



Universidad Autónoma Metropolitana
Unidad Iztapalapa
División de Ciencias Sociales y Humanidades

“La narrativa corporal de Fernanda Melchor: un análisis interseccional
de la violencia en *Temporada de huracanes*”

Tesis
que presenta

Érika Monserrat Martínez Téllez
Matrícula: 2183800957

para obtener el grado de
Maestra en Humanidades (Literatura)

Directora: Dra. Freja Ininna Cervantes Becerril

Jurado:
Dra. María Guadalupe Correa
Dra. Luisa Adriana González Mateos

Iztapalapa, Ciudad de México, abril 2021

* Esta investigación fue realizada gracias a una beca de maestría del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) durante el periodo 2018-2020.

Agradecimientos

Esta investigación supone un gran esfuerzo personal, pero también colectivo, porque el quehacer intelectual es, sobre todo, producto del diálogo y la conversación. Escribir esta tesis en tiempos tan extraordinarios como los que hemos vivido desde 2020 fue un reto menos arduo gracias al acompañamiento de varias personas, dentro y fuera de lo académico.

Quisiera agradecer al Posgrado en Humanidades de la Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Iztapalapa, por haberme dado el espacio para desarrollar esta investigación y a mis profesoras y profesores por ser parte integral de mi formación. Especialmente, le agradezco a mi asesora, Freja Cervantes Becerril, por confiar en mí en todo momento y por acompañarme de manera generosa y esmerada durante el proceso. Gracias a Adriana González Mateos, porque sus atinados comentarios mejoraron este trabajo. Gracias a Guadalupe Correa Chiarotti, por su luminosa clase-taller y por ser una lectora sensible y entusiasta de esta tesis. Gracias también a Laura Cázares, por su generosidad intelectual, por su calidez humana.

Me siento profundamente afortunada de haber compartido este camino con Amisadai, Carmen, Ana, Elian, Lluvia y Andrés; gracias por ser la mejor compañía y por brindarme su amistad entrañable. También quiero agradecer a Ismael Morales, por alentarme siempre; por las risas y las conversaciones. Y gracias a mi familia que, a pesar de la distancia, se ha hecho presente.

Índice

Introducción	4
Capítulo 1. La obra de Fernanda Melchor en la narrativa mexicana reciente.....	11
1.1. El oficio de narrar.....	11
1.2. <i>Temporada de huracanes</i> : estilo y otros temas	19
1.2.1. El efecto de oralidad.....	20
1.2.2. La Matosa: descripción del espacio y el presente eterno de los personajes	27
Capítulo 2. Aproximaciones interseccionales a la violencia ejercida sobre el cuerpo en <i>Temporada de huracanes</i>	33
2.1. Nociones teóricas. La necesidad de un análisis interseccional de la violencia	33
2.1.1. Breve historia de la interseccionalidad	38
2.1.2. La interseccionalidad como herramienta de análisis.....	47
2.1.3. Ámbitos del dominio del poder: estructural, hegemónico, disciplinario e interpersonal	51
2.1.4. Intersecciones representadas en <i>Temporada de huracanes</i>	54
a) Género.....	54
b) Sexualidad	58
c) Clase.....	60
d) Raza	65
2.2. La violencia ejercida sobre el cuerpo femenino y feminizado	68
Capítulo 3. Análisis interseccional de tres personajes de <i>Temporada de huracanes</i>	81
3.1. La Bruja	81
3.2. Yesenia.....	98
3.3. Norma	111
Conclusiones	133
Obras citadas	138

Introducción

Las desigualdades de género también pueden observarse en la literatura, no sólo en las relaciones que se establecen entre diferentes agentes del campo literario, sino en los propios textos, así como en el tipo de estudios académicos y los temas que se prefieren en las investigaciones. Aún en pleno siglo XXI, el canon sigue compuesto fundamentalmente por escritores varones y, aunque cada vez existen más escritoras y académicas tomando los espacios que les corresponden, estamos lejos de superar tantos siglos de borramiento sistemático. Todavía persiste la idea de que la “buena literatura” es la que ha sido escrita por hombres blancos cisgénero heterosexuales y esto es reforzado a través del sistema educativo, de los programas de letras, de los libros de historia, etcétera. Como señala Joanna Russ, “la experiencia femenina no solo se considera con frecuencia menos amplia, menos representativa, menos importante, que la experiencia masculina, sino que incluso el contenido de las obras puede distorsionarse según se piense que el autor es de un sexo o de otro” (Russ)¹.

Ante este panorama desalentador, el gran aporte del feminismo a la crítica literaria ha sido asumir que una interpretación textual siempre implica una posición política sobre la obra que se está analizando y determina lo que (re)conocemos como parte de la tradición y la historia literarias. Así, la crítica literaria feminista no sólo ha ayudado a tratar de demoler

¹ Aquí Russ pone como ejemplo el caso de *Cumbres borrascosas*, escrito por Emily Brontë, cuya primera edición fue publicada sin el nombre de la autora, por lo que la crítica de la época asumió que se trataba de un escritor (incluso pensaban que se trataba de un “rudo marinero”), dado que una mujer sería *incapaz* de escribir de esa forma sobre el mal. Cuando se descubrió que la autora era una mujer, los elogios que había recibido la obra se transformaron en suspicacias y ninguneos. Véase: Joanna Russ. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Trad. Gloria Fortún. Madrid: Dos Bigotes, Barret, 2018.

el *techo de cristal*² que perpetúa el lugar secundario de las escritoras dentro de los estudios académicos, sino que también posibilita otras formas de analizar la literatura. Su fortaleza principal es que, al no ceñirse a una metodología específica, se ha favorecido de otras disciplinas (como el psicoanálisis, la semiótica, el marxismo, etcétera), dando lugar a la interdisciplinariedad, siempre desde una perspectiva de género, para debatir las interpretaciones tradicionales (masculinas) de los textos. Sin embargo, ya no basta con revisar la historia literaria en busca de las representaciones patriarcales de las mujeres en los textos, ni con restaurar la visibilidad de las escritoras (aunque esto sigue siendo imprescindible), también es preciso construir otras formas de hacer crítica literaria, desde los feminismos (diversos y transmutables), a la luz de las coyunturas políticas, culturales, sociales, económicas del presente, que afectan no sólo la vida profesional de las autoras sino también la creación, producción y recepción de sus obras.

Concuerdo con Montserrat Ordóñez cuando afirma que “es imposible estudiar la literatura de la mujer de América Latina sin tener en cuenta el desarrollo de la crítica feminista contemporánea en estrecha relación con los estudios literarios” (Ordóñez 136). Por tal razón, el propósito de esta investigación es analizar la novela de Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes* (Literatura Random House, 2017), a partir de estas reflexiones, para perfilar un análisis sistémico sobre la violencia ejercida sobre el cuerpo femenino y feminizado, que es el tema que ocupará este trabajo.

² La noción *glass ceiling* fue acuñada por Marilyn Londen, durante una conferencia que dictó en 1978, para referirse a los obstáculos “invisibles” (en el sentido de que no están legislados o establecidos, pero que existen incluso si no se pueden ver) que enfrentan las mujeres para acceder a los puestos más altos en la jerarquía del poder en sus ámbitos laborales o académicos, evidenciando que estas barreras no son personales, es decir, no tienen que ver con el desempeño de las mujeres, sino que son culturales, y se basan en la idea sexista de que las mujeres no están hechas para ostentar poder.

La novela *Temporada de huracanes*, así como las demás obras de esta autora, está anclada al presente que la circunscribe, por lo que en la escritura de Melchor se puede observar el efecto performativo de la palabra que visibiliza aquello que no queremos ver: la violencia descomunal del país. Esta violencia abarca el tema, el tratamiento, el discurso, es decir, toda su obra en conjunto, pero particularmente me interesa observar la representación de los efectos que la violencia, en sus múltiples manifestaciones, tiene sobre el cuerpo, inscribiéndose en él como un mensaje que lo atraviesa y lo vulnera.

Tal objetivo me llevó a plantearme otros modos posibles de leer la novela de Melchor, pues considero que el propio discurso exige ser leído no sólo desde las herramientas interpretativas de la disciplina literaria, sino en la articulación de éstas con otros pensamientos y posturas críticas que apelen a la realidad representada en la obra, la cual evoca y proclama un presente cruento cuyas manifestaciones rodean la ficción. Sin embargo, esto no responde al intento de retratar una realidad histórica y referencial, sino que la representación literaria se corresponde con los acontecimientos locales donde se produce la obra y esta cualidad se puede apreciar en la inclusión del reportaje periodístico y la crónica que forman parte del estilo autoral de Melchor. Cabe señalar que la autora no pretende entregar una novela de denuncia ni buscar dar voz a los oprimidos, más bien, coloca a sus personajes en el centro de la enunciación, dejándolos hablar.

Emprender el análisis de una obra como *Temporada de huracanes* también significó cuestionar(me) la lógica disciplinar de la literatura, la forma en que se hace crítica literaria, la manera en que se enseña la disciplina desde la academia, así como las lecturas e interpretaciones que hacemos de los textos literarios.

Tomando en consideración todo lo anterior, el tipo de análisis que emprendo en esta investigación aboga por el cuestionamiento de las formas en que ejercemos la crítica

literaria, procurando que la disciplina no se reduzca al mero discurso académico sino que busque establecer un diálogo con otras disciplinas y pensamientos, siempre de cara al presente. La elección de la interseccionalidad como eje metodológico radica en que esta herramienta “demanda a aquellos comprometidos con el trabajo teórico a que integren sus metanarrativas a los contextos sociales y políticos concretos, al mismo tiempo demanda a los investigadores en general que aprecien la importancia de la teoría en la investigación feminista” (Brah 19), lo cual me parece una contribución sustancial, ya que el análisis interseccional es, antes que todo, un esfuerzo interdisciplinario (en consonancia con la crítica literaria feminista), cuya metodología busca adaptarse a la disciplina donde se incluya, como en este caso, el estudio de la literatura.

Es así que, a partir de estas consideraciones teórico-metodológicas y de análisis descritas, he construido esta investigación sobre la violencia representada en la novela *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor. Durante el primer capítulo, partiendo del camino trazado por la crítica literaria feminista, llevaré a cabo un recorrido por la trayectoria profesional de Melchor, por sus obras, sus temas y su estilo, destacando la relación entre su labor como periodista y como escritora, la imbricación entre ambos registros en su escritura, así como lo que configura, y que propongo llamar, su *narrativa corporal*. Además, exploraré otros temas que no serán tratados en el análisis de la obra, pero que me parece son representativos de esta *narrativa corporal* y de un estilo consolidado, como el *efecto de oralidad* (donde resalto la función del chisme dentro de la novela, como un recurso discursivo y estilístico) y la relación entre los personajes y el espacio narrativo de La Matosa, que los coloca en una especie de *presente eterno*.

Volviendo al concepto de *narrativa corporal*, con éste me refiero a la forma en que Melchor retrata el cuerpo en su novela, como algo orgánico, de manera casi tremendista.

Asimismo, destaco otro rasgo distintivo de ese cuerpo que es el hecho de que siempre está siendo afectado por la violencia, en distintos grados y de diversos tipos. En la diégesis sobresale la corporalidad de los personajes, lo que los convierte en materia frágil frente a la violencia del medio y de los otros. Al ser la violencia uno de los problemas principales del país, la representación de ésta (particularmente, la violencia de género) en la diégesis me exige ir más allá de un análisis literario para hablar del tema, por lo que, apuntalando a la relación que la crítica literaria feminista ha establecido, desde su origen, con los feminismos y las teorías sociales, añado una perspectiva interseccional a mi análisis que sume reflexiones sobre el género, la raza, la clase y la sexualidad, ya que, en mi opinión, estas intersecciones son necesarias para comprender la complejidad de violencia representada en la novela de Melchor.

