



La orilla, el agujero y la cerca:

tensiones territoriales en el tríptico *Falsa liebre* (2013),
Temporada de huracanes (2017) y *Páradais* (2021),
de Fernanda Melchor



La “orilla”, la “cerca” y el “agujero” son tres imágenes en las que se apoya el autor para exponer, de manera contundente y con una profundidad imaginativa, la tensa relación entre la frontera, el territorio y los personajes que lo habitan. Cada figuración del territorio corresponde a una de las tres novelas de Fernanda Melchor: *Falsa liebre* (2013), *Temporada de huracanes* (2017) y *Páradais* (2021), respectivamente. Con un estilo ameno, claro y cuidadoso, Adrián Eduardo Almonte

deshilvana los vínculos de la novelística de Melchor con una tradición narrativa que teje su origen en José Revueltas y en Jorge Ibarguengoitia, aspectos poco discutidos sobre el estilo y las inquietudes literarias de la autora mexicana.

Se trata, en primer lugar, de un estudio que presenta de forma equilibrada el análisis riguroso de tres novelas; en segundo lugar, de las tradiciones discursivas e históricas que confluyen en la narrativa de Fernanda Melchor; y, finalmente, una construcción textual impecable.

La orilla, el agujero y la cerca:
tensiones territoriales en el tríptico *Falsa liebre* (2013),
Temporada de huracanes (2017) y *Páradais* (2021),
de Fernanda Melchor

COLECCIÓN GRADUADOS
Serie Sociales y Humanidades

La orilla, el agujero y la cerca:
tensiones territoriales en el tríptico *Falsa liebre* (2013),
Temporada de huracanes (2017) y *Páradais* (2021),
de Fernanda Melchor

Esta publicación fue dictaminada favorablemente mediante el método doble ciego por pares académicos y financiada con recursos del Programa de Consolidación del Posgrado (PCP, 2025).

M863.5

ALM

La orilla, el agujero y la cerca: tensiones territoriales en el tríptico Falsa liebre (2013), Temporada de huracanes (2017) y Páradais (2021), de Fernanda Melchor / Adrián Eduardo Almonte Ríos

Primera edición, 2025

Zapopan, Jalisco: Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad de Apoyo Editorial.

ISBN: 978-607-581-009-6 (Obra completa)

ISBN: 978-607-581-940-2 (Electrónico)

Colección Graduados

Serie Sociales y Humanidades Núm. 12

1. Melchor, Fernanda -1982- Crítica e interpretación
2. Novela mexicana - Historia y crítica - Siglo XXI
3. Literatura mexicana - Historia y crítica - Siglo XXI
4. Violencia en la literatura
5. Narcotráfico en la literatura
6. Límites - Novela
7. Desigualdad social - Novela

I.- Universidad de Guadalajara, Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, Unidad de Apoyo Editorial

Primera edición, 2025

D.R. © Universidad de Guadalajara
Centro Universitario
de Ciencias Sociales y Humanidades
Unidad de Apoyo Editorial
José Parres Arias 150
San José del Bajío
C.P. 45132, Zapopan, Jalisco, México.

Obra completa ISBN: 978-607-581-011-9

ISBN electrónico: 978-607-581-940-2

Editado y hecho en México

Edited and made in Mexico

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	7
I. NARRAR EL TERRITORIO	13
1. Hacia una noción de territorio	13
2. Problematicación desde la crítica latinoamericana	15
3. El conflicto fronterizo	17
II. PRELIMINARES	19
1. El panorama literario regional	19
2. Panorama literario nacional	21
3. Panorama literario continental	26
III. LA ORILLA EN <i>FALSA LIEBRE</i>	31
1. La zona costera	33
1.1 El mar y sus símbolos	33
1.2 La costa como frontera	35
2. La deriva	38
2.1 Personajes en encrucijada	38
2.2 Las ausencias y el dolor, dos formas de extranjería	40
3. Comentario final: los entrecruzamientos	41
IV. EL AGUJERO EN <i>TEMPORADA DE HURACANES</i>	47
1. La zona cañera	50
1.1 El agujero como escenario	50
1.2 La relación entre el desastre y los cuerpos bajo tierra	51
1.3 La ficción del territorio estragado a consecuencia del extractivismo	53

2. El despojo y el hundimiento (a propósito del personaje de la Bruja)	56
2.1 La bruja del bosque: un relato en tránsito	56
2.2 La casa en el pantano	57
3. Comentario final. El <i>locus terribilis</i> melchoriano	60
 V. LA CERCA EN <i>PÁRADAIS</i>	65
1. La zona residencial	68
1.1 Los procesos de cercamiento	68
1.2 Los alrededores: la casona, el muelle y el río	70
2. La descolocación	73
3. Comentario final: umbral e iniciación	75
 CONCLUSIONES	81
 BIBLIOGRAFÍA	89

INTRODUCCIÓN

Este trabajo de investigación se ancla en la reflexión de considerar la idea de territorio en el marco de la literatura mexicana reciente. Particularmente, por su relación con fenómenos que atraviesan, expanden o resquebrajan algunas preconcepciones del término: “una noción más amplia [...] que se expande por visiones diversas a partir de la ruptura de los paradigmas de la modernidad en la última década del siglo xx y del inicio del modelo de globalización neoliberal en el mundo” (Ramírez Velázquez y López Levi, 2015, p. 128). Procesos culturales como la migración, la transculturación o la violencia, entre otros ejemplos, han venido a minar estos paradigmas de demarcación espacial concebidos en el pasado.

Se partirá de la noción más elemental del concepto ‘territorio’ en la acepción de Blanca Rebeca Ramírez Velázquez y Liliana López Levi, quienes en *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo* (2015) señalan que las únicas fuentes que consignan una definición de territorio son los diccionarios y trabajos de geografía orientados a la política. Por ejemplo, una de las acepciones marcadas por la Real Academia Española lo define como una “porción de la superficie terrestre perteneciente a una nación, región, provincia, etc.” (RAE, 2022). Es debido a este fenómeno que entrelaza rasgos de identidades culturales con sus vínculos hacia la tierra y sus recursos que se puede “aceptar que está definido por la existencia de fronteras [...] lo que inmediatamente le da un carácter de corte político” (Ramírez Velázquez y López Levi, 2015, p. 127).

En contraste con otras visiones del concepto, el término se enriquece en cuanto a los fenómenos de ocupación, la necesidad de asentarse en un terreno determinado, las dimensiones del espacio socializado, la delimitación, control y apropiación territorial para referirse a la identidad. En resumen, el concepto se puede definir como

una porción de la superficie terrestre, delimitada y apropiada. En este sentido, se trata de una categoría mucho más concreta y particular que la del espacio; al mismo tiempo, es más especializada, ya que vincula a la sociedad con la tierra y por supuesto a la naturaleza, pero no desde su apariencia o representación, sino desde su apropiación, uso o transformación y alude tanto a una perspectiva política, como una cultural, según sea el enfoque (Ramírez Velázquez y López Levi, 2015, pp. 129-130).

Es en el marco de estos procesos entre lo político y lo privado (posesión, soberanía, gestión, dominio, administración, control, resistencia, utilización, explotación, aprovechamiento, apropiación, apego y arraigo) donde la obra literaria demuestra ser un lente que enfoca y acentúa eventos que aluden a estos fenómenos en toda su complejidad.

De esta manera, la reflexión analítica en torno a estos territorios habitados desde la literatura, concretamente en la narrativa, diversifica una de las cuestiones más necesarias en esta disciplina: aproximarse al texto en consideración de un contexto cambiante y complejo, con la finalidad de ofrecer una perspectiva crítica de las preocupaciones de los autores del siglo XXI. Propuestas literarias nutridas de la experiencia del lugar con sus problemas específicos que, incluso, revela las inestabilidades que, vistas desde los márgenes, parecieran haberse estancado en un lugar inamovible. Este gesto de escritura del espacio habitado es el que pretende atenderse en esta investigación debido a que tiene su correlato en una experiencia cultural específica que atraviesa, en voz del autor, la situación de la región, la nación y, acaso también, el continente y el mundo entero.

Uno de los rasgos fundamentales en la obra escrita de Fernanda Melchor (Veracruz, 1982) es su ambientación en territorios marcados como regiones en ocasiones periféricas y/o marginales. El caso de la autora se torna aún más significativo en el sentido de que el mundo ficcional que construye se alimenta del problema de una realidad particular e inmediata. Es un mundo en el que los fenómenos de violencia, como el abuso institucional del aparato de Estado, la llamada guerra contra el narcotráfico y las secuelas de la marginalización social, son padecidos constantemente por sus personajes. Es en esta dinámica de experiencia del mundo en el que la pregunta en torno al territorio cobra un sentido amplio en su obra.

María Fernanda Melchor Pinto, como lo indica la entrada del *Catálogo bibliográfico de la literatura en México* del Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, es una periodista, narradora, ensayista y traductora nacida en Boca del Río, Veracruz, en 1982. Ha realizado sus estudios de licenciatura en

Comunicación en la Universidad Veracruzana a la par de un diplomado en Ciencias Políticas por el Institut d'Études Politiques en París, Francia; obtuvo el grado de maestría en Estética y Arte en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla con la tesis de grado intitulada “El estilo ‘peliculesco’ de Enrique Metinides. Un estudio de la serie ‘El baúl negro’ (1996)”.

Ha publicado en diversos medios tanto físicos como digitales, entre ellos *La Palabra y el Hombre*, *Punto de Partida*, *Excelsior*, *Replicante*, *Tierra Adentro*, *Milenio*, *Nexos*, *La Revista de la Universidad de México*, *Letras Libres*, *Vice*, *El País*, *The Paris Review*. Asimismo, se hizo cargo de dos blogs de internet hospedados en Word Press: *Olas de Sangre*, de carácter periodístico, y el otro, *FerMelchor (Fernanda Melchor)*, donde incluye fragmentos, reseñas y noticias relacionadas con su obra escrita. Ha traducido entre el inglés y el español las obras *Circunstancias atenuantes*, de David Lida (Tusquets, 2016); *El informe rojo*, de William Ryan (Océano, 2016); *Monseñor Quijote*, de Graham Greene (Océano, 2016); *Las madres*, de Brit Bennett (Océano, 2017); *Marinero raso*, de Francisco Goldman (Océano, 2017); *Mestizas*, de Affinity Konar (Océano, 2017); *La línea se convierte en río*, de Francisco Cantú (Debate, 2018); *Los conspiradores*, de Un-Su Kim (Océano, 2019); y, recientemente, *La casa de Mango Street*, de Sandra Cisneros (Penguin Random House, 2022).

Ha conseguido diversos galardones por su trabajo como periodista y narradora, entre ellos el Primer Certamen de Ensayo sobre Linchamiento en 2002 por su trabajo “Tatahuicapan: dos justicias, dos mundos”; el Virtuality Literario Caza de Letras 2007 de la UNAM; el Premio Estatal de Periodismo 2009 por parte de la Fundación de Periodismo Rubén Pabello Acosta; el Premio Nacional de Periodismo Dolores Guerrero en 2012 por la crónica *Veracruz se escribe con Z*; y, en su faceta como novelista, el Premio Anna Seghers 2019; el Premio Internacional de Literatura 2019 por la traducción al alemán de *Temporada de huracanes* por parte de La Casa de las Culturas del Mundo, en Berlín. Sus novelas *Temporada de huracanes* y *Páradais* se han traducido al inglés y han sido reseñadas por medios de renombre como *The New York Times*, *Los Angeles Review*, *The Guardian*, *Words Without Borders* o *Latin American Literature Today*. El éxito comercial y crítico de su novela *Temporada de huracanes* (traducida al inglés como *Hurricane Season*) le ha valido nominaciones a premios como el International Booker Prize en 2020, el National Book Award for Translated Literature en 2020 y el International Dublin Literary Award en 2021.

Su obra literaria consiste en una novela infantil intitulada *Mi Veracruz* (Ayuntamiento de Veracruz, 2008); un libro híbrido entre la crónica y el cuento de nombre *Aquí no es Miami* (Almadía/Salario del Miedo, 2013); y las tres novelas *Falsa liebre* (Almadía, 2013), *Temporada de huracanes* (Random House, 2017)

y *Páradais* (Random House, 2021). Otra parte de su obra aparece en antologías como *Breve colección de relato porno* (Tres Perros/Shandy, 2011); *Antología Lados B: Narrativa de alto riesgo* (Nitro Press, 2011); *Pan de muerto* (Ediciones de Educación y Cultura/Mantarraya, 2013); *Palabras mayores: Nueva narrativa mexicana* (Malpaso, 2015); *Antología de letras, dramaturgia, guion cinematográfico y lenguas indígenas: generación 2015-2016, segundo periodo* (Fondo Nacional para la Cultura y las Artes/Secretaría de Cultura, 2016); *22 voces: Narrativa mexicana joven. Volúmenes 01/02* (Libros Mala letra, 2017); *Solo cuento IX* (Dirección de Literatura [UNAM], 2017); *Tiembra* (Almadía, 2018).

En el ámbito académico, su obra también ha sido estudiada desde aproximaciones críticas vinculadas con el fenómeno de la violencia, los estudios de género, estrategias narrativas contemporáneas, usos y registros del lenguaje y algunos arquetipos de lo sobrenatural. De las tesis de investigación recopiladas a la fecha, desde nivel licenciatura hasta doctorado, el eje temático de la violencia es constante. Los artículos de investigación en publicaciones especializadas tienen aproximaciones como el análisis de personajes, los géneros de ficción, retórica y lenguaje, contextos histórico y cultural de la realidad mexicana, reflexiones sobre el cuerpo.

En cuanto a la difusión de su obra, las reseñas y entrevistas son abundantes. Sobre sus primeras obras (*Falsa liebre* y *Aquí no es Miami*) pueden encontrarse reseñas en sitios web en los que Melchor ha colaborado o que ella misma ha recopilado en su blog. Las reseñas de *Temporada de huracanes* y *Páradais* son las más numerosas e, incluso, han llamado la atención de algunos escritores y críticos de renombre para las letras mexicanas como Elena Poniatowska, Christopher Domínguez Michael, Ignacio Sánchez Prado, Lucía Treviño, Ana García-Junco o Antonio Ortuño. Sobre la gran cantidad de entrevistas puede destacarse que muchas de ellas se concentran en su rol como escritora en el México actual. En especial, por cómo se involucra como periodista y como mujer proveniente de un lugar inmerso en la violencia (el Veracruz en el contexto de la guerra contra el narcotráfico y de la corrupción política durante el gobierno de Javier Duarte). Ejemplo de ello son sus tres novelas publicadas, que son el *corpus* de análisis del presente trabajo: *Falsa liebre* (2013), *Temporada de huracanes* (2017) y *Páradais* (2021); novelas que develan operaciones territoriales que abonan a estas ficciones mediante la idea del tránsito que realizan sus personajes humillados, desacomodados, perdidos o puestos a la deriva, en consecuencia, estados descolocados como único asidero posible.

El eje de este trabajo se establece, entonces, a partir del valor de ese mundo ficcional en cuanto territorio en la obra literaria y, en ese sentido, el objetivo es determinar cómo es experimentado dentro de las novelas. Más en concre-

to, se pretenderá, entonces, responder a fenómenos que comprenden esta experiencia territorial en las tres novelas a partir de una ruta de análisis que articule el drama novelístico con la zona concreta del territorio habitado; analizar estas tensiones en el marco del conflicto de los personajes; y, por último, determinar una relación que resuma la experiencia del territorio como síntesis del drama narrativo.

La propuesta de lectura es que la denominación de territorio en la novela se convierte en un elemento en tensión entre fuerzas como la clase política, la industria extractivista, las fuerzas del orden, el narcotráfico y, también, la sociedad patriarcal. La obra de Melchor en clave territorial problematiza algunos de los fenómenos de actualidad como la urbanización en zonas rurales, las dinámicas del poder y opresión del Estado, los procesos económicos extractivistas y el tránsito que ejercen los individuos marginados a través de estos lugares. Dentro de esta pugna aparece una minoría en resistencia: las víctimas de estos procesos, los desposeídos en cuanto dueños de sus discursos, sus relatos. Esta operación territorial se encuentra atravesada por una dinámica ejercida sobre las clases marginales, las cuales carecen de toda noción de propiedad respecto a su relación personaje-espacio en la novela. La propuesta de escenificación en la obra de Melchor, como se irá demostrando, obedecería a principios estructurales y estéticos que sitúan una zona geográfica como valor dinámico más allá de una mera antesala de la ficción que enmarca el relato. El entorno se vuelve así un elemento con capacidad predicativa, es decir, lugares que cuentan y albergan historias específicas de sí mismos y que desatan nuevas historias y conflictos dentro de las novelas.

La metodología por seguir en el presente trabajo de investigación consiste, en primer lugar, en discutir el vínculo entre territorio y literatura, concretamente desde la narrativa. Para ello se revisarán las teorías del territorio y cómo se aplican a la literatura, en específico, desde el pensamiento crítico latinoamericano. El fenómeno clave a considerar en el ámbito de la territorialidad corresponde a la noción de frontera y, en ese sentido, se propone una lectura del fenómeno en la literatura mexicana. Los preliminares representan un repaso de carácter filológico desde el cual se revisa la obra de la autora en los distintos márgenes territoriales desde los cuales se busca asociar: en el panorama regional, el nacional y el continental. Los análisis al *corpus* de trabajo correspondientes a las tres novelas *Falsa liebre* (2013), *Temporada de huracanes* (2017) y *Páradais* (2021) se presentan a manera de tres ensayos que, aunque independientes, se rigen bajo las pautas de análisis previamente señaladas: contextualización desde la crítica, la delimitación del territorio en cuestión, el vínculo entre la experiencia del territorio y el conflicto de los personajes,

y un último momento, a manera de comentario final, que sintetice los aspectos más relevantes de cada aproximación. Hacia el final se busca establecer el punto en común de las tres novelas. Una clave de lectura transversal de la novelística de la autora para recalcar la pertinencia de esta ruta de entrada para el análisis crítico de la obra: los elementos de su contexto puestos a trabajar en ella y cómo terminan por articularse mediante un registro y tono específicos que generan un efecto en el que la amalgama entre territorio y literatura adquieren un valor y una pertinencia de estudio.

I. NARRAR EL TERRITORIO

1. Hacia una noción de territorio

En el contexto reciente de los estudios humanísticos el interés por el espacio como categoría de análisis ha ganado auge. Sirviéndose de las palabras de Frederic Jameson, la crítica ha definido a esto como el “giro espacial” o *spatial turn* tanto en las humanidades como en las ciencias sociales (Matías, 2014). Esta pregunta ha suscitado, también, un diálogo con disciplinas que tienen los conceptos de espacio, lugar o territorio (entre otros sinónimos) como fundamento, ya sean la geografía, la geología o la arquitectura. David Matías (2014) atribuye este cambio a un grupo de factores que comienzan desde la crisis posterior a la Segunda Guerra Mundial hasta los fenómenos de globalización en la actualidad. El recuento histórico hecho por Matías ofrece un panorama que reúne las reflexiones de Gaston Bachelard en *La poética del espacio* (1957), Henri Lefebvre en *La producción del espacio* (1974), Michel Foucault en “De los espacios otros”, Bertrand Westphal —quien acuña el término ‘geocrítica’—, Franco Moretti en *Atlas de la novela europea* (1997), entre otros.

Ahora bien, sobre la relación entre espacio y la literatura surge también la pregunta por el tipo de valor que ejerce dentro del texto. De algunas líneas de investigación derivan las funciones de tiempo y espacio en Mijaíl Bajtín, espacio y signo en Gabriel Zoran o espacio y descripción según Luz Aurora Pimentel. Otras aproximaciones aprovechan la categoría de lugar, como Homi K. Bhabha en *El lugar de la cultura* (1994) o Marc Augé en *Los no lugares* (2017). Nancy Calomarde (2019) se decanta, a partir del uso muchas veces indistinto entre espacio, lugar, territorio, paisaje o mundo, hacia una propuesta del

“giro territorial” que acusa, concretamente, una filiación teórica a partir de los postulados de Giles Deleuze y Félix Guattari en *Mil mesetas* (1980).

El deslinde teórico en esta investigación privilegia aquí justamente la noción de territorio. Una categoría que sugiere una experiencia de tensión que, más allá de concebir al espacio como un escenario inerte que es habitado por personajes, lo vuelve dinámico y movable; término asociado con una organización del espacio como recurso limitado a partir del trazo o la marca (Deleuze y Guattari, 2004, p. 318). Para Deleuze y Guattari esta noción se sustenta en el gesto de poner orden ante las fuerzas caóticas del exterior, es decir, de trazar un círculo que proteja lo interior y sea transitable. Las pautas de ordenación del medio caótico se pueden resumir en tres: fijar un centro, organizar una andadura e introducir una salida. En todo caso, para poder existir territorio debe haber comunicación hacia el exterior caótico (Deleuze y Guattari, 2004, p. 318).

Se convendrá aquí que para una propuesta analítica fundada en torno al concepto de territorio, como categoría dinámica que refleje una tensión y un conflicto narrativos, habrá de entenderse como un acto expresivo que deviene de una experiencia de lo intersticial entre orden y caos. Calomarde (2019) propone, en ese sentido, estudiar el valor de lo que denomina una “experiencia territorial” dentro de la literatura como recurso expresivo que abreva desde el gesto artístico de ofrecer una perspectiva del mundo alrededor hasta la representación de este en la escritura literaria. Lo que interesa en esta investigación son precisamente esas relaciones que expresan el territorio, lo que para Deleuze y Guattari es la distancia crítica con lo otro, las tentativas de “mantener a distancia las fuerzas del caos que llaman a la puerta” (2004, p. 326) que en la escritura constantemente aparecen representadas como relaciones que motivan los conflictos del desarraigo, la deriva o la opresión.

Una condición clave para entender el concepto de territorio es que está sujeto a procesos de comunicación entre zonas (exterior, interior e intermedia). Si bien el orden del territorio asegura y regula la existencia hacia dentro (una territorialización), también posibilita la coexistencia de lo diferente, lo de afuera que habita y se comunica desde los márgenes (una desterritorialización en proceso de reterritorialización). Este proceso constante de reagrupamiento y reorganización es complejo en tanto puede volverse hostil (las pugnas territoriales de los animales, por ejemplo) o puede codificarse de manera favorable (la ritualización de la tierra). El territorio, en ese sentido, se juega en gran parte desde los márgenes, cuando lo representante del afuera, que está altamente diferenciado y codificado, está sujeto a una descodificación que suscite una inclusión (Deleuze y Guattari, 2004, p. 328).

La experiencia territorial a la que se atenderá aquí es la que se ocupa de representar esa relación con los márgenes, el trazo expresivo, variable y continuo de “agenciamiento territorial” (Deleuze y Guattari, 2004, p. 319). Así entendido, se pondrá especial atención en el conflicto que narra el tambaleo de los territorios, su puesta en crisis de jerarquías y divisiones estructurales. El problema de la consistencia del territorio, dicen Deleuze y Guattari, es que “siempre está en vías de desterritorialización” (2004, p. 331). De esta manera, la relación entre autor y obra remite a ese proceso de distanciamiento crítico y experiencial sobre el aspecto del mundo y cómo es que se capta en la obra (Deleuze y Guattari, 2004, p. 342). La tesis última que aquí se propone en torno a la diferencia sustancial entre un espacio como marco físico y estático frente a un territorio que tiene un valor activo, lo que demuestra que la tierra y el territorio no son lo mismo.

2. Problematicación desde la crítica latinoamericana

Nancy Calomarde (2019) se ha ocupado en reflexionar sobre la experiencia del territorio latinoamericano a partir de algunas posturas de la crítica que la anteceden. Para ella las experiencias del desplazamiento, las relocalizaciones y las migraciones devienen en ficciones territoriales propias del continente americano que, en gran medida, están atravesadas por los grandes debates, como las oposiciones fronterizas entre civilización y barbarie o campo y ciudad. El fenómeno más llamativo para ella, en el contexto del siglo XXI, está en la experiencia del territorio movedizo, en particular, aquel que agudiza las sensaciones de extranjería y lo intersticial. Las ficciones territoriales hoy en día se instalan justamente en esa brecha que demuestra disoluciones, deconstrucciones, transformaciones y confusiones patentes en los sujetos que los habitan (Calomarde, 2019). Una revisión al canon latinoamericano demuestra justo eso: la fuerte influencia de las experiencias del territorio y sus correlatos identitarios que, con el paso del tiempo, han devenido en constantes descentramientos espaciales, efectos que en la literatura actual repercuten en las escrituras sobre los fenómenos de transnacionalización, migrancias, exilios, diásporas.

El *locus* de enunciación en gran parte de la narrativa actual, señala Calomarde (2017), se posiciona desde la pérdida de territorialidad (p. 7). Las modalidades de la escritura reciente continúan acentuando estas experiencias de extranjería y de intersticio, lo que bien podría entenderse como poéticas de descolocación. En ese sentido, la representación del territorio al que se pondrá atención es sobre aquel “lugar propicio para la violencia y la destrucción” (Calomarde, 2017, p. 7),

el hábitat de personajes en vías de desterramiento, víctimas colaterales de la disputa y la explotación. Las nuevas escrituras resaltan una preocupación en torno a las tensiones entre imaginarios y prácticas culturales, ficciones que exponen la precariedad e inconsistencias de narrativas territoriales caducas e impuestas por el aparato de Estado-nación (Calomarde, 2017, p. 6). En gran medida, estas escrituras, donde se privilegiará aquí a la narrativa, demuestran una voluntad autoral de reconstrucción geográfica, una reconfiguración del territorio que desmonte las narrativas oficialistas que enarbolan experiencias territoriales amables y veladas ante la realidad atravesada por las violencias del capitalismo global y salvaje.

De entre la revisión teórico-crítica alrededor de la noción de territorio a partir de Giles Deleuze, Félix Guattari, Suely Rolnik y su cruce con fenómenos transformadores interesan sobremanera las propuestas del territorio desde la mirada latinoamericana. De entre las revisiones que hace Calomarde de algunas de las aproximaciones desde lo que ella denomina el “proyecto crítico de la modernidad latinoamericana” encabezado por Ángel Rama, Antonio Cornejo Polar, Antonio Candido y Ana Pizarro (Calomarde y Patiño, 2020, p. 11), la noción de territorio que propone Ticio Escobar lo resume claramente. En una entrevista hecha por Julio Ramos, ambos repasan un mapa de los territorios guaraníes en deforestación, un mapa que pretende demostrar el impacto de las fuerzas extractivas transnacionales superpuestas a las fronteras regionales. Ante este fenómeno, Escobar comenta:

Me gustaría partir de una distinción que hacen los guaraníes entre *yvy*, que quiere decir “tierra” —en el sentido de tierra física, de suelo, en la acepción geográfica de la tierra como un terreno demarcado—, y *tekohá*, que para ellos es el territorio, distinto de la tierra [...] *tekohá* querría decir “la sede de la manera de ser”, o sea, el asiento de la cultura o, aventurando un poco, lo que está preparado para sostener la cultura. Para ellos, no es lo mismo el *yvy*, que significa una extensión de tierra, que *tekohá*, que señala, además un hábitat simbólicamente acotado. Esta diferencia se evidencia cuando ciertas políticas indigenistas intentan ‘devolver’ otras tierras a los indígenas o reasentar a estos en territorios nuevos; no es lo mismo un terreno cualquiera, aunque fuere más extenso, que uno señalado por las tumbas de los antepasados, hollado por muchas generaciones, provisto de recursos naturales específicos. Acá hay una serie de indicadores de lo que para los guaraníes es un territorio: el tiempo que han vivido ahí, el hecho de que el lugar tenga cementerios propios, agua surgente, bosque, insumos para la sostenibilidad económica [...] la tierra óptima donde se puede vivir y se puede construir *tekohá* (Ramos, 2012, pp. 98-99).

