del cadáver. Por ese acto se consolida el odio de la abuela contra ella; en el último momento de su existencia, la abuela la mira con ojos rabiosos antes de expirar y Yesenia sabe que la está maldiciendo mientras muere en sus brazos, los brazos de su nieta la mayor.

Pero si el mal puede ser explícitamente intencionado, sin dobleces, también puede tener origen en medio de la inocencia. Tal es el caso de la relación de Norma, una adolescente menor de edad, con su madre. Norma, como hija mayor, se queda a cargo de la casa mientras su madre trabaja, pero la madre de Norma piensa que esta tiene una tendencia a “arruinarlo todo siempre en el peor momento” (p. 102). Su padrastro, quien trabaja

de noche, llega justamente cuando su madre sale a trabajar y, cuando ella tiene doce años y él casi treinta, los juegos entre ambos pasan a ser juegos eróticos y después sexuales. Embarazada, Norma abandona su casa y llega a La Matosa, en donde Luismi la lleva a vivir a su cuartucho. La madre de Luismi, una prostituta, convence a la Bruja de que ayude a Norma a abortar, dejándola al borde de la muerte. Este será el motivo que lleva a Luismi y a Brando, amigo de este, a asesinar a La Bruja.

La relación entre Norma y su madre es también conflictiva porque la madre vive deprimida y sale en las noches esperando encontrar una pareja. Norma no es apreciada por su madre y se hace cargo de obligaciones propias de una mujer adulta; cuando Pepe, su padrastro, se incorpora a la familia, surge una complicidad asimétrica e incestuosa: Norma disfruta de la cercanía de Pepe y ello la lleva al desconcierto y, posteriormente, al abandono de su familia.

Chabela, la madre de Luismi, vive con Munra, un hombre dañado de una pierna por un accidente en motocicleta. Chabela se ausenta por días y, entretanto, Munra bebe cerveza y convive con su hijastro, quien consume pastillas que lo llevan a estar dormido gran parte del día. Chabela no aprecia ni a Munra ni a su hijo y encuentra en Norma la reminiscencia de su amiga Clarita. Inspirada por un sentido práctico, manipula la situación para que Norma acceda al aborto.

Una relación matizada es también la de Brando y su madre, una mujer abandonada por el padre de Brando que se refugia en la iglesia y en quien Brando no encuentra ningún consuelo. El despertar sexual de Brando está teñido por los equívocos y desarrolla una inclinación sexual mórbida por animales y menores de edad.

### La seducción de lo demoníaco y el poder político de su enunciación

El éxito de *Temporada de huracanes* se ve confirmado por el dato que la propia autora comparte el 7 de febrero de 2019, vía Twitter. Melchor anuncia que su novela iba ya en la sexta reimpresión y que se habían vendido, en ese momento, diez mil ejemplares; ahí mismo, comenta que

la obra está traducida en una lista de idiomas que sigue creciendo y se prepara una versión cinematográfica que dirigirá Elisa Miller.

Una revisión de las razones por las que se ha premiado la novela y de los argumentos dados por la propia autora en diversas entrevistas evidencia el poder de enunciar a detalle la maldad como un medio para expresar la denuncia sobre el fracaso del capitalismo. En ese sentido, en Alemania se le refiere como una novela política. Por su parte, Fernanda Melchor afirma que su intención era hablar del entorno de feminicidios y de crueldad que azota a México y, particularmente a Veracruz, desde el 2008. Una actitud fácil –dice la autora– sería apartar la mirada del escenario sangriento que nos aloja (Alcaraz, 2019). Estos razonamientos, sin embargo, no explican el matiz que se da en la dinámica lectora y en la fascinación receptora de la novela. Se argumenta sobre el valor indirecto político y social de la obra, pero no se profundiza en la vinculación psíquica y estética que los diferentes tipos de lector pueden establecer con la misma.

Para comprender la vinculación psíquica y estética del lector, ayuda recordar lo que Walter Benjamin (2006 [1936]) escribía sobre el novelista; planteaba que, a diferencia del *contador de historias*, el novelista era un hombre perplejo ante el mundo, incapaz de dar consejo ni siquiera a sí mismo. El filósofo alemán pensaba que los contadores de historias más representativos eran los marineros, o quienes abandonaban el terruño y regresaban para contar lo que habían vivido. No les importaba, a estos narradores, dar una interpretación de la realidad de lo que contaban. Solo transmitían su historia y quien escuchaba podía sacar conclusiones tácitas o moralejas, sin aspavientos intelectuales, ni mucho menos esperando alimentar un decálogo moral. El cuento quedaba ahí, en la memoria y su influencia era sutil en la vida y mente de quienes la escuchaban.

*Temporada de huracanes* cumple sin duda con la naturaleza psíquica de la novela: la suya es una mirada perpleja ante el mundo de la degradación, en tanto que el lector queda atrapado en dicha perplejidad gracias a la estructura y estilo de la narración. La novela se divide en ocho capítulos cuya estructura es redonda y clara. El capítulo inicial y final fijan la historia

de un asesinato y de un viejo que trabaja en el cementerio, lugar en donde los muertos se ordenan sin importar si llegan en pedazos o enteros. El viejo enterrador habla a los muertos, los tranquiliza, les anuncia la lluvia y la luz. Las catálisis de este capítulo aluden a cierta pacificación del relato. Después de que el lector se ha sumergido en el pantano demoniaco de La Matosa, el cierre parece artificialmente quedo.

El penúltimo capítulo ajusta la invención del decir del pueblo: lo que vieron los policías en la casa tenebrosa de las brujas, lo que se hizo con el dinero (nunca visto) de las brujas. La plaza se está “calentando” y “la temporada de huracanes se viene fuerte” (p. 217). Balazos y fosas configuran el mundo de una realidad que ahora se enfoca más allá de sus brujas. De alguna manera, la historia se ha agotado:

Dicen que por eso las mujeres andan nerviosas, sobre todo las de La Matosa. Dicen que por las tardes se reúnen en los zaguanes de sus casas a fumar cigarrillos sin filtro y a mecer a los críos más pequeños entre sus brazos, soplando el humo picante sobre sus tiernas coronillas para espantarles a los moscos bravos, y disfrutar el poco fresco que alcanza a subir del río, cuando el pueblo al fin se queda callado y apenas se escucha a lo lejos la música de los congales al borde de la carretera y el rugido de los camiones que se dirigen a los pozos petroleros. (pp. 217-218)<sup>30</sup>

La confirmación del nacimiento de la leyenda queda después de estas líneas, pues las mujeres del pueblo disuaden a sus hijos de acercarse a la

---

<sup>30</sup> Obsérvese cómo en el tono de este penúltimo capítulo en que, de alguna manera, se distiende la tensión “demoniaca” de los anteriores, los mexicanismos no abundan. Se detecta “andar nerviosa” por estar nerviosa y “congal” por prostíbulo. De hecho, el discurso se literaturiza acorde a una norma no marcada del lenguaje. Así se deduce con la incorporación de variantes del tipo “crío”. Los conectores “y” agilizan el relato y un lenguaje menos marcado dialectalmente, lo neutraliza de acuerdo al carácter distensible del capítulo.

casa cuyo “dolor punzante se niega a disolverse” (p. 218). Los otros seis capítulos contienen historias separadas que confluyen: la de Yesenia y la abuela, la de Luismi y su padrastro Munra, la del asesinato, la de Brando y su madre, la de Norma y su familia, la de las Brujas y la comunidad.

No obstante, el impacto psíquico y político de la narrativa de Melchor radica no en la estructura genérica de la novela, sino en la forma en que es construida la fluidez narrativa: la vociferación, a la que ya he aludido, que es creada artísticamente gracias al trenzado sorprendente de una tradición verbal popular mexicana y un bagaje más amplio de palabras cultas y diversas de la lengua española. Esto da lugar a un vértigo verbal generado por la verosimilitud que se gana a pulso de las variantes idiomáticas populares y variantes lingüísticas de mayor espectro dialectal. Con esta singular combinatoria, Fernanda Melchor logra literaturizar el soporífero ambiente de un pueblo sumergido en la crueldad de su destino geopolítico.

Ante ello, es de esperarse que los lectores privilegiados por la seguridad de su entorno, se congratulen de asegurar la distancia con respecto a este terrible territorio. Poder observar la temporada de huracanes es ya estar a salvo, y la vorágine de un discurso indirecto altisonante, que no jerarquiza las voces, devuelve al lector el encanto de borrar, aunque momentáneamente, la cuadrícula cognitiva con que construye y controla su mundo, el suyo propio y el de los otros.

## Conclusiones

La narrativa de lo demoniaco surge en territorios determinados geopolíticamente: países con instituciones corrompidas, sistema educativo público endeble, económicamente atractivos por su riqueza geológica y, gracias a todo ello, sometidos por los intereses de los países líderes. El caso de México cuenta además con el agregado de ser vecino del país, en muchos sentidos, más poderoso del planeta. A su riqueza mineral y acuífera se suma la condición de territorio estratégico para contener migrantes y para experimentar formas de explotación diversa. México es un terri-

torio poroso en el que el relajamiento institucional y cultural ha llevado a una laxitud ética que permite el nacimiento de comunidades pantanosas como la que es configurada por Fernanda Melchor.