Es desde la interseccionalidad como abordaré las representaciones de la violencia ejercida sobre el cuerpo femenino y feminizado en *Temporada de huracanes*, a través de los personajes de la Bruja³, Yesenia y Norma, y desde las categorías de género, raza, clase y sexualidad. Esta violencia representada en la novela es la manifestación de la descomposición social del país en este rapaz sistema socioeconómico y político, pero detrás de cada categoría subsiste un problema específico, como el patriarcado, el colonialismo, el racismo, la heteronormatividad, por lo que cada intersección debe ser leída desde un contexto determinado, que en este caso será el de los personajes de la novela.

³ En *Temporada de huracanes* existen dos brujas: la Bruja Vieja y la Bruja Chica, quienes son madre e hija, respectivamente. Cuando la madre muere, la hija se convierte en la Bruja, a secas, y, por lo tanto, hereda el negocio, el poder y la presencia simbólica que la madre ostentara en vida. Asimismo, la novela se centra en el asesinato de la Bruja Chica, como eje conductor de la narración. En lo relativo a este análisis, cuando hable de la Bruja, me referiré siempre a la hija. Al referirme a la madre, la distinguiré llamándola Bruja Vieja.

A partir de lo anterior, durante el segundo capítulo, llevaré a cabo una revisión de las nociones teóricas que me ayudarán a articular el análisis de la novela. Este repaso teórico comienza con el concepto de *interseccionalidad*, particularmente desde lo que postulan Kimberlé Crenshaw, quien acuñó el término en los años noventa del siglo XX, y Patricia Hill-Collins junto a Sirma Bilge, quienes retoman los planteamientos de Crenshaw, que surgen en el ámbito de la praxis jurídica, para llevarlos al campo académico, entendiendo la interseccionalidad como una herramienta metodológica y de análisis. En este capítulo también haré una revisión de los distintos ámbitos del dominio del poder (estructural, disciplinario, hegemónico e interpersonal), señalados por Hill-Collins y Bilge, desde donde operan las categorías intersectantes de género, clase, sexualidad y raza, las cuales son las que mejor se aprecian en el entramado de la diégesis donde se insertan los personajes. Para revisar estas categorías acudiré a las nociones de teóricas como Silvia Federici, María Elisa Velázquez, Judith Butler y Teresa de Lauretis. Para hablar sobre violencia de género y los efectos que ésta tiene sobre el cuerpo femenino y feminizado, recurriré a las reflexiones de Rita Laura Segato. Todas las nociones teóricas han sido problematizadas desde el contexto donde se insertan los personajes de Fernanda Melchor, como una representación literaria de la problemática de las mujeres en América Latina.

Por último, en el tercer capítulo llevaré a cabo el análisis de fragmentos de la novela que corresponden a diversas situaciones de violencia por las que atraviesan los personajes de la Bruja, Yesenia y Norma. Estos fragmentos serán leídos a partir de las nociones teóricas revisadas en el capítulo anterior, es decir, desde las categorías intersectantes de género, clase, raza y sexualidad, en los diferentes ámbitos del dominio del poder donde operan. La intención de extraer una situación violenta de la diégesis, para cada personaje, es examinar las intersecciones y los ámbitos como elementos que configuran la violencia

ejercida sobre el cuerpo, femenino y feminizado, descrita en la narración. Estos tres personajes son representativos de los distintos tipos de opresión, por su género, por su clase, por su raza y por su sexualidad.

Sirva esta investigación para observar el tratamiento que Fernanda Melchor ha hecho de la violencia, desde una lúcida técnica escritural y un estilo consolidado, pero también para proponer otra forma de aproximarnos al fenómeno literario, en general, y a una obra, en específico, desde el diálogo con el presente y sus problemáticas.

Capítulo 1. La obra de Fernanda Melchor en la narrativa mexicana reciente

En este capítulo haré un breve recorrido por la trayectoria profesional de Fernanda Melchor (Veracruz, 1982) para desvelar la relación que existe entre su formación como periodista y su quehacer como escritora, señalando las correspondencias entre ambos registros discursivos, las cuales se pueden observar en elementos comunes que constituyen el estilo narrativo de esta autora, como el interés por la violencia o la recuperación de la oralidad. Estos rasgos estilísticos ya se encuentran en sus primeras obras, *Aquí no es Miami* y *Falsa liebre*, pero se consolidan en *Temporada de huracanes*, como se comprobará más adelante, y se siguen manifestando en su novela más reciente: *Páradais*.

Cabe mencionar que la recuperación del estilo y los temas en la obra de Melchor que integro en este capítulo está orientada desde el enfoque de la crítica literaria feminista, cuyo propósito es hacer visible la producción literaria de las escritoras y su proceso escritural, dado que se trata de una autora cuyas obras son de reciente publicación y apenas comienzan a ser del interés de los estudios académicos, aunque la recepción crítica de *Temporada de huracanes* la ha colocado como una de las escritoras más sobresalientes de la literatura latinoamericana actual.

1.1. El oficio de narrar

Fernanda Melchor ha seguido dos caminos como escritora: la ficción y el periodismo. La autora estudió periodismo en la Universidad Veracruzana y tiene una mención en Ciencias Políticas por l'Institut d'Études Politiques de Rennes, Francia. Además, es maestra en Estética y Arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, donde realizó una

investigación sobre las cualidades estéticas de imagen fotográfica de la nota roja. Por un lado, su oficio como periodista la ha llevado a trabajar en crónicas y reportajes sobre su natal Veracruz, principalmente acerca de la violencia exacerbada que ha dominado ese estado en la última década, sobre todo durante el gobierno de Javier Duarte⁴. Y, por el otro, su vocación narrativa ha salido a relucir desde que Melchor era muy joven: en 1995 fue finalista del Premio de Cuento Sergio Pitol, que otorga la Universidad Veracruzana, y en 2002 obtuvo el Premio al Estudiante Universitario Jorge Cuesta en el mismo género. Ha sido becaria del Programa de Estímulo a la Creación y el Desarrollo Artístico (PECDA) de Veracruz (en 1995) y del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (Fonca) (en 2016), estímulos que utilizó para escribir una novela todavía inédita (*Morir en viernes*) y para trabajar en el texto que más adelante se convertiría en *Temporada de huracanes*.

En 2007 ganó la primera edición del *virtuality* literario Caza de Letras, organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), en colaboración con el sello editorial Alfaguara, donde mostró sus habilidades como narradora de ficción. Hacia 2008, comenzó a publicar crónicas en un blog personal y en la revista *Replicante*. Durante esa época, también coordinó un blog que incluía artículos de nota roja llamado *Ola de sangre* y continuó publicando crónicas en diversos medios de circulación nacional, como *Excélsior*, *Letras Libres*, *GQ*, *Milenio semanal* y *Vice*. En 2009 recibió el Premio Estatal de Periodismo en Veracruz, de la Fundación Rubén Pabello Acosta y, en 2011, ganó el

⁴ El gobierno de Javier Duarte de Ochoa en Veracruz, que comprende el sexenio de 2010 a 2016 ha sido uno de los más violentos para ese estado y sus habitantes. Este periodo coincide con el inicio de la guerra contra el narco, emprendida por Felipe Calderón. Javier Duarte ha sido ligado a diversos actos delictivos, como el desvío de recursos públicos, el narcotráfico, desapariciones forzadas y secuestros. Fernanda Melchor ha manifestado que abandonó su estado natal debido a la ola de violencia que comenzó en esos años. Recordemos que durante el mandato de Duarte fueron asesinados 17 periodistas, los cuales realizaban investigaciones sobre el mandatario y sus nexos delictivos.

concurso de crónica Dolores Guerrero, organizado por la Asociación Mundial de Mujeres Periodistas y Escritoras (AMMPE), con su texto “Veracruz se escribe con Zeta”.

En 2013, publicó su libro de crónicas, *Aquí no es Miami*⁵, bajo el sello de Almadía, en coedición con la Universidad Autónoma de Nuevo León y El Salario del Miedo. En ese mismo año, Melchor recibe el premio PEN a la excelencia periodística y literaria por esta obra y meses más tarde aparece su primera novela, *Falsa fiebre*, también editada por Almadía. Esta novela fue bien recibida y se escribieron algunas reseñas sobre ella, por lo que Melchor comenzó a destacar dentro del medio literario nacional. En 2015, fue seleccionada como una de las 20 promesas literarias menores de 40 años y mayores de 20 en una antología que editó Conaculta con apoyo del Consejo Británico y el Hay Festival, la cual se presentó en la Feria del Libro de Londres.

Más tarde, en 2017, Melchor publica *Temporada de huracanes*, su novela más ambiciosa y compleja, además de ser su obra más aclamada, traducida⁶ y difundida⁷. Con esta novela, Fernanda Melchor ha despertado el interés de la crítica internacional y ha sido galardonada y reconocida por diversas instituciones culturales en Reino Unido, Estados Unidos y Alemania. En 2019 recibió el Premio Anna Seghers de Literatura (en Alemania) y

⁵ Después de publicar su libro *Temporada de huracanes*, Literatura Random House reeditó *Aquí no es Miami*, en 2018. A esta reedición se le suprimió el prólogo de Eusebio Ruvalcaba y algunas de las crónicas fueron modificadas. El cambio más notable ocurre en el relato “Reina, esclava o mujer”, el cual habla sobre Evangelina Tejera, una ex reina de belleza que asesina y descuartiza a sus dos hijos. Este relato fue reescrito por la autora, en sus propias palabras, para ofrecer “una nueva versión, más completa y menos sesgada, de la trágica historia” (Melchor *Aquí no es Miami* 10). Asimismo, se añade un texto inédito titulado “La vida no vale nada”, redactado con la misma disposición material que *Temporada de huracanes*, es decir, sin una división de párrafos y desde un discurso frenético y avasallador.

⁶ *Temporada de huracanes* ha sido traducida a varios idiomas, entre ellos, el inglés, el alemán, el francés, el italiano, el portugués, el holandés y el sueco.

⁷ Literatura Random House ha reimpresso la novela de Melchor en nueve ocasiones, hasta la fecha. Esto, en un campo literario como el mexicano, supone que la novela ha tenido un gran recibimiento, aunque se desconoce la cantidad de ejemplares de cada tiraje.

el Premio Internacional de Literatura, de ese mismo año, que otorga la Casa de las Culturas del Mundo (Haus der Kulturen der Welt, HKW) de Berlín, ambos por la traducción al alemán, realizada por Angelica Ammar, de esta novela (*Saison der Wirbelstürme*), editada por Wagenbach. Asimismo, en 2020, fue finalista del International Booker Prize, por la traducción al inglés (*Hurricane Season*), hecha por Sophie Hughes, además de formar parte de la *longlist* del National Book Award 2020. El periódico *The New York Times* eligió *Temporada de huracanes* como la mejor novela mexicana de 2017, y su traducción al inglés (*Hurricane Season*), la primera obra que Melchor publica en este idioma, fue considerada como uno de los mejores libros de 2020⁸. De igual forma, el periódico *The Guardian* nombró a *Hurricane Season* como uno de los mejores libros de ficción de 2020⁹ y recientemente apareció en la *shortlist* del Dublin Literary Award 2021.