Se convendrá con esta perspectiva en el sentido de que sugiere una tensión específica entre las fuerzas físicas y las simbólicas que se juegan el territorio. Es justamente desde esta brecha que el presente trabajo se posiciona, en el efecto de violencia desde el impacto material propiciado desde el Estado-nación, ya sea por fuerzas extractivistas de recursos naturales o fuerzas vigilantes instituidas como las policías locales, el narcotráfico o la propia comunidad y su relación conflictiva con los discursos simbólicos que pueblan esos lugares (leyendas, creencias, rumores, chismes, supersticiones). Un contrapeso que en la literatura podría sugerir la verdadera pugna territorial subyacente, aquella que demuestra que el lenguaje se vuelve o permanece, acaso, como el último recurso de resistencia territorial.

3. El conflicto fronterizo

La narrativa reciente en México parece dar cuenta de que los conflictos propios de las fronteras norte o sur del territorio no son privativos de esas coordenadas, es decir, que las fuerzas violentas del capitalismo, tan claramente acentuadas desde las periferias, atraviesan todo el país. El mapa de las distintas formas de violencia en México, que involucra desde la explotación hasta el tráfico ilícito de cuerpos y recursos, evidencia cada vez más este fenómeno que ha terminado por convertir a la nación entera como una gran frontera entre el primer y el tercer mundo. Cuando Sayak Valencia (2010) sitúa el fenómeno del capitalismo *gore* en la frontera norte de Tijuana revela, al mismo tiempo, cómo gran parte de la violencia en México se interpreta desde las mismas claves.

De vuelta al postulado de Deleuze y Guattari, ¿acaso la relación entre el medio exterior y el interior (orden/caos) no sugiere una tensión fronteriza? De allí que este estado intersticial se vuelva relevante, un estado “entre-medios”. Este trabajo se enfoca en una experiencia territorial de lo fronterizo como clave para entender la narrativa mexicana reciente vinculada a los temas de violencia, marginación o desarraigo, más allá de que se escenifiquen en las fronteras geopolíticas nacionales. La hipótesis alrededor de una tensión o pugna territorial se fundamenta, justamente, bajo leyes de frontera en constante amenaza, donde las otredades permanecen aisladas y altamente diferenciadas con respecto al centro. Este estado de transición o umbral se asemeja en gran medida, por ejemplo, a los lugares de paso que Marc Auge denomina “no-lugares” o las ideas de tercer espacio y entre-lugar ensayadas por Homi K. Bhabha. Todos ellos acusan ideas que reúnen experiencias territoriales que vinculan las ideas de frontera, límite y periferia como estados afines.

De entre algunas de las propuestas más relevantes en torno a la experiencia liminal de la frontera se recogerá aquí la idea de “intersticio” propuesta por

Gloria Anzaldúa, que a lo largo de su obra muta a partir de su reflexión de estos espacios entre-medios o fronteras entre el lugar y el no-lugar hacia una teorización personal de lo que en un principio llamó el estado Nepantla y terminó por denominar como *borderland*. Una idea de frontera que, justamente, abreva de los conflictos geográficos particulares de la frontera entre Estados Unidos y México para poner en cuestión la experiencia intersticial tanto de fronteras físicas como, también, raciales, sexuales, afectivas o lingüísticas. Las reflexiones de Anzaldúa adquieren pertinencia en tanto acude a un conflicto de mediación entre fuerzas simbólicas del imaginario mitológico azteca y las materiales motivadas por el “odio, ira y explotación” (Anzaldúa, 2016, p. 36) que la expulsan por ser una mujer latina y *queer*.

Para Anzaldúa (2015), el lugar de Nepantla es aquel donde los códigos culturales y personales colapsan, donde sucede una confrontación ante el designio del mundo patriarcal y machista. Para ella, Estados Unidos es una fuerza imantadora de violencia que acude a la rapiña y a la extracción de riquezas del tercer mundo, el lugar donde habitan los excluidos, los atravesados y prohibidos. Estos personajes fronterizos (nepantleras y nepantleros) se comunican con ambos mundos, habitan intersticios políticos, corporales, sexuales, culturales y lingüísticos, son personajes ávidos de símbolos intersticiales, como la Curandera/Bruja, la Chismosa/Hocicona, los Desviados. Personajes arrojados, también, en un estado entre-guerras (Anzaldúa, 2015, p. 56) y de sitios ocupados donde la identidad y el lugar en el mundo debe negociarse constantemente.

La frontera, señala Anzaldúa, se explica a partir de territorialidades en roce: “están diseñadas para definir los lugares que son seguros y los que no lo son, para distinguir el *us* (nosotros) del *them* (ellos)” (Anzaldúa, 2016, p. 42). Las tensiones son habituales en este extremo del territorio donde la ambivalencia, el malestar y la muerte proliferan (Anzaldúa, 2016, p. 42). En el contexto de los tratados políticos y económicos que no hacen más que “fronterizar” todo el territorio mexicano es donde se hace la pregunta por el territorio en la narrativa reciente, donde también resuena la pregunta hecha por Cristina Rivera Garza (2019) sobre escribir en un contexto rodeado de violencia, precariedad y muerte (p. 16). Una experiencia territorial fronteriza que deja entrever “los quehaceres y la saña de las economías extractivas que ven al globo terráqueo como un caudal sin fin de recursos naturales dispuestos para la explotación” (Rivera Garza, 2022, p. 9). Desde esta perspectiva se coincide en que la tentativa de escribir sobre el espacio propio es también divisar sus límites. “¿Qué terruño bien estudiado no es un espacio fronterizo?”, se pregunta Rivera Garza (2022, p. 150) al reflexionar sobre Anzaldúa y su obra.

II. PRELIMINARES

1. El panorama literario regional

Quienes han estudiado y reflexionado en torno al valor y posibles significados de los fenómenos territoriales de la región portuaria veracruzana han coincidido en caracterizarla como un lugar complejo y multifacético: “el puerto es impredecible teatro de lenguas, temores, costumbres, ritmos, temperamentos, credos, sazones” (Saborit, 2000, p. 164). Horacio Guadarrama Olivera (2004) ha reafirmado, por ejemplo, una necesidad por estudiar y reflexionar sobre ese otro “Veracruz profundo, denso, *kitsch*, surrealista, neobarroco que es necesario descubrir y escudriñar para entender cabalmente su sociedad y su cultura” (p. 175). Son, acaso, estas otras caras las que hoy en día mayormente interesan para el entendimiento de las dimensiones histórica, cultural, social y política de la región.

En el panorama crítico que revisa desde la representación a la interpretación de la región veracruzana en cuanto costa y puerto en los estudios sociales y humanísticos destaca, esencialmente, la literatura de viajes en forma de relatos y crónicas como recurso documental. En *Crónica del puerto de Veracruz*, publicado por primera vez en 1986, Fernando Benítez y José Emilio Pacheco hacen una exhaustiva recopilación de algunos de los episodios más relevantes que datan entre los periodos, como el índice lo consigna, “De Cortés a Humboldt” y “De Clavijero a Carranza”. En esta recopilación se corrobora “cómo se han forjado los mitos, hechos, leyendas y figuras del emblemático Veracruz y cómo, a su vez, todo ello se ha visto fusionado con el devenir del resto del país” (Universidad Veracruzana, 2019).

Ya desde los primeros testimonios se advierten descripciones de las adversidades del terreno o, en otras palabras, de una sensación constante de “lo malsano del lugar” (Benítez y Pacheco, 2022, p. 72). Una ciudad que desde que comenzó su proceso de edificación y ocupación habría de estar aquejada por enfermedades como el caso de la fiebre amarilla, el llamado “vómito negro” o el dengue. Así, también, las complicadas condiciones geográficas que dificultaron la regulación de un sistema sanitario eficiente.

La ciudad-puerto de Veracruz tiene como rasgo histórico fundamental desde la época colonial el haber sido punto de entrada y salida de la Nueva España. Así, la literatura vinculada con procesos históricos encuentra en esta ciudad portuaria el escenario predilecto para contar y describir el devenir del territorio. Luis Román Nieto (2022) hace un recuento de autores veracruzanos que vertieron la experiencia territorial del puerto en su obra. En su recopilación destaca a María Enriqueta Camarillo, Jorge Cuesta, Jorge López Páez, Sergio Galindo, Juan Vicente Melo, Emilio Carballido, Hugo Argüelles o Sergio Pitol, como algunos de los escritores más reconocidos. Algunas de estas experiencias del puerto, por ejemplo, en la narrativa, como lo señala Renato Prada Oropeza (1980), se orientaron desde lo provincial un tanto más como atmósfera y menos como paisaje (p. 73). Esto, en gran parte, acorde con las claves de la narrativa latinoamericana de mediados del siglo xx que proponía un giro a estéticas romantizadas o maravillosas de lo regional y lo costumbrista (Prada Oropeza, 1980, p. 75).

Como bien lo señala Guadarrama Olivera (2004b, p. 212), entre otros tantos esfuerzos de recuperación y documentación histórica, social y cultural destaca la labor de José Emilio Pacheco, quien contribuyó, como ya se señaló, al estudio en torno a las crónicas y relatos del territorio veracruzano. Asimismo, hay una relevancia de este lugar como escenario en su narrativa: “un espacio donde la corrupción es parte del paisaje” (Woldenberg, 2009). Así sucede en “El principio del placer” (1972), cuento largo o novela breve que Ivette Jiménez de Báez resume como un

relato centrado en los rituales frustrantes de las diversas relaciones que el personaje va estableciendo: con la mujer-niña de los primeros enamoramientos, las rivalidades amistosas con los compañeros, las crueldades y ocultamientos vergonzantes del mundo adulto, la imagen paterna deteriorada porque se tiene conciencia de su oficio militar asociado a la muerte; su ausencia sustituida por un iniciador que poco o nada tiene que ver con la sensibilidad del niño; la crueldad con los animales, el envés paródico de la fiesta de carnaval que denuncia el mundo grotesco y efímero (2014, p. 34).

Todo ello tiene un eco y un valor presentes, como se detallará más adelante, en la obra de Melchor: las exploraciones de lo juvenil, lo iniciático y de cierto desencanto del mundo, muchas veces figurados en ciudades abandonadas o pervertidas por el avasallamiento de los procesos modernizadores y globales.

En la obra de Luis Arturo Ramos, también veracruzano, se encuentra una reflexión sobre el territorio portuario más reciente y con algunas afinidades. Así sucede en *Intramuros* (1983), *Este era un gato* (1988) y *La mujer que quiso ser Dios* (2000). Novelas, dice Martín Camps, que “pueden ser leídas como una trilogía donde la ciudad porteña es también un personaje activo en la obra y que mantiene una participación e influencia importante en los personajes” (2004). Ramos ha manifestado una preocupación por narrar el puerto desde sus contrastes con lo extranjero que, en la historia de la ciudad, tiene presente a dos grandes fuerzas invasoras: España y Estados Unidos. Una propuesta que no se alejará mucho de aquella condición fronteriza particular del Veracruz de Melchor que ya no es una frontera con demarcaciones políticas contrastantes como sucede hacia el norte y el sur del país, sino como una frontera y umbral (puerta-puerto) donde “la relación entre el mexicano y el *Otro* está siempre presente [...] Veracruz y el mar son espacio de encuentro entre el extranjero y la nueva tierra” (Ramos, 2008, pp. XXI-XXII).

En este sentido, se puede corroborar cómo la narrativa de Fernanda Melchor, en clave territorial, viene a ser uno de los más recientes eslabones de una tradición que va adecuándose a las preocupaciones y obsesiones de su tiempo y su lugar. Un fenómeno en que el puerto, desde una perspectiva contemporánea, mina las ya pocas posibilidades de demarcación estática de lo territorial en cuanto a lo político, social o cultural. Una región que, a pesar de diferenciarse en cuanto espacio y materialidad, alberga un flujo de influencias internas y externas constante: los fenómenos migratorios de cruce por mar y tierra, extracción de recursos naturales y movilizaciones en respuesta a fenómenos sociales y políticos, entre otros. En este segmento de la historia y la realidad reaparece la idea del puerto, la zona costera en la literatura de la región.

2. Panorama literario nacional

Una revisión atenta en torno a las filiaciones literarias de Melchor respecto a la tradición literaria mexicana, desde las influencias que ella enumera en entrevistas, las relaciones hechas por la crítica y la generación de escritores donde se le suele agrupar, revelan un diálogo exhaustivo desde muchas aristas que, también, se debe al grado de circulación de su obra entre la comunidad lectora.

En *Páradais* se confirma la fuerte influencia de la obra de José Emilio Pacheco. El epígrafe de esta novela recupera un fragmento de *Las batallas en el desierto* y de la cual la autora también escribe un epílogo para la última edición traducida al inglés por la editorial New Directions (Melchor, 2021b). Resuena, de igual manera, el epígrafe en *Temporada de huracanes* de *Las muertas* (1977), de Jorge Ibargüengoitia, que trata sobre los asesinatos del grupo de Las Poquianchis a mediados del siglo xx en Guanajuato y que guarda una fuerte relación con la narrativa de Melchor debido a que representa un reportaje novelado, un estilo y forma muy presentes en la obra de la autora (Zermeño Rivas, 2023).

Patricia Córdova (2021a) ha establecido vínculos, también, desde el ámbito de la contracultura de los años sesenta y setenta mexicanos, desde una condición fronteriza y marginalizada de barrio que recurre al lenguaje inventivo, rebelde y procaz. Un autor como José Agustín, del cual la autora ha referido la novela *Se está haciendo tarde (final en laguna)* (1973), resulta un referente clave en su narrativa (Quezada Roque, 2018). El otro vínculo con la tradición establecido por Córdova, que ha sido corroborado tanto por Christopher Domínguez Michael como por Julián Herbert en sus reseñas a *Páradais*, es respecto a la narrativa de José Revueltas. En particular, destaca lo que el propio Herbert ha vinculado de “la novela lumpen del siglo xx” en relación con la autora (Herbert, 2021). A este respecto, Córdova hace una síntesis del universo melchoriano en consonancia con una novela como *El luto humano* (1943):

El ambiente sofocante de la marisma es también el estupor de los individuos desposeídos de la esperanza. En la narrativa de Melchor el agua se estanca, amenaza con su aparente tranquilidad, atrapa con sus disimuladas corrientes y ramajes ocultos. Lluvias incontenibles y ríos desbordados obligan al refugio en las azoteas, tal como sucede en *El luto humano* de José Revueltas (Córdova, 2021b).

El diálogo con la tradición, como podrá notarse, puede dar pie a una constelación de lo nacional que, a la vez, sitúa a Melchor también como un enclave contemporáneo hacia una tradición que, si bien es localizable, lo que la diferencia son los códigos que la autora extrae de estas.

La labor que la autora, por ejemplo, ejerce como traductora del inglés también permite remarcar ese diálogo que ejerce al vincular obras de otras latitudes hacia su contexto como autora mexicana. Es notorio que las traducciones de novelas que ha realizado tienen una fuerte relación con los rasgos genéricos mayormente asociados con su obra, como las novelas de misterio, crimen y

dramas domésticos (entre las obras que ha traducido destacan, por ejemplo, novelas de autores como David Lida, Graham Greene, Francisco Goldman, Affinity Konar). La reciente traducción de la novela *La casa en Mango Street* (1984), de la autora estadounidense naturalizada mexicana Sandra Cisneros, realizada por Melchor, incluso vislumbra un panorama hacia la frontera norte en torno al diálogo fronterizo de la literatura mexicana. Reflexiones que permiten el contacto de estas otras obras escritas desde el otro lado, desde perspectivas como la de Gloria Anzaldúa, que refuerza la comunicación cultural y simbólica entre fronteras (Córdova, 2021a, pp. 65-66).

En el contexto de los territorios simbólicos, la fuerte relación que puede establecerse respecto a la obra de Juan Rulfo es una referencia ineludible en la literatura mexicana. Los posibles nexos, por ejemplo, entre el espacio ficcional de Comala respecto a La Matosa serán un aspecto por revisar. Una correspondencia que incluso va más allá de lo literario; Melchor ha señalado la importancia no solo de la literatura de Rulfo sino también de su trabajo como fotógrafo (Melchor, 2017a). Esto permite también destacar una comunicación con otras formas de expresión artística, en particular, aquellas vinculadas con la profesión de periodista que ejerció Melchor.

En “La experiencia estética de la nota roja”, Melchor (2012) revisa algunos de los referentes fundacionales del género que son un componente clave en su novelística. Melchor hace un recuento desde los impresos de Vanegas Arroyo y Guadalupe Posada hasta testimonios fotográficos más recientes. Su tesis de maestría en la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla en Estética y Arte, por ejemplo, revisa el estilo “peliculesco” de la serie “El Baúl Negro” del fotógrafo de nota roja Enrique Metinides (Melchor, 2014).

Existe, también, una estrecha relación con las tradiciones populares, una incorporación que va de la mano con el registro que emula la oralidad en su lenguaje narrativo y que, acaso de manera orgánica, cohabita con el imaginario territorial. En *Falsa liebre* y *Temporada de huracanes*, así como en la colección de crónicas-relatos *Aquí no es Miami*, se confirma su coexistencia. En primer lugar, la presencia de las llamadas casas malditas o embrujadas que, en gran medida, son el hábitat de los personajes de las leyendas populares. Así, el relato intitulado “La casa del estero”, perteneciente a *Aquí no es Miami*, repercute constantemente en sus otras novelas no solo como un referente empírico del imaginario de la región, sino también como un ejercicio constante de reubicación del *topos* de varias de las casas embrujadas que pueblan el imaginario popular.

También, sobre las presencias que habitan estas casas resaltan dos figuras fundamentales: la Bruja y la Llorona. En ocasiones, ambas facetas conviven

en un solo personaje, como se mostrará en la figura de la Bruja Chica en *Temporada de huracanes* que habita esta casa y tiene la habilidad heredada por su madre de hacer trabajos propios de “brujería”, así como, también, en que encarna a un prototipo de Llorona cuando pasea enlutada por los mercados de la ciudad. Esta figura de la Llorona como mujer enloquecida, y también desde algunas versiones filicida, está encarnada en el personaje de “Reina, esclava o mujer” de *Aquí no es Miami*, quien desde la crónica de Evangelina Tejera en torno a una reina de carnaval que terminó asesinando a sus hijos y afiliándose al narco manifiesta un fenómeno de hibridación que recuerda al relato tanto de la Llorona como al de otro personaje de las leyendas populares: la condesa de Malibrán. La también llamada Condesa Sangrienta aparece en *Páradais* y marca una asimilación con otras condesas sangrientas del imaginario gótico, como la historia de la condesa Elizabeth Bathory recuperada por la escritora argentina Alejandra Pizarnik en *La condesa sangrienta* (1966), entre otras. Fuera de esta leyenda local, la historia del relato de la Llorona ha sido ampliamente discutido y ubicado en la tradición oral, incluso, desde las cosmologías prehispánicas en las que desempeña un rol fundamental en lo relativo a los presagios o las leyendas. Una figura que incluso cuenta con una muy diversa gama de encarnaciones no solo en territorio mexicano sino también en Centro y Sudamérica.

En última instancia, aparece el personaje de la Bruja, vinculado a una amplia tradición que ha sido revisada y reescrita constantemente. Se ha señalado ya, desde la revisión de Ignacio Sánchez Prado (2020), la fuerte influencia de las culturas afrodescendientes en la región, lo que devino en una convivencia con prácticas de lo brujeril, por ejemplo, en la región de Catemaco. También aparecen otro tipo de referentes desde la colonia, en especial, el célebre relato “La mulata de Córdoba”, que es una leyenda popular del siglo xvii sobre una mujer que, como su apodo lo consigna, tiene rasgos raciales de las dos otredades marginales de la época: la indígena y la africana. Esta mujer-bruja tiene las cualidades de no envejecer y de poseer ciertas habilidades mágicas que la ayudan a escapar del proceso inquisitorial. La reincorporación en la actualidad de la figura de la bruja en la cultura también se debe en gran parte a trabajos teóricos del feminismo, en especial, a *Calibán y la bruja* (2004), de Silvia Federici. Esta bruja actual concentra una amplia gama de significados que exploran las relaciones de animalidad, marginalidad, maternidad, sororidad o sexualidad en la cultura actual, lo que en ese sentido erige a la figura universal de la Bruja como uno de los grandes parangones de los estudios de género y su discusión contemporánea.

Al margen de los autores de su generación con quienes comparte afinidades, la obra de Melchor coincide en gran medida, como lo señala Diana Sofía Sánchez Hernández (2021), con la de Orfa Alarcón, Julián Herbert o Élmer Mendoza, en aspectos como

lo abyecto de la violencia singularizado en el drama de los protagonistas: feminicidios, narcotráfico, adicciones y/o violencia intrafamiliar [...] 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 [...] 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 (Sánchez Hernández, p. 89).

En el marco de estas reflexiones no puede evitarse tampoco establecer la preponderancia que la obra de Cristina Rivera Garza tiene y repercute tanto en Melchor como en otros autores afines. Su obra narrativa y ensayística, en especial, *Dolerse* (2011), *Los muertos indóciles* (2013) o *Escrituras geológicas* (2022) atraviesan las narrativas actuales en torno al contexto de violencia bajo la pregunta de cómo y qué representa la escritura en un país rodeado de muerte y dolor.

Ampliar el espectro en términos generacionales, por ejemplo, de narradoras jóvenes también permite atisbar, como apunta Lisa Demeyer (2019), un interés grupal compartido en “poner en tela de juicio las fronteras del tradicional canon heteropatriarcal” (p. 84). Su selección de diez escritoras nacidas a partir de 1978 en México sugiere un “aire de familia” sólido y coherente: Nadia Villafuerte, Susana Iglesias, Gabriela Jáuregui, Orfa Alarcón, Verónica Gerber Bicecci, Brenda Lozano, Laia Jufresa, Valeria Luiselli, Aura Xilonen y la propia Melchor son solamente algunas de las autoras que Demeyer destaca por su relevancia y heterogeneidad.

Otra de las propuestas, independientemente de la brecha generacional, en torno a la obra de autores relevantes de la segunda década del siglo XXI, es la que propone Mabel Moraña en *Nosotros los bárbaros: tres narradores del siglo XXI* (2021). En ella encuentra en la narrativa de Yuri Herrera, Fernanda

Melchor y Valeria Luiselli un parteaguas en la narrativa reciente. Narradores que, desde su perspectiva, han singularizado

las nociones de comunidad, identidad, género y afecto, así como los conceptos de patria, frontera y ciudadanía, centrando o desplazando los temas ineludibles de la desigualdad y la (in)justicia social, las formas subjetivas o socializadas de culpa y redención, de deseo, nostalgia y corporalidad. Al hacerlo, el mundo representado se ve atravesado por lo grotesco, lo sentimental o lo lírico (Moraña, 2021, p. 9).

Una selección que, a pesar de ser muy acotada y excluyente, devela un panorama de lo nacional contemporáneo. Con ello confirma esa “fuerza centrípeta” que, según Jorge Fonet (2016), recurre constantemente a explorar y dialogar con el fenómeno de la violencia:

narrar esa violencia indisociable de la historia del continente ha sido uno de los modos más recurrentes en que la región se ha pensado a sí misma desde hace cinco siglos. De manera que hablar tanto de los sicarios o los feminicidios en Ciudad Juárez, como del narco o la violencia política, es expresión de esa tendencia antes que de exotismo literario (p. 95),

Un panorama que —incluso en la tentativa de Fonet, que destaca a autores como Cristina Rivera Garza, Mario Bellatín, Jorge Volpi, Guillermo Fadanelli— aún no contempla pero ya prefigura la narrativa de Fernanda Melchor.

3. Panorama literario continental

Ya desde la novela *Falsa liebre*, como bien lo señala Ignacio Sánchez Prado (2020), se pueden notar los tropos dominantes en la autora: la violencia, el lado oscuro de la masculinidad tradicional y la opresión en las regiones tropicales de México. Desde su perspectiva, Melchor ha sido capaz de hacer una lectura en contexto del acelerado índice de violencia y corrupción política de la historia del Veracruz contemporáneo, tanto desde la ficción como de la no-ficción. Este territorio se convierte, como él asegura, en un símbolo de la modernización fallida de México, en particular en el periodo entre los años setenta y ochenta, en el contexto de los descubrimientos de las reservas más grandes de petróleo en la región y su posterior decaída. La novela, asegura Sánchez Prado (2020), se desdobra como un acto de memoria colectiva de la comunidad, un acto de remembranza social más que individual. Su prosa,

señala, a diferencia de la novela *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez (destacada como una de sus inspiraciones), es más violenta y furiosa: una experiencia comunitaria fragmentada por la violencia y la precariedad.

La exploración sobre las tradiciones que se anclan en la experiencia territorial de sus novelas indica, desde la revisión a reseñas y estudios, la presencia de una atmósfera vinculada al horror, el crimen y la barbarie. Es, por ejemplo, en el cruce de un denominado horror con rasgos de lo gótico americano y el género *noir* (novela negra o detectivesca) desde su arista más periodística o documental donde las miradas críticas hacen énfasis. En gran medida, una de las interpretaciones que se pueden proponer a partir de la revisión de las fuentes tiene que ver con un fenómeno de “tropicalización” de las influencias de Melchor. En ese sentido, se vuelven significativas las valoraciones que involucran un fuerte sentido de territorialidad que la propia autora ha hecho sobre la novela y su espacio al llamarla un “rancho drama” en el “trópico negro” (Ortuño, 2020, p. 133).