En la narrativa de lo demoniaco es el odio y la descomposición social lo que impulsa el movimiento casi siempre bárbaro de los personajes. Cualquier rastro de moralidad positiva es tan sutil que queda destruido por el impulso destructor de uno u otro personaje. La narrativa de lo demoniaco confirma el infierno creado por el dominio y la explotación excesiva de recursos naturales. La racionalidad aplicada a los recursos naturales y humanos no importa. En el entorno demoniaco se borra cualquier gesto consuetudinario de la población en aras de sobrevivir. De ahí que la vida esté permanentemente teñida de prostitución, consumo de drogas, feminicidios y asesinatos violentos y descarnados.

El poder idiomático de la narrativa melchoriana se funda, según he mostrado, en la utilización estratégica de un trenzado que incorpora variantes léxicas de uso exclusivo, culto, con variantes de la tradición verbal popular mexicana y con palabras altisonantes. Este recurso, a su vez, es indisoluble de la atmósfera y contenido que configura: lo demoniaco emergente de una comunidad en completa descomposición social.

La obra de Fernanda Melchor es realista, aunque también oracular: describe la ausencia de una semántica ética y predice la disolución de cualquier moral gracias a la depredación de la naturaleza y de sus pobladores. La ambientación de *Temporada* es realista y demoniaca. Ella ha sido capaz de comunicar el caos propio de lo demoniaco a través del orden literario, de la estructura de su novela y de un lenguaje eufónico que conjuga la elevación y la bajeza. El lector europeo entra, sin recibir daños colaterales, a los territorios de la santa muerte en que no hay consignas ideológicas o políticas, sino irracionales. El lector latinoamericano constata que la bifurcación decimonónica entre civilización y barbarie pervive y está siendo amenazada con disolverse en barbarie pura.

## Bibliografía

- Alcaraz, Y. (2019). “El México contemporáneo de Fernanda Melchor” en *Proceso*, 2 de julio de 2019. Consultada en <https://www.proceso.com.mx/590719/el-mexico-contemporaneo-de-fernanda-melchor>
- Anzaldúa, G. (2007). *Borderlands. La frontera. The New Mestiza*. USA, San Francisco: Aunt Luke Books.
- Benjamin, W. (2006) [1936]. “The Storyteller: Reflections on the Works of Nikolai Leskov” en D. Hale (ed.) *The Novel: An Anthology of Criticism and Theory 1900–2000*. Malden, Mass.: Blackwell Publishing.
- Berman, M. (1988). *All That is solid Melts Into Air*. USA, Baskerville: Penguin Books.
- Black, E. (2006). *Pragmatic Stylistics*. Edinburgh: Edinburgh University Press.
- Company Company, C. (coord.) (2010). *Diccionario de mexicanismos*. México: Academia Mexicana de la Lengua y Siglo XXI.
- Eagleton, T. (2011). *Dulce violencia. La idea de lo trágico*. Madrid: Trotta.
- García Saldaña, P. (1986). *En la ruta de la onda*. México: Diógenes.
- Glantz, M. (2013). “¿La escritura, la crónica o la onda?” en *Obras reunidas, tomo IV, Ensayos sobre literatura mexicana del siglo XX*. México: Fondo de Cultura Económica, pp. 357–538.
- Godínez, G. L. y L. A. Román (2018). “En el corazón del crimen siempre hay un silencio: entrevista con Fernanda Melchor” en *Revell*, vol. 3, núm. 20. pp. 188–195.
- Keating, A. L. (ed.) (2015). *Light in the dark: rewriting identity, spirituality, reality/Gloria E. Anzaldúa*. Durham and London: Duke University Press.
- Melchor, F. (2017). *Temporada de huracanes*. México: Literatura Random House.
- Mendoza, E. (1999). *Un asesino solitario*. México: Tusquets.
- Mendoza, E. (2008). *Balas de plata*. México: Tusquets.
- Santamaría, F. J. (1983). *Diccionario de Mejicanismos*. México: Porrúa.
- Valencia, S. (2018). *Gore Capitalism*. California, South Pasadena: Semiotext(e).



## Capítulo 4

# Nombrar el lugar propio: violencia y marginación en la novelística de Fernanda Melchor

DIANA SOFÍA SÁNCHEZ HERNÁNDEZ

*¿Qué significa escribir hoy en este contexto?  
¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura  
en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horrisona  
constituyen la materia de todos los días?  
¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho  
de escribir, literalmente, rodeados de muertos?*  
Cristina Rivera Garza, *Los muertos indóciles*

### Ética y política en la literatura que narra la violencia

Es pertinente hacer el deslinde entre violencia y política, como proponen Ana María Amar Sánchez y Luis F. Avilés (2015). Lo político, subrayan ambos autores, es la “constitución de un ámbito público de confrontación y discusión de los asuntos comunes a una sociedad”(p. 2). Es decir, lo político precisa de un espacio que estimule la reflexión y la discusión efectiva; no incita a la agresión ni a la censura. En contraparte, la violencia coarta el diálogo, imposibilita el debate de las ideas y la exposición de las sensibilidades. La violencia es lo que ambos autores, Amar Sánchez y Avilés, han identificado, en coincidencia con Claudia Hilb, como lo “impolítico”(p. 2). En este sentido, aunque parezca obvio, es preciso enfatizar que la violencia cancela el pensamiento crítico, pues anula el diálogo que nos conduce al consenso. Diálogo, en el entendido de Hans-Georg Gadamer

(1994), como ejercicio social en el que se reconoce la alteridad y, por lo tanto, sucede la corrección o el replanteamiento de nuestras verdades, conocimientos previos y prejuicios.

¿Cómo hablar de la violencia sin que esta coarte la vitalidad expresiva y crítica del pensamiento? La literatura, asentada en la imaginación y definida desde Aristóteles como una de las formas simbólicas para representar versiones alternas de realidad, se propone como un espacio de libertad que posibilita el encuentro de discursos, imágenes, posturas ideológicas que en nuestra realidad se oponen, se excluyen o se encuentran dispersos. Esta libertad y privilegio de proponer realidades alternas en la combinación de materiales y discursos heterogéneos, invita a pensar en el arte literario como un espacio político. Me aventuro a presuponer, entonces, que en él es posible experimentar la confrontación, el debate y la reflexión sobre los “asuntos comunes a una sociedad” en una época dada. Todo ello subordinado a una composición artística particular que responde a las búsquedas e intenciones estéticas del autor. Es decir, la selección de las temáticas y las perspectivas narrativas implica una búsqueda consciente del autor para conseguir efectos específicos en sus lectores.

La toma de decisiones sobre el objeto artístico involucra un compromiso ético y moral del escritor. En este sentido, política, ética y estética se encuentran imbricados y materializados en el resultado que es la obra literaria. Los contextos de convulsión social tornan evidente (y exigen) esta interrelación, como sucede en el caso de las narrativas de las post-dictaduras sudamericanas. Diana González Martín (2015) enfatiza que las obras que retoman la experiencia de la represión y el autoritarismo apuestan por la empatía y la identificación del lector sobre el drama individual y colectivo. Estas narrativas, caracterizadas por colocar los procesos de la memoria en el centro de la reflexión literaria, tienen un grado de performatividad que vuelven “más presentes” las vivencias traumáticas. De ello resulta, concluye la teórica española, la factibilidad del reconocimiento del otro, remarca la responsabilidad compartida y la obligación colectiva (2015, p. 150). Si bien nos parece criticable la clasificación de “arte presentacional” (basada en el valor performático de algunas narra-

tivas, según la lectura de González Martín),<sup>31</sup> estamos de acuerdo en que los temas de la violencia articulados con las nociones de sufrimiento, duelo, crisis, adquieren con mayor concreción una dimensión social. O, para decirlo en términos de Cristina Rivera Garza, la escritura literaria pasa de ser un acto en solitario (según la visión idealizada del autor) a ser un acto en comunidad. El compromiso social del escritor y su responsabilidad con respecto a la palabra se torna más evidente; incluso, en algunos casos, se aproxima al activismo.