Como se puede observar, Melchor ha tenido notable éxito fuera del país, incluso se ha hablado de una adaptación al cine de *Temporada de huracanes*¹⁰, mientras que en México ninguna de sus obras obtuvo galardón alguno. Si bien ha recibido numerosos elogios de parte de sus pares y el interés de la prensa cultural, la legitimación de su obra se ha dado gracias a la crítica internacional que entró en contacto con *Temporada de huracanes* a través de sus traducciones al inglés y al alemán. Sin embargo, el panorama latinoamericano es alentador y Fernanda Melchor ha encontrado un lugar privilegiado al

⁸ Véase: “100 notable books of 2020”. *The New York Times*. 2020. Web. <<https://www.nytimes.com/interactive/2020/books/notable-books.html>>.

⁹ Véase: Justine Jordan. “Best fiction of 2020”. *The Guardian*. Nov. 28, 2020. Web. <<https://www.theguardian.com/books/2020/nov/28/best-fiction-of-2020>>.

¹⁰ En el año 2019, Melchor anunció en su cuenta de Twitter (@falsaliebres) que *Temporada de huracanes* sería adaptada al cine por la directora mexicana Elisa Miller, bajo el auspicio de Woo Films. Véase: Ana León. “Elisa Miller frente al reto ‘Temporada de huracanes’”. *Noticias 22 Digital*. 25 feb. 2019. Web. <<https://noticias.canal22.org.mx/2019/02/25/elisa-miller-frente-al-reto-temporada-de-huracanes/>>.

lado de otras escritoras cuyas obras comienzan a ocupar la discusión de la crítica y los estudios académicos, al ofrecer propuestas estilísticas que también son diálogos estimulantes con el presente representado en sus historias. Tal es el caso de Samanta Schweblin, Mariana Enríquez, Nona Fernández, Gabriela Cabezón Cámara, Selva Almada, Pilar Quintana, Rita Indiana, Valeria Luiselli, Liliana Colanzi, Mónica Ojeda, María Fernanda Ampuero, Dolores Reyes, entre muchas otras.

Observando su trayectoria profesional como escritora, se puede afirmar que para Melchor es casi natural saltar de un registro periodístico a uno literario, pues se ha desarrollado en ambos oficios de manera paralela. Por esta razón, es posible rastrear herramientas y técnicas periodísticas en sus textos literarios, y viceversa. Por ejemplo, las crónicas de *Aquí no es Miami* presentan los elementos formales de un trabajo periodístico, pero también algunas se inclinan más hacia lo literario o están en la frontera entre ambos tipos de discursos. En la nota introductoria de *Aquí no es Miami*, Melchor apunta:

Una parte de los textos que componen este libro pueden ser englobados bajo el género periodístico de la crónica. Otros se resisten a ser clasificados; yo prefiero llamarlos “relatos”, en el sentido de la primera acepción del término: “conocimiento que se da, generalmente detallado, de un hecho”. No son textos periodísticos porque no incluyen fechas, datos duros ni números de placas de automóviles (en parte, para proteger a mis informantes), pero tampoco son ficciones realistas: no hablo de lágrimas, hombres armados o niños heridos donde nunca los hubo. La única ficción que estoy dispuesta a reconocer en estos relatos es aquella que permea todo constructo del lenguaje humano, desde la poesía hasta la nota informativa: la *forma* del relato, su esquema organizativo (10-11).

Lo mismo ocurre con sus demás textos narrativos, como *Temporada de huracanes*, donde es posible identificar la disciplina del trabajo de campo y la reconstrucción de la historia mediante las distintas versiones de los *informantes*, que en ese caso serían los personajes,

representando el mundo desde su discurso figural, algunos incluso en una suerte de declaratoria frente a las autoridades ministeriales que investigan el asesinato de la Bruja. El propio detonante de la historia de esta novela surge a partir de una nota periodística que Melchor lee, como ha referido en diversas entrevistas¹¹, y que luego reconstruye desde la ficción¹².

Aunque su producción literaria aún es breve, Melchor ha demostrado poseer una potente voz dentro de la narrativa latinoamericana actual y su estilo se ha ido consolidando cabalmente hasta llegar a *Temporada de huracanes*. Sin embargo, en sus obras previas ya son reconocibles ciertos elementos esenciales de su narrativa, como la violencia y la forma en que ésta recae sobre el cuerpo, lo que propongo llamar una *narrativa corporal*. Esta forma de narrar exagera la representación violenta del cuerpo y lo convierte en algo orgánico, pero sin objetivarlo, más bien, se trata de una corporalidad ligada a la violencia y a sus efectos, donde el cuerpo se (re)construye a partir de la incidencia de esa violencia y de las múltiples categorías que la intersectan al configurarse, como el género, la clase, la raza, la sexualidad, la edad, etcétera.

Por ejemplo, en *Falsa liebre* los personajes de Andrik, Zahir, Pachi y Vinicio se desenvuelven en un ambiente viciado y violento del cual no pueden escapar, donde la única

¹¹ Véase: “Temporada de huracanes”, de Fernanda Melchor: realismo y pesadilla en México”. *Deutsche Welle*. 19 jun. 2019. Web. <<https://www.dw.com/es/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor-realismo-y-pesadilla-en-m%C3%A9xico/a-49267872>>.

¹² Melchor ha declarado en diversas ocasiones que para escribir *Temporada de huracanes* quería realizar una investigación previa, al estilo de Truman Capote en *A sangre fría*, lo que hubiera resultado en un texto más cercano a la *non fiction* o al *periodismo de ficción*, como en el caso de ese autor; sin embargo, en el Veracruz sitiado por el narco de esa época, le resultó imposible llevar a cabo esa tarea y prefirió reconstruir la historia del asesinato desde lo ficcional. Véase: Anthony Cummins. “Hurricane season by Fernanda Melchor review –intense and inventive”. *The Guardian*. Feb. 25, 2020. Web. <[theguardian.com/books/2020/feb/25/hurricane-season-fernanda-melchor-review](https://www.theguardian.com/books/2020/feb/25/hurricane-season-fernanda-melchor-review)>.

manera de romper con esa cotidianidad asfixiante es el placer de ciertas experiencias corporales, como el sexo o el consumo de drogas y de alcohol. Asimismo, se describe la relación transaccional desde la que se entiende el cuerpo, como en el caso de Andrik, un chico adolescente que se prostituye en las calles del puerto, porque es la única “herramienta” que conoce para sobrevivir. Sin embargo, esto lo lleva a sufrir los efectos de la violencia que implica el trabajo sexual en las condiciones de vulnerabilidad en las que se encuentra, al ser secuestrado y golpeado constantemente por uno de sus clientes, un hombre mucho mayor que él y de quien no puede escapar, porque su necesidad de sentirse querido y deseado es más fuerte que su impulso natural de alejarse de su perpetrador.

Por otro lado, en las crónicas de *Aquí no es Miami* se enfrenta la visión positiva y festiva que se tiene del estado de Veracruz, como un lugar lleno de fiestas y carnavales, con su faceta violenta y brutal, situación que se acrecentó luego de que comenzara la llamada guerra contra el narco¹³, durante el gobierno de Felipe Calderón, causando estragos en el tejido social no sólo de ese estado, sino del país entero. Esto se puede apreciar sobre todo en la tercera parte del libro, en los textos “No se metan con mis muchachos”, “Un buen

¹³ Esta coyuntura política tiene como impronta la exhibición brutal de los cuerpos masacrados, los cuales son expuestos como un mensaje del cártel, siempre en el espacio público y a la vista de todos, en una cruenta ostentación del poder. Esto, además, produce un borramiento del sujeto y lo reduce a un cuerpo descuartizado y cercenado, sin identidad. Se considera que uno de los eventos que inauguró esta fase de manifestaciones excesivamente violentas fue lo que ocurrió en el bar “Sol y Sombra”, en Uruapan, Michoacán, en septiembre de 2006, donde un comando armado irrumpió y arrojó sobre la pista de baile del lugar cinco cabezas humanas. Se cree que ese fue el acto inicial que dio origen al cártel de la Familia Michoacana, que buscaba oponerse al poderío del cártel de Los Zetas. Sobre el suceso en Michoacán, véanse las siguientes notas de prensa: 1) Jaime Márquez. “Decapitan a 5 en Uruapan; tiran cabezas en un bar”. *El Universal*. 7 sept. 2006. Web. <<https://archivo.eluniversal.com.mx/estados/62434.html>>; 2) Héctor de Mauleón. “Esta década de sangre. Episodios de una tragedia”. *Nexos*, 1 enero 2017. Web. <<https://www.nexos.com.mx/?p=30932>>. Para un estudio más a profundidad sobre los mensajes de los cárteles del narco, véase: Enrique Zúñiga Vázquez. “Decapitados y narcomensajes: el lenguaje del crimen”. *Criminología reflexiva. Discusiones acerca de la criminalidad*. David Ordaz Hernández y Emilio Daniel Cunjama López (coords.). México: Ubijus, 2011. 171-190. Impreso.

elemento”, “Insomnio”, “La vida no vale nada” y “Veracruz se escribe con zeta”, donde la autora explora las distintas manifestaciones de la violencia que ejerce el narco sobre los habitantes de Veracruz, en este caso el cártel de Los Zetas¹⁴. Asimismo, se retrata la actitud indiferente y, en ese sentido, violenta, de los lugareños (que bien se puede escalar a toda la república mexicana) hacia los migrantes centroamericanos. Por ejemplo, la crónica que da nombre al libro narra la historia de unos hombres dominicanos que llegan al puerto de Veracruz en un barco de carga creyendo que han llegado a Miami. Al ser encontrados por los empleados de las bodegas de desembarque, luego de pasar horas trepados del muelle soportando los embates del mar para no ser descubiertos, se describe lo flacos y heridos que están (se dice que tienen cicatrices de latigazos y de quemaduras de cigarros), así como los eventos violentos que sucedían en su comunidad y que los orillaron a tratar de llegar a Estados Unidos.

En el caso de *Temporada de huracanes*, la relación que Melchor establece entre la violencia y sus efectos sobre el cuerpo es todavía más evidente y medular para la diégesis, sólo que esta vez la autora se concentra en el cuerpo femenino y feminizado, como explicaré en los capítulos siguientes donde revisaré las nociones teóricas y en el análisis. Sin embargo, la violencia que atraviesa la novela, desde esa *narrativa corporal*, que propongo es parte del estilo de Melchor, sigue siendo la representación del contexto que rodea a la narración, un diálogo constante con éste. Aunque el narcotráfico no ocupa ningún eje temático, se sobreentiende que es una de las consecuencias de la descomposición del

¹⁴ Para mayor información sobre el cártel de Los Zetas y las circunstancias históricas y políticas que intervienen en su conformación dentro del crimen organizado, véase: Marlen Nicolette Zermeño León. “Los Zetas. Delincuencia organizada en el liberalismo”. *Criminología reflexiva. Discusiones acerca de la criminalidad*. David Ordaz Hernández y Emilio Daniel Cunjama López (coords.). México: Ubijus, 2011. 147-170. Impreso.

tejido social y una expresión del Segundo Estado planteado por Rita Laura Segato¹⁵, el cual se afianza en el patriarcado mismo, mediante la permanencia del machismo, de la misoginia y de la violencia de género.

En *Páradais*, la más reciente novela publicada por la autora, se mantiene la representación de la violencia estructural que permea en todos los ámbitos sociales, y que recae invariablemente sobre el cuerpo, acentuando aún más las desigualdades que existen entre la población precarizada y las clases privilegiadas, pero igualándolas al someterlas a esta violencia. En esta obra, Melchor continúa con su línea estilística precedente y mantiene su *narrativa corporal*, pero regresa a la exploración de los sujetos masculinos y se enfoca en ellos como perpetradores de la violencia, ya sea mediante la ejecución de un crimen o a través de la complicidad indiferente.