Concepción Moreno (2017) establece un vínculo pertinente al pensar la novela en términos de esta atmósfera. Se sirve para ello del rótulo de “gótico tropical” en consonancia con la tradición del llamado “gótico sureño” de Estados Unidos, cuyo autor más característico fuese William Faulkner, y sus cruces con los elementos tropicales de la novela latinoamericana de la época, en especial la de *Cien años de soledad* (1967), de Gabriel García Márquez, o la de *La casa verde* (1966), de Mario Vargas Llosa. Lucinda Garza Zamarripa (2020), por su parte, retoma el vínculo propuesto por Moreno pensando en las coincidencias entre las dos latitudes del continente americano. Para Garza Zamarripa (2020), los elementos compartidos con el llamado “gótico sureño” son: “el uso del recurso narrativo del flujo de conciencia, la exploración de la decadencia a través de personajes marginales, y el empleo del grotesco para criticar realidades sociales” (p. 57). Las historias del gótico sureño, resume Garza Zamarripa, están “plagadas de lo marginal, de personajes excluidos por la sociedad, de mujeres, de negros, de enfermos mentales” (2020, p. 57), estos rasgos, entre otros, cruzan constantemente la narrativa de Melchor, quizá generando y actualizando estas experiencias, lo que Moreno denominaba un “gótico tropical”, donde ahora los protagonistas son drogadictos, homosexuales, prostitutas y viejas curanderas. Un fenómeno de correspondencias donde la segregación, el machismo y conservadurismo de los Estados Unidos del siglo xx se traslapan al México del siglo xxi en temas de violencia, drogadicción y desapariciones. Esta operación territorial de “tropicalización” en lo literario y en lo geográfico no es solamente un proceso de adaptación de referentes, sino también el descubrimiento de un ecosistema que se rige por sus propias reglas, problemas y errores.

En consonancia con ello, Federico Vite (2020) abrevia de estas lecturas cruzadas y rastrea el término “gótico tropical” en el escritor colombiano Álvaro Mutis, contemporáneo de García Márquez. Trae a colación una obra fundamental que, justamente, intenta llevar algunas de las convenciones del gótico al contexto latinoamericano. La obra es un conjunto de relatos que lleva por nombre *La mansión de Araucaíma* (1978). Mutis afirmaba que esta obra respondía al intento de ambientar en la región tropical colombiana una historia eminentemente gótica (historias usualmente escenificadas en castillos antiguos, zonas gélidas y aisladas de la civilización). *La mansión de Araucaíma* es, como su nombre lo indica, una casona tropical vieja que alberga a habitantes viciosos, grotescos o deplorables. Vite entiende esto como un fenómeno de transculturación y llega a la conclusión de que en el intento de “crear un producto gótico [Mutis] encontró una forma novedosa de hablar de Colombia” (2020). Vite establece los vínculos, justamente, de los elementos del espacio americano que pertenecen, en gran medida, a la selva profunda de muchas de las regiones del continente.

Ahora bien, la influencia de la novela negra también es pertinente de revisar. Como ya se ha mencionado, la autora ha optado por llamar a este territorio como el “trópico negro”. Las reseñas acusan la influencia del género negro en gran parte por la relación de la autora con su faceta como periodista, en particular, con el fenómeno de la llamada “nota roja”: prensa sensacionalista que cubre, usualmente, casos de crímenes violentos, accidentes trágicos, entre otras noticias de ese talante. La autora ha referido en entrevistas que la novela justamente se inspira en una nota de este tipo (Godínez y Román, 2018, pp. 190-191). En particular, una que involucra a un brujo de la región de Catemaco: un crimen pasional sobre una aventura entre hombres y la venganza por traición. Familiarizada con la labor periodística en torno al fenómeno de violencia en Veracruz de los últimos treinta años, la autora encuentra en este episodio un evento que condensa el apabullante índice de criminalidad con el contexto de la vida rancheril de las periferias, territorio que suele estar sumergido en cañaverales y atravesado por caminos desolados y, en ocasiones, de los rastros del paso de la industria azucarera, de la petrolera o, más recientemente, de la del narcotráfico.

El abordaje del crimen desde la mirada periodística en su versión de crónica literaria o novelada también encuentra correspondencias con autores como Truman Capote y su novela *A sangre fría* (1966), un referente de lo que en años recientes se ha llamado la “novela periodística” y que en Estados Unidos se ha denominado *thriller*. La novela de Capote, muy a tono con la tradición del gótico sureño, es una especie de reportaje novelado de un crimen cometido

en la “América profunda” (término asociado a los territorios inhóspitos del sur de Estados Unidos). Otro referente es el chileno Mempo Giardinelli, que interesa, en gran parte, por sus estudios, como escritor del género, sobre la historia de la novela negra. En *El género negro* (2013) Giardinelli plantea una transformación preponderante del género, que es muy amplio y obedece a tradiciones diversas. En su revisión involucra al llamado género *western* o novela del Viejo Oeste, otro paradigma junto con el gótico americano de ficciones eminentemente ancladas en lo territorial. Esta relación es fundamental para los escritores norteamericanos que se agrupan en torno a las tradiciones previamente señaladas (que van de William Faulkner a Truman Capote y a Cormac McCarthy), y es que el paso siguiente que enlaza al *noir* con el *western* está en la llamada narrativa del gótico americano. El camino propuesto por Mutis en esa idealización del gótico en Latinoamérica es ahora descrito por Giardinelli con precisión al traer a colación la novela negra: “la urbanidad del género negro podría interpretarse como una especie de traslación de la barbarie del descampado a la barbarie de la jungla citadina” (2013, p. 71). Giardinelli recalca cómo la cuestión de la “negritud literaria” de la que emana esta tradición son las novelas de terror, misterio y asuntos sobrenaturales. Eran, en rigor, novelas negras, dice Giardinelli, “porque se ocupaban de personajes y situaciones sórdidos, terroríficos, e incluían infaltables penumbras, profanaciones, torturas, criaturas horribles, las aberraciones más grotescas” (2013, p. 73).

De esta manera, puede concluirse que las novelas de Melchor en esta instancia también destacan por su vínculo con experiencias transterritoriales. Sirva esta aproximación como una que se nutre del lugar que está más allá de sus fronteras y que encuentra en la experiencia territorial de otras latitudes un punto en común. Una obra de confrontación no sólo por los temas que abarca sino también por la propuesta que tiene y ha tenido al incorporarse en el panorama de la literatura universal contemporánea y que permite dialogar, no sólo en voz de la autora, sino además por lectores, críticos y estudiosos, con otras experiencias territoriales. Una obra que pone en crisis las normativas del territorio y que va en búsqueda de lo fronterizo constantemente como sensación constante de descolocación.

III. LA ORILLA EN *FALSA LIEBRE*

Falsa liebre (2013) es la primera novela de Fernanda Melchor. Se publica bajo el sello independiente Almadía en el año 2013 y se reedita en 2022, bajo la editorial Penguin Random House. En su reedición ha habido un trabajo de corrección de estilo que, en retrospectiva de la autora, consideraba necesario (Bautista, 2022). A una década después de su primer lanzamiento, *Falsa liebre* continúa sin gozar del amplio reconocimiento y distribución que el resto de su obra ha alcanzado tanto en el ámbito nacional como en el internacional. Sin embargo, permanece como testimonio de una primera novela con una voz autoral notable.

Falsa liebre es, a grandes rasgos, una novela que cuenta las historias de cuatro jóvenes. Historias que van trazando un itinerario que concluye en un cruce de caminos. Todo sucede en el transcurso de un día de verano en los últimos años de la década de los noventa. Los caminos de estos personajes coincidirán porque cada uno de ellos, a su manera, se encuentra perdidos y el abandono es, en todo caso, el lugar de encuentro. La novela se divide en dos partes con cuatro capítulos cada una; cuatro historias sobre el dolor, la pérdida y el abuso que, significativamente, se sufren en complicidad. El primer binomio lo constituyen Andrik, el más frágil e inocente, y Zahir, especie de hermano adoptivo; el segundo binomio se forma entre los amigos Pachi y Vinicio, quienes buscan escapar de una vida rutinaria que los aflige. El cruce de caminos que experimentan al final es, también, un cruce de conflictos: un rito iniciático donde el fin del viaje deviene en confirmación de una condición humana desarraigada, dolida, violenta y vulnerable.

Tanto en *Falsa liebre* como el resto de su obra destacan las descripciones de atmósferas de lo marginal, en particular, las de la ciudad portuaria veracruzana (Mercado, 2014). Resalta, claramente, su aproximación al fenómeno de la violencia como el eje narrativo que articula las historias de sus personajes y,

también, el uso de un lenguaje cercano al registro oral asociado a comunidades de las periferias. Un registro que se puede vincular desde los testimonios de la crónica periodística que la autora despliega, por ejemplo, en *Aquí no es Miami*. Asimismo, incorpora constantemente imágenes asociadas con el *shock* visual de algunas artes como la cinematografía o la fotografía, con una especial atención al fenómeno de la “nota roja” (Badillo, 2014). En gran medida, se nota la apuesta por un estilo propio que busca, mediante los contrastes entre lo prosaico y lo poético, comunicar una experiencia estética.

En general, esta novela ha sido asociada a un tono de hiperrealismo o realismo crudo en el que la representación de la violencia y la marginación se entremezclan entre lo estético y lo reprobable (Moraña, 2021, p. 229). Tampoco se asocia directamente con una literatura que busca relatar a detalle los pormenores y crudezas del narcotráfico o la corrupción política, ya que o no son señalados o se sugieren como telón de fondo. La suya, más bien, es una literatura que va en busca de historias complejas de jóvenes que recorren y trastabillan constantemente por la delgada línea que los sitúa unas veces como víctimas, otras como victimarios, en ese contexto que acaso la autora ya no necesita ni debe continuar explicando en tanto es una realidad a todas luces visible en la época reciente.

Sobre la amalgama entre lenguaje y violencia, José Manuel Suárez Noriega (2020), por ejemplo, ha destacado cómo “en su narrativa aparecen mundos en los que la ficción es auténticamente corrosiva; el uso del lenguaje es inteligente, mordaz y sensible, y la armonía entre forma y contenido se da a través de una poética transgresora” (p. 87). En ese sentido, Melchor demuestra una estética relacionada con lo abyecto que pretende alcanzar, paradójicamente, un sentido poético. En otras palabras, busca resaltar desde la experiencia verbal más violenta una expresividad de sentimientos y emociones que no por estar envueltos en ese marco abyecto desmerecen la posibilidad de poetizarse. La exploración de esta sordidez en la condición humana sería, en palabras de Suárez Noriega, que

la estética abyecta en la narrativa de Fernanda Melchor no es una estética de lo escandaloso y moralmente reprobable *per se*, sino que se trata de una estrategia necesaria para representar la complejidad humana desde el lado repulsivo, grotesco, amoral y fragmentado de nuestra condición. (2020, p. 117)

Escritura que asimila tanto condición y circunstancia con el territorio y su atmósfera: los relatos que pueblan estos lugares y los personajes que los cohabitan se tornan ambos como discursos y significados que se corresponden.

Asimismo, otro de los rasgos más evidentes en el universo melchoriano está en la mirada que se interesa por las historias de hombres adolescentes en su tránsito a la madurez adulta. Ya desde *Falsa liebre* podrá notarse un paradigma de la adolescencia masculina, uno que Luis Alfredo Román Nieto (2018) ha denominado como una “masculinidad rota”, en gran medida, a partir de una perspectiva de género en torno a nuevas masculinidades y cuestiones de identidad arraigadas en el pensamiento mexicano. Suárez Noriega trae a colación, por su parte, la definición de Gérard Imbert (2010) en torno a esta clase de individuos que pueden denominarse a partir de un carácter *border*:

sujetos en ruptura con el sistema, a la deriva [...] se sitúan en los bordes y pueden caer en conductas al margen de la norma y en conductas de riesgo. Se caracterizan por tener relaciones interpersonales caóticas y un comportamiento fácilmente descontrolado. Viven en estados de ánimo inestables, en un continuo vértigo emocional [pues] han perdido la noción de los límites (Imbert, p. 266).

Este prototipo del personaje adolescente *border* será casi inamovible en las tres novelas de Melchor: personajes disidentes y vulnerables que habitan, incluso más allá de lo físico y lo emocional, un límite que, como pretende demostrarse aquí, linda con lo simbólico y lo territorial.

Para ello se proponen dos instancias de análisis: una, conferida al espacio (el puerto en cuanto zona costera) como escenario eminentemente simbólico en relación con el mar, pero también como trazo territorial fronterizo; y la otra, en torno al conflicto de la deriva, en gran parte, desde su relación con una idea de “experiencia de las orillas” como última instancia previa a la expulsión territorial, expresada en la novela a través de la muerte o la perdición. El balance final del análisis textual concluye con un comentario, a manera de síntesis, sobre el valor de estos entrecruzamientos. El recurso de verbalizar lo marginal y doliente como punto de encuentro con el otro y con un entorno que confirma, al mismo tiempo que realza, una experiencia “consonante” entre lenguaje y territorio.

1. La zona costera

1.1. El mar y sus símbolos

Una de las funciones que particularizan el rol que desempeña el mar en la narrativa de Melchor es, por ejemplo, su carácter liminar. En esto se asemeja, por su vastedad a manera de un horizonte que no termina por definirse. Una

imposibilidad de sentido que, en palabras de Nancy Calomarde (2017), funge como “un dispositivo estético para nombrar lo indómito y, muchas veces, lo innominable de la frontera” (p. 18). En ese sentido, el mar desempeña un rol relevante en lo concerniente a la mirada en la novela.

El mar, en *Falsa liebre*, tiene valores contrapuestos en términos de orientación: es una coordenada espacial siempre presente, pero también una impresión de frontera indefinida que en la noche se confunde con la negrura del cielo: “la ciudad era una maraña de luces [...] El mar cercano, en cambio, se confundía con la noche: pura negrura sin horizonte” (Melchor, 2013, p. 16). Esta perspectiva en profundidad revela también una desorientación en los personajes; incluso, emite una especie de atracción en los cuatro personajes pero siempre marcando un límite: la orilla de la playa. En la novela, los personajes rara vez se adentran en el mar, aunque, usualmente, tanto el mar y la playa sean destinos ineludibles de la deriva, en cuanto una presencia de fondo: “El mar estaba cerca, a una estrecha cuadra de distancia [...] los ojos se le fueron hacia el mar azul plata, teñido por el humo violeta que exhalaban los buques del atracadero” (Melchor, 2013, p. 51). En algunos fragmentos, de hecho, se le tiene cierto respeto o desconfianza, ya sea por su violencia o por alguna excusa de evasión (espacio que expone a los personajes a la humedad o a las enfermedades). El mar, en resumen, se asociará constantemente con la noche y los personajes que lo observan asumirán en él, también, un valor de la fuga.

En la ficción territorial del cruce de caminos que propone Melchor para esta novela el mar es un eco de fuga o símbolo utópico. Numerosas han sido, desde luego, las interpretaciones respecto al mar como símbolo literario. El agua, como elemento, es motivo de reflexiones en torno a lo vasto, lo profundo y lo misterioso (Bachelard, 1978). Acerca de ese territorio insondable, viene a colación el sueño que tiene Pachi: una pesadilla protagonizada por Vinicio y él cruzando el mar en una balsa, sumergidos en una atmósfera neblinosa y extraña. En el sueño, la espesura de la neblina opaca la vista del puerto y la ciudad. Aunado a ello, Pachi percibe el miedo en Vinicio y, así, el sueño pronto se vuelve pesadilla:

El sol cambió; se opacó como si una nube lo cubriera. El firmamento seguía claro. El contorno de la ciudad cambiaba: de repente ya no había cristales ni fulgores por ningún lado en el puerto sino masas tristes de escombros humeantes (Melchor, 2013, p. 38).

Esta atmósfera “pesadillesca” se vincula con aquello que, en palabras de Bachelard (1978), tiene que ver con imágenes del agua como “ensoñacio-

nes de la muerte” (p. 76). Esto debido a que los componentes simbólicos del sueño: el cruce en balsa (a la manera de Caronte) o el avistamiento de una ciudad en ruinas, ambos alimentan un conjunto de resignificaciones del lugar habitado como destino de la muerte o premonición de esa atmósfera que prolifera a lo largo de la novela. Premoniciones que culminan, también simbólicamente, con la muerte de Vinicio, quien en el sueño de Pachi va agazapado y con miedo en la balsa.

Así, desde esta ensoñación marítima se puede corroborar que en Melchor persiste una simbolización que bien podría explicarse desde estas claves. Sin embargo, la pesadilla de Pachi pronto se transforma de un cruce carontesco del valle de los muertos en una pesadilla sobre monstruos, más específicamente de zombis. Y es que al llegar a la ciudad en ruinas, Pachi va en busca de su familia y solo encuentra un agujero lleno de zombis que, hacia el final del sueño, se encuentran ya devorando a Vinicio, quien solo observa a Pachi sin siquiera gritar.

El destino funesto de Vinicio, por ejemplo, del acto preparatorio del sueño de Pachi adquiere mayor significación en tanto revela su complejo estado de conflicto. Desde la ensoñación hasta el encuentro fatal en la playa con Zahir y Andrik, Vinicio ha transitado por diversos problemas que involucran a sus padres, sus relaciones sentimentales y aspiraciones personales. A esto se debe que el momento final mientras contempla la playa, durante la noche, embriagado y cansado, conjugue su conflicto en la experiencia territorial del vacío y la negrura marítima:

Caminó hacia la orilla y se sentó sobre un tronco del color de la luna, pulido por la resaca. No podía distinguir el mar del cielo: ambos eran completamente negros, como si la playa fuera una plataforma que flotara en medio de la nada. El sonido de las olas le pareció el efecto del vacío [...] Era como si estuviera sentado en la orilla de un abismo (Melchor, 2013, pp. 180-181).

Este fragmento en perspectiva de Vinicio sintetiza las experiencias de los otros jóvenes cuando miran el mar. Así, bajo el continuo de asociaciones entre el mar y la oscuridad, a cada momento de contemplación del mar ennegrecido se refuerza un sentido conciliatorio del simbolismo de la muerte: síntesis de melancolía, disolución y desesperación (Bachelard, 1978, pp. 123-143).

1.2. La costa como frontera

El mar y sus lugares (el puerto, la playa, el malecón, el muelle) trazan distintas liminalidades que, a su vez, delinean itinerarios narrativos. La playa, las dunas y los caminos arenosos marcan un recorrido transversal, un desplazamiento

en el borde y, al mismo tiempo, una focalización de cada uno de sus costados: de un lado, la civilización y su marginalidad, del otro, el paisaje inabarcable y profundo:

Todo estaría bien si conseguían salir de ahí: la maldita playa no podía durar para siempre [...] Miró hacia el sur, hacia el bosque y las dunas: apenas distinguía las sombras de las casuarinas. Del otro lado, sobre el mar, no había más que negrura; ni siquiera alcanzaba a ver las luces del astillero (Melchor, 2013, p. 186).

En el interior de esta ciudad con vistas al mar todo es más indescifrable o laberíntico. Lo es, por ejemplo, en la desorientación de Andrik en el primer recuento de su deriva:

Vagaba entonces por las calles cercanas al ferrocarril. Trataba de hallar el camino a la avenida; pensaba que al llegar a ella sabría qué hacer y a dónde ir [...] Decidió seguir caminando, a pesar de la tormenta, a pesar de los relámpagos; qué importaba que sus pies se hundieran en los remolinos (Melchor, 2013, pp. 19-20).

En este pasaje la ciudad, en contraste con el mar, no cumple la misma función de la fuga, a pesar de que el personaje ha decidido escapar. En este caso, la ciudad pone a Andrik en un estado de desconcierto absoluto, la ciudad solo puede ofrecerle un tipo de refugio que nunca será estable. Para Andrik, la ciudad permanecerá entonces como extraña; el gesto de mirar hacia el mar, entonces, representa un alivio o espacio de contemplación menos agresivo: “Me quiere’, pensó el chico, con la mirada perdida en la playa oscura” (Melchor, 2013, p. 21). El lugar de Andrik en la novela, por ejemplo, se descifra desde los claroscuros y la desorientación. La ciudad iluminada le es desconocida, algo que en palabras de Néstor García Canclini (2009) podría interpretarse como una sensación de “extranjería”: “situaciones de extrañamiento ante lo ajeno [...] formas nuevas de alteridad dentro de la propia sociedad y por dificultades de adaptación” (p. 5). Todo parece indicar que la contracara de esta experiencia se encuentra en la esperanza de la fuga, una especie de refugio y alivio concentrados en la contemplación del mar contrapuesto a la experiencia territorial de la ciudad que habita.

Esto sucede en el episodio inicial de la novela con Andrik en el asiento de pasajero con un hombre, su secuestrador. El recorrido que van haciendo focaliza el exterior sumergido en la bruma de la tormenta durante la madrugada:

“El alumbrado era escaso; los arbotantes que sobrevivían a la temporada de tormentas emitían una luz mortecina que los pinos tristes —torcidos hacia el camino, deformados por el viento— ahogaban con sus ramas plumosas” (Melchor, 2013, p. 18). Este fenómeno climático junto con el bullicio del mar conforme avanzan por un camino oculto es, acaso, simbolización de la atmósfera a lo largo de toda la novela: los claroscuros y polaridades entre el día y la noche, la tormenta y sol atenuante que se descubre en los siguientes capítulos que transcurren en el lapso de un día completo.

Este itinerario de “bordeamiento” por la playa también devela una de las experiencias territoriales cruciales en la novela: la del desplazamiento subrepticio entre caminos o veredas en las profundidades siempre, cabe aclarar, con la presencia o el ruido del mar de fondo. Algo que, desde la interpretación de escrituras del territorio latinoamericano, Calomarde denominaría una “experiencia de las orillas” (2017, p. 16). Un recorrido de los personajes en el que el mar es constantemente guía y presencia de un límite:

Las olas reventaban con escándalo a diez metros de la ventanilla del chico. El mar bullía, negro verdoso, coronado de espuma amarillenta [...] los cúmulos de tormenta se alejaban de la costa. Cargados de relámpagos, fosforecían en su apresurado camino hacia las montañas (Melchor, 2013, p. 19).

Así, el recorrido por el borde de la playa usualmente denota una cercanía con una frontera geográfica y característica del paisaje melchoriano y en el que las coordenadas Norte, Sur, Este y Oeste están siempre presentes. Tanto estos como otros hitos de orientación, como, por ejemplo, la estatua del prócer que apunta hacia el sur cuando Andrik escapa (Melchor, 2013, p. 20), son piezas en función de confirmar un lugar en el mundo o, al menos, de recordárselo a estos personajes que están experimentando el abandono todo el tiempo.

Este recorrido fronterizo al comienzo de la novela tiene como objetivo la tentativa de asesinato de Andrik en una cabaña abandonada cerca de un manglar donde la playa termina. Su captor, denominado llanamente como “el hombre” o “el hombre del auto amarillo”, lo lleva allí luego de que este escapara de la casa donde lo tenía en cautiverio. Sin embargo, Andrik y él desarrollan una suerte de “síndrome de Estocolmo” en el que la compasión y vulnerabilidad del joven por ser querido derrumban la tentativa de homicidio. Así, arrodillados en las dunas y conmovidos ambos, víctima y victimario se abrazan y se perdonan (Melchor, 2013, p. 34). Con ello, Andrik parece renunciar al abandono, viendo en su agresor la única posibilidad de pertenencia, de reterritorialización trágica.

Todo el capítulo reservado a contar la historia de Andrik es el trazado de una deriva territorial por la ciudad bajo la lluvia, y este, a su vez, se repite en los otros personajes. El sacrificio frustrado al pie de la playa en lo recóndito de las dunas y los manglares se repetirá y en esta ocasión sí se verá consumado de diversas maneras: Vinicio muere por una herida mortal que le ocasiona Zahir, Andrik se pierde en la negrura del bosque y no se le vuelve a ver, Zahir vaga desconcertado de regreso a la casa de la tía Idalia en busca de venganza y de Pachi solo podrá concluirse que termina sumido en el desconcierto de ver a su amigo morir en sus brazos.

2. La deriva

2.1. Personajes en encrucijada

El panorama de desesperanza en el universo melchoriano siempre es una constante. Tanto los personajes principales como las historias de otros personajes periféricos confirman un vínculo: todos sufren un tipo de abandono que se traduce en desarraigo. En ese mundo enfermizo, la gran mayoría de sus habitantes son presas de la marginación por estar sometidos a distintas formas de abuso o control.

Por ejemplo, cada uno de los protagonistas tiene una contracara usualmente femenina que parece constreñirlos, pero que, a su vez, se representan como relaciones que demuestran un complejo entramado de vínculos emocionales y afectivos (Moraña, 2021, p. 230). El binomio Andrik-Zahir tiene, por ejemplo, una figura materna opresora en la tía Idalia, quien los tiene a su cuidado. El parentesco familiar entre ellos es indirecto o lejano, ya que la tía los tiene a ambos de acogida o por encargo (Melchor, 2013, p. 26). Andrik, también, tiene una historia particular como hijo desamparado por su madre, abandono que culmina con su llegada a la casa de la tía Idalia y Zahir. Pronto ambos chicos desarrollan una conducta afectiva “anómala” que transgrede las normas de comportamiento según la tía, la cual provoca que los agrede: “Andrik se quedaría en casa hasta que expiara su maldad, decía la anciana entre insultos mordaces” (Melchor, 2013, p. 26).

En Andrik, esta fragilidad se sugiere como consecuencia del abandono de su madre con quien, incluso, tiene un diálogo interior constantemente. Un desdoblamiento de su identidad que lo insta, en ocasiones, a desarrollar dependencia emocional de quien le muestre afecto, como pasa con el secuestrador, con Zahir o con Esteban, un joven que lo frecuentaba cuando aún vivía con su madre. Este diálogo conflictivo consigo mismo permite acce-

der a la interioridad frágil y herida de Andrik, quien es proclive a escaparse constantemente del lugar que habita (la casa de la tía Idalia o la casa de su secuestrador).

Zahir, asimismo, tiene un itinerario semejante. Su conflicto esencial se encuentra fuertemente determinado por Andrik. Los abusos de la tía hacia él, por ejemplo, son su principal motivación para huir y llevárselo lejos, a un lugar seguro donde pueda cuidarlo. Esto muchas veces repercute en actitudes violentas hacia ella. La deriva de Zahir es, de manera más precisa, entendida como un rescate, el rescate de su “hermano” Andrik, de quien, así como el secuestrador, va desarrollando un sentido de dependencia motivado por el deseo de dominio corporal y provocador de placer. Para conseguirlo, Zahir recurrirá incluso a asesinar a otros para poder adueñarse de Andrik. El itinerario de Zahir, en ese sentido, está muy vinculado con la muerte: mata al secuestrador de Andrik, a otro joven llamado Tacho que se adueña de un reloj que roba, a Vinicio en el altercado final de la playa y, por último, se sugiere que a la misma tía Idalia.