En suma, en la percepción tanto de Diana González Martín como de Cristina Rivera Garza, vida y arte articulan sus vínculos con mayor intensidad en la literatura que se teje en torno a la experiencia de hechos críticos. En México, aunque no se vive en un contexto autoritario, el aumento de los índices de muertos y desaparecidos revela que en el país se vive, tácitamente, en un estado de excepción. Es innegable que se padecen de forma constante y cotidiana distintos tipos de violencia que tocan todos los estratos sociales. La literatura publicada en la segunda década del siglo XXI aporta una dosis de extrañeza para hablar y confrontar el horror que a partir del 2006 se empeña por instalarse en el relato de lo cotidiano. Desde narrativas del yo, de voces y miradas femeninas, de experiencias homosexuales, de voces colectivas o a través de un narrador impersonal con evidentes rasgos sintácticos del discurso verbal coloquial, se tratan de abordar las atrocidades que conforman el *collage* noticioso de cada día. Así, por ejemplo, en obras como *Perra brava* (2010) de Orfa Alarcón (Monterrey, 1979), *Canción de tumba* (2011) de Julián Herbert (Acapulco, 1971), *Nombre de perro* (2012) de Élmer Mendoza (Sinaloa, 1949), *Falsa liebre* (2013) y *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor (1982), se aborda lo abyecto de la violencia singularizado en el drama de los protagonistas: feminicidios, narcotráfico, adicciones y/o

---

<sup>31</sup> Esta clasificación conlleva la conjetura de que el arte literario previo a la etapa de la postdictadura carece de este rasgo de “presencialidad”, por decirlo de algún modo. Tal presupuesto nos parece cuestionable, puesto que obvia el valor autotético de la palabra literaria.

violencia intrafamiliar. Las novelas referidas exhiben los prejuicios, las miserias y los odios propios y ajenos: la homofobia, xenofobia, misoginia, machismo, etcétera. La relación entre los personajes se sustenta en paradojas de amor, odio y fracaso, lo que traspasa las fronteras entre el binarismo convencional del espacio público-privado. Las experiencias de lo sensible y afectivo individual replican actitudes cimentadas en la administración desigual y autoritaria tanto del poder político como del poder económico. En este sentido, dichas narrativas trazan los desplazamientos de sus personajes en cartografías que subrayan su determinismo como sujetos marginales. Todo se encuentra fracturado: la vida íntima, la vida familiar, la vida política, su vínculo con la historia nacional.

Ante un contexto de inequidad y violencia, ¿cómo narrar el desastre? ¿Es ético hacerlo? Como plantea Cristina Rivera Garza, “¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos?” (2013, p. 192). En las siguientes páginas trataremos de acercarnos a la respuesta a través del análisis de la obra de Fernanda Melchor, joven autora veracruzana cuya última novela, *Temporada de huracanes* (2017),<sup>32</sup> la coloca como un referente obligado en la lista de los narradores mexicanos del siglo XXI.

### Renombrar y describir como recurso para visibilizar y aprehender el lugar propio

En términos generales, la propuesta de Fernanda Melchor tiene que ver con una aparente estética realista, descarnada, o hiperrealismo; es una literatura que de forma oblicua dialoga con los modelos textuales y discursivos del periodismo, privilegiando la crónica y la nota roja. Sin embargo, esta cercanía con el periodismo no sustenta la clasificación de sus obras como *non-fiction novel*. Basta reconocer que más allá del

---

<sup>32</sup> *Temporada de huracanes* ha sido reconocida con distintas premiaciones que remarcan la calidad y éxito comercial de la obra. El más destacado es el premio Internacional de Literatura 2019 otorgado a la autora y a su traductora en alemán, Angélica Ammar. Premio que otorga la Casa de la Cultura en Berlín (2019).

crimen que motiva la primera pulsión de las novelas, *Falsa liebre* (2013) y *Temporada de huracanes* (2017), las obras se alejan tanto temática como estéticamente de las fuentes primarias. La autora emplea la nota roja como detonante de la construcción de un universo de ficción con reglas, coordenadas y significaciones propias cuya composición obedece a su pretensión artística. Es decir, la documentación periodística está subordinada a la lógica del mundo literario, adoptando nuevos valores y significados que trascienden su carácter anecdótico o informativo.

*Temporada de huracanes* dialoga con su primera novela, *Falsa liebre*, proyectando entre ambas una nueva manera de repensar y representar su ciudad natal, Veracruz. Aventuramos que Melchor apuesta por una memoria narrativa y descriptiva que ya se encuentra en el imaginario colectivo y popular que retoman y fomentan los medios masivos de comunicación pero que la autora traslada y re-crea en el marco de las normas y las particularidades de la literatura y del género de la novela. En este sentido, las cualidades y significados atribuidos culturalmente a la zona de Veracruz juegan un papel crucial como pre-textos de la configuración del espacio ficcional. En el discurso propagandístico del Estado, Veracruz condensa el cliché del exotismo tropical cuyo clima veraniego se vincula con sensualidad, libertad, juego y alegría, todo ello reforzado por fiestas y bailes populares como el danzón, la jarana y el estruendo del carnaval. Como señala Luz Aurora Pimentel (2005) sobre el nombre, este “contiene la posibilidad de ser *desplegado* en una serie; el nombre es, de hecho, una descripción en potencia, una descripción *replegada* virtualmente en su interior” (p. 181). Veracruz, en el caso de Melchor, es un topónimo cuyo significado convencional se re-elabora en las novelas; es decir, la autora realiza esa labor predicativa a través de sus dos obras, cuyo antecedente importante es su libro de relatos y crónicas, *Aquí no es Miami* (2013). Título sugerente, si contemplamos que es la primera obra publicada por Melchor y, en efecto, la geografía de Veracruz es la protagonista que da cohesión y unidad al volumen. En el caso de las novelas, la autora aporta una resignificación del espacio y de la relación de este

con sus protagonistas.<sup>33</sup> El exotismo sensual y fogoso de las playas y los pueblos cercanos a estas, siempre representadas en paneos panorámicos, son concretizados con una descripción detallada de sus calles pobladas por hombres, mujeres y niños famélicos que caminan por lugares polvorosos, áridos y malolientes. Enseguida revisaremos de manera aleatoria los aspectos particulares de cada obra.

En ocho capítulos breves y ágiles, *Temporada de huracanes*<sup>34</sup> rastrea las razones sociales que explican el asesinato de la Bruja, cometido en los cañaverales que flanquean La Matosa. Cada capítulo, con intertítulos en números romanos, teje la trama del encuentro fortuito y fatídico de distintos personajes. Los relatos de miseria confluyen con la historia de la Bruja, travesti que habita solitario una casona vieja ubicada en el centro de un sembradío de cañas. En la re-elaboración de los motivos del crimen, un narrador heterodiegético engarza la vida de la víctima con la historia de la madre de esta, de quien precisamente hereda el mote con el que es reconocido: “Le decían la Bruja, igual que a su madre: la Bruja Chica cuando la vieja empezó el negocio de las curaciones [...] si alguna vez llegó a tener un nombre [...] nadie supo nunca, ni siquiera las mujeres que visitaban la casa los viernes oyeron nunca que la llamara de otra manera. Era siempre tú, zonza, o tú, cabrona, o tú, pinche jija del diablo”(p. 13). Las dos biografías se fusionan y confunden en la memoria y el imaginario popular. El narrador, desde una posición privilegiada de voz omnisciente, se empeña por establecer un deslinde entre ambas. Para ello, se desplaza y cede la palabra a distintas voces anónimas, colectivas e individuales cuyas narraciones se caracterizan por largas digresiones y recurrentes analepsis. De este modo, en una combinación entre actos de rememoración, confesión y testimonio, además de revelar las razones de la muerte del travesti,

---

<sup>33</sup> En este sentido, me parece que las novelas de Fernanda Melchor se asemejan a lo que Luz Aurora Pimentel describe rápidamente en relación con el París que recrea Balzac en su *Comedia humana* (2012, p. 181).

<sup>34</sup> Para el análisis se consultó la quinta reimpresión del 2018. En lo siguiente, las páginas se pondrán entre paréntesis.

el coro configura un mosaico de experiencias y sensibilidades que ponen al descubierto una tensión latente entre los habitantes: la resistencia a la imposición del estado de marginación y abandono como condición naturalizada. Es así que las perspectivas y recuerdos de los pobladores son la fuente principal de información y conocimiento sobre “las Brujas”, sin embargo, el narrador omnisciente es quien organiza y valora previamente aquello que es relevante para entender el eje estructurante de la trama: un crimen de odio.

El primer apartado, un capítulo de dos páginas, describe el hallazgo de un cadáver descarnado. El pasaje está sobrecargado de estímulos que agreden los sentidos: el calor se palpa en el fulgor que ilumina el paisaje, requema el cuerpo y obnubila la vista; el hedor lacera el olfato y el cadáver sonriente con el que cierra el capítulo concluye el cuadro escalofriante que funciona como apertura y anzuelo para continuar la lectura. La primera frase del capítulo establece una relación irónica de contrastes: “Llegaron al canal por la brecha que sube al río, con las hondas prestas para la batalla y los ojos entornados, cosidos casi en el fulgor del mediodía” (p. 11). Las hondas y el bote lleno de guijarros explican la expectación de cinco niños que se dirigen a jugar “ceñudos y fieros” una “batalla campal” (p. 11), sin embargo, la tensión particular que genera la violencia del juego se transforma en una expectación cuyo dramatismo culmina con el encuentro del cadáver:

...los cinco [niños] a gatas sobre la yerba seca, los cinco apiñados en un solo cuerpo, los cinco rodeados de moscas verdes, reconocieron al fin lo que asomaba sobre la espuma amarilla del agua: el rostro podrido de un muerto entre juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una miríada de culebras negras, y sonreía. (p. 12)

El cadáver abandonado y corrompido es el objeto testimonial de un acto violento. El cráneo atravesado por culebras representa un contraste irónico entre la vida y la abrupta interrupción de esta. La tensión que

genera el descubrimiento, súbito y violento él mismo, se resuelve en una imagen caricaturizada del muerto: las culebras negras dotan de vitalidad involuntaria al cráneo y su rostro descarnado ofrece una risa carnavalesca. La imagen prelude los tonos y perspectivas que se combinarán a lo largo de la obra: el realismo grotesco, el humor negro, la hiperbolización de la exploración sensorial del paisaje y las emociones siempre en tensión de los distintos personajes. Vida y muerte se unen para dotar de un humor negro al entorno en el que se entenderá el asesinato y, después, el entierro de la Bruja.