1.2. Temporada de huracanes: estilo y otros temas

En este apartado hablaré de algunos aspectos de la novela de Fernanda Melchor que nos sirven para comprender de manera más nítida el estilo de esta autora y los recursos discursivos que ha utilizado para constituir su novela, como el efecto de oralidad y la descripción del espacio de la diégesis. Estos elementos son retomados aquí porque, si bien complementan la lectura de esta obra y enriquecen el abordaje crítico, no serán objeto de análisis desde las categorías teóricas que desarrollaré en el siguiente capítulo de este trabajo.

¹⁵ Véase el apartado 2.2. La violencia ejercida sobre el cuerpo femenino y feminizado, en el segundo capítulo de esta investigación.

En lo que atañe al efecto de oralidad, describiré algunos aspectos discursivos como el tipo de narrador, la integración de un registro popular de habla, así como la emulación del chisme y sus efectos narrativos. Con respecto al espacio ficcional construido por la autora, estableceré la importancia de La Matosa como el lugar que determina y condiciona a los personajes a vivir en un presente eterno de violencia del cual no pueden escapar.

1.2.1. El efecto de oralidad

La reproducción de las formas orales, es decir, la tendencia a recrear los registros coloquiales del habla, tanto en los diálogos de los personajes como en el narrador, ha sido un elemento constante en la narrativa de Fernanda Melchor. A este recurso propongo llamarle *efecto de oralidad*, retomando el concepto de Roland Barthes *efecto de realidad*. En un artículo que lleva el mismo nombre, publicado en 1968, Roland Barthes plantea que existen detalles superfluos (en relación con la estructura) en las narraciones realistas decimonónicas que son notaciones cuyo valor funcional es indirecto, ya que son una especie de *lujo* de la narración, algo que no es primordial para la historia pero que aporta ese *efecto de realidad*, en tanto se cree que denotan “directamente” lo real. Barthes lo llama así porque esas descripciones llenas de detalles, que interrumpen las acciones, más que estar ligadas directamente a la realidad significan esa ausencia de lo real, por lo que sólo es un efecto ilusorio, pero verosímil. En este sentido, el efecto de oralidad que produce Melchor es similar al efecto de realidad que Barthes le acuña a las novelas de Flaubert, pues no es necesario que la autora reproduzca de manera literal la forma de hablar en su narración, sin embargo, esos registros orales incluidos dentro de la diégesis le dan un

carácter mucho más significativo a las historias de cada personaje, las cuales representan una visión particular del mundo.

En *Temporada de huracanes*, además de presentarse en los diálogos de los personajes, los registros orales también se encuentran en la integración de otros discursos que pertenecen a la memoria oral colectiva, como los albures¹⁶ o algunas canciones de la lírica popular¹⁷. Sin embargo, el grado máximo de la representación oral en la novela es la propia estructura narrativa, la cual está engarzada de tal forma que el discurso parece un chisme, al emular la cadencia de la comunicación oral, mediante el estilo indirecto libre.

La palabra *chisme* se refiere a una noticia, ya sea verdadera o falsa, que se dice sobre alguien y con la que se pretende dejar en mal a esa persona frente a otras (DLE 2018). Existen numerosos trabajos¹⁸, en su mayoría lingüísticos y antropológicos, sobre el chisme, ya que este fenómeno oral ha cobrado relevancia en diversos campos de los estudios sociales desde el siglo pasado. Al respecto, Chávez *et al.* señalan:

El chisme es identificado como una acción que juega un papel central en el mantenimiento de los grupos, ya que actúa como elemento clave de comunicación a través del cual fluyen los sentidos compartidos de sus miembros. Visto desde la perspectiva funcional, el chisme permite, a través de esos flujos, no solamente un intercambio fortuito de ideas, sino una regulación de acciones y valores que clasifican desde una perspectiva moralizante las intenciones y las conductas de quienes participan en esta práctica (22).

¹⁶ Además de albures y dichos populares, en la novela de Melchor abundan las groserías que funcionan como un reflejo de la riqueza del lenguaje popular, no sólo de Veracruz sino del país.

¹⁷ Las canciones incluidas en la novela pertenecen a diversos géneros musicales como el tropical, la balada o el reggaetón. El uso más representativo de este recurso se da en el personaje de Luismi, apodado así por tener una voz parecida a la del intérprete Luis Miguel, quien canta el bolero “No sé tú” en las fiestas con karaoke que organiza la Bruja.

¹⁸ “Los enfoques lingüísticos y antropológicos que se han ocupado del chisme han centrado su atención fundamentalmente en los aspectos discursivos y funcionales dentro de los grupos socioculturales analizados (Besnier, 1989; Hall, 1993; Gluckmann, 1963 y 1968; Paine, 1967; Wilson 1974; Goldsmith, 1989; Ghosh, 1996)” (Chávez et al. 22).

En *Temporada de huracanes* el eje de todos los chismes, como en el mundo real, es la vida de los demás: sus costumbres y comportamientos, sus amoríos, sus debilidades y vicios; especialmente, el asesinato de la Bruja y algunos aspectos de su vida. Tanto la Bruja, como su madre, la Bruja Vieja, son objeto de numerosos chismes sobre su oficio, sus prácticas sexuales y el tesoro que todos en el pueblo creen que permanece escondido dentro de su casa. De modo que se conoce a estos personajes mediante el discurso de los otros, pues ellas pocas veces hablan dentro de la novela, a pesar de que su historia es la que articula toda la narración y su presencia es un elemento de gran carga simbólica para el pueblo y sus habitantes, ya que estos le atribuyen gran parte de las calamidades que ocurren en La Matosa a la hechicería. A partir de estos rumores, se van acumulando rasgos, casi siempre negativos que van a definir a estos personajes.

Se podría decir que *Temporada de huracanes* es lo que Walter Benjamin llama *narración*, en el sentido de que el discurso y las historias de los personajes están ligados a la oralidad, es decir: cuentan una historia. Melchor emula la cadencia oral y la estructura discursiva del chisme subvirtiendo el aparente nulo valor literario de este tipo de discurso y lo convierte en un elemento de intriga para interesar al lector y mantener su atención a lo largo de la novela, incluso haciéndolo partícipe (una especie de lector/oyente) del chisme.

La propia disposición de la novela nos da la idea de la forma atropellada, en constante reelaboración, en que se narran los sucesos en la oralidad. *Temporada de huracanes* está organizada en capítulos de larguísimo aliento, cuyas oraciones se sobrevienen unas tras otras, sin párrafos que las separen o que las contengan¹⁹. En sus

¹⁹ Si bien esta disposición formal sin párrafos separados no es nueva, pues ya se presenta en obras como *El Apando* (de José Revueltas) o *El otoño del patriarca* (de Gabriel García Márquez), la singularidad de Melchor es que utiliza este recurso para afianzar el efecto de la oralidad en la diégesis.

páginas, historias, discursos y registros se encuentran mezclados y yuxtapuestos en una especie de vórtice narrativo.

La manera en que Melchor logra replicar la estructura del chisme es a través del uso a conveniencia del narrador y de los distintos modos del discurso figural que aparecen en la novela. El discurso figural, como lo define Luz Aurora Pimentel, en su obra *El relato en perspectiva*, es aquel que le corresponde a los personajes de una narración. Pimentel señala:

todo discurso figural, independientemente de la forma de representación, constituye un punto de vista sobre el mundo; una postura ideológica –entendida ésta como el conjunto de creencias que orienta toda la percepción del mundo y toda la acción– que el personaje declara implícita o explícitamente al asumir el acto del discurso (86).

Es decir, la visión de mundo que pudiera estar presente en la novela, su postura ideológica, será representada por medio de la voz de los personajes. Así, estos tienen dos modos de presentación para su discurso. Por un lado, tenemos el modo de enunciación *dramático*, donde no existe ninguna mediación narrativa, es decir, la presentación del discurso de los personajes es directa; esto ocurre en los diálogos, el monólogo interior, el soliloquio, las cartas y los diarios. Dada esta característica se considera que el grado de precisión del discurso es mayor, pues la fuente es directa y, por ende, se piensa que es más fidedigna. Por otro lado, tenemos el modo de enunciación *narrativo* donde es “*otra voz* [la que] se encarga de dar cuenta del discurso figural” (Pimentel 85). Esa otra voz a la que se refiere Pimentel es el narrador y la forma en la que opera el discurso a través de él es mediante una *transposición*, la cual implica una apropiación del discurso del otro. Esta “transposición podría ser definida como la convergencia de dos discursos, el del narrador y el del personaje” (Pimentel 91). Es preciso señalar que esa convergencia tiene como forma más

transparente el discurso indirecto libre, mecanismo presente a lo largo de toda la novela de Melchor, mediante el cual se pueden articular las formas de narración que se presentan en ésta. Como sostiene Pimentel:

el discurso indirecto libre permite formas de narración mucho más ágiles, ‘sin costuras’, por así decirlo, en las que el narrador modula entre su propio discurso y el figural sin solución de continuidad. Pero además de la flexibilidad que le confiere a la narración, todas las formas de transposición del discurso figural se traducen en sendas estrategias de caracterización de los personajes (92).

Como podemos observar, el discurso indirecto libre, presente en la voz del narrador, aparece marcado por la sintaxis que declara la filiación narrativa del discurso, pero rigurosamente no se oye; aunque hay formas de transposición donde la mediación es mucho mayor y da la apariencia de que el narrador está más presente y tiene una voz propia que establece juicios de valor.

Volviendo al discurso figural, en *Temporada de huracanes* el modo de enunciación que se presenta, la mayoría de las veces, es el narrativo. Por ejemplo, al comienzo del capítulo II, donde se habla del origen de la Bruja, podemos leer:

Le decían la Bruja, igual que a su madre: la Bruja Chica cuando la vieja empezó el negocio de las curaciones y los maleficios, y la Bruja a secas cuando se quedó sola, allá por el año del deslave. Si acaso tuvo otro nombre [...] fue algo que nadie supo nunca, ni siquiera las mujeres que visitaban la casa los viernes oyeron nunca que la llamara de otra manera. Era siempre *tú, zonza, o tú, cabrona, o tú, pinche hija del diablo* cuando quería que la Chica fuera a su lado (Melchor, *Temporada* 13, las cursivas son mías).

En la cita anterior, el narrador comienza hablando en tercera persona pero al llegar a la parte que está en cursivas se puede ver el cambio de registro. En ese momento, se deja de usar la voz de narrador y se da paso a la voz de la Bruja Vieja, refiriéndose a la hija con

varios apelativos. Eso que sucede en el texto es lo que corresponde a la transposición, es decir, el narrador se ha apropiado de la voz del personaje. Esto denota, nos dice Pimentel, que “el discurso del narrador es el vehículo, pero el contenido es, en su totalidad, de origen figural” (91), es decir, le pertenece al personaje.