De los otros dos jóvenes, Pachi y Vinicio, se trazan dos caminos más cercanos el uno del otro, casi en complicidad. Son dos chicos que viven desencantados de su situación en el corazón de la ciudad, ambos frecuentan el parque con sus amigos para pasar el rato intoxicados. Las contracaras femeninas de estos también desempeñan un rol importante en sus historias. De Pachi, por ejemplo, se sabe que está unido a Pamela. Son dos jóvenes ya casados en espera de un hijo. Pamela tiene una hija de otro hombre a la cual Pachi desprecia en ocasiones y le da lástima. El conflicto de pareja entre ambos tiene como consecuencia el hartazgo, un sacrificio que para él valdrá la pena en tanto pueda procrear un hijo varón. La deriva de Pachi se vincula con la presión de su empleo, donde solo descansa una vez cada quince días, y con la idea de mantener a la familia, al grado de tener que hacerse cargo de la niña que no es de él. Tanto su escape como el de Vinicio están más relacionados con una idea de fuga de una rutina que los aflige.

Vinicio, en comparación con Pachi, es meditabundo y melancólico. Quizá junto con Andrik son, en sus respectivos duplas masculinas, los más vulnerables. La historia de Vinicio se explora desde distintos conflictos: se está aliviando del dengue, enfermedad que lo tuvo postrado en cama por un tiempo. En ese transcurso muere su padre adoptivo, dejando a su madre en un estado de depresión absoluta. Aunado a ello, se encuentra afectado por la ausencia de Aurelia, una chica de la cual se enamora y que ha desaparecido sin ofrecer mayores pistas (en ese sentido, Vinicio articula dos contracaras femeninas, su madre y Aurelia).

El caso específico de Aurelia es particular en la novela porque ejerce influencia sobre Vinicio, pero, al mismo tiempo, se cuenta su historia en torno a una dinámica patriarcal opresora que termina por distanciarlos a ambos. Esta constricción también provoca su deriva. Ejemplo de ello el castigo de su padre: “—La *interné*—dijo, muy cerca del oído de Vinicio—. Tuve que hacerlo. Después de que reprobó el colegio decidí castigarla, y fue cuando comenzó a escaparse” (Melchor, 2013, p. 99). Luego de su desaparición, se sabrá que Aurelia es la misma chica que yace intoxicada en una casa abandonada junto a Zahir y Tacho, donde sucede el asesinato del segundo cuando aquel trata de recuperar un reloj robado para conseguir dinero y escapar con Andrik lejos del puerto. Aurelia prefigura así otro cruce de caminos que también es relevante en el círculo de estos personajes. Su deriva es aún más estremecedora en tanto es representada en ese episodio desde el anonimato, una pérdida casi absoluta de su identidad. El único rasgo de identificación de la joven se encuentra en el tatuaje de sus hombros, cual gesto de territorialización última del cuerpo o demarcación de propiedad, el tatuaje de un ave negra que extiende sus alas. La presencia de esta ave resulta simbólica a lo largo de la novela con la constante aparición de los llamados ‘zanates’, aves semejantes a los cuervos que Vinicio se empeña en pintar una y otra vez. Pinturas que espera le sirvan para poder entrar a la escuela de artes, su única vía de escape del lugar que habita.

Como puede notarse, el entramado de relaciones de estos cuatro jóvenes y sus contrapartes, ya sean familiares, amigos, conocidos o extraños, demuestran caras y complejidades internas de un gran conflicto afín, uno que no termina de explicarse más que por el estado violento y abyecto de las cosas en el que están inmersos todos. Así, las maternidades desde algunos de los personajes femeninos (Pamela, la esposa de Pachi; Susana, la mamá de Vinicio; la tía Idalia) aparecen en función de un aparente “resguardo de lo hostil” que invariablemente terminará por desmontarse.

2.2. Las ausencias y el dolor, dos formas de extranjería

Ahora bien, el complejo fenómeno de las familias desde la perspectiva femenina de las maternidades se encuentra, también, caracterizado y afectado por otros eventos. La pérdida o el conflicto con la figura masculina y paterna es uno que trastoca las relaciones intrafamiliares (el padre conservador que castiga a su hija en el caso de Aurelia, el padre adoptivo y distante de Vinicio, así como la identidad velada de su padre biológico o la ausencia absoluta de una figura semejante en Andrik y Zahir). Todo este fenómeno instaura una dinámica de familias ensambladas que pervierte y “extranjeriza” a los indivi-

duos en la conformación de un sentido de pertenencia. Si algo caracteriza los itinerarios de estos personajes es justamente ese ensamblaje al que no se pueden ajustar y del cual son expulsados directa o indirectamente. Sus derivas están fuertemente marcadas por ese sentido de extranjería, según García Canclini (2009), en el espacio familiar y conocido.

La autora ha mencionado la relevancia de una obra cinematográfica influyente en la novela: *Amores perros* (2000), dirigida por Alejandro González Iñárritu y escrita por el también novelista Guillermo Arriaga (Martínez Torrijos, 2022). Esta historia de cruce de caminos devela una operación territorial similar en la novela que se logra bajo una clave fundamental que comparten ambas obras: las derivas de cada personaje culminan en un encuentro, el cruce es un lugar de reconocimiento, o lugar en común, compartido. Según Cristina Rivera Garza (2011), este efecto bien podría conformar una instancia del “dolerse” con el otro. Sin embargo, la poética melchoriana, si es que pudiera vincularse con este tipo de “escrituras dolientes” (desde el cuerpo y hasta su lectura), no se permite resoluciones esperanzadoras, en todo caso, su ausencia es la apuesta principal, evento que no la exime de la posibilidad del encuentro. El episodio de este aparente encuentro “doliente” en la novela tiene un desenlace, a fin de cuentas, trágico. Con ello se refuerza el sentido de un desarraigo que excede a los personajes y que anida en lo más profundo del contexto y la condición humanas representados por la autora.

3. Comentario final: los entrecruzamientos

Falsa liebre constituye un primer ejercicio de cuestionamientos y reflexiones que persistirán en las novelas siguientes de Fernanda Melchor. Esta novela es la más urbana de la trilogía y la que mayor atención brinda a la idea de la ciudad portuaria, es decir, a la de un espacio con vista y presencia del mar. En este sentido, la exploración del territorio costero se vuelve una clave espacial pertinente para analizar. El mar aquí concentra componentes simbólicos y fronterizos que permiten asimilar una experiencia territorial particular: es, en todo momento, un escenario de fondo que transmite y comunica significado a los personajes.

Se puede notar que las propiedades simbólicas del mar no son ajenas a las tradiciones poéticas que asocian el agua con la muerte y las evocaciones del sueño, por ejemplo, en perspectiva de Bachelard. Sin embargo, Melchor conjuga esto con la experiencia de lo que ella denomina “el trópico negro”:

este trópico melancólico y violento que fui construyendo con mis experiencias en Veracruz puerto y en las zonas rurales que lo rodean, y que en mi imaginación también tiene que ver con el condado de Yoknapatawpha de Faulkner, o con los villorrios del sur profundo de McCarthy, o el Chaco de Mempo Giardinelli, o incluso con la desolación, algo más alejada del trópico, de los fundos chilenos de las novelas de Donoso, pero que además es un territorio que todavía tiene muchísimas vetas inexploradas que me parecen fascinantes [...] es un lugar de gran relevancia histórica y cultural (Ortuño, 2020, pp. 128-133).

Como se ha mencionado, esta experiencia del mar y el trópico marca un fenómeno de “fronterización” en el que el mar no se cruza, sino que solo se recorre por la orilla. En este sentido, puede afirmarse que la territorialización del puerto o la zona costera, en específico la de esta geografía imaginada, puede interpretarse desde las claves de lo intersticial en las propuestas de Homi K. Bhabha (1994), donde “reina un sentimiento de desorientación, una perturbación de la dirección” (p. 17) y desde donde puede situarse una perspectiva de interrogación e interacción simbólica que abre la posibilidad de una reivindicación de las diferencias culturales (p. 20). Un territorio que deviene intersticio en tanto el recorrido que experimentan los personajes se vuelve un entrelugar indefinido. De esta manera, la orilla de la playa no es solo escenario, sino también ficción territorial vinculada con las interioridades de los personajes que parecen sentirse expulsados hacia esas orillas, un descentramiento reforzado tanto en lo simbólico como en lo espacial. Esta expulsión hacia las orillas sitúa a los personajes en un estado de confrontación individual y grupal. El puerto sirve, en la novela, como espacio delimitado por fronteras naturales, las aguas, en este caso, confundidas en la negrura nocturna o bajo el clima caluroso, son un elemento de atracción y repulsión al mismo tiempo (por ejemplo, en Vinicio, quien, habiendo padecido del dengue, una enfermedad que se contagia en climas tropicales por estancamiento de agua, ve en el mar una posibilidad de contagio). Este fenómeno de orillamiento de los personajes es la consecuencia de sus derivas particulares y sus desorientaciones por abandono.

Cada uno de los cuatro personajes protagonistas en *Falsa liebre* resiente una crisis personal que se traduce en deriva. Estos itinerarios narrativos tienen su correlato en la experiencia fronteriza del desarraigo vinculado con el proceso de transición y restitución del que habla Gloria Anzaldúa (2016), experiencias

diseñadas para definir los lugares que son seguros y los que no lo son, para distinguir el *us* (nosotros) del *them* (ellos). Una frontera es una línea divisoria,

una fina raya a lo largo de un borde empinado. Un territorio fronterizo es un lugar vago e indefinido creado por el residuo emocional de una linda contra natura. Está en un estado constante de transición (p. 42).

Los conflictos personales se visibilizan de esta manera, entonces, como conflictos territoriales. Así, el abandono de Andrik por su madre traza un itinerario de fugas constantes, volviéndolo un personaje altamente desterritorializado y que representa la masculinidad más frágil de los cuatro jóvenes. Esta historia, en comparación con las otras, tiene un uso del lenguaje distinto. A esto se debe, quizá, que la fragilidad de Andrik sea la más acentuada. Las descripciones del recorrido nocturno, analepsis constante al pasado traumático del personaje y marcas textuales que lo ponen en un diálogo interior con otro, que después se sabrá que es el eco de la voz de su madre (Melchor, 2013, p. 33), caracterizan los bloques narrativos conferidos a Andrik como los más complejos.

Cercano a Andrik se encuentra Vinicio, quien tiene en la ausencia de la figura paterna un padre adoptivo que acaba de morir y uno biológico al cual desconoce (otro conflicto de arraigo). Una de las características que definen en términos espaciales a Vinicio es su relación con los vacíos, los que han dejado estas figuras paternas, casi fantasmales. Así como sucede con su madre, Susana, quien le cuenta haber notado la presencia del padre adoptivo que acababa de morir en la casa y que, desesperada, recurre a quemar sus ropas y pertenencias. Es decir, el espacio que ocupan los muertos o los que desaparecen, como también sucede con Aurelia, la chica de la que se enamora. Todo ello sintetizado en la experiencia final del vacío que contempla Vinicio en la playa.

Los roles de Zahir y Pachi con respecto a los anteriores contienen rasgos opuestos. Zahir, por ejemplo, está sometido por el deseo de adueñarse de Andrik, de territorializar al otro como garantía de placer justificada en el acto de protegerlo o cuidarlo. La ficción territorial predominante de Zahir es también la huida, pero mediada por una idea de rescate, la de salvar a Andrik, llevarlo lejos donde no pueda ser herido y pueda ser solo controlado por él. Zahir tiene la característica corporal de ser obeso, algo que en ocasiones lo avergüenza, una conciencia de repulsión del cuerpo que refuerza el gesto de desterritorialización sostenido en la novela, el cuerpo como última demarcación territorial en conflicto. Esto no solo sucede con él, sino que es también una constante en otros personajes, quienes cobran conciencia constantemente de su cuerpo, acaso como síntoma de su desterritorialización y el dolor que experimentan. En Andrik se puede observar cómo se deleita observando su

cuerpo lastimado y que, en todo momento, se focalizan las sensaciones de sus heridas; en Vinicio, en cambio, hay un extrañamiento hacia la enfermedad que se apodera de su cuerpo, algo que lo mantiene afiebrado y de mal humor constantemente. Zahir es un personaje violento, el único de los cuatro que es capaz de asesinar a alguien con tal de satisfacer su deseo de control. Esta violencia también está presente en Pachi pero de manera contenida. Pachi representa, en mayor medida, una idea de fragilidad masculina, en tanto se encuentra sometido, desde su punto de vista, a sus obligaciones como proveedor de familia. Aunque, a decir verdad, esta masculinidad vulnerada también la comparten otros personajes: Andrik es un chico abandonado por su madre que desarrolla conductas homosexuales; Vinicio carece de una figura paterna mientras que falla en sus vínculos femeninos, su madre y su novia, buscando permanecer en un estado alcoholizado a manera de refugio; y, por último, Zahir es un joven avergonzado de su cuerpo que encuentra alivio en la atención y cariño que le otorga Andrik, al grado de obsesionarse con la idea de dominarlo y adueñarse de él.

En resumen, puede observarse cómo las relaciones de los personajes con este espacio en concreto, la ciudad portuaria, se conforman como un gran territorio de hostilidades. Esto no solo en el sentido de que cuando los personajes se desplazan padecen una especie de desorientación, sino también por la preeminencia de un discurso que alimenta la noción de amenaza latente. Así en el sueño de Pachi en que el puerto adquiere rasgos pesadillescos que se traducen en una atmósfera de lo insoportable y mortecino. De esta manera, cuando Pachi se acerca a la escollera no puede evitar asustarse por la presencia de un vagabundo que tiene marcas en la piel, como los zombis de su sueño. O, también, el sentido de alerta en torno a los rumores de ciertas presencias amenazantes que deambulan por el lugar: locos, asesinos, viciosos o borrachos.

A todo este entramado se le agrega la idea que germinará en las siguientes novelas de Melchor, en especial en *Temporada de huracanes*, acerca del rumor o el chisme. Una sugerencia de estos discursos ya se vislumbra aquí, por ejemplo, en Susana, la madre de Vinicio. Una vez que fallece el padre, la madre recurre al encierro (otro evento fundamental en las novelas de Melchor que, incluso, es clave en la historia de Andrik, debido a que la tía Idalia confía en que solo así podrá expurgar la maldad de su interior; esto a partir de que sorprende a Andrik y Zahir teniendo conductas homosexuales entre ellos). De la madre de Vinicio, émula de “la loca de la casa”, se cuenta que tiene poderes sobrenaturales vinculados con la brujería, y que por ellos enloquece después cuando alucina a su esposo fallecido.

También es necesario destacar otro tipo de espacios clave en esta y las siguientes novelas: las casas abandonadas. En esta ocasión, la casa abandonada es escenario del primer asesinato que sucede en la novela, esto es en el episodio en que Zahir despierta, luego de una fiesta en compañía de Tacho, uno de sus amigos, y también junto a una chica sumamente intoxicada que después se sabrá que es Aurelia, quien fuera la novia de Vinicio. El rumor del asesinato incluso se malentende en el contexto de otro altercado entre pandillas juveniles, donde aparece involucrado Tacho. Así, cuando se corre el rumor del asesinato se llega a creer que quizá había sido en venganza del altercado sucedido en un antro de la ciudad y que, quizá por eso, aquella casa hospeda todo tipo de maldades:

Vinicio conocía el lugar aunque jamás había entrado: era el refugio predilecto de los lavacarros y los indigentes en días de mal tiempo. Una vez, hacía muchos años, Pachi y otros chicos se retaron a entrar a las ruinas para comprobar si era cierto que había fantasmas: se decía que un hombre se había ahorcado ahí adentro y que la sombra de su cuerpo aún se balanceaba en la pared (Melchor, 2013, p. 165).

Acerca de algunos de los sucesos cargados con un halo de malignidad y clandestinidad, ambos desde lo marginal, puede asegurarse que quienes se apropian de estos discursos son los expulsados, aquellos que en la deriva persisten en recurrir a desplazamientos por el territorio, espacio que es reconfigurado constantemente por ellos, un acto de reterritorialización a partir de verbalizar la experiencia marginal del mundo en el que viven.

La disputa territorial en *Falsa liebre* es un fenómeno que también aparece implícito. Se sugiere, por ejemplo, en el paquete de droga que encuentra Pibe, el amigo de Pachi; en los lugares clandestinos como los baños de vapor o los parques donde los jóvenes se prostituyen; o, también, en las fiestas que tienen los jóvenes tanto en el antro en el que se suscita una redada policial como en la casa abandonada donde Aurelia es abusada y Tacho asesinado. Es a partir de todas estas configuraciones como el escenario de la novela se territorializa a la manera de un intersticio, un territorio indefinido, producto de derivas y desarraigo.

Melchor nunca nombra a la ciudad de Veracruz textualmente en la novela. Solo lo hace a través de algunos referentes como calles, barrios, playas o regiones cercanas: un gesto de imaginación literaria sobre una experiencia autoral que también puede ser reinterpretado como el de un desplazamiento de la

idea de lo propio. Con ello Melchor no parece deslindarse de una realidad vivida, sino de mostrarla a través de claves que le son cercanas: los referentes pop de la modernidad entendidos desde las periferias como las películas de terror y la música que suena en la radio del momento. Sin embargo, la omisión del nombre de Veracruz no parece fortuita y termina por ser una localización espacial desdibujada. Un lugar identificable en el marco de una realidad extratextual que empieza a desconocerse, una sensación de extranjería en la que el lenguaje se vuelve el único medio de reterritorialización. El desplazamiento por las profundidades del territorio parece conseguir, de alguna manera, su restitución por vía de la apropiación en el lenguaje que lo verbaliza y que, en numerosas ocasiones, lo hace favorecido de ficciones orales como los chismes, las leyendas o saberes populares. Fernanda Melchor consigue en esta novela transitar por la vía del lenguaje descarnado por ese paisaje nauseabundo equiparable con los estados interiores y conflictos de sus habitantes; la exploración del puerto, del mar y su negrura y de sus escondites tiene su contraparte en la exploración de sus personajes, los misterios de la masculinidad y las causas de sus derivas, sus encuentros y desencuentros: el cruce de caminos como recurso último o posibilidad de reterritorializarse en medio del caos.

IV. EL AGUJERO EN *TEMPORADA DE HURACANES*

La segunda novela de Fernanda Melchor lleva por nombre *Temporada de huracanes* (2017). Su publicación en el sello trasnacional Penguin Random House representó un gran paso para su carrera literaria en términos de distribución. La proyección y circulación de esta obra ha repercutido en un fenómeno de ventas y críticas positivas. A la fecha, la novela ya sobrepasa su undécima reimpresión y en medios tanto de divulgación como académicos cuenta con una gran cantidad de reseñas y estudios. Asimismo, ha gozado de gran interés internacional, granjeándole traducciones a más de quince idiomas; destacan las hechas al inglés y al alemán que le han merecido distinciones como el Premio Anne Seghers 2019 y la nominación al Premio Man Booker International 2020. Las reseñas de medios relevantes como *The New York Times* y *The Guardian* la han valorado ampliamente y, también, el diario *El País* la ha situado como uno de los mejores libros del presente siglo (Rodríguez Marcos, 2019).

Temporada de huracanes es una novela vertiginosa que cuenta varias historias en torno al crimen de un personaje apodado “La Bruja”. Si en *Falsa liebre* se acude al encuentro de cuatro personajes en un cruce de caminos, *Temporada de huracanes* recupera y violenta la multiplicidad de historias para convertirla en una caída tempestuosa, émula de remolino e, incluso, de una danza siniestra y concéntrica que recuerda al aquelarre brujeril. El terreno a donde han sido arrojados estos personajes es el llamado rancho de La Matosa; el crimen del personaje de la Bruja, especie de matriarca y terrateniente, sucede allí en el contexto del inicio de la segunda década del siglo XXI, cuando el territorio veracruzano se halla atravesado por la última inyección de la industria petrolera previo a la crisis (De Alba, 2016) y la llegada del narcotráfico. Un anuncio de la espiral de violencia que se aproximaba a la región. Tal cual como lo explica Víctor Manuel Andrade Guevara (2018):

[ya para] la década de los ochenta, la violencia en Veracruz estuvo relacionada, sobre todo, con las disputas por la tierra, las disputas por el control de las cuotas de los productores en las zonas cañera y las disputas sindicales (de manera destacada las del Sindicato de Petróleos Mexicanos-Pemex) (p. 61).

Un contexto donde la irrupción del narcotráfico y la corrupción política terminan por estragar el territorio y sumergirlo en las condiciones más atroces equiparables a las de zonas de conflicto o de guerra.

Las historias en torno al crimen de la Bruja se traslapan constantemente entre la confesión, la declaración, el rumor y la superstición. Así, las versiones de Yesenia, Munra, Norma y Brando (de nuevo, cuatro personajes) se complejizan por la relación que juegan en torno a la víctima del crimen y su amante, Luismi, otro personaje en cuestión que junto a la Bruja están completamente aislados en los relatos de los otros, como personajes sin voz narrativa. El recuento del crimen, desde su hallazgo hasta su entierro, irá develando toda clase de vicios y corrupciones que anidan en la región, desde la idiosincrasia “jarocho” cargada de lo carnavalesco y lo pagano hasta la marginalidad más violenta que se gesta en la comunidad en todos sus ámbitos.

La gran cantidad de reseñas han destacado la representación de este espacio llamado La Matosa y sus alrededores como un elemento clave de la novela. Una región extraña incluso en el panorama de los paisajes narrativos de la tradición mexicana actual. Paisaje que, desde la perspectiva de Guillermo Bonfil Batalla, podría entenderse como una faceta contemporánea del “México profundo”, un territorio bajo “circunstancias de dominación a que es sometido. No es un mundo pasivo, estático, sino que vive en tensión permanente” (1990, p. 11). En el contexto del siglo XXI, la experiencia territorial de la ruralidad y lo indígena, centrales para Bonfil Batalla, ya no son excluyentes de todas “las aldeas, los pueblos, los barrios que han permanecido al margen” (1990, p. II); han cambiado radicalmente con la intromisión del capitalismo extractivista y la modernidad global. Todo ello en el marco de su aparente convivencia con las estructuras sociales y culturales de las regiones que penetra, en especial, en sus versiones de la industria y la guerra contra el crimen. Los personajes de la novela transitan y apenas pueden vivir en las zonas de este espacio profundo donde las casas permanecen escondidas entre la espesura de los cañaverales y la llanura, y los caminos para transitarlo son sinuosos y silenciosos. La Matosa, como apunta Dalia Cristerna (2017), termina por ser solamente una zona de cruce, un espacio periférico olvidado y, por lo mismo, proclive a ser ficcionalizado.

El desarraigo también es un elemento catalizador en la ficción. La gran mayoría de los personajes que habitan el universo melchoriano carecen de sentido de pertenencia al lugar al que literalmente parecen haber sido arrojados. Muchos de ellos experimentan el deseo de fuga o, todo lo contrario, la sensación de hundirse cada vez más casi como algo impostado. Una imposibilidad de salir, pero tampoco de pertenecer, la experiencia del *entremedio* (*in-between* o Nepantla) que según Gloria Anzaldúa (2015) es el *locus* donde los códigos culturales y personales entran en conflicto, donde se confrontan las leyes del mundo, territorialidades en tensión (p. 2). En ese mismo sentido, el personaje de la Bruja es el centro de la novela que realza esta tensión debido a que, también, como personaje *queer* abreva de lo intersticial al transitar lo masculino y lo femenino, mayoritariamente, en las relaciones de poder que ejerce frente a la comunidad. Y es que desde los rumores y experiencias de los personajes la llamada también Bruja Chica, hija de la Bruja Vieja, es a todas luces un hombre que fue criado como mujer. Un rumor que en voz de los otros lo sitúan como un travestido y extravagante *outsider* de la comunidad.

Gloria Luz Godínez Rivas y Luis Román Nieto (2019) han expuesto la relación de la figura y arquetipo de la Bruja con los imaginarios populares, los cuerpos abyectos y violentados en el contexto del capitalismo salvaje o *gore*, este último término acuñado por Sayak Valencia (2010). Para ellos, la Bruja encarna los males y lo marginal del pueblo, en ella se concentran las perversiones y supersticiones. La Matosa como comunidad se torna, en todo caso, en un asidero de sexualidades e identidades disidentes que incluso se asocian con la exposición carnavalesca de esas facetas reprimidas por la conciencia patriarcal.

Por otra parte, Rafael Lemus (2022) ofrece una lectura y aproximación para descifrar este espacio de La Matosa y sus alrededores, caracterizándola como una geografía imaginaria o punto impreciso, perdido entre manglares e ingenios azucareros, que termina por ser un *locus ficticio*. Desde su punto de vista, el abandono del territorio por parte del Estado y el régimen de violencia necrocapitalista revela las divisiones y pugnas territoriales llamadas “plazas”. En ese sentido, explica, La Matosa de Melchor como lugar imaginario se vincula con todos aquellos lugares perdidos del mapa civilizatorio nacional, espacios que nunca han sido regidos y casi por extensión relegados a su invisibilidad. Un lugar caracterizado por ser un paraje distinto al de narrativas mexicanas recientes (la frontera, el desierto, la ciudad) y, concluye, espacio carente de descripción (porque no hay mucho que describir) y, por tanto, ajeno a la historia.

Partiendo de la ruta analítica planteada se siguen las pautas conferidas al espacio (la zona cañera) que concentra las experiencias territoriales clave de la fosa común, el espacio en hundimiento en su relación con los cuerpos bajo tierra y el desastre natural, así como la del territorio estragado por las prácticas extractivistas. El segundo momento de análisis está dedicado a la figura de la Bruja como ente narrativo que concentra y estructura la novela en su totalidad, desde su versión como arquetipo alegórico en la tradición y el poder que ejerce sobre su alrededor y, en específico, el rol que desempeña la casona gótica que habita. El comentario final busca una denominación de este *locus ficticio* en relación con la tradición narrativa que se finca, en gran medida, en la experiencia de un territorio muchas veces contrapuesto al occidental, el rasgo salvaje del territorio bárbaro americano.

1. La zona cañera

1.1. El agujero como escenario

Los capítulos con que abre y cierra la novela, en comparación con el resto, son breves estampas que reflejan el estado convulso y degradado de esta denominada zona cañera. Estos son una especie de prólogo y epílogos que articulan la experiencia territorial de la región húmeda de los cañaverales. Inicia desde el hallazgo del cuerpo putrefacto de la Bruja cuando yace en los canales de riego hasta su entierro en una fosa común. Esta “experiencia de la fosa” engloba, en gran medida, la manera de entender el territorio en el que se encuentra subsumido el escenario de la diégesis en su totalidad. Un territorio como agujero, por momentos equivalente con el adentramiento en lo profundo: la entrada al inframundo. Esto se presenta, por ejemplo, en el rumor del reclamo del diablo a las Brujas: “porque tarde o temprano el diablo iba a venir a reclamarla como suya y la tierra se partiría en dos y las Brujas caerían al abismo, derecho al lago de fuego del infierno” (Melchor, 2017, p. 23). Esta experiencia del agujero se asocia, de otra manera, con el que cava Norma cuando aborta y deposita el feto, producto de la violación de su padrastro:

quién sabe cómo tuvo fuerzas para bajarse del colchón y salir al patio y darle vuelta a la casita y ponerse a cavar un hoyo en la tierra con los dedos y con las uñas y con las piedras que iba desenterrando, un agujero donde al final se metió y se acucilló a pesar del dolor que había convertido su sexo en un tajo abierto a golpe de faca (Melchor, 2017, pp. 149-150).