A diferencia de *Temporada de huracanes*, cuya estructura teje una red de voces, recuerdos y anécdotas, la primera novela de Melchor, *Falsa liebre*<sup>35</sup> es un ejercicio literario cuya organización es más simple: la obra está dividida en ocho partes distribuidas equitativamente en dos capítulos. Cada uno abarca alrededor de 100 páginas. El plan de la trama también es muy sencillo: un narrador omnisciente e impersonal teje de manera aleatoria los relatos de dos parejas de amigos que, por azar, coinciden en un fatídico final que explica el título. La primera historia cuenta las constantes huidas de Andrik, un joven homosexual quien descubre en la prostitución una salida temporal a su soledad y a sus problemas económicos. En algún punto de su breve aventura, su inexperiencia lo orilla a ser víctima del “hombre del carro amarillo”, quien lo mantiene secuestrado en un departamento de lujo. Zahir, su amante y “hermano adoptivo”, cometerá una serie de crímenes al ir en su búsqueda y al pretender liberarlo de su cautiverio.

La segunda historia narra el día de descanso de “Pachi”, un joven drogadicto cuyos descuidos lo conducen al casual encuentro con los primeros protagonistas, Andrik y Zahir. Vinicio, por su parte, es el mejor amigo de Pachi y su complemento, pues condensa los valores que se encuentran ausentes en el primero: disciplinado, sensible, ambicioso y eterno enamorado de una joven de clase media, de sensualidad desbordada. A

---

<sup>35</sup> Para el análisis se consultó la primera edición de Almadía publicada en el año 2013. En lo siguiente, las páginas se pondrán entre paréntesis.

diferencia de los otros dos protagonistas (y de todos los que transitan por la novela), es el único que aspira a continuar sus estudios, pues pretende ingresar a la Escuela de Artes. Los cuatro protagonistas se acercan apenas a la mayoría de edad.

El detonante de la diégesis de *Falsa liebre* es la reaprehensión de Andrik por el hombre que lo tiene cautivo. Al igual que en *Temporada de huracanes*, el inicio es la descripción de una escena violenta que, a partir del recurso del humor negro y el contraste, se interrumpe:

Solo entonces vio la pistola. Había algo de ridícula en ella... [...] El hombre lo zarandeó para espabilarlo y luego aprisionó su cuello en un candado. Lo empujó con el cuerpo hacia el manglar [...]

Andrik balbuceó algo.

—¡Habla bien, carajo...!

El chico escupió sangre.

—Perdón —dijo.

Su boca era un colgajo palpitante.

El hombre mostró los dientes y contrajo el rostro. Luego comenzó a temblar, especialmente del brazo con el que apuntaba a la cara de Andrik.

—¿Perdón por qué? —aulló.

“Perdón por escapar”, hubiera querido decir el chico.

Pero la verdad era que no se arrepentía de nada. (p. 23) [...]

—¿Perdón por qué? —repetía. [...]

Se dio cuenta que el hombre estaba llorando.

“Me quiere, de verdad me quiere”, pensó el chico. (p. 33)

En *Temporada de huracanes*, el pesado andar de los niños se reafirma con el hedor y las moscas verdes pegándose a sus cuerpos. La risa aparente de los dientes pelados del cráneo dota de un humor singular que resta dramatismo y melodrama al terrible descubrimiento. En *Falsa liebre*, la interrupción de la violencia por un asomo ridículo de cansancio, ternura y lástima, rompe el ritmo vertiginoso de los golpes. En ambas novelas, el uso de contrastes, la distancia irónica y el humor negro, permiten al lector

hacer una pausa en medio de una escalada de violencia que en ocasiones es redundante.

En la primera novela de Melchor, las dos parejas juegan un papel especular en el que se acentúa la proximidad simbólica de sus respectivas miserias. Zahir y Pachi, los personajes dominantes de cada pareja, se desplazan con soltura por los espacios que les son familiares cuyos códigos asimilan o retan con vehemencia. Andrik y Vinicio representan la parte débil, incluso físicamente se encuentran diezmados por la enfermedad o los abusos cotidianos. Se mueven a trompicones por la playa, los manglares, los barrios y las carreteras que circundan los pequeños poblados que habitan.

La configuración de personajes que no consiguen asimilar o entender los códigos de conducta que prevalecen en el entorno social es un recurso que dota de verosimilitud a la extrañeza con la que son explicados los valores y abusos de poder que caracterizan las relaciones sentimentales entre los personajes. A su vez, este recurso justifica las distracciones de los protagonistas y su papel como “víctimas involuntarias” del contexto. De manera explícita o evidente, en esta primera novela, la autora asume el espacio ficcional como un laboratorio literario en el que observa los resultados de un experimento social: traslada a sus personajes más entrañables hacia lugares o situaciones ajenas que vulneran su capacidad espacial y su voluntad. Ello los vuelve blancos fáciles de los excesos y deseos de los otros: por un lado, Vinicio, extraño por su sensibilidad artística, resentido por el rechazo de su padrastro, al final cobra una vitalidad cuyo impulso se origina en el odio alimentado por años contra su madre; impulso vital que causa su asesinato. Por el otro, Andrik es un joven inadaptado, prófugo siempre, objeto anhelado por Zahir, quien se reconoce en “aquellos ojos de animal manso” (p. 201), sinécdoque del carácter moral y físico de aquel.

Esta estrategia de colocar a los personajes en situaciones que los degradan se repite en *Temporada de huracanes*. Una de estas historias es la de Norma, adolescente de 13 años, quien descubre estar embarazada después de los constantes abusos del novio de su madre. La joven, teme-

rosa por la violenta reacción de su progenitora y del mismo padrastro, huye de la vecindad y viaja hacia el Puerto de Veracruz. Sin dinero, su trayecto su interrumpe en Villa, un municipio cercano a La Matosa. Ac calorada y con hambre, sentada en la orilla de la carretera, conoce a Luis mi: “Tan flaco, tan feo, la verdad sea dicha, con esas mejillas cubiertas de granos y los dientes chuecos y su nariz de negrito y los pelos duros y crespos que aparentemente todos en La Matosa tenían” (p. 116). Ella se refugia en la casita de madera que Luis mi ha construido en el patio de la vivienda de la madre, como una forma de independizarse y distanciarse de esta. Al final, a escondidas del hijo, la madre de Luis mi obliga a La Bruja para que les proporcione un brebaje abortivo y la chica es abandonada a su suerte:

Norma gritaba aterrada pero de su boca no salía ningún sonido, cuando volvió a despertarse ya no estaba sobre el colchón de la casita sino echada de espaldas sobre una camilla, con las piernas abiertas y la cabeza de un tipo calvo metida entre ellas, y la sangre seguía manando y ella no sabía cuánta le quedaba aún en el cuerpo, cuánto tardaría en morir se ahí bajo la mirada asqueada de la trabajadora social [...] quería tirar y tirar de aquellas vendas hasta romperlas, escapar de aquel lugar donde todos la miraban con odio, donde todos parecían saber lo que había hecho; estrangularse las manos, degollarse a sí misma. (pp. 150-151)

En el caso de *Falsa fiebre*, la novela se estructura en una tensión que resolvemos como el acecho constante del depredador sobre su presa: “[Andrik] Llegó a la rotonda. Estaba vacía. No pudo secarse porque no dejó de llover [...]. El tráfico era intenso; [...] la ropa le colgaba del cuerpo, inmensa. Se sentía muy cansado [...] cuando alzó la cabeza, los autos habían desaparecido, menos uno. Era el auto amarillo del hombre [...] ‘Me encontré’, pensó el chico” (pp. 20-21). En el caso de *Temporada de huracanes* la red de voces marca el círculo vicioso que genera la miseria: los abusos infligidos sobre la madre serán los abusos que se repitan sobre los hijos.

En ambas obras, habitar un espacio implica destino. Las novelas concentran sus narraciones en municipios miserables, urbes con departamentos hacinados y sucios, pueblos cercados por manglares y “en medio de la nada, kilómetros y kilómetros de cañaverales” (*Temporada de huracanes*, p. 116). Las carreteras son las vías que conectan y trasladan a los personajes. Sin embargo, estas solo refuerzan la presencia invisible de fronteras infranqueables: todos están condenados a transitar de una a otra miseria o a girar en su entorno. El calor asfixiante los aplasta, disminuye o exprime. El espacio se funde con el oficio: las prostitutas, las tiendas y los bares en ruinas, a la orilla de la carretera; los mercados y los baños públicos disimulan, entre el hacinamiento y la basura, la prostitución masculina; los trailereros, mecánicos y cargadores habitan “una especie de poblado sin calles, ni parques, ni iglesias, apenas un puñado de casas iluminadas por focos tristes” (*Temporada de huracanes*, p. 121). Asolados por la sed y el ocio o fatigados y alienados por el exceso de trabajo físico, los personajes de *Falsa liebre* y *Temporada de huracanes* constantemente intentan escapar o sobornar el cariño del otro para pertenecer o sentirse un poco humanos. Esto los vulnera y, al mismo tiempo, los dota de una vitalidad macabra:

Porque la Bruja siempre estaba invitando las chelas y el alcohol, y a veces hasta las drogas, con tal de que la banda se quedara en su casa, de donde ella casi nunca salía. Una casota que se alzaba en medio de los cañales de La Matosa, justo detrás del complejo del Ingenio, una construcción tan fea y repelente que a Brando le parecía el caparazón de una tortuga muerta mal sepultada [...] una cosa gris y sombría a la que entrabas por una puertecita que daba a una cocina cochambrosa [...] y justo debajo de las escaleras había una especie de sótano en donde la Bruja hacía las fiestas... (p. 177)

El abandono o el rechazo de los padres, la búsqueda de empatía, el consuelo del otro trazan la vida de los protagonistas. La solución: desaparecer.