Otro ejemplo de este modo de enunciación puede advertirse en el siguiente fragmento donde el personaje de Munra cuenta lo que vivió durante el asesinato de la Bruja:

y la verdad, la verdad, la mera verdad era que él sí tenía ganas de ver, porque estaba casi seguro de que los chamacos iban a desnudar a la Bruja y a tirarla en las aguas del canal de puro desmadre, como él ya había visto que la banda hacía de pura broma, vaya, de puro cotorreo, pero algo le impidió moverse, algo lo dejó todo tieso, como paralizado, al grado de que ni siquiera se atrevió a mirar por el espejo, y fue la sensación de que no estaba solo, de que había alguien con él en la camioneta, alguien que ahora avanzaba desde la parte trasera hasta donde Munra se encontraba sentado, y hasta podía escuchar el ruido que hacían los resortes de los asientos al removerse para el peso de esa persona o cosa o lo que fuera, y Munra recordó su sueño y pensó en su abuelita Mircea y en lo que ella siempre decía cuando alguien mencionaba al demonio: *guárdame, Dios, en ti confío*, susurró; *oh, alma mía, dijiste a Jehová tú eres mi señor*, y una racha de viento súbito, húmedo casi, se coló por la ventanilla de la camioneta, un aire necio, como de lluvia inminente, que de pronto aplastaba las matas agostadas contra la tierra y, a lo lejos, en medio del cielo, un nubarrón tapó al sol y un relámpago mudo cayó en medio de las montañas lejanas, sin emitir un solo ruido, ni siquiera un chasquido cuando partió aquel árbol seco y lo calcinó de golpe (Melchor, *Temporada 94*, las cursivas son mías).

En este fragmento, el narrador toma, de nuevo, el registro del personaje, en este caso, Munra, para contar que, mientras esperaba a que Luismi y Brando volvieran de casa de la Bruja, sintió una presencia junto a él, dentro de su camioneta, algo que le impidió moverse

y observar qué hacían Luismi y Brando con la Bruja. Munra, nos dice el narrador, tiene miedo porque está seguro de que esa presencia es demoniaca y, entonces, recuerda la oración de su abuela. En ese momento, el narrador deja la voz del Munra para darle voz a la abuela de éste, quien es citada a través de la oración que él susurra. Es decir, el narrador va de la voz del Munra a un recuerdo de éste y de ahí extrae el rezo que va a susurrar el personaje, esto significa que el narrador atraviesa el nivel de lo narrativo para ir a la conciencia del personaje.

Esa transformación del narrador da lugar al llamado *narrador delegado*. Según Pimentel, “cuando tenemos acceso directo a la conciencia de los personajes, o bien recibimos información narrativa de manera fragmentaria, no ya de una sola fuente vocal que es el narrador principal sino de estos personajes convertidos momentáneamente en narradores delegados” (91). El procedimiento de los narradores delegados, sostiene Pimentel, también produce un efecto de oralidad, como ocurre en *Pedro Páramo*, pues la alternancia entre la voz de los personajes y del narrador genera la impresión de que existe polifonía en el discurso.

Por otro lado, en lo referente a la focalización del narrador en la novela, la que predomina es la focalización cero, pues se trata de un narrador omnisciente. Sin embargo, también hay fragmentos donde se pueden observar tanto la focalización interna variable como la múltiple. En la focalización interna variable, propone Pimentel, “el relato modula entre varias conciencias”, fenómeno que hemos podido observar en las veces que el narrador se ha convertido en un narrador delegado y puede acceder directamente a la conciencia del personaje. Mientras que la focalización interna múltiple se presenta en las diversas historias sobre la Bruja, desde su caracterización como personaje, hasta las versiones sobre su asesinato, pasando por todas las variantes del chisme.

1.2.2. La Matosa: descripción del espacio y el presente eterno de los personajes

Los personajes de *Temporada de huracanes*, sobre todo las mujeres, son oprimidos por una serie de circunstancias violentas que los atraviesan, sin tener la posibilidad de cambiar nada, como demostraré durante el análisis. Todos viven atrapados en el ambiente bochornoso y viciado de La Matosa, pueblo cañero cuyas descripciones geográficas y políticas tienen algunas correspondencias con Veracruz, estado de donde es originaria Fernanda Melchor.

El nombre de La Matosa²⁰ alude al pasado afrodescendiente de la región veracruzana, pero también parece ser una alegoría macabra de la presencia constante de la muerte en el pueblo, un lugar que, tarde o temprano, mata a sus habitantes. Una suerte de Comala de nuestro tiempo: una era convulsa donde impera la violencia y el terror. La Matosa es descrita como un lugar caluroso hasta la desesperación, poco desarrollado, donde la gente vive en condiciones paupérrimas, rodeados por la maleza y los deshechos del Ingenio azucarero, única fortaleza de progreso dentro de la miseria que impera. Sin oportunidades de trabajo ni de desarrollo, los habitantes se concentran en satisfacer sus pulsiones más básicas y en sobrevivir. Estos personajes encarnan las facetas más viles de la naturaleza humana y están condenados a repetir sus errores, una y otra vez, sin poder escapar a la pulsión de autodestruirse, en una especie de presente eterno, pues el futuro para ellos, no existe.

Al no haber posibilidades de un futuro, ningún personaje sopesa las consecuencias de sus acciones en el presente, por lo que muchos de ellos ejercen diversos tipos de violencia sobre los otros, sin reparar en los daños que ocasionan. Por ejemplo, la historia

²⁰ Véase la parte que corresponde a la raza, en el apartado 2.1.4. Intersecciones representadas en *Temporada de huracanes*.

que articula la novela, es decir, el asesinato de la Bruja da cuenta de esto, pues ni Luismi ni Brando avizoran del todo las implicaciones de llevar a cabo el crimen y al final no sienten remordimiento alguno.

Por otro lado, las mujeres de la novela viven, a muy corta edad, los estragos de la violencia de género, casi con resignación, pues reconocen que es imposible cambiar sus circunstancias. En el caso de Yesenia y de Norma, ambas son obligadas a ser cuidadoras y sufren abusos de distintos tipos por parte de sus familiares y dentro de un espacio donde deberían encontrarse a salvo. Chabela, por su parte, es marginada por ser trabajadora sexual, del mismo modo que la Bruja lo es por ser hechicera. Estos personajes femeninos, además de ser oprimidos por cuestiones de clase, como todos en La Matosa, también sufren violencia de género de parte de los hombres de la novela, quienes reproducen comportamientos machistas propios del mandato de la masculinidad, pero que también son violentados si no se apegan a este ideal de lo que significa “ser hombre”.

En la novela se plantea la idea, aunque vagamente, de que la violencia se debe a la *mala vibra* de la gente del pueblo, pero también se habla de la fuerza violenta de la naturaleza y se pone como ejemplo el huracán que azotó la costa donde se encuentra La Matosa, sumiendo al pueblo en una miseria todavía más profunda, durante varios años:

cuando el huracán azotó contra la costa con furia y encono y relámpagos estentóreos tupieron de agua el cielo durante días enteros, anegando los campos y pudriéndolo todo, ahogando a los animales [...] y hasta a aquellos niños que nadie alcanzó a tomar en brazos cuando el cerro se desgajó y se vino abajo con un fragor de rocas y encinos desenraizados y un lodo negro que arrasó con todo hasta derramarse sobre la costa y convirtió en camposanto tres cuartas partes del poblado ante los ojos enrojecidos por el llanto de los que sobrevivieron [...] y tuvieron que pasar años para que la gente volviera a la casa entre los cañaverales [la casa de la Bruja], años enteros en que La Matosa tardó en volver a poblarse y llenarse otra

vez de chozas y tendejones levantados sobre los huesos de los que quedaron enterrados bajo el cerro, gente de fuera, en su mayoría atraída por la construcción de la carretera nueva que atravesaría Villa para unir con el puerto y la capital los pozos petroleros recién descubiertos al norte, allá por Palogacho, una obra para la que se levantaron barracas y fondas y con el tiempo cantinas, posadas, congales y puteros en donde los choferes y los operadores y los comerciantes de paso y los jornaleros se detenían para escapar un rato de la monotonía de aquella carretera flanqueada de cañas, kilómetros y kilómetros de caña 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; matas y matorrales achaparrados cubiertos de enredaderas que en la época de lluvias crecían a velocidades escabrosas (Melchor, *Temporada* 24-26).

Luego de ser devastada por el desastre natural, La Matosa tuvo que reconstruirse sobre los huesos de los muertos, sobre las huellas de muerte que quedaron para siempre en la tierra cubierta de maleza. Además, la carretera que parecería le daría un halo de progreso a la zona, sólo llevó gente de fuera que encontró en este nuevo lugar cercado por los cañaverales el espacio perfecto para llevar a cabo una serie de actividades ilícitas o “inmorales”, al amparo de esta geografía sinuosa. De este modo, La Matosa no sólo es el espacio ficcional donde se desarrolla la narración sino que funciona como un elemento determinante en la vida de sus habitantes, que perpetúa la opresión y el agobio en los que están cautivos, no sólo en un sentido simbólico sino también en la experimentación corporal que los personajes tienen de ese paisaje y de ese ambiente.

En *Temporada de huracanes* se cumple lo que Georg Lukács²¹ señala sobre los tipos de descripción del espacio y la reafirmación del vínculo entre éste y el destino de los

²¹ Véase la explicación de Lukács sobre el uso de la descripción a propósito de la novela *Ana Karenina*, de Tolstoi, en: Georg Lukács. “¿Narrar o describir?”. *Problemas del realismo*. México: Fondo de Cultura Económica, 1966. 171-216. Impreso.

personajes. Este cerco imaginario que rodea La Matosa coloca a todos los personajes en una especie de presente eterno, donde son partícipes o víctimas de una serie de situaciones violentas que se repiten infinitamente y que determinarán su vida.

Nadie logra salir de La Matosa, al menos no con vida. Conforme avanza la narración, vamos dejando a cada uno de los personajes en *stand by*, cada uno en circunstancias cada vez más penosas. En primer lugar, la Bruja es asesinada antes del presente efectivo de la novela, pero al inicio de ésta descubrimos que su cadáver es encontrado por unos niños, flotando en el río que rodea al Ingenio. Su cuerpo pasa de ahí a convertirse en la prueba máxima de un crimen que no se resuelve, porque eso no le importa a la policía, sino sólo recuperar el supuesto tesoro que todos en La Matosa pensaban que la Bruja guardaba, por lo que no pueden liberarlo para darle sepultura y termina en la fosa común, donde el Abuelo la entierra junto a decenas de muertos (casi todos ultimados en circunstancias violentas) que nadie ha reclamado. Sin embargo, hacia el final de la novela se incorporan los rumores acerca de si la Bruja realmente murió o si, más bien, se convirtió en un animal, luego de lanzarse a sí misma un conjuro para salvarse de la muerte; sobre todo, la gente comienza a pensarlo cuando aparece un milano que ronda el cielo de La Matosa.

Una vez que aparece el cadáver de la Bruja en el río, días después, el primero en ser arrestado como sospechoso es Brando, quien es brutalmente torturado por Rigorito, el jefe de la policía, para que confiese, no el asesinato sino lo que hizo con el supuesto tesoro de la Bruja. Brando permanece en la celda junto a varios criminales, por lo que nunca logra su anhelo de irse a vivir a Cancún, con Luismi. Para Brando, La Matosa significa el encierro al que lo quiere someter su madre (devota católica), el abandono e indiferencia de su padre,

así como las burlas y humillaciones constantes de su grupo de amigos, quienes se mofan de su nula experiencia sexual.