Mismo agujero que Munra y Luismi contemplarán después con horror y que asociarán con un trabajo de la Bruja, evento que incita el odio de Luismi hacia ella y termina en su asesinato. Esto, también, provoca en Munra el recuerdo de rumores de los llamados “trabajos bajo tierra” como maldiciones para quien pise el lugar (Melchor, 2017, p. 83).

La composición de estos cuadros de entrada y salida de la novela pueden asociarse con una preocupación por lo visual en búsqueda de un efecto de *shock*. Todo comienza con un encuadre en el que se hace un acercamiento sobre la escena perturbadora en la que unos niños que vagan y juegan por el descampado se encuentran el cuerpo muerto de la llamada Bruja:

el borde de la cañada y los cinco 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 bien 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 (Melchor, 2017, pp. 11-12).

Lo que más adelante será una suerte de *tour de force* hacia las profundidades del agujero, se introduce previamente en dos páginas, una suerte de salto abrupto al espacio profundo de La Matosa. Una introducción que configura un espacio nauseabundo bajo la premisa de lo que sucede en la novela negra o, visto desde las convenciones de su vínculo con lo cinematográfico, al llamado género del *thriller* donde, como afirma Rocío Alés Fernández (2017), “se centra en el proceso de investigación de un asesinato que conduce a desvelar la identidad del personaje criminal” (p. 59).

En ese sentido, puede asegurarse que, en gran medida, la sensación de este espacio está atravesada por la experiencia constante de este escenario rodeado de muertos. Un terreno que pisan los personajes que en realidad no es más que “los huesos de los que quedaron enterrados bajo el cerro” (Melchor, 2017, p. 25) y que bajo esta misma atmósfera de supersticiones solo alimenta más la ficción territorial con la que cargan todos, la del cúmulo de maldiciones que se van fraguando conforme se pisa espacio maldito.

1.2. La relación entre el desastre y los cuerpos bajo tierra

El cierre de la novela, que consta de dos partes breves, a manera de epílogos, terminan por remarcar la experiencia de la fosa en el periplo del crimen. El asesinato de la Bruja como herida abierta o “dolor punzante que se niega a

disolverse” (Melchor, 2017, p. 218) es una demostración de los demás muertos que yacen dentro de este territorio fosa:

las malas vibras son las culpables de tanta desgracia: decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas cavadas con prisa en los terrenos que rodean las comunidades (Melchor, 2017, p. 217).

La zona cañera conjuga semánticamente la experiencia del espacio nauseabundo y putrefacto con la innumerable cantidad de cuerpos muertos en lo profundo. De esta manera, conviene hacer un énfasis en los discursos y narrativas territoriales que imperan en el contexto mencionado.

Edgardo Íñiguez (2019) asocia aquellas narrativas sobre estos espacios rodeados de muertos que Cristina Rivera Garza ha nombrado “necroescrituras”: espacios en común (o comunitarios) que se caracterizan como territorios heridos (la “necrópolis mexicana”) a los cuales se les busca una manera de interpretar, escribir, contar, narrar (Íñiguez, 2019). Aunque como bien se acota en la novela, son cuerpos que se resisten o que pese a su ocultamiento terminan por aparecer de nuevo, como heridas de la comunidad que nunca cicatrizan. Un eco de los versos que Cristina Rivera Garza recupera del poeta Roque Dalton cuando se refiere a los llamados “muertos indóciles”. Estos muertos a los que el viejo enterrador se apresura en depositar antes de que vuelva la temporada de huracanes. Muertos a los que apacigua y que, paradójicamente, intenta guiar fuera de la fosa: “¿Ya vieron? ¿La luz que brilla a lo lejos? ¿La lucecita aquella que parece una estrella? Para allá tienen que irse, les explicó; para allá está la salida de este agujero” (Melchor, 2017, p. 222).

Esta aproximación al horror de la fosa guardaría, acaso, una relación figurativa con la imagen del huracán, ya que en ambos existe una especie de experiencia vertiginosa. Y es que el espacio inhóspito en la novela se encuentra aquejado constantemente por las tormentas tropicales, algo que lo vuelve, también, un espacio de barbarie donde la presencia y fenómenos de la naturaleza salvaje guardan una fuerte relación con el drama de los personajes. El huracán, al comienzo de la novela, es aludido como evento ocurrido años antes que provocó un deslave que desplazó y enterró a los habitantes de La Matosa: “lo del huracán del setenta y ocho, cuando el deslave, la avalancha de lodo que sepultó a más de cien vecinos de La Matosa” (Melchor, 2017, p. 15). De esta manera, se puede observar la conformación de un territorio lodoso y movedizo, un estado simbólico del hundimiento.

Lucía Treviño (2108), por ejemplo, hace hincapié en las evocaciones del título y su implicación a nivel estructural en la novela. De esta manera, ahonda en el sentido simbólico y semántico de los huracanes: su fuerza caótica, su arrastre y su ojo. Todo esto trasladado a la historia de un crimen visto desde una multiplicidad de voces donde la víctima, la llamada Bruja, está en el centro. Treviño concluye que su variedad de registros, que van desde la súplica y la maldición hasta los chismes, los mitos y las supersticiones, se unifican en la obra para ofrecer una voz verdadera que es “el tono del terreno, ecos que se expanden dentro del paisaje desolado” (2018, p. 158). Con ello, concluye, se devela esa voz acumulada de indiferencia y desesperanza en un país acostumbrado al horror que tiene su centro en ese ojo del huracán, un hoyo negro o, también, una fosa común.

Sobre esta experiencia de la fosa se alude en el mismo sentido a las llamadas “tumbas de los antiguos” que es de donde se cree que la Bruja va a adquirir sus hierbas y poderes:

Una mala mujer a fin de cuentas, porque quién sabe cómo, tal vez aconsejada por el diablo pensaban algunos, se enteró de que había unas yerbas que crecían en el cerro, casi en la punta, entre las viejas ruinas que según los del gobierno eran las tumbas de los antiguos, los que habitaron antes estas tierras, los que llegaron primero, antes incluso que los gachupines, que desde sus barcos vieron todo aquello y dijeron matanga, estas tierras son de nosotros y del reino de Castilla, y los antiguos, los pocos que quedaban, tuvieron que agarrar pa’ la sierra y lo perdieron todo, hasta las piedras de sus templos, que terminaron enterradas debajo del cerro cuando lo del huracán [...] las ruinas esas donde se decía que crecían esas yerbas que la Bruja cocinó para convertirlas en veneno (Melchor, 2017, p. 15).

El espacio fangoso de La Matosa, en ese sentido, termina por ser uno que se levanta sobre muertos y que carga con el pesar histórico de los desplazados y los desarraigados tanto por fuerzas extractivistas como por las de la naturaleza, una conjugación que deviene simbólica de lo *infra*-territorial, un inframundo.

1.3. La ficción del territorio estragado a consecuencia del extractivismo

Las formas de violencia territorial en *Temporada de huracanes*, en contraste con *Falsa liebre*, adquieren una dimensión distinta en tanto advierten de la presencia y los estragos de prácticas extractivistas en el marco del capitalismo global y salvaje. El cuerpo de la Bruja, por ejemplo, aparece en un canal de riego de

los llamados ingenios azucareros, una industria que ocuparía grandes regiones del territorio veracruzano durante casi todo el siglo xx (Andrade Guevara, 2018, p. 61). Esta presencia de la industria extractivista se complementa con este paisaje-fosa como otra de las fuerzas con mayor agencia territorial. De hecho, son las tierras y la casa de la Bruja el espacio codiciado que la industria azucarera busca absorber:

negociaba las rentas con las gentes del Ingenio, que seguían al sobres de aquel pedazo de tierra y aguardaban un descuido de las Brujas para despojarlas con argucias legales, aprovechando que no había papeles, que no había hombre alguno que las defendiera (Melchor, 2017, p. 18).

A esta pugna territorial tiempo después se le sumará la de la influencia de las petroleras y la venida de extraños y sus costumbres, en gran medida, representados en la novela como rescoldo de una industria que deja a su paso rastros de corrupción. Francesco Di Bernardo (2022), por su parte, hace una lectura en torno a las condiciones sociales que se producen en esa área geográfica particular. Espacios de precariedad y violencia sujetos a las fuerzas extractivistas del capitalismo global como transformadoras del territorio (Di Bernardo pone como ejemplo el fenómeno de la denominada “petroficción”). Espacios caracterizados por el dominio del capital trasnacional y prácticas de cercamiento y privatización de las tierras comunales con fines de extracción. Aunado a esto se trazan caminos que conectan a los centros urbanos con la costa, justo en el medio parece estar La Matosa, teniendo específicamente como centro la casa de la Bruja.

Desde la perspectiva de Sergio González Rodríguez (2014), podría sumarse el último agente extractivista en el contexto de los problemas del siglo xxi: el del crimen organizado, en específico, el que involucra al narcotráfico. Así, se traduciría la noción de territorio a lo que él denomina un “campo de guerra”: terrenos periféricos y baldíos destinados a la ocupación o la explotación. El campo de guerra, dice, trasciende los territorios porque sus vínculos en las fronteras norte y sur lo vuelven un campo de operaciones. Este nuevo *locus*, que es más vinculante con el espacio representado por Melchor, demuestra cómo el espacio sujeto a dinámicas de poder y control se vuelve una suerte de mapa al servicio de la organización del dominio y del pensamiento estratégico (2014, p. 13). En la época actual acaso pueda explicarse como la disolución de los territorios estáticos, un proceso irrefrenable en el que la desesperanza de la tierra y el lugar propio, ya vaticinada desde mediados del siglo xx, ahora es una realidad más palpable y contrastante. Dice González Rodríguez:

El umbral inestable en que se convirtió México desde 1994 hacia principios del siglo **xxi** debe pensarse de otra forma. El mapa de la República mexicana, tal como se lo conoce en su conjunto ya es otro: ha quedado atrás la antigua figura de la cornucopia plena de riquezas y recursos naturales que se identificaba con el emblema nacional, común a varios Estados-nación de América Latina [...] Los litorales hacia ambos lados del mar y sus fronteras al norte y al sur se han convertido en extensas líneas porosas o translineales que se flexibilizan, abren y cierran (2014, p. 13).

Uno de los territorios que más transformaciones ha sufrido, según él, es el del litoral del golfo de México: especie de corredor estragado por el crimen organizado. Este lugar atestigua las crisis y tensiones permanentes entre lo legal y lo ilegal, dislocándolo en un estado permanente de alegaldad donde la imposición de normas e instituciones con aparentes intenciones de regulación son rechazadas constantemente por los habitantes de la zona (González Rodríguez, 2014, p. 16).

En conclusión, la pugna territorial montada entre fuerzas del Estado y el narcotráfico terminan por transformar el espacio en un campo de batalla donde la idea de soberanía ha sido desmantelada. El espacio de La Matosa bien puede interpretarse como un espacio en blanco en el mapa del Estado, una zona que carece de interés y de alcance real, una zona que puede ser vigilada y penetrada, pero que en la práctica complica el establecimiento del orden. En ese sentido, evoca los grandes conflictos nacionales del aprovechamiento o venta de territorios como recurso o bien soberano: cuando el Estado no puede establecer el orden absoluto u organizado sobre sus tierras, otras fuerzas fronterizas lo penetran y se adueñan de él. Es, justamente, en ese resquicio de alegaldad y blanco geográfico donde se finca el poder en tensión del personaje de la Bruja, ya sea como dueña de las riquezas que las instituciones extractivistas pretenden tomar o como relato de una ficción diseminada a lo largo del territorio que de modo simbólico alecciona a la comunidad marginal. En el centro de esa narrativa aparece la guarida de la Bruja: una casona gótica que es tanto un refugio del afuera como un sitio de iniciación de los personajes que la rodean. Es el espacio de la curandera para las mujeres extranjeras (que la comunidad ha relegado a la única denominación de prostitutas), pero también espacio de realización de los deseos para los jóvenes sumidos en la precariedad y el abandono absoluto.

2. El despojo y el hundimiento (a propósito del personaje de la Bruja)

2.1. La Bruja del bosque: un relato en tránsito

Sobre el rol central de esta Bruja, Julian Lucas (2020) ha destacado cómo su personaje encarna en los ojos del pueblo todas las formas de corrupción que sufren. Para cuando su cuerpo aparece en el canal de irrigación, lo que pareciera ser algo folclórico, o, engañosamente, alguna forma de realismo mágico, pasa a transformarse en algo más perturbador y psicológicamente intrincado. Se necesita una villa para engendrar y matar a una bruja, dice Lucas (2020). La Matosa, un pueblo sumergido en la zona cañera, es, justamente, ese paisaje de miedo y odio a las fragilidades donde todos son susceptibles de volverse víctimas a manos del otro. El contraste inicial que se observa, por ejemplo, al poner a un grupo de chicos frente a este cuerpo muerto que porta este rostro que ríe no es gratuito. Esta exposición de la inocencia a los horrores de la violencia es un tema que ya ha aparecido constantemente en la revisión de la obra de Melchor. Este efecto de *shock* visual del rostro muerto que ríe frente al grupo de muchachos tendrá un eco persistente a lo largo de la novela. Por ejemplo, en el miedo que muchos de los personajes han aprendido a tenerle a la Bruja debido a las historias que se cuentan alrededor de ella.

Uno de los vínculos fundamentales con este fenómeno se encuentra en el cuento “Salir con domingo siete”, atribuido a la recopilación de cuentos infantiles de tradición oral de la escritora y activista costarricense María Isabel Carvajal, bajo el seudónimo de Carmen Lyra, que lleva por título *Cuentos de mi tía Panchita* (1920); la referencia aparece en la sección final de agradecimientos en la novela. El cuento involucra a dos hombrecillos caracterizados como “compadres güechos” que Melchor, en la adaptación que hace, describe como jorobados y forman parte de una historia que el personaje de Norma lee en un cuaderno al estilo de los cómics o historias para jóvenes. Estos dos personajes se verán favorecidos o maltratados por un grupo de brujas, todo dependerá de que mejoren o arruinen la canción que estas entonan en medio de un aque-larre (la canción versa: “Lunes y martes y miércoles, tres...”, repetidamente).

Esta clase de cuentos de origen popular manifiestan un fuerte vínculo con la experiencia territorial que presenta Melchor, en tanto son relatos que anidan y se propagan bajo una fuerte presencia y vínculo con el espacio que se habita, y que muchas veces la experiencia de este paisaje es fundamental en los trayectos de los personajes. “Salir con domingo siete” demuestra esto desde la clave de lo alegórico. En los cuentos de este tipo, los personajes deambulan por caminos y pronto se dan cuenta de estar perdidos, su deriva culmina con la aparición de un ser extraño o sobrenatural que los ayuda o los perjudica

según se le favorezca. Una estructura narrativa que puede corroborarse en gran cantidad de relatos de tradición oral donde la deriva espacial y el llamado “cruce de caminos” son las claves que determinan el curso de la acción. Debe destacarse la relación con este cuento debido a cómo repercute e ilustra, en gran medida, en el arquetipo de la Bruja y los lugares que acostumbra a habitar: bosques o parajes perdidos en las profundidades del territorio donde se ubica, también, su casa entre la espesura.

Una historia cargada de derivas, avaricia y un inquietante componente que involucra a estas brujas como entes sobrenaturales capaces de favorecer o maldecir a quien se encuentre con ellas, todo en el entendido de que el hechizo brujiel se traduce en obsequiar o castigar al otro con base en la ejemplaridad de cada uno: ante la humildad y buenas intenciones del primero hay obsequios, mientras que ante la codicia y engaño del segundo hay castigo y maldiciones. Este imaginario entreverado en el contexto de la novela configura a las brujas como poseedoras de poderes y riquezas, algo que Melchor aprovecha y conjuga en la experiencia territorial de la novela.

2.2. La casa en el pantano

Las tierras de la Bruja en el centro de la novela, igualmente, revelan una configuración espacial equiparable al centro y movimiento del remolino: el conflicto detona allí dentro, la herida palpita en su interior y el caos se desata constantemente a su alrededor. La casa de la Bruja es motivo de un pleito que involucra a su difunto esposo, Manolo Conde, y a su familia. Los rumores sobre la Bruja es que Conde la habría traído de lo profundo de la selva y su unión provoca el descontento de los hijos, aún más cuando Conde muere y se le retribuye el control de las tierras a la Bruja. Esta cesión de poder territorial en la Bruja se confirma cuando los hijos de Conde mueren misteriosamente en la carretera:

cuando don Manolo murió todavía quedaba un buen trozo que daba una renta interesante, tan así que los hijos del viejo, dos chamacos ya grandes, con las carreras terminadas, que don Manolo tuvo con la que era su esposa legítima allá en Montiel Sosa, se dejaron caer al pueblo tan pronto supieron la noticia [...] la gente luego culpó también a la Bruja de la muerte de los hijos de don Manolo, pues el mismo día del entierro se los llevó pifas en la carretera, cuando iban de camino al cementerio de Villa, encabezando el cortejo; los dos murieron aplastados por una carga de varillas de fierro que se le soltó a un camión que iba delante de ellos [...] y no faltó el que se agarró de ahí para decir que la Bruja tenía la culpa, que la Bruja les había hecho un maleficio, que con tal

de no perder la casa ni las tierras la mala mujer aquella se le había entregado al diablo a cambio de poderes (Melchor, 2017, pp. 15-16).

Así, se confirma desde los rumores del pueblo el supuesto control territorial que ejercería la Bruja a través de poderes malignos. Este drama por la tierra ilustra de buena manera la lectura de la obra de Melchor en su conjunto: la tierra estragada por la muerte es crucial en el conflicto de los personajes.

Este vínculo con la realidad violenta del país, que tiene como víctima principal al personaje de la Bruja, también suscita otro tipo de interpretaciones. En específico, debido a que este personaje central de la Bruja es un homosexual travestido víctima de un crimen pasional. Emmanuel Ordóñez Angulo (2021) explora las relaciones entre estas violencias direccionadas a cuestiones de género y la industria de la brujería, característica en Veracruz, en específico la que instauraron los llamados “brujos” de la región de Catemaco. Individuos que realizan “trabajos” que involucran intereses amorosos, sexuales e, incluso, maldiciones. Todo esto forma parte de un complejo sistema de creencias que mezcla los ritos precolombinos, la fe católica y las presencias de culturas afrodescendientes, en su gran mayoría, traídas por esclavos.

Temporada de huracanes es para Ordóñez Angulo (2021), sobre todo, una historia de horror conjugada con una prosa que es, a su vez, asfixiante y lírica. Un “caleidoscopio” de personajes e historias que se arremolina en torno a esa fuente que es el horror. Las distintas versiones de los personajes giran en torno a lo que se cree sobre quién era la Bruja y qué clase de poderes y tesoros habría de ocultar. Estas, entre otras, son algunas de las denominadas por Ordóñez Angulo (2021) “*mystical narratives*”. Historias, por ejemplo, de posesiones diabólicas que impulsan a ciertos personajes a la violencia y al crimen en una zona que alberga lo marginal y sus vicios.

El personaje *outsider* de la Bruja, en ese sentido, irrumpe de entre lo profundo para adueñarse del espacio, su presencia altera a la comunidad al asentarse allí como acto de resistencia. En ese sentido, puede observarse un tipo de pugna en torno a una especie de apropiación simbólica frente a la material. Jafte Dilean Robles Lomelí (2021) encuentra en el fenómeno del chisme, por ejemplo, un poder de apropiación de los personajes, del territorio y de sus circunstancias. Con ello se manifiesta una voluntad por recuperar el control que han perdido o, como se ha establecido anteriormente, de reterritorializarse. Una marca de identidad individual y colectiva que se vuelve la instancia ideal para que un espacio hable, para que funja como un personaje o goce de agencia narrativa. Un fenómeno que observa Robles Lomelí (2021) en *Temporada de huracanes* es que, justamente, las llamadas fuerzas de control

territorial institucionalizadas malinterpretan constantemente el significado de estas narrativas. Por ello, el constante trasvase narrativo entre chismes o rumores con las confesiones o los testimonios oficiales. Para Robles Lomelí (2021), el chisme oralizado traspasa y circula por los límites del territorio. La Matosa es un lugar abandonado por la historia oficial y las instituciones, y esto es debido a este fenómeno del chisme, que en la novela suele provenir de las mujeres, contrastado con la confesión, que suele provenir de los hombres.

En el centro del conflicto, como se ha mencionado, se encuentra la morada de la Bruja, la casona gótica en medio del pantano, enrejada y en obra negra. La atención a estas casas malditas, como se podrá notar, es recurrente en la obra de la autora. El referente clave se encuentra en el relato-crónica que lleva por nombre “La casa del estero” incluido en *Aquí no es Miami* (2013). Este relata una historia de oídas que la autora como cronista escucha de un novio de su juventud. A grandes rasgos, trata de la posesión que una chica experimenta al adentrarse en esta casona en ruinas en medio del estero en Veracruz. La presencia de esta casa en la comunidad aparece también, dicho sea de paso, en *Falsa liebre*. Y es que uno de los rasgos más notorios de estas casonas malditas en la narrativa de Melchor tiene que ver con que son espacios asociados a la disidencia. Lugares ocupados por jóvenes abandonados, prostitutas, adictos, vagabundos. Son también, y por extensión, espacios donde suceden eventos terribles como violaciones y asesinatos. Así, en *Falsa liebre*, reaparece una versión de la casa maldita cuando dos de los personajes, Zahir y Tacho, abusan sexualmente de una chica intoxicada y, posteriormente, uno de ellos procede a asesinar al otro, mismo evento que provoca el rumor local de la casa embrujada en la comunidad.

En *Temporada de huracanes* esta casona gótica es descrita y habitada por una familia de brujas. En primer lugar, es el patrimonio heredado de la Bruja Vieja, la madre de la protagonista, también conocida como la Bruja Chica o, después, solamente la Bruja. En segundo lugar, es un espacio contradictorio en los vínculos de atracción y repulsión que forma con los personajes: las mujeres, en su gran mayoría las prostitutas, acuden espantadas a que les hagan todo tipo de trabajos, desde amarres hasta abortos. Los hombres, usualmente jóvenes, terminarán acudiendo después con la Bruja Chica en busca de olvidarse de sus preocupaciones y expurgar sus deseos sexuales reprimidos. La diferencia entre ambas brujas estriba justamente en este vínculo hacia la comunidad marginada. En el caso de la Bruja Vieja, su historia se determina cuando un grupo de jóvenes irrumpe en la casa y abusan de ella, esto provoca su encierro, enreja todas las entradas y las ventanas quedan tapiadas como un gesto de cerrazón ante el episodio traumático. Después del deslave, la Bruja Vieja no

vuelve a aparecer y solo se observa a su hija, la Bruja Chica, enlutada pasear por las calles y en los mercados.

A diferencia de su madre, el conflicto en la Bruja Chica que termina en su asesinato se debe en gran parte a la émula de su madre. Como una práctica heredada, ella también asiste a mujeres, pero, a diferencia de la madre, acostumbra a invitar a muchos de los muchachos de la zona con el pretexto de emborracharse, drogarse y cantar. El mayor conflicto con este personaje es que en realidad es un hombre travestido, acaso criado como mujer por su madre y que bien podría explicar la relación conflictiva entre ambas, por ejemplo, al referirse a ella como la hija del diablo y sufrir constantemente los episodios violentos de la madre que los del pueblo solo pueden oír desde fuera (Melchor, 2017, p. 21). Sin embargo, la Bruja Chica no puede ocultar sus deseos por los muchachos jóvenes, a quienes atrae a su casa, y lo cual remite, de nuevo, al sentido alegórico de la bruja que atrae a aquellos quienes se encuentran extraviados o perdidos en su camino.

En última instancia, la casa es un espacio que contiene un secreto: se cree que una de las habitaciones que permanece cerrada contiene las riquezas que la Bruja ha acumulado. Esto despierta, como en el cuento “Salir con domingo siete”, la codicia de los otros personajes. Lo que en realidad esconde la Bruja, y que se asocia en gran parte con rasgos de lo gótico a través de las casas malditas, es el cuerpo muerto y oculto de la Bruja Vieja tras la puerta cerrada que todos ansían atravesar para encontrar el tesoro. Esta relación plasma de vuelta la idea de esa herida que se resiste a cerrarse y que es resguardada por quien la habita, aunque al final esta termine por emerger de manera violenta.

3. Comentario final. El *locus terribilis* melchoriano

Este territorio acechado por el miedo y la violencia habría de asociarse a un debate central de la literatura hispanoamericana que relaciona la idea de la barbarie con estos paisajes olvidados en el mapa de la civilización moderna. A pesar de que la novela de Melchor se aleja sustancialmente de la reflexión sobre el contraste de lo salvaje frente a procesos civilizatorios, sí propone una mirada al paisaje que alberga el problema de la relación del individuo con la naturaleza. Como, por ejemplo, los eventos del huracán y el deslave que son determinantes en la novela: “los días previos al deslave del año setenta y ocho, cuando el huracán azotó contra la costa con furia y encono” (Melchor, 2017, p. 24).

Ante la dificultad de definir el espacio de La Matosa y sus alrededores, ya sea como rancherías o pueblos pequeños, podría acordarse bajo la perspectiva

de Rosalba Campra (2007) que esta clase de territorio caracterizado por la barbarie se ajusta en buena medida a “todo lo que se ve condicionado por las fuerzas naturales: el campo, la vida campesina, la tradición” (p. 49). El problema de la barbarie bajo las claves de la experiencia territorial melchoriana aún puede descifrarse bajo las claves del retraso y la marginación, fenómenos que actualizan categorías que pudieran parecer caducas: el hecho de que un desastre natural borre por completo a una comunidad o que las supersticiones y los embrujos prevalezcan a pesar de saberse asociados a creencias paganas o en desuso. La zona cañera en *Temporada de huracanes* es un vaso comunicante de la noción de barbarie, un territorio que, así como Campra apunta, está descrito “como un lugar alucinante donde la vida y la muerte se entretrejan en una misma proliferación” (2007, p. 50).