En un presente atemporal, cada apartado avanza de manera lineal hacia el desenlace, sin embargo, con el uso frecuente de la analepsis, reconocemos distintos momentos del pasado de los protagonistas. Rememorar es un acto voluntario-obligado para dotar de sentido al relato que se teje impredecible en el presente, pero también funciona para dar profundidad a los personajes: el pasado es una caja de la que consiguen recuperar el aplomo para afrontar, retar, sobrevivir las circunstancias del ahora. En gran medida, cancelado el futuro, los personajes son dueños de un largo pasado de atrocidades que explica la frustración del ahora. Como sucede en *Temporada de huracanes*, el acto de rememorar como única acción voluntaria, permite conocer la configuración psicológica y social de los cuatro protagonistas:

[Vinicio] Garabateó algunas líneas, rostros fallidos pero la tristeza lo hizo soltar el lápiz. ¿Cómo era posible que fuera tan torpe en lo único que, en los últimos años, le había proporcionado tanto placer y tanto escape? Pensó que todos sus esfuerzos por conectarse con el mundo a través del dibujo resultaban inútiles, que no tenía caso seguir intentándolo [...]

“Tienes que ser realista”, le había dicho, a principios de año, desde el umbral de esa misma puerta. Los ojos hundidos de su padre recorrieron la pared junto al escritorio del chico, colmada de dibujos de pájaros porteños: palomas, zopilotes, cotorros salvajes, tórtolas y zanates, colibríes, gaviotas, playeros. Faltaban semanas todavía para el diagnóstico de cirrosis y meses para su ingreso al hospital; pero en su recuerdo, Vinicio veía ya los indicios de la enfermedad en la opacidad de la piel de su padre, en su creciente delgadez, en los dolores que ya le impedían dormir y comer y, a veces, hasta trabajar. (p. 93)

La búsqueda en los recuerdos, más que marcar un contraste entre el ayer y el ahora, en un diálogo idealizado con el pasado, funge como una estrategia de sobrevivencia no para entender sino para afrontar el presente. Rememorar no solo es una búsqueda de sentido sino la confir-

mación de un azar permanente y reiterado en el que los extremos del binomio vida/muerte se tocan en toda la trayectoria de estos personajes y dan mayor contundencia a los impulsos que los conducen a matar o a ser asesinados.

En otro sentido, rememorar es un recurso narrativo que consigue la ilusión de “traer al presente” el pasado, de dotarlo de cercanía con respecto al instante efímero de la lectura. En esta lógica, el recuerdo que invade el tiempo presente consigue yuxtaponer no solo dos temporalidades en su sentido abstracto sino combinar dos maneras de entender la realidad: la de los personajes y la del lector. Esto es, pretende generar una empatía y comprensión en el receptor. Así, los odios del pasado y los abandonos sufridos cobran materialidad y trascendencia para explicar los odios y la frustración como fuerzas vitales destructivas.

#### A manera de conclusión

El estilo de Fernanda Melchor es fluido y ágil. En *Falsa fiebre* emplea frases cortas, diálogos breves, un narrador omnisciente que focaliza desde los límites cognitivos y espaciales de los protagonistas. En su conjunto, todos estos recursos dotan de gran velocidad a la narración, objetivo que también persigue la autora en *Temporada de huracanes*. Sin embargo, como señalábamos, la voz narrativa omnisciente cede la narración a la confluencia de múltiples voces populares que, en contrapunto constante, van conformando el contexto social degradante de la Bruja, de su madre y de la vida mezquina y marginal de los otros personajes que se refugian en su casa o son convocados en cada noche de juerga.

El tema de la violencia y del narcotráfico, tópico recurrente de la narrativa contemporánea, convive con otros problemas igual de graves y profundos que tienen que ver con abandonos y desamparos telúricos y ancestrales. De este modo, Melchor ofrece un panorama social complejo que, a través del recurso del humor negro y la animalización de sus personajes, provoca y reta al lector. La novela negra, que había sido un género recurrente para abordar tales tópicos, en ambas novelas es desplazada por

otros géneros discursivos como la crónica, la nota roja, el costumbrismo y un realismo grotesco que, como resultado, nos aproximan a una estética del naturalismo decimonónico europeo.

Finalmente, nos parece que las dos novelas emplean cuadros sobrecargados de violencia física y psicológica para referir algo que no es novedad: la violencia del presente es resultado de una cadena de agresiones y odios cuyos orígenes se encuentran desdibujados, si no distorsionados, por el paso del tiempo. Quizá la autora queda a deber una reflexión que invite o aliente hacia una transición de la denuncia de las fracturas e injusticias sociales a la búsqueda de los duelos, las empatías y la apertura hacia una justicia o “decencia”, palabra de Diana González Martín (p. 12), para referir una creación artística que trascienda el lugar común y, así, construir el espacio que propicie la comprensión y la búsqueda de una cicatrización.

## Bibliografía

- Amar Sánchez, A. M.; Avilés, L. F. (2015). *Representaciones de la violencia en América Latina; genealogías culturales, formas literarias y dinámicas del presente*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Vervuert.
- D. W. (2019). “*Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor: realismo y pesadilla en México”. Deutche Welle. [Fecha de consulta, 4 de noviembre de 2019]. Disponible en: <https://www.dw.com/es/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor-realismo-y-pesadilla-en-m%C3%A9xico/a-49267872>
- González Martín, D. (2015). *Emancipación, plenitud y memoria. Modos de percepción y acción a través del arte*. Madrid; Frankfurt am Main: Iberoamericana; Verveurt.
- Melchor, F. (2018). *Temporada de huracanes*. Ciudad de México: Literatura Random House.
- \_\_\_\_\_. (2013). *Aquí no es Miami*. Ciudad de México: Literatura Random House.

- \_\_\_\_\_. (2013). *Falsa liebre*. Oaxaca, México: Almadía.
- Pimentel, L. A. (2005). *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México, D.F.: Siglo XXI; unam.
- Rivera Garza, C. (2013). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*. Cd. de México: Tusquets.

# Apéndice

## Escritura activa

SELECCIÓN Y EDICIÓN DE TEXTOS:  
JORGE MARTÍN GÓMEZ BOCANEGRA

Este apartado pretende ampliar la comprensión de los cuatro capítulos del volumen según una idea de extensión comunicativa. Enfatizamos: el análisis de las obras está en los trabajos previos. En ellos, no en este añadido, radica el valor del libro. Aquí pueden leerse *otros* textos, periodísticos todos ellos, en los que se rescata la voz de las escritoras estudiadas: es otro decir, ofrecido por las mismas autoras, en torno a sus propias obras.

A este apéndice también pudo llamársele “Mosaico crítico”. Pero si atendemos el interés de fondo que subyace en los textos de todas estas escritoras mexicanas, y que es el de la violencia en sus diversas manifestaciones, podemos asumir que en ellos está, efectivamente, la idea de escritura activa. En la escritura activa, las palabras adoptan rumbos, intenciones, cuestionamientos, mapas de reclamos y de silencios. Es por el rumbo de esta escritura activa que proponemos, aquí, una extensión comunicativa en torno a las escritoras que integran este volumen.

Ni qué añadir acerca del orden en que presentamos a las cinco escritoras: el lector, sin ningún problema, podrá descubrirlo a la luz de las letras.

Brenda Navarro (Ciudad de México, 1982). Es socióloga y economista por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Realizó un máster en Estudios de Género: Mujeres y Ciudadanía en la Universidad de Barcelona. Se ha desempeñado como redactora, guionista, reportera y editora. Ha trabajado en diversas ONGs relacionadas con derechos humanos. Es fundadora del #EnjambreLiterario, un proyecto editorial enfocado en publicar obras escritas por mujeres. *Casas vacías* es su primera novela.<sup>36</sup>

Brenda Navarro entrevistada por Fernanda Aragonés en *Elle*<sup>37</sup>

[...] A lo mejor es la violencia, a lo mejor es el país, la estructura de las cosas, los sucesos que no se nombran o –todo lo contrario– lo que hablamos en privado, pero no en lo público. Pero ahora hay este boom de las mujeres que empezamos a poner temas sobre la mesa que no estaban tan admitidos... ahora se puede hacer literatura con temas que antes no pensábamos posibles...