Por su parte, Luismi, al inicio de la diégesis, no muestra intenciones de salir de La Matosa, pues vive soñando que su amante, un ingeniero del Ingenio, le dará un trabajo estable que le permita al menos obtener un poco de dinero. Después, cuando conoce a Norma, decide darle asilo y hacerla su esposa para formar una familia más tradicional, ahí mismo, en el pueblo, después de saber que la chica está embarazada. Sin embargo, ocurren tres situaciones que lo hacen repensar si seguir o no en ese lugar: 1) el ingeniero deja de verlo; 2) discute con la Bruja por un dinero que ella piensa le robó (aunque en realidad Brando es quien se lo quita a él sin que se dé cuenta); 3) al enterarse de que la Bruja tuvo que ver con el aborto de Norma, quiere vengarse de la hechicera y esto lo lleva a decidir sumarse al plan de Brando de robarle el tesoro a la Bruja y fugarse a Cancún (aunque Luismi no piensa abandonar a Norma, sino llevarla consigo). No obstante, esto nunca se realiza, pues todos quedan atrapados en el peor escenario que es consecuencia de sus acciones previas, las cuales nunca sopesaron. Luismi termina en la cárcel, junto a Brando y Munra, por el asesinato de la Bruja, luego de que su prima Yesenia lo denunciara.

Después de rendir su declaración, en venganza por todos los abusos de parte de su abuela que tuvo que soportar por culpa del chico, Yesenia regresa a su casa y encuentra a doña Tina casi moribunda, luego de que ésta escuchara que habían encarcelado a Luismi y a sabiendas de que fue su nieta la que lo denunció. Pero, antes de poder darle cualquier explicación, la abuela se muere en los brazos de Yesenia.

En el caso de Norma, ésta no logra su cometido de escapar de su casa en Ciudad del Valle para dirigirse al mar, a terminar con su vida, pues no sabe qué más hacer al enterarse de que está embarazada. Por el contrario, la chica termina atrapada en La Matosa, a donde

la lleva Luismi, cuando la encuentra en la calle sin dinero ni dónde pasar la noche. Una vez en el pueblo, conoce a la madre de Luismi, Chabela, quien la lleva con la Bruja para que la ayude a abortar y luego de casi morir desangrada, el chico la lleva al hospital, donde la humillan y la criminalizan, además de atarla a la cama hasta que decida confesar quién la embarazó y quién la ayudó a abortar.

Otros personajes como los hijos de don Manuel Conde, amante de la Bruja Vieja, o Rigorito y sus hombres de la policía, tratan de salir de La Matosa y tampoco lo consiguen, pues mueren en violentos accidentes automovilísticos apenas al dejar el pueblo. Como se puede constatar, todos los personajes mantienen una relación simbiótica con el pueblo, por lo que no pueden escapar de él, lo que los lleva a perpetuar el círculo violento de miseria en el que están y que constituye el presente eterno del que he hablado, al no existir la esperanza de un futuro o de algo que cambie su situación. De esta manera, Melchor construye un universo narrativo donde la opresión y la desesperanza exhiben la violencia del medio y de la condición humana en cada uno de sus personajes.

Capítulo 2. Aproximaciones interseccionales a la violencia ejercida sobre el cuerpo en *Temporada de huracanes*

En este capítulo llevaré a cabo una revisión crítica de las nociones teóricas en torno a las cuales se articulará el análisis interseccional de mi investigación. Este repaso, que comienza con el concepto de *interseccionalidad*, como herramienta metodológica y analítica, para dar paso a las *categorías intersectantes* (de género, clase, sexualidad y raza) que operan desde distintos *ámbitos del dominio del poder*, tiene como objetivo reflexionar acerca de las representaciones de la violencia, particularmente la ejercida sobre el cuerpo (femenino y feminizado), en la novela *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor. Estas aproximaciones interseccionales a la diégesis me permitirán observar de qué manera se construye la *narrativa corporal* de la autora, como expresión de una estética de la violencia, y esperan contribuir a los estudios literarios realizados desde las teorías y las críticas feministas.

2.1. Nociones teóricas. La necesidad de un análisis interseccional de la violencia

Anteriormente, elaboré una breve descripción de las obras de Fernanda Melchor con el fin de identificar los aspectos más significativos de su escritura. Como señalé, la violencia es una constante que se puede observar como tema y como discurso en sus obras, por lo que puedo decir que existe una estética de la violencia que define su interés creativo como escritora y como periodista. Para observar la propuesta estilística de Melchor en su conjunto, me valí de la orientación de la crítica literaria feminista, cuyo propósito principal es hacer visible la producción literaria de las escritoras, su proceso creativo, su estilo, los

temas tratados y el tratamiento de estos, la recepción crítica de sus obras, entre muchos otros aspectos, con propósito de destacar a las autoras dentro de un campo literario dominado por los escritores varones. Sin embargo, dicha crítica, por lo menos en México, aún no incluye la interseccionalidad como herramienta de análisis²², la cual, desde mi perspectiva, ampliaría el panorama crítico de la literatura, pues la teoría feminista está todavía más en sintonía con el devenir histórico y político en el cual se insertan obras literarias como *Temporada de huracanes*, por lo que este acercamiento me permite comprender esta obra literaria en particular como un fenómeno que guarda relación con las coyunturas políticas y sociales del país, además de tener un trasfondo y una intención estéticos.

Para abordar la violencia ejercida sobre el cuerpo que está representada en *Temporada de huracanes*, en sus múltiples niveles y formas, elegí el análisis interseccional porque éste posibilita la interconexión de otras problemáticas (como el sexismo, el clasismo, el racismo, la opresión heteropatriarcal, etcétera) que abonan a la configuración de la violencia en su distintos ámbitos, la cual está plasmada en el mundo narrado de la novela. Este tipo de análisis también me permite observar la escritura de Melchor en toda su complejidad temática y discursiva, donde diversas categorías intersectantes aparecen representadas a través de las relaciones establecidas entre los personajes de la obra. Como

²² Al ser la interseccionalidad una herramienta de análisis que nace en la academia estadounidense, en un contexto muy específico, como se verá más adelante, su inclusión en los estudios feministas realizados en los países latinoamericanos aún es incipiente, pues estos primero han tenido que reelaborar la noción de raza, dada nuestra realidad decolonial. Sin embargo, dentro de la disciplina literaria, particularmente en la crítica y la teoría literarias, me atrevo a decir, luego de realizar una detallada búsqueda, el enfoque interseccional es inexistente. Si bien la crítica literaria feminista y la ginocrítica están orientadas a resaltar una perspectiva de género en el análisis de las obras literarias escritas por mujeres, no toman en cuenta otras categorías que están relacionadas (y que afectan la propia categoría del género), como la clase o la raza, por lo cual, me parece, resultan insuficientes ante la complejidad de las obras y del campo literario actuales.

he descrito anteriormente, la narrativa de la autora posee una estética particular que proviene de la exacerbación de la violencia²³, no sólo a nivel temático, sino también estructural y discursivo, por lo que se puede hablar de una estética autoral y un estilo distintivos, dentro de lo que llamo *narrativa corporal*, la cual ya se puede observar en los primeros libros de la autora, *Falsa liebre* y *Aquí no es Miami*. Por ejemplo, en *Falsa liebre*, se narra la historia de cuatro hombres que viven en un ambiente viciado y hostil, cuyos comportamientos son reprobables y podrían ser atribuidos al escenario cotidiano de violencia donde se desenvuelven, pero estos hombres no sólo son víctimas, sino también victimarios. La violencia los traspasa, del mismo modo que atraviesa el tema y el discurso de la novela. Asimismo, en *Aquí no es Miami*, desde la crónica, Melchor narra diferentes formas de violencia que son ejemplo del estado de terror en el que vivimos en el país, en lo social pero también en lo cotidiano, donde la violencia es mucho más sutil y está normalizada, pero no por eso deja de ser terrible.

Dichos elementos han sido magnificados en *Temporada de huracanes* hasta consolidar una estética de la violencia. En esta novela se describen, de manera todavía más explícita y cruel, con resabios naturalistas, los tipos de violencia que Melchor ya había explorado en sus obras pasadas; los más evidentes son la violencia estructural del Estado y

²³ Aunque Fernanda Melchor desarrolla su escritura en torno a la violencia, no considero que pertenezca a la llamada *narcoliteratura* o *literatura del narco*, que también ha explorado la violencia, pero particularmente la del crimen organizado, como uno de sus tópicos principales, exponiendo la complejidad del narcotráfico como eje económico y político en el contexto mexicano actual. Si bien en *Temporada de huracanes* se representan los estragos sociales que la Guerra contra el narco (que inició el ex presidente Felipe Calderón) dejó en Veracruz, no es el crimen organizado un elemento principal en su narrativa. Además, es preciso señalar que los y las autoras de la literatura del narco vivían en zonas altamente violentas y peligrosas del país que, al inicio de esta Guerra, se ubicaban principalmente en los estados del norte de México. Algunos autores/as de la narcoliteratura son: Élmer Mendoza, Carlos Velázquez, Alejandro Almazán, Orfa Alarcón, Alejandro Páez Varela, Yuri Herrera, Luis Humberto Crosthwaite, entre otros.

del Segundo Estado²⁴, así como la violencia de género ejercida sobre el cuerpo femenino y feminizado.

Estas formas de violencia atraviesan la construcción temática de la novela, pero también su forma discursiva, expresada en un lenguaje plagado de elementos orales, cuyo léxico está muy lejos de un registro culto o deseablemente literario. Además, el discurso en sí mismo es apabullante y violento, por lo que no da tregua a la lectura e impone su propio ritmo. Sin embargo, aun cuando es evidente que la violencia atraviesa la escritura de Melchor, existe cierta complejidad para analizar ese tema desde la teoría, porque teorizar exige limitarse a una definición, categorizar elementos y, en ese sentido, se corre el riesgo de pacificar cualquier conflicto en torno al concepto sobre el cual teorizamos, al tener que sujetarlo a una sola interpretación o al estudiarse desde un solo punto de vista.

A pesar de que en este trabajo pretendo analizar una representación literaria de la violencia, no se puede olvidar que la violencia no es sólo un concepto representado, sino que es una noción que pertenece a la praxis vital²⁵, estamos ante un problema social cuyas manifestaciones inciden, de manera directa o indirecta, en la vida de las personas, sobre todo en la de las mujeres, quienes históricamente han ocupado un lugar de subordinación y dominación.

Por tal motivo, vuelvo a la pregunta sobre si la representación de la violencia en la literatura termina por naturalizarla y neutralizarla, o si, más bien, una escritura violenta es sintomática de la experiencia que tienen las escritoras y escritores del mundo. Si la

²⁴ Esta noción, propuesta por Rita Laura Segato, se detalla en el apartado 2.2. La violencia ejercida sobre el cuerpo femenino y feminizado.

²⁵ Esta praxis vital también se ve representada en el mundo narrativo que Fernanda Melchor ha construido y por eso me parece pertinente esta reflexión, pues la autora, lejos de trivializar la violencia trata de ofrecer una visión particular sobre ella. Esto hace que no se mire como algo lejano sino como un problema apremiante en nuestro país.

violencia pertenece a la praxis, a lo social, a lo corpóreo²⁶, ¿por qué teorizar sobre ella desde lo discursivo? Considero que la violencia, como síntoma de una realidad convulsa, traspassa todas las esferas de la vida humana, por lo que también incide en el lenguaje, a través del cual (re)construimos la realidad, convirtiéndose en una noción que existe dentro y fuera de lo discursivo. En este sentido, su expresividad es contundente y sus manifestaciones, sistemáticas. Como explicaré más adelante, la violencia es un mensaje que perdura y que busca transmitirse.