Otra perspectiva del paisaje de barbarie, según Campra, se puede extraer del choque con la naturaleza de una manera extrema y violenta pero donde

la derrota hacia la que los protagonistas se encaminan no es el resultado inevitable de la lucha del hombre contra la selva hostil, sino más bien la confirmación de una derrota interior. Cuando llegan a esta última frontera, ya todos ellos han sido vencidos por una sociedad despiadada y por sus propias debilidades. Destruídos por un pasado que el relato no explicita, incapaces de reconocerse en el mundo que han abandonado y en ese otro en el que han ido a encallarse, estos personajes antiheroicos no pueden hacer más que rendirse a una especie de fatalidad encarnada en la naturaleza indiferente (Campra, 2007, p. 51).

En ese sentido, la barbarie representa la “última frontera” como “lugar de la no estructuración, de la falta de leyes ordenadoras” (Campra, 2007, p. 50). De esta manera, la configuración de La Matosa como espacio de la no-ley se materializa de una manera equivalente. Puede afirmarse que, en gran medida, la zona cañera se corresponde con un espacio particular: el del trópico americano, en especial el costero, que, como se ha señalado anteriormente, devela vínculos con otras latitudes. La zona cañera, en ese sentido, es un equivalente contemporáneo de la selva americana con sus respectivas marcas temporales: La Matosa y sus alrededores, por ejemplo, han resentido a lo largo de los años la intrusión de los ingenios azucareros y el atravesamiento de caminos hacia los pozos petroleros.

Ahora bien, en términos de la reivindicación del territorio de la barbarie, la tradición latinoamericana lo habría aprovechado, más que como un referente geográfico, como un espacio imaginado. La lista de lugares imaginados

por la novela latinoamericana es extensa: Santa María en Juan Carlos Onetti, Comala en Juan Rulfo, Macondo en Gabriel García Márquez, El Porvenir en Elena Garro. Todos estos lugares obedecen a una concepción utópica que da un giro a la anterior barbarie, el espacio imaginado como abstracción de la experiencia territorial que pretende universalizarse. La novela de esta clase, dice Campa,

quiere totalizar, abreviar el mundo en una palabra que pertenezca solo al texto, y que por esta misma razón pueda significar la realidad, explicarla, inventarla: quiere liberarse de la verosimilitud topográfica, del cotejo con espacios preexistentes. Estos nuevos espacios, objetos exclusivamente escriturales, son reconocidos por el lector como significativos en un grado más alto que aquellos atados a la geografía de la experiencia y los manuales [...] utopías capaces de dar forma e inteligibilidad a lo real (2007, p. 59).

Espacios que se tornan símbolos de la experiencia y que, comúnmente, son reflejo de las pasiones, vicios y virtudes donde se ratifica un reconocimiento y una totalidad. La Matosa bebe, en gran medida, de un proceso similar:

aquella carretera flanqueada de cañas, kilómetros y kilómetros de cañas y pastos y carrizos que tupían la tierra, desde el borde mismo del asfalto hasta las faldas de la sierra al oeste, o hasta la costa abrupta del mar siempre furioso en aquel punto, al este (Melchor, 2017, pp. 25-26).

Dalia Cristerna (2017), por ejemplo, considera a la novela como una “polifonía de la barbarie”. En específico, resalta que este conjunto de contrapuntos se asimilan con la tensión generalizada de la novela, que es la de la tierra baldía y el paraíso, concretamente, desde su pérdida. Todo ello inmerso en el contexto de lo que ella llama una “tipología mágica veracruzana”. Denomina a este universo como uno sangriento, maloliente y fatal que se deshila alrededor de las versiones y declaraciones en torno a un asesinato que, en voz de cada personaje, descubre sus más oscuros deseos y necesidades (Cristerna, 2017). Sus historias se enlazan y cruzan en un solo camino, una carretera que conecta a La Matosa con la ciudad, un prostíbulo y la casa de la Bruja. Todos huyen o pretenden hacerlo debido al hastío por la marginación, el miedo y la violencia.

Tal es la relación tan particular que se podría establecer entre la Comala de Rulfo y La Matosa de Melchor. Ambas tienen la característica de que sus nombres corresponden a espacios geográficos existentes, sin embargo, la re-

lación que guardan con ellos es de un carácter más evocador. Ejemplo de ello el nombre que portan: el juego de palabras entre Comala y ‘comal’ o las de La Matosa con la proliferación de la muerte. Si bien ambas localizaciones (la de Comala en el estado de Colima y la de La Matosa en el estado de Veracruz) tienen un referente empírico, ambas terminan por eludir una demarcación fija en el mapa. También, en ambos territorios se puede confirmar la tesis de que ambos pueden ser interpretados como espacios fuera del tiempo. Luz Aurora Pimentel define a Comala como un “paraíso perdido [que] pertenece al mundo del pasado, idealizado por la imaginación” (2001, p. 144). En ese sentido, lo vincula con el término retórico de la descripción del paisaje ideal o “amable”: el *locus amoenus*. Para Pimentel, el *locus amoenus* de Rulfo termina por ser, como también lo serían los espacios imaginados de las novelas referidas anteriormente, un espacio utópico que por su carga de idealización se sitúa ya sea fuera de o atravesado por distintos tiempos. Sin embargo, estas utopías, tanto en la visión de Pimentel como en la de Campra, develan un proceso más complejo que tiene que ver con la pérdida de *locus amoenus*, es decir, el de la experiencia de un pasado ideal frente a un presente desesperanzador.

La revisión de Rafael Lemus, en ese sentido, sirve para interpretar la especie de *locus* representado en *Temporada de huracanes*. Lemus asegura que en el contexto de la guerra contra el narcotráfico y el capitalismo salvaje y extractivista, La Matosa viene a ser como un espacio carente de control, un espacio ilegal y perdido, de ese territorio poco interesa lo que suceda, es “tierra de nadie” o la contraparte del *locus amoenus*: el *locus eremus* (la tierra baldía o yerma). Sin embargo, la caracterización de la tierra desolada no parece ser la más adecuada para esta zona cañera melchoriana: espacio en lo profundo cargado de exuberancias carnavalescas, ritos, supersticiones y vicios:

el aroma salitroso que los machos jóvenes dejaban flotando en el aire de llanura, en la brisa que a finales del año se tornaba en un viento necio que hacía cascabelear las hojas de la caña y los flecos sueltos de los sombreros de palma y los pañuelos colorados y las flamas que corrían por el cañaveral pulverizando las matas mustias de diciembre hasta volverlas cenizas, ese viento que para el Día de los Inocentes ya empezaba a oler a caramelo quemado, a chamusquina, y que acompañaba el vaivén pesado de los últimos camiones cargados de inmensos fardos de caña renegrida alejándose hacia el Ingenio, bajo el cielo siempre nublado, cuando al fin los muchachos enfundaban el machete sin siquiera enjuagarlo y corrían hasta el borde de la carretera a quemar el dinero ganado con el sudor y las fibras de sus cuerpos exhaustos (Melchor, 2017, p. 27).

El territorio de Melchor se correspondería, en todo caso, con una noción de *locus terribilis* que Rafael Gutiérrez Girardot definió como un distanciamiento “del idilio o *locus amoenus* [...] hasta acercarlo y hundirlo en el *infierno*, la inversión del *locus amoenus*, en el *locus terribilis*” (1987, p. 234).

Cabe agregar que aquellas novelas de la barbarie, aparte de describir la naturaleza hostil del paisaje, también se ocuparon, en ocasiones, de la denuncia a la explotación por parte de la incipiente industria modernizadora (los caucheros, el cacicazgo, las minas o la que propició las llamadas “guerras bananeras”). Esta clase de novelas, en todo caso, también puede interpretarse en cuanto “visión terrorífica de la barbarie” como protesta desde una mirada intelectual urbanizada (Girardot, 1987, p. 233). Una toma de conciencia de que la realidad que se vive desde una aparente fuga es todo lo contrario al ideal del *locus amoenus* que los personajes buscan. Tal es el caso de muchos de los personajes de las novelas de Melchor, donde, por ejemplo, en *Temporada de huracanes*, las historias de Brando y de Norma están marcadas por ideales de fuga, ya sea por pérdida desde el pasado o por anhelo futuro.

Adentrarse en este *locus terribilis* es, también, enfrentarse con una realidad histórica, dice Girardot (1987): la experiencia de las arbitrariedades, la ley del más fuerte o la suspensión de la ley mezcladas con la intransigencia clerical y el dominio señorial (p. 234). Todos estos aspectos anteriores resuenan en el conflicto territorial de *Temporada de huracanes*, donde autoridades como la Iglesia o el Estado son mencionadas más por su ausencia o falta de control. Un espacio donde claramente fuerzas que se dispersan fuera de lo legal o de los discursos oficiales se diseminan rápidamente: narcotraficantes, pandillas juveniles o individuos disidentes.

En última instancia, puede afirmarse que el *locus melchoriano*, tanto por sus características como por los seres que lo habitan, confirma su relación con el espacio *entremedio* postulado por Gloria Anzaldúa, un espacio de tránsito y de contradicción (2015, p. 17). Este territorio del entremedio, o Nepantla, es equiparable al estado convulso de los remolinos (*vortexes*) donde confluyen tanto perspectivas como realidades, muchas veces en oposición. “En este lugar —dice Anzaldúa— *we fall into chaos*” (2015, p. 17). El ejemplo de una “nepantlera”, en ese sentido, sería la Bruja: el personaje *queer* que es puente entre las fuerzas masculina y femenina y, también, la curandera y la llorona, todos estos paradigmas fronterizos, habitantes de lugares movedizos e inestables. La zona cañera, en ese sentido, representa el estado fronterizo del agujero hacia lo profundo infernal, un territorio definido por la caída y la degradación. *Temporada de huracanes* revela en muchos sentidos todo el caos al fondo del agujero, la caída en círculos concéntricos hacia el horror.

V. LA CERCA EN PÁRADAIS

Páradais (2021) es la tercera y más reciente novela de Fernanda Melchor. Se publica en el sello Penguin Random House. Su publicación estuvo fuertemente acompañada por la expectativa del mercado editorial debido a su novela anterior, fenómeno que repercutió en que a su lanzamiento se publicaran una gran cantidad de reseñas, entrevistas y presentaciones. Su lanzamiento ocurre en plena pandemia de la COVID-19, efecto que devino en una atención distinta a las dinámicas de mercado usuales, dándole una exposición exclusivamente en línea en cuanto a los formatos de presentaciones o conversatorios. Al poco tiempo de su publicación, su traducción al inglés, hecha por Sophie Hughes en la editorial Fitzcarraldo, le ha merecido ya una segunda nominación al International Booker Prize de 2022.

Páradais es, como también lo es *Temporada de huracanes*, el recuento de un crimen. Tanto al inicio como al final los eventos ocurridos marcan una circularidad: comienza haciendo alusión al crimen que acaban de cometer los protagonistas, Polo y Franco, para dar pie a narrar los hechos sucedidos previo al evento: “Todo fue culpa del gordo, eso iba a decirles. Todo fue culpa de Franco Andrade y su obsesión con la señora Marián. Polo no hizo nada más que obedecerlo, seguir las órdenes que le dictaba” (Melchor, 2021a, p. 11). Al final se recupera la imagen de Polo escuchando el rumor de las patrullas llegando al lugar: “Libre, de la manera que fuera, les diría, y él mismo les alzaría la flecha a las patrullas que arribarían más tarde, con las sirenas apagadas pero al sobres, como perros mudos en pos de su presa” (Melchor, 2021a, p. 158). Este inicio, también a manera de repaso de lo ocurrido, pudiera entenderse con la estrategia narrativa ya empleada por Melchor en *Temporada de huracanes*, que es la de emular, mediante el relato, una declaración o confesión de lo sucedido ante las autoridades. La novela transcurrirá desde la llegada de la familia Maroño, en especial la señora Marián, que será la víctima, a la zona

residencial “Páradais”, hasta el asesinato perpetrado por Polo y Franco. Estos dos personajes entablarán una singular relación amistosa desde la cual irán fraguando los planes del atraco, el cual se saldrá de control y terminará con el propio Franco muerto en la escena junto con la señora Marián.

En gran parte, las revisiones a *Páradais* resaltan aspectos anteriormente destacados en la narrativa de Melchor. Por ejemplo, la reseña de Christopher Domínguez Michael (2021), quien destaca el dominio técnico de los códigos de oralidad y su contraste con una expresividad poética y vertiginosa; las temáticas de la violencia, en especial, aquellas que escenifican los fenómenos del narcotráfico muchas veces como telón de fondo; y, también, la situación de personajes pertenecientes al tercer mundo. Sin embargo, en esta novela, la más breve de las tres (158 páginas), resalta un factor no tan explorado por la autora anteriormente: la cuestión del privilegio y la diferencia de clases. Melchor ha mencionado cómo la noticia del desplazamiento de la comunidad de La Matosa (el pueblo real del que se inspira *Temporada de huracanes*) para poder construir un complejo habitacional de lujo fue uno de entre los motivos para la escritura de *Páradais* (Azancot, 2021). En ese sentido, se ha resaltado, justamente, el fenómeno de la ocupación territorial como uno de los conflictos clave en la novela, uno que simbólicamente se pronuncia y escribe “páradais”, que es la manera lexicalizada en que se pronunciaría ‘paraíso’ en inglés (*paradise*). Este es el nombre del complejo habitacional de lujo donde sucede gran parte de la trama y cumple un efecto que realza el componente de oralidad fundamental en la narrativa melchoriana.

A pesar de la distancia estilística ya señalada con respecto a su primera novela *Falsa liebre*, en *Páradais* se vuelve a privilegiar el protagonismo de personajes masculinos jóvenes y desarraigados. Si en *Falsa liebre* conviven cuatro protagonistas segmentados en relaciones de dos duplas que al final se entrecruzan, en esta novela todo se reduce a una relación similar de solo dos personajes: Polo, un jardinero que trabaja en la zona residencial, y Franco, uno de los habitantes privilegiados del lugar. De cierto modo, podría afirmarse que la autora vuelve a este interés primordial de explorar las relaciones entre jóvenes condenados al designio patriarcal en torno al ideal de masculinidad, en especial, en lo que concierne al deseo y al desprecio. Otra particularidad de esta novela está en que nombra referentes geográficos más concretos, en específico, la región que es atravesada por gran parte del río Jamapa y que desemboca en Boca del Río (el lugar de nacimiento de Melchor), una geografía explícita y empírica del lugar que habitan sus personajes.

Esta novela, como se ha dicho ya, manifiesta el conflicto de clases en primer plano. Polo y Franco son las representaciones de ambas caras: el primero es

un jardinero que aborrece su trabajo y a las personas que lo rodean, mientras que el segundo es un chico privilegiado, conflictivo y obsesionado con su vecina, la señora Marián Maroño. En ese sentido, este recuento narrativo traza dos destinos en paralelo de estos muchachos en una especie de rito iniciático marcado por el deseo y las consecuencias que implican cumplirlo, todo ello en clave de un designio de masculinidad que pervierte sus pulsiones y que termina por convertirlo todo en un rito de pasaje hacia una dimensión de lo irreversiblemente abominable.

Los conflictos personales de ambos se vinculan en la sensación del desarraigo, el descontento e, incluso, el asco hacia sí mismos como jóvenes confrontados con una idea de masculinidad atravesada por la experiencia incumplida del deseo. Este es el detonador del crimen y el punto de encuentro que permite establecer su amistad y, en cierta medida, el único rasgo de esa diferencia de clases que permitirá el vínculo. Esto problematiza y desmonta la idea fundamental de la novela en torno a la ocupación, levantamiento y privatización del territorio cercado como recurso insoslayable de protección del afuera salvaje. Asimismo, explora la idea de que incluso el interior de los muros de una comunidad privilegiada en realidad termina por ser poroso ante la violencia, esta se gesta desde ambos lados, sean la riqueza o la pobreza, el privilegio o la marginalidad.

Con *Páradais* se conforma una suerte de tríptico novelístico del trópico veracruzano (Ortuño, 2020, p. 133). De las tres novelas, *Falsa liebre* demuestra una diferencia mayor respecto a las otras dos desde lo estilístico, como bien señala la autora, ya que demuestra rasgos más exploratorios en su prosa narrativa (Ortuño, 2020, p. 133). Las constantes de sus novelas podrían reunirse de la siguiente manera: la escenificación en territorio veracruzano desde el puerto y sus alrededores, los temas de la violencia y la marginación y el énfasis en los personajes masculinos, usualmente jóvenes, atrapados y heridos por este sistema patriarcal opresor. En resumen, puede afirmarse que *Páradais* concentra aspectos de su obra previa y, en específico, realza la cuestión de la relación especular entre dos personajes masculinos jóvenes, el asesinato de una figura femenina o feminizada y los imaginarios territoriales de la región veracruzana desde lo siniestro en leyendas, creencias o rumores populares.

Las pautas de análisis propuestas son las siguientes: la primera, relativa al espacio denominado como la “zona residencial”, en específico, desde su dimensión de espacio del privilegio entre muros y su relación con el exterior, desde sus fronteras geográficas hasta las porosidades que va demostrando en la penetración y gestación de la violencia; la segunda, en lo concerniente a la sensación de descolocación de los personajes, ya sea desde la experiencia

territorial del adentro o desde la del afuera en gran medida determinadas como pasos iniciáticos de umbral. En el comentario final se encuentra una síntesis de este conflicto entre personaje y espacio, mediado por el conflicto del deseo y su devenir en una dislocación de las narrativas de formación juvenil hacia una especie de salida irreversible hacia una dimensión absoluta de lo abominable, es decir, que los destinos particulares de estos dos personajes, arquetipos del adolescente, están atravesados por el deseo en su paso hacia la adultez. Personajes que terminan subsumidos en lo horrisono que los rodea, en un contexto de violencia que termina por engullirlos trágicamente a pesar de sus ideales.

1. La zona residencial

1.1. Los procesos de cercamiento

Una de las experiencias territoriales privilegiadas en *Páradais* se asocia con la noción del espacio cerrado, intramuros y privado. Páradais es una zona que sugiere límites fronterizos y simbólicos, por ejemplo, en la cerca que le ordenan levantar a Polo con los límites del río:

Polo aprovechó para hacer mutis y desaparecer detrás de la barrera que Urquiza le había ordenado colocar aquella misma mañana frente a los escalones que conducían al muelle, no fuera a ser que algún escuincle curioso bajara hasta el río y cayera en las aguas del Jamapa, que todos en aquel fraccionamiento creían peligrosas, infestadas de bacterias y parásitos (Melchor, 2021a, p. 43).

En ese sentido, la llamada “zona residencial” es clave en tanto representa un territorio asegurado, la instalación de la residencia de lujo en espacios acondicionados para ocupación. En este caso, al margen de una zona periférica y marginal atravesada por el río Jamapa y caminos de terracería. Un claro ejemplo del modelo de suburbio en las afueras de la ciudad pero con fuertes límites de seguridad o vigilancia.

La configuración espacial de Páradais, si bien no está situada textualmente como un espacio amurallado, sí se instaaura como un tipo de espacio “interfronterizo”, es decir, que está posicionado casi artificialmente en lo que se ha referido anteriormente aquí como un “territorio estragado”. El fraccionamiento tiene un valor anacrónico y aséptico en términos espaciales, no se corresponde con el contexto que lo rodea, es justamente ese contraste el que problematiza su presencia.

Uno de los fenómenos de diferencia más visibles que experimenta Polo en relación con la zona residencial es el que lo sitúa como “el transeúnte, el extraño, el extranjero [que] representan amenazas posibles” (Moreno Carranco, Greig Crysler, Boudreau y Capron, 2019, p. 17). Desde el ámbito de la antropología urbana, que explora los fenómenos de inseguridad en un contexto urbano, los problemas de movilidad demuestran la fuerte exposición de los habitantes al delito, en gran medida, debido al grado de anonimato y de vulnerabilidad que se experimenta: “Esta es la causa del retroceso hacia el espacio privado [...], la gestión de los espacios públicos para la sociabilidad de acuerdo con las reglas del sector privado y la privatización de la vida social” (Moreno Carranco, Greig Crysler, Boudreau y Capron, 2019, p. 17). Ante la proliferación del miedo en el territorio, las dinámicas de ocupación encuentran el motivo de volverlo privado; es justo dentro de ese conflicto que está escenificado *Páradais* y son los roles de los protagonistas, en especial el de Polo, los que mejor manifiestan este problema en función de la trama y que, en última instancia, transforman sus conflictos en una crítica a este proceso social mediado por fuerzas territoriales. Inclusive, es notoria la relación ambigua que tanto Polo y Franco tienen respecto a la zona residencial, en tanto para ambos la reclamación de un espacio propio nunca se demuestra. Lo que mueve a ambos personajes es, en todo caso, el anhelo de agencia (el deseo juvenil) para poder cruzar el límite que se les ha impuesto: Franco en sus anhelos enfermizos de poseer a Marián y Polo en poder escapar no solamente de *Páradais* sino de todo lo que lo rodea.

Esta condición interfronteriza también revela el privilegio de las fuerzas instituidas del capitalismo como fuerzas de ocupación, una táctica de manipulación del territorio donde la soberanía se puede ejercer o des-ejercer en beneficio de las dinámicas empresariales y la inyección de capital privado. En todo caso, lo que mejor puede apreciarse es un fenómeno de territorialidades movedizas en el cual los protagonistas del universo melchoriano han caído. Espacios donde queda claro que cada paso dado puede significar un cruce, una violación fronteriza, ya sea la de los terrenos de la industria extractivista, zonas vigiladas por fuerzas armadas, ya sea el narco o la policía local, espacios privatizados y exclusivos e, incluso, territorios inhóspitos como lo son los ríos, el mar, los cañaverales, los montes.

En ese sentido, es necesario destacar las correspondencias entre lo que este proceso de cercamiento representa a escala territorial como mecanismo de cierre ante la amenaza del exterior y el conflicto afectivo que también demuestran estos dos personajes, quienes, también, son sujetos cercados por el diseño patriarcal. Así, el drama territorial que simboliza *Páradais* en rela-

ción con estos personajes se encuentra en las dinámicas de aislamiento ante la amenaza, la cerca a manera de una burbuja como manifestación material que responde a “los miedos con combinaciones de división cognitiva y espacial, la demarcación de un adentro y un afuera, de un *yo* seguro y *otro* peligroso” (Moreno Carranco, Greig Crysler, Boudreau y Capron, 2019, p. 24). Quizá por ello, la experiencia del miedo está focalizada en el personaje de Polo, un miedo fronterizo que en primera instancia se sugiere anida en la casa de la Condesa Sangrienta. Aunque, en realidad, es un miedo latente que hacia el final emerge en la semejanza de Marián Maroño con la Condesa, o en la última prueba de cruce que experimentará Polo al tratar de huir de la escena del crimen, teniendo que arrojarse al río Jamapa: especie de presencia oscura y monstruosa que terminará por fungir como un rito de paso que emule una purificación del mal que en realidad no se cumplirá.

Esta frontera interior impuesta en la región demuestra, entonces, la susceptibilidad de ser penetrada por la fuerza de trabajo precario. En gran parte, esta implantación del territorio cercado emula un fenómeno desde las claves de los fenómenos de frontera, la sensación de una frontera privada y lujosa en el interior de este espacio marginalizado que es la región entre el pueblo Progreso y Boca del Río. Esto suscita una convivencia del primer y el tercer mundo que Sayak Valencia (2010) define como: “Territorios-puerta, *backdoor cities*, donde confluyen de la misma manera y simultáneamente lo indeseable y lo deseable” (p. 123). La frontera tijuanense de la que habla Valencia tiene un paralelismo con la frontera de lujo debido a que es la ilusión del fraccionamiento para blancos primermundistas, lo que Páradais termina por representar. El lujo y la privatización en el universo melchoriano no pueden más que responder al ideal estadounidense que ya en algunas de las crónicas-relatos de *Aquí no es Miami* hace presencia. Sin embargo, cabe aclarar que la clase de perpetración del territorio en el caso de *Páradais* también se gesta desde dentro de este espacio geopolíticamente demarcado. De esta manera, la zona residencial es, en todo caso, un territorio impostado por una fuerza similar a las extractivistas señaladas anteriormente: la fuerza ocupacional de los bienes raíces como desarrollos habitacionales de lujo.

1.2. Los alrededores: la casona, el muelle y el río

El contraste hacia fuera es importante debido a que es donde Polo pertenece. Es él quien traza un itinerario de cruce constante entre los territorios del primer y el tercer mundo, efecto que resalta el contraste del lugar en el mundo que ocupa este personaje. Polo es un prototipo de lo intersticial, su hábitat es uno que se esconde entre los manglares y el río: un embarcadero

escondido en el muelle que tiene de fondo una casona gótica en ruinas. En este espacio se advierte, nuevamente, esa otra experiencia de las orillas revisada con anterioridad en el análisis a *Falsa liebre*: el límite entre tierra firme y los cuerpos de agua como situaciones que simbolizan los ideales de fuga, premoniciones o ensueños y, en última instancia, un asomo a la muerte. Este espacio entremedio está configurado desde varias aristas como una especie de refugio y umbral, un espacio altamente fronterizo no solo por su cercanía al río sino también por el otro lugar que lo enmarca: la casona que los rumores locales asocian con una leyenda de una “condesa sangrienta” que solía habitarla y que es un referente conocido en la región veracruzana. Existen varias versiones, como lo señala Pilar Caro Sánchez, de esta leyenda sobre doña Beatriz del Real, también conocida como la condesa de Malibrán (nombre que resuena y se vincula con el personaje de la señora Marián), sobre una mujer acaudalada que llegó con su familia al puerto de Veracruz en el siglo XVIII y quedaría viuda, lo cual propagó una creencia acerca de que gustaba de atraer a jóvenes a su mansión y tener amoríos con ellos para después asesinarlos y depositar sus cuerpos en la Hacienda de Malibrán, a las afueras de la región (Caro Sánchez, 2022, p. 44).

De esta forma, la casona funge como un espacio liminal que acrecienta el miedo constantemente en Polo: “debía pasar junto a la casona de la Condesa y sus dos pisos de ruinas enmohecidas, de las que se contaban muchas historias inquietantes en el pueblo” (Melchor, 2021a, p. 27). Sin embargo, este muelle escondido a las afueras de Páradais es el refugio no solo de Polo sino también de Franco, el chico que es residente del lugar y que, igualmente, acostumbra a ir allí a manera de escape de ese otro estilo de vida al que pertenece. Franco es, desde su configuración, un muchacho obeso y malcriado, con padres ausentes y que está al cuidado de sus abuelos, que acostumbran a castigarlo. Así, este extraño lugar de encuentro se vuelve uno con múltiples significados, desde lo simbólico y lo atmosférico de su ubicación hasta en lo narrativo, ya que como espacio oculto y de refugio para estos personajes también se vuelve la sede del complot para el atraco a la casa de la familia Maroño, un punto escondido a la vista, situado en el límite como una especie de umbral simbólico entre territorios. La intrusión que planean resultará, de esta manera, como realización del deseo, en tanto Franco se permitirá violentar sexualmente a la señora Marián, mientras Polo podrá hacerse con objetos de valor que serán la garantía para poder huir a otro lugar donde no tenga que lidiar ni con su familia ni con trabajos mal pagados. Todo ello, cabe repetirlo, con un telón de fondo siniestro donde el miedo desempeñará un rol clave como sensación latente en Polo, y que hacia el final tendrá una relación entre la casona de la Condesa y la casa de la señora Maroño.