[...] Yo quería ser académica. Quería escribir pero nunca pensé que sería de forma profesional, no era el objetivo. Quería saber qué pasaba en el mundo porque hablar de nosotras mismas es aburrido, se agota lo que podemos decir, pero cuando analizas desde lo social o político hay cantidad de historias. Falta tiempo para escribir lo que sucede en el mundo.

[...] Vivimos, desde hace siglos, [en] una sociedad violenta donde además tiene que haber ganadores y perdedores siempre, es el fin. Y para que alguien gane hay relaciones de poder muy fuertes que se ven representadas en las relaciones familiares, laborales, etc. En el caso [del personaje] de Nagore también es una especie de revelación hacia su entorno y de decir: Basta, he vivido todas estas cosas sola, y he sido lo más humana dentro de mi infancia

---

<sup>36</sup> <https://sextopiso.mx/esp/autor/354/brenda-navarro>

<sup>37</sup> <https://elle.mx/estilo-de-vida/2019/11/01/conversaciones-brenda-navarro/>

(no podría ser de otra manera) pero ya no quiero que creas que puedes seguir abusando de mí. Y es que, desgraciadamente, un abusador no va a detenerse hasta que vea que la otra persona puede defenderse... además Nagore ya se está volviendo adulta... quiere respuestas. Ella representa un cuestionamiento profundo de la mujer.

[...] En el caso de los hombres hay una socialización de la violencia desde las escuelas: la forma en las que los obligan a relacionarse, las exigencias que les dan... muchas cosas que parecen intrascendentes pero que sí los van formando.

### Brenda Navarro entrevistada por Marta Ailouti en *El Cultural*<sup>38</sup>

[...] Yo empecé escribiendo porque estaba pensando en el dolor. En cómo las mujeres procesamos el dolor y, especialmente en México, cómo procesamos toda la violencia estructural que existe y cómo ese proceso mal encaminado puede generar malas decisiones y un mayor sufrimiento. Es una cadena en espiral que nadie detiene porque no hay contención hacia el dolor de las mujeres. Creo que la maternidad es transversal porque todas somos madres de alguna u otra manera. Incluso las que no son madres son “no madres”. Eres Brenda, la no madre o Brenda, la madre. No hay más.

[...] Cuando escribí la novela me estaba cuestionando, y me lo sigo cuestionando hoy, esa parte de monstruosidad que tenemos todos los seres humanos y que socialmente no es aceptable. Nos educan para ser buenos y cuando no somos buenos se nos castiga y se nos culpa además. Creo que tenemos que empezar a cuestionarnos si realmente no debemos mirar a los ojos y aceptar esa monstruosidad. Es decir, mientras estemos negando las cosas horribles que podemos pensar, que podemos hacer y que hacemos comúnmente no

---

<sup>38</sup> <https://elcultural.com/brenda-navarro-el-gran-miedo-que-tenemos-en-mexico-es-desaparecer>

vamos a saber convivir adecuadamente en sociedad. Cuando aceptemos que todos somos un poco monstruos, por así decirlo, cerraremos muchas heridas y empezaremos a reconstruir el tejido social a nivel mundial.

[...] El estado está desapareciendo. En realidad nunca ha existido como tal, como un estado de bienestar. Pero cada vez se hace más pequeño. Las mujeres estamos desapareciendo, físicamente, nos están matando. Los hombres y los niños están desapareciendo. Hay tantos niños en orfandad ahora mismo por tantas personas que han muerto... Parece que están tratando de aniquilarnos y hacernos sentir esa impotencia de “si me muevo mal o estoy en el lugar incorrecto voy a desaparecer”. Y yo creo que un gran miedo es ese: desaparecer. No tener la certeza de que alguien sepa dónde estás o si ya estás muerto. O desaparecer porque eres víctima de violencia sexual o porque estuviste en el lugar inadecuado. Y ese miedo lo están usando justamente para eso, para amedrentarnos o tenernos un poco controlados, para tenernos como nos tienen actualmente.

[...] Desde 2006, se ha apostado por estar hablando siempre de una violencia de una manera casi pornográfica en la que ya hemos normalizado totalmente a los muertos, los desaparecidos, las violaciones... De pronto son tantas las noticias que terminas volviéndote un poco insensible hasta que pasa algo. Esto es una cosa que hablamos mucho en México. Sientes que ya no puedes llegar a lo profundo de la violencia, de la desolación o de la desesperanza y entonces pasa algo que te hace darte cuenta de que todavía hay más fondo. Estamos en ese punto. Pero yo creo que las mujeres en México están haciendo muchas cosas y se están dando cuenta de que no necesitan interpelar al estado. Desde hace años han estado saliendo a manifestarse porque hay demasiados feminicidios. No hay un lugar en el que las mujeres actualmente se sientan seguras. Ni en casa, porque los violentadores están en casa, ni en el espacio público. Eso es muy interesante porque demuestra que el estado está ausente, totalmente, pero que las mujeres son las que están sosteniendo el país y su estructura.

[...] La solución que yo veo está en ellas. Son las mujeres, por ejemplo, las que están haciendo la búsqueda de las personas desaparecidas. Hay como toda una brigada de mujeres que buscan a los hijos desaparecidos y que los encuentran. No es poca cosa. En México no tenemos sanidad accesible para todo el mundo ni tenemos prestaciones laborales. Tenemos toda esa ausencia del estado y todo lo hemos venido subsanando las mujeres. Y en el momento en que las mujeres dejemos de hacer ese trabajo de verdad se va a caer todo. Yo apostaría por que de verdad dejaran de sostenerlo y lo mandaran al demonio. Y creo que eso es lo que está pasando actualmente. Las diversas manifestaciones, especialmente de chicas universitarias, es “de verdad lo queremos quemar todo”. Y yo creo que de verdad, aunque sea de manera simbólica, deberíamos de quemarlo todo.

[...] La literatura está permitiendo que tanto las mujeres que escriben como las mujeres que leen sientan que están generando voces. Es decir, no es que nosotras, como escritoras, les estemos dando voces a las lectoras sino que las propias lectoras agarran un libro como en el caso de *Casas vacías*, y de pronto se dan cuenta de que les gusta y generan el boca a boca. Eso ha permitido que incluso la industria editorial tenga que voltear hacia las escritoras. Se dan cuenta de que se están comprando a más mujeres, de que los clubes de lectura, que generalmente gestionan las mujeres, son los que están marcando la tendencia, que ya no es nada más lo que digan los medios de comunicación sino lo que digan las lectoras. Hay un momento ahora mismo en México, y creo que también lo hay en España, y en Argentina y en Chile, que nos damos cuenta de que no necesitamos la validación de los medios tradicionales para generar literatura o periodismo. Estamos haciendo que vean aunque no quieran. Y eso me parece fundamental.

Daniela Rea (Irapuato, Guanajuato, 1982) es reportera independiente. Inició su labor periodística en Veracruz y trabajó en el periódico *Reforma*. Sus crónicas y reportajes se incluyen en los libros *País de muertos. Crónicas contra la impunidad* (Debate, 2011), *Generación Bang* (Temas de Hoy, 2012), *Nuestra aparente rendición* (Grijalbo, 2012), *Entre las cenizas. Historias de vida en tiempos de muerte* (Sur +, 2012) y *72 migrantes* (Almadía, 2011). Su más reciente libro, *La tropa*, escrito con Pablo Ferri, fue publicado por Aguilar en 2019 y resultó ganador del Premio de Periodismo Javier Valdez Cárdenas 2018.

En el año 2013 recibió los premios Excelencia Periodística, otorgado por PEN Club México, y el de Género y Justicia, entregado por ONU Mujeres y la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Es integrante de la Red de Periodistas de a Pie y de los Nuevos Cronistas de Indias de la liga Fundación Gabriel García Márquez para el Nuevo Periodismo Iberoamericano.

Rea produjo en 2017 su primer documental, *No sucumbió la eternidad*, sobre los sobrevivientes de la guerra contra el crimen organizado en México.<sup>39</sup>

Luis Pablo Beauregard escribe sobre *La tropa* de Daniela Rea y Pablo Ferri<sup>40</sup>

Entre las decenas de novedades editoriales que llegan a las librerías mexicanas cada año, casi siempre hay una generosa sobreoferta de libros dedicados al narcotráfico. Son textos, algunas llamadas investigaciones periodísticas, que hablan de los capos de moda, sus vidas dedicadas al crimen y las organizaciones que encabezan. Libros que eligen como objetivo de estudio a quienes han socavado al Estado y aprovechado sus debilidades durante décadas. Estas publicaciones pretenden presentarse a los lectores como claves para entender la crisis de 200 mil homicidios

---

<sup>39</sup> <https://www.vfagencialiteraria.com/daniela-rea>

<sup>40</sup> [https://elpais.com/cultura/2019/06/18/actualidad/1560889492\\_213731.html](https://elpais.com/cultura/2019/06/18/actualidad/1560889492_213731.html)

y 40 mil desaparecidos que afecta a México desde que fue iniciada la estrategia de seguridad del Gobierno de Felipe Calderón, en 2006.

Curiosamente, pocos periodistas han decidido estudiar la otra parte de este conflicto. No se trata de las altas esferas de la política que decidieron emprender, desde las oficinas del poder, una ofensiva en contra de las estructuras criminales, sino la herramienta utilizada por los políticos para llevar a cabo esta acción: el ejército mexicano.