No obstante, el fin de esta investigación no es solucionar esas complicaciones de sentido, más bien, pretendo ofrecer una aproximación que contemple la mayor cantidad de ángulos posibles al estudiar esta problemática, por lo que considero que las nociones que retomo de la crítica feminista, llevadas a los estudios literarios, posibilitan ese acercamiento. Como afirman Patricia Hill-Collins y Sirma Bilge “[el] uso de la interseccionalidad como instrumento de análisis se ha traducido en formas más complejas de entender la violencia” (Hill-Collins y Bilge), tomando en cuenta que la violencia contra las mujeres ha sido un catalizador de la propia investigación interseccional. Si a esto le añadimos que el problema de la violencia no cesa y que, por el contrario, va en escalada a nivel mundial, los análisis interseccionales deberían ser parte del activismo político, así como de las políticas públicas, pero también de los estudios sociales y humanistas. Ambas teóricas postulan que:

²⁶ No pretendo obviar la existencia de la violencia simbólica, la cual, en oposición a la violencia física, se ejerce sin coacción física, sino a través de formas simbólicas de dominación, como ha señalado Pierre Bourdieu en diversas obras, como: *Razones prácticas. Sobre la teoría de la acción* (1999), *La dominación masculina* (2000) o *La reproducción. Elementos para una teoría del sistema de enseñanza* (2002). Más bien, el enfoque interseccional de esta investigación y la propia novela de Fernanda Melchor, me llevan a concentrarme en la violencia ejercida y materializada sobre el cuerpo.

[la] violencia se puede analizar en su forma de cruzar sistemas de poder intersecantes y en su forma de organizarse entre los distintos ámbitos de poder [...] El análisis interseccional revela que la violencia se entiende y practica dentro de unos particulares sistemas de poder y, además, forma un hilo común que conecta el racismo, el colonialismo, el patriarcado y el nacionalismo, por ejemplo (Hill-Collins y Bilge).

En este sentido, la interseccionalidad, por su carácter pragmático y analítico, ofrece un justo acercamiento a la violencia que me permite recoger la multiplicidad de conflictos presentes en sus manifestaciones. En todo caso, busco que el análisis a realizar encuentre un equilibrio tal como el que logra Fernanda Melchor al transmitir su visión autoral y, al mismo tiempo, representar cabalmente la situación violenta del país y las relaciones humanas, sin decantarse por soluciones maniqueas que intenten pacificar dichos conflictos.

2.1.1. Breve historia de la interseccionalidad

Las manifestaciones de la violencia presentes en *Temporada de huracanes*, como ya mencioné, serán analizadas a través del enfoque crítico de la interseccionalidad, el cual contempla cuatro ámbitos que describiré más adelante, además de las principales intersecciones representadas en la novela, que son el género, la clase, la sexualidad y la raza. El concepto de interseccionalidad que retomo para esta investigación es el que Patricia Hill-Collins y Sirma Bilge construyen a partir de lo propuesto por Kimberlé Crenshaw. A continuación, haré un breve repaso sobre los antecedentes de la interseccionalidad, el contexto en el que surgió como concepto y las posibilidades interpretativas que retomaré para esta investigación.

En 1989, en Estados Unidos, la abogada y activista Kimberlé Crenshaw²⁷ acuña el término *interseccionalidad* para señalar que la identidad está constituida por diversas categorías que se refuerzan entre sí, por lo que estas categorías (o intersecciones) deben ser observadas en conjunto, pues su interrelación incide directamente sobre la posición de las mujeres dentro de una sociedad heteropatriarcal. El contexto del planteamiento de Crenshaw fue su labor como abogada defensora de tres mujeres afroestadounidenses que interpusieron una demanda, en contra de General Motors, por discriminación. El fin de acuñar el término fue porque el tribunal de los casos deliberó procesarlos ya fuera como ejemplos de discriminación sexual o como muestras de discriminación racial, sin aceptar que se trataba de ambas.

Posteriormente, en 1991, Crenshaw desarrolla la noción de interseccionalidad en su ensayo “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color”, publicado en la revista *Stanford Law Review*. En este ensayo, Crenshaw apunta que es necesario que la investigación y la práctica crítica se ocupen del problema de la violencia contra las mujeres de color, aunque también señala que este tipo de análisis debería hacerse extensivo hacia las demás que también sufren diversas opresiones por no pertenecer a la hegemonía blanca. Así, esta autora propone abordar la problemática desde un marco interseccional que no separe las categorías de género, raza y clase, ya que hacerlo, en su opinión, contribuye a no encontrar una solución. Asimismo, Crenshaw señala aspectos que formarán parte de la investigación crítica desarrollada por la

²⁷ Gracias a las acciones de Kimberlé Crenshaw, en 2011, se fundó el Center for Intersectionality and Social Policy Studies en la Facultad de Derecho de la Universidad de Columbia, en Estados Unidos. Este centro es el primero de su tipo en Estados Unidos y su principal función es posibilitar el desarrollo de redes interdisciplinarias de investigación y el diálogo intelectual, pero, sobre todo, la incorporación de los análisis interseccionales al debate político y a la defensa de la justicia social.

interseccionalidad posteriormente, como: la relacionalidad, las relaciones de poder y la justicia social. Además, muestra de qué manera usar la interseccionalidad como un instrumento analítico, lo que deriva en un importante momento de transición dentro de la historia del concepto (Hill-Collins y Bilge).

Si bien Crenshaw acuñó el término de manera formal en su ensayo, su trabajo legal previo fue de igual importancia en el desarrollo de sus planteamientos, que combinaron su experiencia teórica y práctica. Uno de los aspectos más relevantes de “Mapping the margins”, en oposición a los trabajos académicos a propósito de la raza o de la clase, que estudiaban cada categoría por separado, desde lo político o lo sociológico, es que Crenshaw parte de las experiencias vitales de las mujeres de color, las cuales considera importantes en y por sí mismas. A esto se le añade que ella misma se identifica como una feminista de color. Como señalan Patricia Hill-Collins y Sirma Bilge, “la tesis de su artículo parte de las experiencias de estas mujeres para demostrar que existen múltiples sistemas de poder (inseparables) que tienen efectos sobre sus vidas, en aras de obtener justicia social para tales problemas” (Hill-Collins y Bilge). Además, Crenshaw enfatiza que existe una relacionalidad entre estas entidades interseccionalistas arraigada en todas las relaciones que establecemos, en diferentes niveles.

Después de esta publicación, la interseccionalidad adquirió mayor visibilidad como forma de investigación crítica dentro del ámbito académico y se comenzaron a difundir propuestas de este tipo de estudios dentro de las universidades y centros de enseñanza superior a través de conferencias, obras literarias e informes de políticas públicas (Hill-Collins y Bilge). Sin embargo, al ser un tipo de investigación inherentemente crítica (de las teorías, las metodologías, las prácticas), también se mantuvo fuera de la academia. Esta inclinación pragmática es una cualidad intrínseca del análisis interseccional, pues, como

afirman Hill-Collins y Bilge, esta herramienta pretende la sinergia entre la investigación y la práctica, con el fin de generar nuevos conocimientos y nuevas prácticas.

No obstante, es necesario aclarar que si bien Crenshaw acuña el término en un contexto muy específico, las problemáticas que subraya ya habían sido objeto de reflexiones anteriores que no se pueden obviar. Tanto los movimientos de abolicionismo como de sufragismo, antecedentes del feminismo negro o de color, ya habían reparado en este tipo de desigualdades. Tal es el caso del discurso “Ain’t I a Woman”, considerado como el texto fundacional del feminismo negro, que la activista Sojourner Truth pronunció en la década de 1840, el cual es un referente de las sensibilidades interseccionales. Sin embargo, si bien Truth era abolicionista y feminista, sus principales discursos iban dirigidos a un público de mujeres blancas porque aspiraba a ser incluida en el discurso del feminismo de la época, que era el único espacio en el que podía expresarse. Por otro lado, están los casos de las escritoras Ida Wells (*Crusade for Justice*, de 1928) y Mary Church Terrell (*A Colored Woman in a White World*, de 1940), quienes también reflexionaron al respecto.

Pero fue hasta que el feminismo negro resurgió en Estados Unidos, como una corriente de pensamiento, cuando sus primeras teóricas (entre ellas Audre Lorde, Angela Davis, Alice Walker, Paula Giddings, Patricia Bell-Scott y bell hooks) hicieron notar que si bien ambos movimientos (el sufragismo y el abolicionismo) buscaban la igualdad racial y la igualdad de género, ninguno incorporaba a las mujeres de color en sus debates y propuestas. De modo que no sólo se les excluyó en la praxis sino también en lo discursivo, ya que los movimientos en contra de la segregación racial tenían como eje de su discurso la defensa del *hombre* negro, mientras que las sufragistas concentraban su modelo en la mujer *blanca* (Santibañez 51-52).

Entre 1960 y 1980, señalan Hill-Collins y Bilge, surgió un periodo de activismo en Estados Unidos que puso en el debate social y académico muchas de las principales ideas de la interseccionalidad, como la desigualdad social, el poder, la relacionalidad, el contexto social, la complejidad y la justicia social. Estos movimientos sociales se enfrentaban a diversos problemas como los heredados del colonialismo, el racismo, el sexismo, el militarismo y la explotación capitalista. Aunque no existía el concepto de interseccionalidad como tal, muchas de las ideas ya se estaban discutiendo, pero con otra terminología.

En Estados Unidos, las mujeres negras crearon alianzas²⁸ con las mujeres chicanas, latinas, nativas americanas y asioamericanas y, dentro de estos movimientos sociales, varias autoras desarrollaron importantes obras para comprender la problemática de la época a través de sus experiencias, individuales y de grupo, por ejemplo: Gloria Anzaldúa, Irene Blea y Norma Alarcón. En primer lugar, Anzaldúa influyó en la teoría cultural chicana y su texto *Borderlands/La Frontera* (1987) se convirtió en fundamental para los estudios de raza, clase, género y sexualidad. Por su parte, Blea (*La Chicana and the Intersection of Race, Class and Gender*, 1992) y Alarcón (*Making Face, Making Soul/ Haciendo Caras: Creative and Critical Perspectives by Women of Color*, antología que compiló junto a Anzaldúa, en 1993) también contribuyeron a la configuración de la interseccionalidad como orientación analítica y política dentro del pensamiento feminista chicano y latino. De modo que estas experiencias generaron movimientos sociales que también adoptaron diversas formas “pero estos grupos estuvieron también en la primera línea de las crecientes reivindicaciones sobre la interrelación de la raza, la clase, el género y la sexualidad en sus

²⁸ Algunos de los movimientos que integraban estas alianzas eran el Black Power, la liberación de los chicanos, el Red Power y los movimientos afroasiáticos (Hill-Collins y Bilge).

experiencias vitales cotidianas” (Hill-Collins y Bilge). Además de otras agrupaciones como la Black Women’s Alliance of New York que, en colaboración con el movimiento de mujeres puertorriqueñas, puso en marcha la Third World Women’s Alliance. Este grupo se oponía a la guerra de Vietnam, así como a las políticas colonialistas e imperialistas por lo que se solidarizaron con los movimientos en contra de éstas. En su boletín titulado *Triple Jeopardy. Racism, Imperialism and Sexism* señalaban claramente que el contexto del triple riesgo al que se enfrentaban las mujeres de color era el capitalismo, además abordaban los componentes de este triple riesgo como “sistemas, y no identidades, opresiones o experiencias individuales” (Hill-Collins y Bilge). Este triple riesgo supone la interacción entre el racismo, el sexismo y la opresión económica y, según, Beverly Lindsay es “la perspectiva más realista para el análisis de la posición de las mujeres negras americanas; y esta perspectiva servirá de vínculo común entre los debates de mujeres de otras minorías, por ejemplo, las mujeres nativas americanas, las chicanas y las asioamericanas” (Lindsay 1979 citado en Hill-Collins y Bilge).