Ahora bien, este espacio intersticial del muelle bien puede fungir como el único que ambos personajes pueden reclamar como propio. Sin embargo, la ubicación específica frente al río Jamapa y la casa de la Condesa Sangrienta revelan un grado de peligro o miedo amenazante. Es este intersticio el que mejor demuestra en el personaje de Polo el reto personal del cruce como gesto de confrontación, mientras que la casa permanecerá siempre como un enigma y un misterio al que Polo nunca se anima a confrontar, en gran parte, porque cree de antemano que las leyendas y rumores de la casa son mentiras. En el otro lado está el río, evocación de la figura de su abuelo, en especial, de los recuerdos de una balsa que habrían de construir juntos y que nunca pudieron terminar por la muerte de aquel.

El río Jamapa desempeña un rol simbólico igual de complejo, es un río oscuro y tumultuoso y, al mismo tiempo, parece ser la única vía de fuga posible para Polo:

cada vez que cruzaba el puente que atravesaba el río, se detenía unos minutos a mirar las aguas [...] si su abuelo hubiera cumplido la promesa de enseñarle a construir un bote, si se hubiera tomado en serio aquel sueño que a menudo acariciaba cuando pescaban juntos en el puente, Polo ni siquiera tendría que volver a ese pinche fraccionamiento (Melchor, 2021a, p. 51).

El valor simbólico del río irá acrecentándose desde el recuerdo del abuelo fallecido hasta la ejecución del crimen. Conforme el conflicto personal de Polo empieza a agitarse, el valor simbólico del río también:

cerraba los ojos y se cubría el rostro con un brazo y pensaba en el río negro bajo el puente, el caudal imparable, fétido y cautivante, y la brisa fresca que llevaba consigo el humilde y sutil perfume de las islas flotantes de lirios, y de pronto el escarceo de la pela, el piso oscilando por culpa de los tragos, se convertía en el suave vaivén del río cantando bajo su cuerpo, la corriente siempre cambiante, siempre desmemoriada de las aguas oscuras descendiendo hasta el mar (Melchor, 2021a, p. 59).

Tal pareciera que las figuras tutelares en el desarraigo de Polo se corresponden en dos sentidos simbólicos: por un lado, la casa vinculada a lo femenino y, por extensión, a lo materno; y, por el otro, el río vinculado a lo masculino desde lo paternal en la figura del abuelo. A esto se debería la decisión de arrojar al río como el espacio de paso por el que Polo decide transitar y no hacerlo a través de la casona en tanto esta no representa un escape, sino

un mero refugio, un gesto de repulsión al refugio materno que en Polo es altamente conflictivo por el rol del personaje de su madre, quien constantemente abusa verbalmente de él, y lo que, también, provoca que las asociaciones de lo femenino desde su perspectiva terminan por transmitir el horror final hacia esa otra madre violentada y asesinada que es Marián Maroño, la confirmación en la psique de Polo de que la figura femenina y maternal está indefectiblemente rota.

En Polo se reafirma, entonces, la experiencia de las orillas también resaltada en los personajes de *Falsa liebre* y en el personaje de Norma en *Temporada de huracanes*, personajes que encuentran en los cuerpos de agua (el mar y el río) la única vía de salida, una vía de desterritorialización que colinda constantemente con la muerte. En el caso de *Falsa liebre*, esto se confirma en la muerte de Vinicio al pie de la playa luego de una contemplación hacia su negrura y el posterior encuentro con Andrik y Zahir que provoca el choque y la herida accidental y fatal; en *Temporada de huracanes*, Norma, quien ha sido víctima de manipulación y abuso sexual de su padrastro, contempla en varias ocasiones huir hacia un despeñadero que le recuerda sus vivencias de niña junto a su madre, el único recuerdo posible de felicidad al que se puede asir, para después acabar con su vida arrojándose.

2. La descolocación

En la manera de nombrar “Páradais” reside el gesto fundamental de descolocación en la novela. La manera en que Urquiza, el gerente de mantenimiento, corrige a Polo recuerda tanto la disfonía como la sonoridad del lenguaje melchoriano, soez y “mal hablado”:

Leopoldo García Chaparro se convertiría en el jardinero del conjunto residencial Paradise. *Páradais*, lo corrigió Urquiza, con una media sonrisa de burla, la segunda vez que Polo trató de pronunciar esa gringada. Se dice *Páradais*, no *Paradise*; a ver, repítelo: *Páradais*. Y el nuevo empleado tuvo ganas de responderle: *Páradais* la puta que te parió, pinche guango maricón (Melchor, 2021a, p. 53).

Un guiño que deja claro que ese paraíso es solamente una apariencia, un paraíso malentendido. Este territorio está compuesto exclusivamente de dos tipos de sustratos sociales: quienes lo habitan y quienes lo trabajan. En ese sentido, se remarca una interdependencia con el exterior que es notoria en Polo y los demás vigilantes. Todos ellos fungen como otredades al servicio de las necesidades primermundistas del lujoso fraccionamiento.

Por una parte, Polo busca una vía de escape de todo lo que lo rodea, un contexto familiar problemático y un trabajo abusivo y, por otra, Franco pertenece a una familia de padres ausentes, suele ser castigado por sus abuelos y deposita todas sus energías en fantasear con su vecina. En ambos el núcleo familiar está corrompido, las figuras maternas son abusivas, las paternas están ausentes, carecen de figuras ejemplares y resienten el deseo sexual de manera conflictiva: Franco, en su obsesión por la señora Marián, y Polo ha caído en una dinámica viciosa con su prima, Zorayda, quien ha llegado a ocupar un lugar privilegiado en su casa al obtener los favores de la madre de Polo, lo que provoca su desplazamiento y rencor hacia ella y que, por consecuencia, desata impulsos sexuales de sometimiento y dominación.

El estado descolocado de ambos personajes, por ejemplo, cuando se reúnen en el embarcadero del muelle, está fuertemente acrecentado por ser también un lugar donde ambos pueden intoxicarse:

Polo apartaba la mirada y se reía sin ganas y aprovechaba la distracción del gordo para darle baje a la botella, encender otro cigarro y soplar el humo con fuerza hacia arriba, para espantar a los mosquitos bravos del manglar. Todo era pura guasa del gordo, pensaba Polo; puro cotorreo nomás, puro hablar pendejadas al calor de los tragos, o al menos eso había pensado al principio (Melchor, 2021a, pp. 11-12).

Este énfasis que se hará constantemente en el estado intoxicado de ambos se explicará, por un lado, en que Franco frecuenta ese lugar para ir a llorar y emborracharse en soledad, mientras que, por el otro, Polo encuentra en él una vía para poder alcoholizarse gratuitamente (sobre Polo se cuenta también cómo habría sufrido episodios graves de alcoholismo en el pasado).

Ambos personajes se perfilan, en todo caso, hacia la corroboración de una fragilidad masculina, acaso en proceso, debido a que ambos son jóvenes que están a punto de dar el paso hacia la adultez. La caracterización de ambos, de Franco como un muchacho sin padres, rebelde y abyecto, y de Polo como un joven viciado por prácticas abusivas y con anhelos de mostrar su valía, los sitúa constantemente en el límite de volverse lo que Sayak Valencia denomina “seres endriagos” (2010, pp. 84-87) que transitan por la delgada línea entre ser víctimas para volverse victimarios, estatuto que trágicamente cumplirán en la novela.

Es, justamente, esa dimensión de fragilidad masculina lo que permite pensar en ambos personajes como protagonistas de un mismo proceso corruptivo y violento que se gesta sobre ellos. Si bien la atrocidad de la violación y el crimen

perpetrado por Franco se realiza desde la perspectiva narrativa que constantemente lo degrada, las acciones de Polo tampoco lo pueden redimir. En la relación especular entre ambos, Franco viene a cumplir el rol desbocado del privilegio y, en ese mismo sentido, en el único de los dos que puede llevar al extremo sus tentativas de deseo posesivo. Polo, por su parte, no puede darse el lujo de la agencia absoluta sobre el otro, él solo puede aspirar a ser cómplice. Esta alegoría ya sugerida en el análisis previo desde la historia de los compadres güechos en *Temporada de huracanes*, donde el pobre es recompensado y el rico castigado por las brujas, es reinterpretado *in extremis* en *Páradais*. En la era del capitalismo salvaje la historia aleccionadora ya no tiene cabida, lo único a lo que pueden aspirar los personajes es a salvarse, a salir con vida de allí.

3. Comentario final: umbral e iniciación

Se ha señalado ya que la condición frágil de los protagonistas, Polo y Franco, es una determinante en el itinerario narrativo de tránsito a la adultez que persiguen. Ambos pueden ser interpretados todavía desde una conducta inmadura y que buscan por cualquier medio demostrar su valía. En Franco, el cruce fronterizo que satisfará sus deseos se encuentra en el personaje de Marián Maroño, para él poseerla sexualmente confirmará el paso último de cumplimiento de su deseo. Un destino como personaje en alegoría del joven que transita hacia la adultez mediado, en gran parte, por sus pulsiones sexuales. En Polo, el conflicto es más complejo y es por ello que su personaje es configurado a mayor profundidad, incluso fungiendo como el verdadero protagonista de toda la novela. En él, por ejemplo, la incertidumbre de su destino está siempre latente y es, acaso, su condición de clase la que constantemente lo hace desconfiar del escape que planea: “el pedo era que tarde o temprano tendría que volver a casa a echarse un tiro con su madre” (Melchor, 2021a, p. 12). Esta sospecha de Polo está presente a lo largo de toda la novela e, incluso, hacia el final, luego de haber cometido el crimen, este siente una necesidad enorme de volver a casa, aunque en esa ocasión para ejecutar una especie de proceso de purificación procede a huir de Páradais atravesando el río Jamapa:

el impulso irresistible de lanzarse al río, con la alucinante certeza de que los espectros no podían cruzar el agua [...] con el fantasmal aullido de las patrullas lejanas, persecutorias, que aún siguió escuchando en su cabeza hasta mucho después de salir del túnel y entrar a su casa por la puerta del patio y derrumbarse vestido y empapado sobre el petate del suelo (Melchor, 2021a, pp. 154-155).

Es notorio que ante el desconcierto que le provoca haber cometido el crimen y con la tentativa de huir lejos al fin termine regresando a su casa como en una especie de necesidad de refugio inevitable, aunque este sea nocivo.

Habría que coincidir con la perspectiva de Nora de la Cruz (2019) sobre *Falsa liebre* en el sentido de que también estos dos personajes en *Páradais*, en especial Polo, encarnan la imposibilidad de una formación en el sentido positivo de las convenciones de la llamada *bildungsroman* o novela de formación. Así como sucede con los protagonistas de *Falsa liebre*, emblemas de la adolescencia, y como el título lo sugiere, figuras falseadas del estereotipo, podría agregarse que Polo también forma parte de esta clase de personajes melchorianos que “no sufren transformación alguna, al menos no una que implique desarrollo. La representación de esta etapa está lejos de la romanización habitual en la cultura popular” (De la Cruz, 2019, p. 182). Tal cual sucede con él al final luego de llegar conmocionado a casa y despertar de lo que pareciera haber sido una pesadilla:

no le quedó de otra más que levantarse del suelo y lavarse la cara en el tambo y vestirse con otro overol percutido y salir de su casa sin desayunar nada [...] por el mismo camino de siempre, el camino que sus músculos conocían de memoria, y que en ese momento le parecía más penoso que nunca justamente por lo ordinario y normal que lucía todo a su alrededor. Todo seguía igual (Melchor, 2021a, p. 156).

En gran parte, esto confirma la fuerza de atracción a lo descolocado, a una perpetuación de la no salida que, en gran medida, se acrecienta en el gesto simbólico de ubicar *Páradais* justamente en ese sitio, una trampa y un vacío que reclama, atrae y simula un orden primermundista del cual no solamente Polo, sino también su madre e incluso Milton, su primo, creen que representa el verdadero trabajo honesto.

Esta clase de narrativas de la adolescencia, como “un proceso de acomodo y negociación entre la individualidad y el entorno” (De la Cruz, 2019, p. 174), manifiesta una fuerte dependencia con el sentido de arraigo e, incluso, de dominio territorial. Anteriormente, se han señalado las correspondencias entre *Páradais* y *Las batallas en el desierto*, de José Emilio Pacheco. En gran parte, pueden establecerse un conjunto de paralelismos determinantes en ambas novelas, como, por ejemplo, el tránsito hacia la adultez de estos personajes masculinos y jóvenes y la fijación por una figura femenina ya madura, como es el caso del personaje de Mariana, la madre de Jim, de la cual el protagonista Carlos se enamora perdidamente en *Las batallas en el desierto*. El caso

de *Páradais*, en ese sentido, es llevado al extremo y recontextualizado en la experiencia de la violencia y la marginación en una diferencia de clases que, por lo mismo, es resuelta de una manera menos romantizada y más horrisona. El personaje de la señora Marián Maroño, por ejemplo, está completamente cosificado en la perspectiva de Polo:

Justo como ella quería, ¿no? Que la miraran con deseo y lujuria, que le dedicaran pensamientos cochinos al paso. Se veía que le *encantaba*, y lo mismo al pelón del marido; siempre que Polo los veía juntos el bato le tenía bien puesta una mano encima: que si agarrándole la cintura, que si palmeándole la espalda baja, que si tentándole una nalga con el orgullo de quien marca territorio y presume su ganado (Melchor, 2021a, p. 15).

Sin embargo, no es Polo quien experimenta el deseo, más bien siente desprecio e incluso asco de ella y de ese estilo de vida suntuoso y artificial. Aun así, las perversiones del deseo atañen a Polo desde otro ámbito: el de su hogar. Este conflicto, ya explorado de una manera similar en las novelas anteriores, se gesta en Polo desde su relación con Zorayda, una prima que ha usurpado su lugar en casa por estar embarazada y al cuidado de la madre de Polo. La dinámica familiar montada en *Páradais* recuerda a los personajes femeninos en rol de cuidadoras de las novelas anteriores, la tía, la abuela o la madre, todas ellas representadas como abusivas, más desde una dimensión de perpetuación de prácticas abusivas que son descargadas en estos jóvenes y provocan desprecio. Un efecto que también contrasta con la ausencia de figuras masculinas y paternas, ya que cuando las hay están pervertidas, son abyectas o son abusadoras.

Las relaciones con las ausencias, también, son claves en los protagonistas. Sobre Franco no se explica a detalle la falta de sus padres y el rol que desempeñan sus abuelos en su vida. Pero en Polo existen dos ausencias clave: la de su abuelo y la de su primo Milton. El primero representa un pasado perdido, así como la última esperanza posible de poder escapar debido a que su abuelo habría de enseñarle a construir una balsa. La relación con el abuelo, de todos modos, también falsea lo idílico, cuando Polo lo recuerda no puede evitar hacerlo desde lo contradictorio:

¡Qué cabrón había sido su abuelo, y qué incomprensible también! ¡Y cuánto lo había amado Polo, y también temido, cuando se le pasaban los tragos y de pronto se ponía a hablar solo y a gritar como loco y arrojar cosas contra las paredes! A su lado, Polo se sentía tonto, torpe, diminuto, una cosita insignifi-

cante que acababa de nacer mientras la vida de su abuelo se extendía infinita hacia el pasado, como una película larguísima donde Polo era solo un extra sin importancia que salía unos minutos hacia al final para decir equis pendejada (Melchor, 2021a, p. 77).

Esta ilusión de lo idílico es el motivo por el que Polo cree que aún puede huir, una relación familiar que en perspectiva solo denota el conflicto interno de Polo por asirse a un recuerdo y a un ideal que, claramente, están falseados y contaminados por las prácticas abusivas a las que ha sido sometido constantemente.

La otra figura es Milton, primo de Polo y partícipe de otro relato en el interior de la novela que da cuenta de cómo fue reclutado por los narcotraficantes (referidos en la novela solamente como *aquellos*) y arrastrado a otro estilo de vida que, de hecho, también es una ilusión. A decir verdad, el itinerario narrativo de Milton representa la primera alusión clara al fenómeno del narcotráfico vivido por alguno de los personajes de Melchor ya que, en suma, ninguno de los personajes de sus anteriores novelas habría de vivir en carne propia los vínculos directos o la participación clara como miembro de un grupo del crimen organizado. De hecho, la presencia de Milton para Polo es por momentos fantasmal:

Por eso, muchas veces, harto de vagar como pendejo por el pueblo, Polo pedaleaba hasta la casa de Milton y se saltaba la barda sin que las pepenchas lo vieran, un poco con la esperanza de encontrar signos que indicaran que Milton había vuelto y pasado por ahí (Melchor, 2021a, p. 65).

En tanto, siempre le es difícil contactarlo por teléfono y es Polo quien insiste en buscarlo para probar suerte, también, como ayudante de esa otra industria. De hecho, cuando Milton reaparece lo hace ostentando ya un estilo de vida distinto que le es atractivo a Polo y, en gran parte, sirve de correlato con el estilo de vida lujoso de Páradais. Polo, por ejemplo, no se percata de que en su anhelo de querer seguir a Milton, aunque sea como ayudante de los narcotraficantes, está repitiendo el mismo patrón de servidumbre hacia los otros, los privilegiados.

Si desde un principio queda claro que el proceso de degradación por el que transitará Franco culmina en el crimen, en el caso de Polo el proceso es más complejo y, a decir verdad, la focalización que se observa sobre su personaje como cómplice trastorna de la misma manera este aparente recuento de un crimen para ser más bien el recuento de cómo las circunstancias alrededor

de él apuntaban invariablemente a que este se diera. Así, el itinerario de Polo está marcado fuertemente como una tragedia personal que demostrará que a donde sea que busque consuelo no hay ni reparación ni resguardo posible. Si el personaje de Franco es configurado desde un principio como un personaje abyecto y corrompido, en Polo el proceso de degradación es más contrastante debido a que contempla, de manera ilusoria, alguna forma de escape. Conforme avanza la novela se irá demostrando que la degradación es, acaso, inevitable. Así, el conflicto personal que tiene con Zorayda se vuelve un punto de quiebre que revela que esa gestación de lo abominable siempre había estado latente en él. Y es que ante la negativa de Milton para ayudarlo a salir de ahí y enrolarse en el narco, es el propio Polo quien destapa la intriga en torno al embarazo de su prima:

Total que él estaba seguro, totalmente seguro, o *casi* totalmente seguro, de que él no tenía nada que ver con el embarazo de Zorayda [...] él había querido humillarla y lastimarla, pero la muy cochina había quedado prendada de su violencia (Melchor, 2021a, pp. 103-104).

Es, justamente, este episodio en que Polo recuerda y duda sobre ser el verdadero padre del hijo de Zorayda donde se confirma que Polo está inmerso y determinado por el contexto de violencia, uno que él entiende como una suerte de túnel-pozo del cual busca emerger que terminará relacionándose con su descenso por el río Jamapa al final, pero que también se anticipa algunas veces al sacar agua del pozo para lavarse: “como si aquel tambo fuera la entrada a una poza de agua clara en la que Polo pudiera sumergirse entero, nadar hasta el fondo y salir después del otro lado” (Melchor, 2021a, p. 109).

En conclusión, el personaje de Polo está marcado por una condición intersticial, es contradictorio en el sentido de que no es el autor material del crimen, pero, en gran parte, su complicidad revela una corrupción de la cual él ni siquiera se percata. Polo transitará exactamente por el intersticio entre la culpabilidad y la inocencia:

Él no tenía nada contra ellos y no pensaba matar a nadie, no pensaba violar a nadie; todos esos planes eran de otro [...] A Polo nadie podría acusarlo de nada que no fuera el robo, y en el momento mismo en que le preguntaran él diría la verdad absoluta: que todo había sido culpa del gordo y de la calentura que le comía el cerebro, que se chingara. Su familia tenía lana para librarse de los investigadores, para sacar al chamaco al extranjero si hacía falta, y comprar el silencio de medio país, ventajas de las que Polo carecía (Melchor, 2021a, p. 123).

Tal parece que Polo aprovecha, en todo momento, este intersticio como la única vía de ejercer agencia sobre su destino. En ese sentido, parece ser que en Polo está una de las elucubraciones siniestras del crimen, los roles del rico y del pobre se trastocan y se reitera la máxima anteriormente señalada del universo melchoriano donde todos los personajes están transitando la delgada de línea entre víctimas y victimarios. Este orden descolocado de las cosas representa, en todo caso, uno de los más grandes intereses representados por Melchor y que, incluso, en una novela como *Páradais*, donde se pretende hablar del mismo universo de violencia y marginación, esta falsea el paradigma de que la pobreza solo puede atraer más pobreza mientras que, por otro lado, la riqueza se acumula y todo se vuelve un discurso positivo de prosperidad.

El pequeño relato de la invasión de la tuza, por ejemplo, simboliza en gran parte la condición del territorio poroso y agujereado que resuena todo el tiempo en el destino de Polo:

El muy imbécil [Urquiza] pretendía que Polo inundara la madriguera de la tuza: debía colocar una manguera abierta dentro de uno de los agujeros y esperar mientras tanto junto al otro, machete en mano, para sorprender a la infame alimaña cuando saliera huyendo de la madriguera anegada. [...] aquella idea no funcionaría ni de pedo: todas las noches caía un torrente sobre aquel prado, las tuzas estaban preparadas, de hecho, les encantaba el fango. Lo único que las aniquilaría sería una buena dosis de veneno para ratas (Melchor, 2021a, p. 126).

El terreno está estragado y contaminado, la inmundicia, que bien puede referirse a Polo, pero también a Franco y en realidad a todo *Páradais*, refuerza la tensión permanente entre ocupación y expulsión del territorio. El terreno agujereado de *Páradais* es, en todo caso, la representación del drama de Polo. La necesidad de aventarse al río para huir lo posiciona simbólicamente en un mismo proceso, aquel que lo proteja, tanto a él como a todos los otros como él, de los “bordes más ásperos del mundo” (Melchor, 2021a, p. 29).

CONCLUSIONES

Las tres aproximaciones realizadas a cada una de las novelas en clave de una tensión territorial acusan, desde luego, un problema de posesión y desposesión. Los personajes que habitan las novelas de Melchor lo demuestran claramente, ya que, como señala Ada Aurora Sánchez, “no tienen un centro, ni dirección a dónde encaminarse y [...] por extensión, no se siente parte, un lugar o ubicación precisas” (2021, p. 79). Todo ello se articula mediante una estética tropicalista (Bencomo, 2016, p. 34) que subvierte los ideales añejos del paisaje marino y portuario para remarcar en otro sentido las diferencias de clase, raciales, de género, sexuales.

La narrativa de Melchor se finca, en ese mismo sentido, en un problema de frontera. Esta frontera melchoriana sugiere otro tipo de relación con respecto a otras que han representado los problemas en los extremos norte y sur de México, especialmente, en la frontera con Estados Unidos. La suya es, más bien, una frontera de los litorales que exacerba experiencias límite en los ámbitos de lo identitario, lo social, lo racial, de género y sexual (Ortiz Canseco, 2022, p. 10). Todo ello en el marco del recién iniciado siglo *xxi* donde

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 (Córdova, 2021, p. 68).

En específico, la frontera de un territorio veracruzano que, en gran medida, permite hacer una triangulación entre el paraíso primermundista y la atmósfera tropical terciarmundista en la que bien podrían englobarse tanto las

costas del territorio mexicano y demás zonas costeras latinoamericanas como las diversas islas caribeñas. Este cuadrante fronterizo conformado desde el golfo de México, la costa del golfo de Estados Unidos y el mar Caribe se vuelve desde estas narrativas el territorio en común. Narrativas que escenifican la relación problemática entre el norte y el sur global.

Hay en Melchor una clara delimitación y conciencia del territorio narrado, así como la noticia de sus alrededores. Este Veracruz se puede entender como el punto intermedio de un cuadrante que en sus extremos norte y noreste observa hacia el primer mundo, privilegiado y extractivista, y a los extremos este y sureste mira hacia el Caribe, aquejado por el contraste entre ambas latitudes. Y aunque la narrativa de Melchor está exclusivamente arraigada en un ámbito de lo local y regional, tal parece que su diálogo fronterizo con los territorios otros tiene una fuerte presencia, un lugar de enunciación consciente de sus alrededores y las tensiones que lo aquejan.

Las tres propuestas de experiencias territoriales presentes en cada una de las novelas acusan, en ese sentido, un problema fronterizo cuyo punto de encuentro refleja la tensión de un lugar en común frente a un lugar otro, ya sea desconocido o extraño. Así, la denominada “experiencia de las orillas” que se observa en *Falsa liebre* demuestra la relación simbólica de la ciudad frente al mar como frontera de lo insondable y misterioso. El drama narrativo erige al mar como lugar deshabitado con ecos de perdición, vacío, ensoñación, murmullo y muerte. En *Falsa liebre* existe una fuerte relación de cercanía entre esta idea del mar visto desde la costa y el conflicto de los personajes. Un drama que justo se explica por un itinerario de orillamiento al que están sometidos los cuatro protagonistas. El itinerario de encrucijada de cada uno, fuertemente marcado por el hastío y la marginación, dibuja una suerte de expulsión de un lugar en apariencia seguro o estable hacia un lugar otro desconocido. En este caso, la orilla de la playa durante la noche es la última instancia del territorio al que creen pertenecer los cuatro jóvenes. Este proceso de desterritorialización se traduce en cuatro desenlaces de quiebre: perdición, venganza, desconcierto y muerte. Son, en el mismo sentido de los caracteres *border*, personajes confrontados con un dilema fronterizo que se representa en el rito de paso hacia un “más allá” de la juventud, acaso la etapa adulta o, como lo ha propuesto Nora de la Cruz (2019), la imposibilidad de la madurez como un proceso de iniciación fallida. Un destino trágico, ya que las cuatro personalidades y los respectivos lugares que habitan trastocan este proceso de crecimiento y desprendimiento como algo inconcebible a su manera de entender, ver y habitar el mundo a su alrededor. Esta imposibilidad que deviene tragedia se replica en la relación del personaje con el espacio que habita y recorre: un territorio que

se conforma de un lugar en apariencia propio, usualmente ligado al espacio de la familia, pero que se verá falseado por distintos motivos.