“Nos acercamos a los soldados porque son el brazo último del poder”, escriben en *La tropa. Por qué mata un soldado* (Penguin Random House, 2019) los periodistas Daniela Rea [y] Pablo Ferri [con] la colaboración de Mónica González. “Pensamos que a través de ellos podríamos desmenuzar a una institución que ha desaparecido, torturado, matado y asesinado personas. Entender cómo opera esta institución, cuáles son sus mecanismos de control y qué posibilidades hay de resistirse a ella, siendo parte de ella”.

Rea y Ferri, dos experimentados reporteros que llevan varios años documentando el dolor de las víctimas en la llamada guerra contra el narcotráfico, decidieron analizar la realidad de los victimarios. Lo hicieron primero en *Cadena de mando*, un proyecto de 2016 que intentaba estudiar la lógica de la orden en una institución castrense que ha recibido más de 11 mil quejas por violaciones a derechos humanos en algo más de una década. [...]

Al acercarse al objeto de estudio, los periodistas confirmaron muchas de sus sospechas. El ejército es una institución a la que no le gusta dar explicaciones, que se beneficia de la opacidad y del ocultamiento de la información. La Secretaría de la Defensa Nacional (Sedena) ha dejado de comunicar, desde abril de 2014, cuántos civiles mueren en enfrentamientos con militares. Esto a pesar de que en trece años se han registrado tiroteos en 29 de 32 estados de México y en una cuarta parte de los 2,458 municipios del país. [...]

*La Tropa* está lleno también de cuestionamientos éticos que surgieron en los autores mientras entrevistaban a soldados presos acusados de

homicidio o al escuchar el testimonio de padres de víctimas inocentes asesinados por militares. ¿Hasta qué punto humanizar al soldado es justificar sus acciones? ¿Escuchar sus testimonios pone en segundo plano el dolor de sus víctimas? ¿Hace cómplice al escucha? ¿Es válida la empatía con un militar que torturó y asesinó a una persona? [...]

### 3

Diana del Ángel es licenciada en Lengua y Literaturas Hispánicas y maestra en Letras Mexicanas por la Universidad Nacional Autónoma de México. Además de escritora, se desempeña como traductora. Es integrante del taller Poesía y Silencio. Ha sido becaria de poesía en la Fundación para las Letras Mexicanas. Su trabajo fue objeto de una mención honorífica en el Premio Nacional de Poesía Dolores Castro 2013. En 2014, ganó una residencia artística por la Unión de Escritores de Quebec y el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Además, fue acreedora de la primera Residencia de Creación Literaria Ventura + Almadía, de dos meses de estancia en Oaxaca. Ha colaborado con publicaciones de circulación nacional como *Círculo de Poesía*, *Este País*, *Artetipos*, *Cuadrivio*, *Tierra Adentro* y *Casa del Tiempo*, entre otras.<sup>41</sup>

Nota de Guillermo Espinosa Estrada sobre *Procesos de la noche* de Diana del Ángel<sup>42</sup>

En sus páginas volvemos a las calles de Iguala durante la noche del 26 de septiembre de 2014, para concentrarnos en la vida y destino de uno de sus protagonistas: Julio César Mondragón Fontes. Conformado por 22 breves testimonios y un mismo número de crónicas, el volumen tiene una finalidad doble: por un lado, acercarnos a la vida íntima del normalista; por el otro, dar cuenta de las vicisitudes que sufrió su cuerpo muerto, un año después de haber sido secuestrado, torturado y asesinado.

---

<sup>41</sup> <http://www.elem.mx/autor/datos/3367>

<sup>42</sup> <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/a51418e1-573d-4cfa-afef-5f95b952aedb/procesos-de-la-noche-de-diana-del-angel>

[...] El gran mérito de la autora es recordarnos la ineficiencia e ineptitud del sistema legal mexicano. Son tantas las afrentas y los oprobios que padecen los Mondragón en busca de justicia que es difícil resumirlos en una lista. Pero encontramos desde peritos que llegan tarde a las diligencias, o sencillamente no van, hasta aberraciones como las que dice Sagrario Aparicio, encargada del expediente del normalista asesinado, quien le recomienda a la viuda tomar el dinero ofrecido por las autoridades y dejar “las cosas como están porque en este país nunca hay justicia”. [...] Ante esta ruina humeante de la democracia mexicana, los ciudadanos, indefensos, parecen ampararse supersticiosamente en los rituales. México “es un país de simulaciones”, asegura Del Ángel, pero a juzgar por sus crónicas podríamos decir que no tenemos otro refugio más que el simulacro. Muchas fórmulas del lenguaje legal –“Otorgo mi consentimiento expreso...”, “Es cuanto...”, “Conforme a derecho...”, etcétera– aparecen en *Procesos de la noche* solo para hacer evidente lo distante y ajena que resulta la justicia para el ciudadano común.

[...] La jerga y la gestualidad jurídica alejan a las autoridades del dolor de los ciudadanos, las anestesia, y ello les impide experimentar empatía con la sociedad. [...] A pesar de los reparos de la autoridad, en el segundo entierro de Mondragón la familia se impone y logra organizar una misa, pero ese día, ya en el panteón, la jueza les impide a los deudos rezar un rosario: “solo [recen] en su cabeza”, les dice, ya que sus voces “no pueden interrumpir el protocolo” jurídico. Aun así, las crónicas están plagadas de pequeños rituales que acompañan cada paso de la familia: ofrendas, misas, plegarias y cantos que vuelven sagrado y trascendente lo que para el gobierno es solo un trámite burocrático. Y el poder de este discurso es tan seductor y reconfortante que parece ir convirtiendo a la misma Del Ángel. Si bien al inicio hay distancia y cierto escepticismo ilustrado ante las prácticas de la fe, pronto se detiene y decide prender una veladora por la memoria de Mondragón y, finalmente, en la misa de rehumanización, no tiene reparos en pedirle “al señor” para que nos libere de los vicios de esta nueva Babilonia: “la corrupción, la mentira, los feminicidios, la indiferencia, los megaproyectos, el abuso a los niños, la violencia y la impunidad”.

[...] Muchas cosas de la vida ocurren por azar y otro tanto por voluntad. Cuando ocurrieron los terribles hechos de Ayotzinapa, la urgencia se centró en el reclamo por la aparición de los 43 compañeros, lo cual sigue siendo una demanda central. No obstante, eso opacó un poco el caso de los tres compañeros ejecutados: Julio César Ramírez Nava, Daniel Solís Gallardo y Julio César Mondragón Fuentes, pues –en el terrible contexto que vivimos–, en un caso así, tener un cuerpo es garantía. Incluso, entre las víctimas, es común escuchar: “Al menos, ustedes, tienen un cuerpo a cual llorarle”. En el caso de Julio César Mondragón, debido a que su familia es originaria del Estado de México, no estaban cerca de la movilización y organización que se hizo en torno a la normal de Ayotzinapa.

[...] Escribí este libro casi al mismo tiempo que escribía mi tesis doctoral. Gracias a eso, tuve el tiempo y los recursos para desplazarme y seguir el proceso de cerca. Escribí una tesis sobre tres poetas, con lo que volvía a la normalidad. El día de la exhumación y la reinhumación fueron los más duros. Volver a los textos poéticos fue confirmar que la poesía es la vida.

[...] Uno de los riesgos periodísticos de hoy en día es caer en la pornografía de la violencia, como dice Lydiette Carrión. El caso de Julio es susceptible de atraer el morbo. Desde luego no estoy a favor de la difusión del cadáver de Julio ni de Ingrid Escamilla, pues tiene que ver con la intención: mandar un mensaje de terror. Tengo claro que al momento de escribir, de manera puntual, la necropsia estoy poniendo una imagen dura a los ojos del lector. Mi intención fue mostrar algo que nadie, mucho menos las autoridades, quería ver: la tortura a la que fue sometido Julio. Para mí era importante mostrar eso.

---

<sup>43</sup> <https://www.sinembargo.mx/21-03-2020/3752511>

[...] En el caso de Julio los peritos no pudieron determinar cuándo había ocurrido la herida en el rostro y en el cuello. En todas las autopsias hacen cortes que interfieren en una segunda necropsia. Hay mucha información que se pierde conforme pasa el tiempo. Y eso no es casualidad: es una estrategia del Estado. Quienes perdieron pruebas, o no respetaron el debido proceso, lo hicieron con la intención de proteger a los culpables. Las familias, no obstante, tienen esperanza y están trabajando de cerca con la Comisión encargada del caso.

[...] Cuando trabajo, cuando escribo, lo que hago es meterme de lleno, sin distracciones. Es algo intenso. Cuando escribía estas crónicas, escuchaba música sobre luchas revolucionarias y leía poesía. En el poema de Pablo Neruda encontré consonancias con el caso de Julio. Neruda le escribió un poema a Miguel Hernández, cuando a este último lo apresan y muere en el contexto de la Guerra Civil [española]. Compartí, mientras escribía, el sentimiento de impotencia de Neruda. En varios momentos así, cuando sentía que necesitaba tomar fuerza de algún lado, leía poesía. También tiene la intención de iluminar el libro en medio del horror.

#### 4

Fernanda Melchor. Narradora y periodista mexicana. Estudió Periodismo en la Universidad Veracruzana. Es coordinadora de comunicación universitaria del campus Veracruz-Boca del Río de esta misma casa de estudios.

Cuentos y relatos suyos han sido publicados en *La Palabra y el Hombre*, *Punto de Lectura*, *Excélsior*, *Replicante*, *Reverso*, *Generación*, *Revista de Literatura Mexicana Contemporánea* y *Milenio Semanal*.

Autora de tres libros. Obra suya forma parte de ocho antologías nacionales. Ganó el Primer Certamen de Ensayo 2002, convocado por la Comisión Nacional de los Derechos Humanos de México; obtuvo el primer lugar de la primera emisión del virtuality literario Caza de Letras 2007, convocado por la UNAM, y el premio estatal de Periodismo de la

Fundación Rubén Pabello Acosta 2009. En 2019, fue galardonada con el Premio Anna Seghers de Literatura, otorgado por la Fundación Anna Seghers; y el Premio Internacional de Literatura, otorgado por la Casa de las Culturas del Mundo, Berlín.<sup>44</sup>

Fernanda Melchor entrevistada por Homero Ontiveros<sup>45</sup>

La novela [*Temporada de huracanes*] comenzó con voces de mujeres que contaban quién era la víctima, quién era el o los asesinos y me lo contaban a mí; yo escribía y era como tomar dictado, algo así como la secretaria del Ministerio Público. Entre más hablaban esas voces, yo iba conociendo más a los personajes y encontré que eso era lo que quería hacer, por eso la novela empieza con esa voz que habla desde afuera y los personajes principales casi no hablan, no los conocemos desde adentro, lo que habla es quien está a su alrededor porque quería proporcionar la ilusión de que poco a poco nos íbamos acercando a ellos.

[...] Esta es una historia que está narrada en ocho capítulos largos sin puntos y aparte, no es algo común, pero surtió efecto. [...] Yo pensé que sería un libro como esos que terminan siendo leídos solo por escritores, pero no me importaba que así sucediera. Además, no sé qué esté pasando con las mujeres de mi generación que estamos escribiendo, la de los 80, que estamos tirando toda la carne al asador. Antes era más complicado para una mujer acceder a la publicación y tener un círculo de lectores, se prefería la literatura hecha por hombres, pero ahora las mujeres estamos arriesgando más porque tenemos menos qué perder.

[...] Por lo general a mí me gusta escribir sobre el presente, procuro que lo que escribo haga referencia al presente y hable de cosas que existen y sobre todo de la situación que vivimos ahora. Sin embargo no creo que sea una obligación hacer denuncia social en una novela, está mal que piensen que

---

<sup>44</sup> <http://www.elem.mx/autor/datos/4045>

<sup>45</sup> <https://www.lazonasucia.com/entrevista-fernanda-melchor/>

así debe ser y está mal dicho. No es una obligación del escritor referirse al mundo sino que es algo inevitable. Incluso si tú decides no hablar de la actualidad en México, de no hablar de la violencia, estás haciendo una declaración política al tomar esa decisión.

[...] Me interesa mucho el tema de la adolescencia y la juventud, esta etapa en la que has sido como expulsado del paraíso pero todavía no te encuentras en el mundo. La adolescencia es como un purgatorio donde estás en una especie de limbo y no ves futuro; te sientes como en un precipicio. Bueno, yo así me sentía, como en una especie de barranco donde no puedes ir para atrás pero para adelante no se ve nada y cómo puedes tener ese salto de fe de seguir adelante cuando no ves nada.

[...] Me interesa lo que somos capaces de hacer en la desesperación, los sentimientos negativos que todos somos capaces de experimentar porque tendemos a pensar que lo que nos hace humanos son los mejores sentimientos que tenemos, como el heroísmo, el altruismo, entre otros, pero casi nunca se habla de los sentimientos negativos que nos hacen ser humanos: la envidia, el rencor y la venganza, por ejemplo. Todo eso es tan humano como lo bueno.

[...] Uno escribe para curarse heridas, pero resulta que, a veces escribiendo las abres más o te enfermas más, entonces, con *Temporada...* me pasó algo extraño: me puse en contacto con emociones que aún no estaba lista para sentir ni trabajar y fue muy duro. A muchas personas les ha pasado igual cuando leen el libro; me han comentado que las ha sacudido e incluso a algunos les ha dolido.

Sara Uribe es autora de los libros *Lo que no imaginas* (Conarte, 2005), *Palabras más palabras menos* (IMAC, 2006), *Nunca quise detener el tiempo* (ITCA, 2008), *Goliat* (Letras de pasto verde, 2009), *Magnitud/e* (en coautoría con Marco Antonio Huerta, Gusanos de la nada, 2012), *Antígona González* (2012 y 2014 con Sur +; 2016 en Le Figues Press con traducción de John Pluecker; y 2019 con Quinqué Ediciones), *Siam* (FETA, 2012), *I never wanted to stop time* (Editorial Medio Siglo, 2015; traducción de Victoria M. Contreras) y *Abroche su cinturón mientras esté sentado* (Filodecaballos, 2017).

Poemas suyos han aparecido en publicaciones periódicas y antologías de México, Perú, España, Reino Unido, Canadá y Estados Unidos. Ha recibido el Premio Nacional de Poesía Tijuana y el Premio Nacional de Poesía Clemente López Trujillo. Ha sido becaria del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes y del Programa de Estímulo a la Creación y Desarrollo Artístico. Actualmente estudia el Doctorado en Letras Modernas en la Universidad Iberoamericana.<sup>46</sup>

Nota de David Huerta sobre *Antígona González*<sup>47</sup>

La densidad trágica es el sello imborrable de Antígona González, la extraordinaria composición poética de Sara Uribe (1978), tamaulipeca por adopción. La actriz y directora teatral Sandra Muñoz se la encargó a la poeta en 2012 para su estreno en un teatro de Tampico [...].

Antígona González no es, empero, la obra de una sola persona. En ella convergen una multitud de voces, antiguas y modernas, para darle una resonancia polifónica que me recuerda los textos de varios estratos ensamblados por Jaime Reyes.

Las numerosas fuentes utilizadas por Sara Uribe constan al final del libro, en una larga nota repleta de informaciones útiles y exactas, para quienes deseen atisbar los materiales originales. El espectro es amplio,

<sup>46</sup> <https://prodavinci.com/la-escritora-mexicana-sara-uribe-leera-su-obra-en-la-poeteca/>

<sup>47</sup> <https://www.eluniversal.com.mx/opinion/david-huerta/la-antigona-de-sara-uribe>

generoso: desde el texto seminal de la tragedia de Sófocles hasta los testimonios recogidos en reportajes sobre estos años de la vida y la muerte en México. Detrás de esta composición está la inteligente curiosidad de Sara Uribe, quien sin duda tiene el talante de los mejores lectores que son asimismo investigadores de sus temas.

Estamos ante una mexicanización, en clave del siglo XXI, de la tragedia de Sófocles. Con ello, Sara Uribe sigue el precepto enunciado con una claridad rotunda por Ezra Pound: *Make it New*. Ese *it* de la divisa poundiana es, en el caso de lo hecho por Sara Uribe, el antiguo texto griego, intocable e inmutable para ciertas formas adocenadas de entender la literatura y el valor de los textos, su lugar en nuestras vidas, sus alcances cuando los vemos contra el fondo, a menudo perturbador, de la historia. [...]



*Este cuerpo podría ser el mío*  
*Escritoras mexicanas del siglo XXI ante la interpelación de la violencia*

Se terminó de editar en febrero de 2021  
en Trauco Editorial  
Camino Real a Colima 285-56, Antares 1  
Tlaquepaque, Jalisco, México  
El tiraje consta de 1 ejemplar

*Corrección y diagramación:* Trauco Editorial



En este libro se habla de la violencia tal como es representada en ciertas obras periodísticas y literarias escritas por mujeres en el México del siglo XXI. Aunque la palabra sea la misma, no es lo mismo poner un lenguaje al servicio de la violencia que ordenar un lenguaje para desentrañar la violencia. Tampoco es lo mismo referirse a la violencia en un país en guerra declarada que referirse a la violencia en un país en guerra no declarada. Ni es lo mismo hablar de una violencia generalizada que hablar de muchas violencias específicas relacionadas entre sí. Ni es lo mismo hablar de una violencia insensata o delirante que hablar de una violencia cometida en actos que pretenden formularse como mensajes. Ni es lo mismo invocar la violencia para describir un acto aislado de maldad que invocarla para designar un sistema de opresión o incluso un orden económico de producción.

Teresa González Arce, Juan Tomás Martínez Gutiérrez, Patricia Córdova Abundis y Diana Sofía Sánchez Hernández analizan, en los cuatro capítulos de la presente obra, las crónicas y reportajes de Lydiette Carrión, Daniela Rea y Marcela Turati, la dramaturgia poética de Sara Uribe y las novelas de Fernanda Melchor, Diana del Ángel y Brenda Navarro. Al estudiar esos textos, identifican los rasgos de una época y trazan el perfil de una sociedad.