En la narrativa de Melchor estos lugares propios se falsean por vínculos familiares rotos, violentos, impostados, ensamblados y disfuncionales. De allí que los personajes suelen huir, pero solo para terminar afincados en otro espacio inseguro que no les garantiza remanso alguno. Y, sin embargo, siempre persisten en buscar un lugar mejor: “Saldrían de aquel maldito lugar y llevaría a su hermano a un sitio seguro donde pudiera descansar, recuperarse [...] Todo estaría bien si conseguían salir de ahí: la maldita playa no podía durar para siempre” (Melchor, 2013, p. 186). Un ideal como pulsión de vida que, también, está falseado por la vaga concepción de la realidad que los personajes tienen sobre su condición, en especial, en lo relativo a una idea del amor, la amistad, la familia, el deseo o la prosperidad.

El trayecto final en *Falsa liebre* hacia la orilla de la playa termina por escenificar los diversos conflictos de los personajes como lugar simbólico que representa al mar nocturno como un límite infranqueable y salvaje, el cual Vinicio observa integrarse como una especie de vacío insondable y insentido que les devuelve a los cuatro personajes una imagen de sí mismos y sus respectivos desenlaces.

En *Temporada de huracanes*, la llamada experiencia de las orillas, aunque también presente en algunos personajes puestos a la deriva, se ve reconfigurada y cambia en perspectiva, ahora hacia una experiencia mucho más compleja y vertiginosa, debido a la diversa gama de personajes que habitan la novela. Desde estas condiciones en las que los dos personajes centrales del crimen, Luismi y la Bruja, no cuentan su versión de los hechos, la trama estará relegada a las versiones de cuatro personajes que los rodean. Lo que aquí se buscó fue englobar la articulación caótica de estas versiones de lo sucedido en una experiencia de estancamiento empantanado en el escenario narrativo de La Matosa. Un lugar que, en gran medida, es un espacio perdido en el mapa, una rancharía y sus caminos, la cual se vuelve a habitar tiempo después de un deslave que sepultara a gran parte de la comunidad bajo tierra. El regreso a la vida de este pueblo está determinado por ser lugar de paso hacia los recién descubiertos pozos petroleros y, por extensión, a la migración rapaz que la misma industria va dejando a su paso. El punto de quiebre que se asimila con la idea del terreno pantanoso de los cañaverales a la manera de un agujero en el cual se ven estancados los personajes tiene que ver con la irrupción del narcotráfico en la región. Una irrupción que se ha vuelto uno de los fenómenos colaterales e, incluso, de estricta dependencia con la industria extractiva y la corrupción política. Es justo en esa brecha donde sucede la novela, cuando

el narcotráfico empieza a incorporarse como fuerza territorial en tensión frente a la soberanía política del Estado y el apabullante desarrollo industrial.

El narcotráfico como fuerza en disputa por el territorio demostrará ese proceso de incorporación justamente como una fuerza que abreva de ambas dinámicas de control territorial, en tanto depende de la explotación y exportación de recursos a la frontera, así como del amaño y la corrupción perpetrados desde el interior de las fuerzas del orden. La representación de esta nueva fuerza en disputa es notoria no tanto por la recreación de los entresijos del narcotráfico sino por la trama novelística que a este fenómeno como el telón de fondo, como una presencia vigilante que está en proceso de integración en la comunidad.

Lo que en un inicio parece estar descrito descarnadamente como una ranchería de provincia alejada y perdida en el territorio, una suerte de agujero tercermundista, comenzará a asimilarse con una experiencia territorial de la fosa, una gran fosa común donde yacen tanto los muertos del pasado como los muertos por venir. Un lugar donde la muerte es ineludible, ya sea desde el margen temporal en que la novela se enuncia o desde la concepción de un espacio en hundimiento que no permite a nadie traspasar sus fronteras. La única posibilidad de descanso, como lo demostrará el Abuelo enterrador, está en el “más allá” de la fosa, el más allá de la muerte al que pretende guiar a los muertos: “¿Ya vieron? ¿La luz que brilla a lo lejos? ¿La lucecita aquella que parece una estrella? Para allá tienen que irse, les explicó; para allá está la salida de este agujero” (Melchor, 2017, p. 222). Muertos, como la Bruja, que mientras no descansen seguirán acechando el territorio como “un dolor punzante que se niega a disolverse” (Melchor, 2017, p. 218) y que continúan reclamando el territorio que les ha pertenecido, del que han sido despojados. Muertos indóciles, en la manera en que Cristina Rivera Garza (2019) los ha llamado, que permanecen sepultados como los dueños ancestros del espacio que ha sido el lugar de la comunidad a lo largo de las épocas y que es pretendido por estas nuevas fuerzas extractivistas.

Temporada de huracanes escenifica un drama de apropiación del territorio al referir a las tres grandes industrias que han pretendido ocupar la zona cañera en la novela: los ingenios azucareros, los pozos petroleros y el narcotráfico. En esta novela, las tensiones del territorio se corresponden con el conflicto de los personajes de una manera mucho más directa que en *Falsa liebre*. Lo que aquí se han denominado fuerzas territoriales en tensión se escenifican en la colusión de bandos, aparatos de control que sistemática y materialmente pueden tanto arrasarse como vigilar el territorio. Sin embargo, en *Temporada de huracanes* palpita una fuerza de entremedios, la que se juega desde el lenguaje,

desde la dimensión de lo simbólico y desde como ambos se materializan en la enunciación de los personajes que habitan estos lugares.

La similitud con un registro de oralidad dota a la novela de este componente de entrelugar en tensión, en tanto representa la voz de los marginados y los desposeídos. Estas voces activan una tensión territorial distinta debido a que su capacidad de ocupación como fuerza material está siempre tambaleante y, en ese mismo sentido, siempre carente de agencia. En términos políticos y económicos son voces absolutamente desterritorializadas. Sin embargo, las voces que pueblan la novela y el tono procaz, desdeñoso y desesperanzador que persiste erige una dimensión simbólica que a nivel textual se vuelve una fuerza intersticial que, si bien no mantiene una pugna territorial abiertamente material, sí se impone como una tercera fuerza en resistencia, una fuerza que circula y anida en lo profundo del territorio. En ese sentido, las creencias, supersticiones y chismes estructuran esa dimensión de lo simbólico a la manera de una trinchera en el terreno, pequeños refugios que los personajes melchorianos habitan, lugares que se configuran a partir de lo que la comunidad dice o cree de ellos. Son discursos que atraviesan el ámbito de lo histórico y lo cultural, aparentemente olvidados por esta misma comunidad abandonada y orillada a seguir el curso de la guerra. Una dinámica de mera sobrevivencia y relegación ante un mundo moderno y capitalista que se desdice de todas estas complejidades para traducirlo todo en términos de explotación, control y movilidad de recursos.

Temporada de huracanes logra articular todos estos fenómenos y escenificarlos como un conflicto que depende fuertemente de la relación de sus personajes con el mundo alrededor. Esta novela demuestra, en última instancia, la profunda relación entre lenguaje y territorio y, a su vez, sustenta que existe un tono que lo expresa. No solamente desde la reproducción de una voz de la comunidad sumida en la marginación, sino también por las formas en que el lenguaje está sostenido desde los ámbitos histórico-culturales y las formas en que este circula a lo largo del territorio de manera subrepticia, enmascarada, abrevando de los usos y costumbres de época pasadas frente al *shock* del mundo moderno.

De cierto modo, en *Páradais* culmina y se aclara materialmente el dilema fronterizo de la narrativa de Melchor. Lo que en las dos novelas anteriores se traducían como una tensión fronteriza más o menos difusa respecto a sus límites (la ciudad portuaria y el mar o la ranchería de provincia oculta en la periferia) ahora se traza claramente en el mapa de la novela como un espacio cercado. El marco espacial en la novela está establecido por el área residencial *Paradise*, el río Jamapa que lo bordea y desemboca en Boca del Río y la

comunidad marginal que rodea al complejo habitacional. Este lugar es una especie de Matosa revisitada y atravesada por los mismos caminos sinuosos de terracería y vigilada por elementos del narcotráfico, así como el sistema de creencias de la región abundante de leyendas y habladurías.

Tal parece que la escenificación que demuestra *Páradais* de una frontera cercada que se traduce en el conflicto entre el primer y el tercer mundo termina por asentarse en esta novela, el germen de un conflicto fronterizo ya sugerido en las novelas anteriores. En *Páradais*, incluso, se realza la tensión fronteriza no solamente desde los espacios humanizados, sino también por el valor de los espacios de la naturaleza, es decir, elementos del paisaje que se posicionan y reinciden como agentes territoriales en el destino de los personajes. Este fenómeno, presente en *Falsa liebre* como el mar nocturno vacío y sinsentido o en *Temporada de huracanes* como huracán que deviene deslave y entierra a la comunidad, vuelve a aparecer en *Páradais*, ahora en función estructural del drama de Polo, quien atravesará el río Jamapa a la manera de rito iniciático hacia un más allá de la inocencia o un después de la juventud. Un cruce que recuerda, en todo caso, el conflicto fronterizo mexicano desde sus fronteras norte y sur marcadas por ríos transfronterizos (los ríos Bravo, Colorado y Tijuana en el extremo norte, y los ríos Suchiate, Usumacinta y Hondo en el extremo sur). Las fronteras marítimas terminan por representar un mapa que tiene el elemento del agua y sus distintas formas como una de las claves del territorio narrativo particular de Melchor. El conflicto en *Páradais* reajusta, en ese tono, las piezas del dilema fronterizo nacional y las sobrepone como un escenario primermundista sitiado por un contexto marginal que simbólicamente está separado, también, por un río, en este caso el Jamapa.

Bien puede concluirse en que esta tensión entre el primer y el tercer mundo como fenómeno representado en la narrativa reciente a la cual Melchor pertenece es una de las claves a seguir. La frontera melchoriana está dotada no solamente de tensiones sociales y políticas recientes, sino también de símbolos históricos, culturales e, incluso, geográficos. Así, la negrura marítima relacionada con el misterio del vacío, las lluvias torrenciales que enlodan, empantan y estancan todo alrededor y las corrientes marítimas que se forman en el paisaje determinan, en gran medida, una complementariedad con estos otros códigos en las dimensiones de lo humano representado en la ficción. Una noción de lo liminal que se encuentra siempre difusa:

La frontera es un tema que, en Melchor, se debe asociar con la ambigüedad, porque el desarrollo de gran parte de sus personajes apunta a no poder establecer si son víctimas o victimarios, si lo que tienen lo merecen por su compor-

tamiento, o si es el sistema el que no permite una salida a ese comportamiento (Ortiz Canseco, 2022, p. 10).

La revisión de las tres novelas, en ese tenor, permite aclarar el valor crucial del territorio, según Melchor, en el que sus personajes funcionan como enclaves entre el paisaje simbólico y los espacios humanizados que habitan. Una apreciación del lugar que parece ser descrito como cualquier escenario narrativo que en este caso se construye a través de ambientes tropicales como el mar, la costa, las dunas, los cañaverales y pantanos que se trastocan en los conflictos de la deriva, el despojo, el ocultamiento y la descolocación. Todo ello a través de un código compartido entre drama y territorio en el que el registro y el tono sostenidos en las novelas se corresponden en el efecto de estas tensiones: el vacío nocturno del mar, la vagancia a la orilla de la playa, la violencia de los huracanes, los deslaves que entierran pueblos enteros, los pantanos que esconden secretos a manera de fosas, ríos que trazan rutas de fuga o que bordean, sitian o separan comunidades. Un universo ávido de tensiones territoriales, usualmente fronterizas, en todos sus espectros y desde el cual la autora abreva para narrarlo de forma imponente.

BIBLIOGRAFÍA

- Alés Fernández, R. (2017). La construcción del estereotipo de la “América profunda” y su vigencia en la actualidad: el caso de *True Detective. Latente*, (15), 45-70.
- Andrade Guevara, V. M. (2018). Violencia y régimen político en Veracruz. *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*, (mayo-agosto), 55-78.
- Anzaldúa, G. (2015). *Light in the dark = Luz en lo oscuro: rewriting identity, spirituality, reality* (A. L. Keating, ed.). Durham: Duke University Press.
- _____. (2016). *Borderlands/La Frontera: La nueva mestiza* (C. Valle, trad.). Madrid: Capitán Swing.
- Azancot, N. (2021, 17 de febrero). Fernanda Melchor: “Hay un componente erótico y perverso en el acto de matar”. *El Cultural*. Recuperado de: https://www.elespanol.com/el-cultural/20210217/fernanda-melchor-componente-erotico-perverso-acto-matar/559695957_0.html
- Bachelard, G. (1978). *El agua y los sueños* (I. Vitale, trad.). Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Badillo, A. (2014). La violencia de los sentidos [Reseña Falsa liebre, de F. Melchor]. *Crítica. Revista de la Universidad Autónoma de Puebla*, (157), 174-177. Recuperado de: <https://fermelchor.files.wordpress.com/2014/01/resec3b1a-falsa-liebre-critica-157.pdf>
- Bautista, V. (2022, 20 de agosto). Hurga en violencia cotidiana; Fernanda Melchor reedita ‘Falsa liebre’. *Excélsior*. Recuperado de: <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/hurga-en-violencia-cotidiana-fernanda-melchor-reedita-falsa-liebre/1534323>
- Benítez, F. y Pacheco, J. E. (2022). *Crónica del puerto de Veracruz*. Ciudad de México: Era/Universidad Veracruzana.

- Bhabha, H. K. (2002). *El lugar de la cultura* (C. Aira, trad.). Buenos Aires: Manantial.
- Bonfil Batalla, G. (1990). *México profundo. Una civilización negada*. Ciudad de México: Grijalbo.
- Calomarde, N. (2017). Ficciones territoriales. Formas de un atlas latinoamericano. *RECIAL*, VIII(12), s/p.
- _____ (2019). El giro territorial. Acerca de algunas relaciones entre territorialidad y escritura. *Nuevo Texto Crítico*, xxx(53), 256-281.
- Calomarde, N. y Patiño, R. (2020). Escrituras latinoamericanas contemporáneas: un derrotero de quince años. *RECIAL*, XI(18), s/p.
- Campra, R. (2007). *América Latina: la identidad y la máscara*. Ciudad de México: Siglo XXI.
- Camps, M. (2004). Narrativa mexicana finisecular: La señora de la fuente y otras parábolas de fin de siglo de Luis Arturo Ramos. *Ciberletras: Journal of Literary Criticism and Culture*, (11). Recuperado de <https://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v11/camps.html>
- Caro Sánchez, P. (2022). Leyendas de Veracruz. La calle de la condesa. *Ollin*, (12), 44.
- Córdova Abundis, P. (2021a). La narrativa de lo demoníaco: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. En L. V. de Aguinaga y T. González Arce (Coords.), *Este cuerpo podría ser el mío. Escritoras mexicanas del siglo XXI ante la interpelación de la violencia* (pp. 65-85). Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- _____ (2021b, 21 de febrero). La poética de lo horrisono: *Páradais* de Fernanda Melchor. *Nexos*. Recuperado de: <https://cultura.nexos.com.mx/la-poetica-de-lo-horrisono-paradais-de-fernanda-melchor/>
- Cristerna, D. (2017). Polifonía de la barbarie. *Confabulario. El Universal*. Recuperado de <https://confabulario.eluniversal.com.mx/polifonia-de-la-barbarie/>
- De Alba, J. I. (2016, 11 de septiembre). Poza Rica, Veracruz, la ciudad que pasó de la abundancia con el oro negro a vivir una crisis. *Animal Político*. Recuperado de <https://www.animalpolitico.com/2016/09/poza-rica-veracruz-petroleo-pemex>
- De la Cruz, N. (2019). *La subversión del bildungsroman: Falsa liebre*, de Fernanda Melchor. En M. Kunz y C. Mondragón (Eds.), *Nuevas narrativas mexicanas 3. Escrituras en transformación* (pp. 171-183). Barcelona: Linkgua.
- Deleuze, G. y Guattari, F. (2004). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (J. Vázquez Pérez y U. Larraceleta, trads.). Valencia: Pre-Textos.
- Demeyer, L. (2019). La creciente presencia de jóvenes narradoras en el México literario de hoy. *América sin Nombre*, 24(1), 83-95.

- Di Bernardo, F. (2022). Capitalismo global y petroficción en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. *Valenciana*, (29), 81-101.
- Domínguez Michael, C. (2021, 27 de febrero). Melchor o el paraíso infernal. *Confabulario*. Recuperado de: <https://confabulario.eluniversal.com.mx/melchor-o-el-paraiso-infernal/>
- Fornet, J. (2016). *Notas sobre la nueva narrativa latinoamericana*. La Habana: Casa de las Américas.
- García Canclini, N. (2009). *Extranjeros en la tecnología y en la cultura*. Buenos Aires: Fundación Telefónica/Ariel.
- Garza Zamarripa, L. (2020). De Misisipi a Veracruz: La influencia del gótico sureño en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor. *Armas y Letras*, 24(103-104), 56-58.
- Giardinelli, M. (2013). *El género negro. Orígenes y evolución de la literatura policial y su influencia en Latinoamérica*. Buenos Aires: Capital Intelectual.
- Godínez, G. L. y Román, L. A. (2018). En el corazón del crimen hay un silencio: Entrevista con Fernanda Melchor. *REVELL*, 3(29), 188-195.
- Godínez Rivas, G. L. y Román Nieto, L. A. (2019). De torcidos y embrujos: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. *Anclajes*, xxiii(3), 59-70.
- González Rodríguez, S. (2014). *Campo de guerra*. Barcelona: Anagrama.
- Guadarrama Olivera, H. (2004). *Portales de múcara. Una etnografía del puerto de Veracruz* [Reseña Portales de múcara. Una etnografía del puerto de Veracruz, de J. A. Flores Martos]. *Ulúa*, 2(4), 173-178.
- _____ (2004). Veracruz y sus viajeros [Reseña *Veracruz y sus viajeros*, de B. García Díaz y R. Pérez Montfort]. *Ulúa*, 2(4), 211-217.
- Gutiérrez Girardot, R. (1987). Locus terribilis. En Montserrat Ordoñez (Comp.), *La vorágine: Textos críticos* (pp. 233-236). Bogotá: Alianza Editorial Colombiana.
- Herbert, J. (2021). Valeria Luiselli & Fernanda Melchor: la novela como puente. *Luvina*, (105). Recuperado de: <https://luvina.com.mx/valeria-luiselli-fernanda-melchor-la-novela-como-puente-julian-herbert/>
- Imbert, G. (2010). *Cine e imaginarios sociales: el cine posmoderno como experiencia de los límites* (1990-2010). Madrid: Cátedra.
- Íñiguez, E. (2019). Una retórica de la violencia. Necroescrituras en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. *Atlante*, (11), 51-65.
- Jiménez de Báez, Y. (2014). *José Emilio Pacheco. Reescritura en movimiento*. Ciudad de México: El Colegio de México.
- Lemus, R. (2022). En los márgenes de la nación: geografías imaginarias en *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor. *Bulletin of Hispanic Studies*, 99(2), 163-170.

- Lucas, J. (2020, 31 de marzo). A Mexican Novel Conjures a Violent World Tinged with Beauty. *The New York Times*. Recuperado de <https://www.nytimes.com/2020/03/31/books/review/hurricane-season-fernanda-melchor.html>
- Lyra, C. (1936). *Cuentos de mi tía Panchita*. San José, Costa Rica: Imprenta Española Soley & Valverde.
- Martínez Torrijos, R. (2022). 'Falsa liebre', de Fernanda Melchor, acerca al lector a "realidades que no quiere ver". *La Jornada*. Recuperado de <https://www.jornada.com.mx/notas/2022/08/09/cultura/falsa-liebre-de-fernanda-melchor-acerca-al-lector-a-realidades-que-no-quiere-ver/>
- Matías, D. (2014). Introducción-catálogo al giro espacial de los estudios literarios. *Cuadernos de Filología Francesa*, 25, 193-203.
- Melchor, F. (2012, 10 de diciembre). La experiencia estética de la nota roja. Los orígenes del periodismo sensacionalista en México. *Replicante*. Recuperado de: <https://revistareplicante.com/la-experiencia-estetica-de-la-nota-roja/>
- _____ (2013). *Falsa liebre*. Oaxaca de Juárez: Almadía.
- _____ (2017a, 17 de mayo). El fotógrafo Rulfo. *Letras Libres*, 19(221). Recuperado de: <https://letraslibres.com/revista/el-fotografo-rulfo/>
- _____ (2017b). *Temporada de huracanes*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- _____ (2021a). *Páradais*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- _____ (2021b, 24 de mayo). The Magic of Simplicity. *The Paris Review*. Recuperado de: <https://www.theparisreview.org/blog/2021/05/24/the-magic-of-simplicity/>
- Melchor Pinto, M. F. (2014). *El estilo "peliculesco" de Enrique Metinides. Un estudio de la serie "El baúl negro" (1966)* (tesis de maestría). Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, Puebla, México.
- Mercado, K. (2014). Falsa liebre [Reseña *Falsa liebre*, de F. Melchor]. *Criticismo*. Recuperado de <https://criticismo.com/falsa-liebre/>
- Miranda Bello, R. (2014, 7 de diciembre). Trópico resquebrajado. *Excelsior*, 7. Recuperado de: <https://www.excelsior.com.mx/impresos/periodico/view?seccion=flip-expresiones&fecha=07-12-2014>
- Moraña, M. (2021). *"Nosotros los bárbaros": tres narradores mexicanos en el siglo XXI*. Ciudad de México: Bonilla Artigas.
- Moreno, C. (2017, 21 de junio). Gótico tropical. *El Economista*. Recuperado de <https://www.eleconomista.com.mx/arteseideas/Gotico-tropical-20170621-0030.html>
- Moreno Carranco, M. y Greig Crysler, C. (2019). *Espacios de miedo: cuerpos, muros, ciudades*. Ciudad de México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Ordóñez Angulo, E. (2021). Deadly Myths. Magic, reality, and violence against women in Fernanda Melchor's 'Hurricane Season'. *The New York Review*.

- Recuperado de <https://www.nybooks.com/articles/2021/01/14/fernanda-melchor-hurricane-deadly-myths/>
- Ortiz Canseco, M. (2022). Bastardismo y frontera en Fernanda Melchor. *Ínsula: Revista de Letras y Ciencias Humanas*, (910), 9-11.
- Ortuño, A. (2020). “Aún había mucho que decir del trópico negro”. Entrevista con Fernanda Melchor. *Revista de la Universidad*, (862-863), 128-133.
- Pimentel, L. A. (2001). *El espacio en la ficción*. Ciudad de México: Siglo XXI/ Universidad Nacional Autónoma de México.
- Prada Oropeza, R. (1980). La narrativa de Juan Vicente Melo. *Boletín de la Asociación Europea de Profesores de Español*, (18), 73-82.
- Quezada Roque, J. (2018, 10 de abril). El frenesí de la escritura: una entrevista con Fernanda Melchor. *máspormás*. Recuperado de: <https://www.maspormas.com/ciudad/fernanda-melchor/>
- Ramírez Velázquez, B. R. y López Levi, L. (2015). *Espacio, paisaje, región, territorio y lugar: la diversidad en el pensamiento contemporáneo*. Ciudad de México: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Ramos, J. (2012). Los tiempos múltiples. Conversación con Ticio Escobar. *Caracol*, (4), 96-126.
- Ramos, L. A. (2008). *Crónicas de un país vecino*. Florida, Estados Unidos: Stock-cero.
- Real Academia Española (2022). Territorio. En *Diccionario de la lengua española*. Recuperado de <https://dle.rae.es/territorio>
- Rivera Garza, C. (2011). *Dolerse. Textos desde un país herido*. Ciudad de México: Surplus.
- _____ (2019). *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*. Ciudad de México: Penguin Random House.
- _____ (2022). *Escrituras geológicas*. Madrid: Iberoamericana/Vervuert.
- Robles Lomelí, J. D. (2021). El chisme como representación histórica de la ausencia en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. *Revista de Historia de América*, (161), 435-458.
- Rodríguez Marcos, J. (2019, 29 de noviembre). Los 21 mejores libros del siglo XXI. *El País*. Recuperado de https://elpais.com/cultura/2019/11/26/babelia/1574767429_166094.html
- Román Nieto, L. (2022). Cruce de calores: un vistazo a la narrativa veracruzana. *Otros Diálogos*, (18).
- Román Nieto, L. A. (2018). *La masculinidad rota: Falsa liebre de Fernanda Melchor (tesis de licenciatura)*. Universidad Veracruzana, Xalapa, Veracruz.
- Saborit, A. (2000). Veracruz, puerto de llegada [Reseña *Veracruz: puerto de llegada*, de C. Martínez Assad]. *Sotavento*, 4(8), 163-166.

- Sánchez, A. A. (2021). Relecturas del trópico veracruzano en la narrativa de Fernanda Melchor. *Boletín Hispánico Helvético*, (37-38), 77-93.
- Sánchez Hernández, D. S. (2021). Nombrar el lugar propio: violencia y marginación en la novelística de Fernanda Melchor. En L. V. de Aguinaga y T. González Arce (Coords.), *Este cuerpo podría ser el mío. Escritoras mexicanas del siglo XXI ante la interpelación de la violencia* (pp. 87-102). Guadalajara, México: Universidad de Guadalajara.
- Sánchez Prado, I. (2020). Fernanda Melchor's "Hurricane Season": A Literary Triumph on the Failures of Mexican Modernization. *Words Without Borders*. Recuperado de <https://wordswithoutborders.org/book-reviews/fernanda-melchors-hurricane-season-a-literary-triumph-ignacio-m-sanchez-pra/>
- Suárez Noriega, J. M. (2020). Lo neofantástico y lo abyecto en *Falsa fiebre* y *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. *Connotas. Revista de Crítica y Teoría Literarias*, (21), 85-121.
- Treviño, L. (2018). La develación de la indiferencia y la desesperanza azotando a voces. *Revista de la Universidad*, (841), 157-161.
- Valencia, S. (2010). *Capitalismo gore*. España: Melusina.
- Vite, F. (2020, 28 de enero). ¿Un relato gótico de tierra caliente? *El Sur. Periódico de Guerrero*. Recuperado de <https://suracapulco.mx/impreso/9/un-relato-gotico-de-tierra-caliente/>
- Woldenberg, J. (2009). José Emilio Pacheco: tiempo y memoria. *Universidad Veracruzana. Lectores y Lecturas*. Recuperado de <https://www.uv.mx/lectores/articulos/jose-emilio-pacheco-tiempo-y-memoria/>
- Zermeño Rivas, R. I. (2023, 18 de febrero). *Jorge Ibargüengoitia y Las muertas: relaciones genéricas y estilísticas*. *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias*, 3(5), 68-85.

*La orilla, el agujero y la cerca: tensiones territoriales en el tríptico Falsa liebre (2013),
Temporada de huracanes (2017) y Páradais (2021), de Fernanda Melchor*

Volumen 19

Se terminó de imprimir en diciembre de 2025
en los talleres de Ediciones de la Noche
Francisco I. Madero #687, Zona Centro
Guadalajara, Jalisco, México.
La edición consta de 1 ejemplar electrónico.