Por su parte, la Combahee-River-Collective ya hablaba de *sistemas de opresión entrelazados, simultáneo y múltiples capas*, para describir lo que Patricia Hill-Collins llamaría después *la matriz de la dominación*, en su libro *Black Feminism Thought* (2000). Para esta colectiva “la política sexual del patriarcado es tan omnipresente en la vida de las mujeres negras como la política de clase y de raza. [Por lo que creían que era] difícil separar la raza de la clase y de la opresión sexual [ya que] son experiencias que se viven simultáneamente” (Combahee-River-Collective 1995 [1977], 234, citado en Hill-Collins). De esta forma, el incipiente análisis interseccional que realizaban apuntaba a ver la raza, el género, la sexualidad, la clase, etcétera, como algo integrado y no sólo sistémico. Así, el

entrelazamiento, la multiplicidad, la simultaneidad y la síntesis que señalan revela la opresión equivalente a la que forma la compleja estructura social de la desigualdad.

Pasada la efusión de la protesta política de los movimientos sociales de los años sesenta y setenta del siglo XX, en Estados Unidos, hacia los años ochenta y noventa, ese clima de activismo político parecía haberse apaciguado. Sin embargo, Hill-Collins y Bilge afirman que no fue así, sino que los cambios exigidos, a través de la protesta, en la educación, la vivienda, el empleo, la sanidad y la política, que excluía a todas las minorías de sus beneficios, se lograron a través de la inclusión de personas pertenecientes a estos grupos oprimidos que pasaron a ocupar cargos públicos y espacios importantes en centros educativos y gubernamentales. Esto generó que en las universidades los grupos anteriormente excluidos se incorporaran como estudiantes, instructores, profesores, administradores, etcétera. De modo que cada vez hubo mayor presencia de mujeres afroamericanas, latinas, asioamericanas, de grupos indígenas, mujeres pobres o de clase trabajadora, que antes habían sido relegadas de estas instituciones. Esta transición política tuvo importantes repercusiones para la interseccionalidad como forma de investigación y praxis crítica, pues se comenzaron a estudiar otros problemas desde un enfoque que ya no era el tradicional occidental. Como señalan Hill-Collins y Bilge: “[el] acceso a puestos académicos permitió que las mujeres afroamericanas llevaran directamente a la academia las ideas de la política feminista negra a través de la doble corriente del feminismo negro y los estudios de raza/clase/género” (Hill-Collins y Bilge). Figuras como Alice Walker, Nikki Giovanni o Barbara Smith tomaron estos puestos académicos. Otras mujeres afroamericanas que sentaron las bases de lo que posteriormente conoceríamos como interseccionalidad también fueron June Jordan (*Civil Wars*, 1981), Audre Lorde (*La hermana extranjera*, 1984) y Angela Davis (*Mujeres, raza y clase*, 1981).

Dado lo anterior, dentro de los estudios académicos, los estudios de raza/clase/género y otros programas interdisciplinarios se plantearon cambiar la academia, sin embargo, el cambio de esta institución era más difícil de lo que parecía pues, incluso, en un primer momento, las universidades no querían permitir su incorporación. Bonnie Thornton Dill señala que este tipo de estudios se abrieron paso en medio de la indiferencia, e incluso de la hostilidad, de la academia: “Scholars engaged in building programs in women’s studies, ethnic studies, and in lesbian, gay, bisexual, and transgender studies have had their intellect, their scholarship, their professionalism, and even their sanity questioned” (Thornton Dill 229). Por otro lado, la separación disciplinar provocaba que este tipo de investigaciones no fueran bien vistas al querer mezclar diversos campos de estudio para explicar un problema que tradicionalmente se exploraba desde un enfoque específico.

En este punto, el surgimiento del término *interseccionalidad* vino a legitimar el tipo de investigación desarrollado por los estudios de raza/clase/género como un campo productor de valioso conocimiento, el cual crecía de manera exponencial. Además, ponerle un nombre a este tipo de aproximación crítica permitió “uniformarlo” con el espíritu académico de la autoría, la propiedad de capital intelectual y el descubrimiento. Por tal razón, el acuñamiento del término, por parte de Kimberlé Crenshaw, volvió a la interseccionalidad una forma de investigación legítima y seria, así como una praxis crítica. Como postula Kathy Davis²⁹, la interseccionalidad permitió “conectar la teoría crítica feminista con la *critical race theory* y la teoría posmoderna de una manera que no hubiera sido posible con anterioridad” (Davis 73).

²⁹ Véase: Kathy Davis. “Intersectionality as buzzword. A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful”. *Feminist Theory* 9.1 (2008):67-85.

Sobre Crenshaw, Hill-Collins y Bilge apuntan que ésta partió de las ideas de la Combahee-River-Collective no sólo para dar nombre a la interseccionalidad, sino también para:

(1) trazar los vínculos entre la identidad individual y la identidad colectiva, (2) mantener el foco sobre las estructuras sociales, (3) teorizar de abajo arriba (y no al revés) el tema de la violencia contra las *mujeres de color* como una serie de experiencias con vínculos estructurales, políticos y representacionales, y (4) recordar a los lectores que el objetivo de los estudios interseccionales es participar en las iniciativas de justicia social. Crenshaw defiende claramente la interseccionalidad como constructo de la justicia social, y no como una teoría de la verdad sin relación alguna con los intereses de la justicia social, un aspecto de la obra de Crenshaw, sin embargo, que se suele olvidar (Hill-Collins y Bilge).

Cabe señalar que la obra de Crenshaw estaba dirigida a activistas y estudiosos de la raza, la clase y el género, que mantenían un espíritu de justicia social, el cual encontró resonancia en la interseccionalidad. De igual manera, estos académicos recibieron de buena gana la dimensión posestructuralista y narrativa del análisis de esta autora que rescataba el valor de la tradición del relato y de la verdad. En resumen, el ensayo de Crenshaw logró encontrar un equilibrio entre cuestionar las normas académicas y encajar en ellas, lo que abrió el paso a la interseccionalidad como una herramienta valiosa dentro de los estudios académicos, la cual se ha mantenido hasta la fecha.

En las últimas décadas, uno de los aportes más representativos del enfoque interseccional es el que han hecho los feminismos indígenas, que pretenden ofrecer una historia del feminismo que se opone a los relatos tradicionales del feminismo blanco, como parte de un trabajo de descolonización. En este sentido, el feminismo decolonial enfatiza las formas de opresión que viven las mujeres, dado el entrecruce entre colonialismo, racismo y desigualdad económica. Además, como en muchos países de América Latina,

incluido México, todavía existen comunidades de pueblos originarios, el enfoque del feminismo decolonial resulta fundamental para comprender los diversos movimientos políticos y sociales, como el impulsado por las mujeres zapatistas dentro del Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). Las principales exponentes del feminismo decolonial latinoamericano son: María Lugones, Yuderkys Espinosa, Karina Ochoa, Breny Mendoza, Silvia Rivera Cusicanqui, entre otras.

2.1.2. La interseccionalidad como herramienta de análisis

Patricia Hill-Collins, autora clave del feminismo negro, retoma las ideas de este movimiento, además de lo puntualizado por Kimberlé Crenshaw sobre interseccionalidad, para profundizar en el concepto y convertirlo en un paradigma teórico y práctico, por lo que su propuesta es fundamental para entender el cambio que atravesó este concepto. Para Hill-Collins, la interseccionalidad es un paradigma, un punto de vista metodológico, una herramienta de análisis que conjuga la investigación y la praxis para examinar la manera en que las relaciones de poder se entrelazan y se construyen mutuamente. Al respecto afirma:

La raza, la clase, el género, la sexualidad, la dis/capacidad, la etnia, la nación, la religión y la edad son categorías de análisis, términos que traducen importantes divisiones sociales. Pero también son categorías que adquieren significado a partir de las relaciones de poder del racismo, el sexismo, el heterosexismo y la explotación de clase.

Una forma de explicar la organización del poder señala cuatro ámbitos distintivos pero interconectados del poder: el interpersonal, el disciplinario, el cultural y el estructural. Estas cuatro dimensiones de la organización del poder permiten el uso de la interseccionalidad como instrumento de análisis (Hill-Collins y Bilge).

Como se puede observar, la interconexión es una característica esencial de los sistemas de opresión, pues estos no operan desde puntos aislados sino desde clases híbridas que surgen de las intersecciones y sus combinatorias. Hill-Collins arguye que existen formas particulares de opresión ejercidas desde la conexión de categorías como la raza, la clase, el género, etcétera. Asimismo, habla de la *matrix of oppression* que tiene que ver con la organización estructural de las categorías que permiten el ejercicio práctico de la opresión.

Esto significa que esas formas particulares de opresión surgen de la organización social e institucional donde las diversas instituciones sociales operan y conforman una superestructura, dado que estas intersecciones no funcionan como entes independientes ni mutuamente excluyentes, sino que se construyen unas sobre otras y actúan en conjunto. Así, la superestructura de la organización del poder se integra por cuatro ámbitos distintivos, pero interconectados del mismo: el estructural, el disciplinario, el hegemónico (o cultural) y el interpersonal, los cuales ejecutan su opresión desde sus intersecciones. Estas cuatro dimensiones, que detallaré más adelante, pueden ser analizadas desde la interseccionalidad para explicar de qué forma las intersecciones señaladas sitúan a cada persona en un lugar preciso dentro de la desigualdad. Por ejemplo, las diferencias de riquezas reflejan estructuras intersecantes de las relaciones de poder, pero esta brecha también tiene un componente racial y de género, si tomamos el caso de las mujeres de color o las latinas, por mencionar algunos.

Por otro lado, en su libro *Interseccionalidad*, Patricia Hill-Collins y Sirma Bilge apuntan que existen seis ideas básicas y recurrentes cuando se usa la interseccionalidad como instrumento de análisis, las cuales son: la desigualdad, la relacionalidad, el poder, el contexto social, la complejidad y la justicia social. Estas ideas son puntos de referencia que orientan la reflexión a través de la interseccionalidad, ya que cada una se puede explicar a

través de las categorías intersecantes. Dentro de estas ideas, una de las más importantes para emprender el análisis interseccional, y que las autoras retoman de Crenshaw, es la relacionalidad, concepto asociado a ideas como *diálogo*, *conversación*, *interacción*, *coalición*, etc. La relacionalidad es la idea de que en realidad existen conexiones entre elementos que antes fueron considerados como independientes, o incluso opuestos, como es el caso del género, la raza, la clase, etcétera. Este es uno de los aportes más significativos del análisis interseccional, porque esta noción permite explicar de qué manera los sistemas de opresión se relacionan en cada uno de los ámbitos del poder. De esta forma, se puede comprender por qué la desigualdad social global ha ido en aumento, de la mano del racismo, la explotación, el sexismo, el clasismo, etcétera. Dicho lo anterior, es importante señalar que el análisis interseccional, al poner especial atención en el contexto social al referirse al poder, no lo concibe como un concepto abstracto sino como una relación, es decir, no existe *el poder* en sí mismo sino *las relaciones de poder*. En este sentido, el poder está ligado a la relacionalidad, como gran parte de la práctica y el estudio interseccionales.

Dado su enfoque pragmático y analítico, la interseccionalidad encaja provechosamente en campos que ya advierten la interconexión entre la teoría y la práctica, por ejemplo, la justicia penal, la educación o la salud pública, entre otros. En el caso de la justicia penal, al estar ligada al Estado, a través de un vínculo político y económico, sus efectos sobre los grupos oprimidos son innegables. En cuanto a la educación, este es un campo atravesado por desigualdades como la raza, la clase, el género, la sexualidad y la capacidad que delimitan las experiencias y los alcances educativos de las personas vulnerables. En lo que atañe a la salud pública se pueden observar las desigualdades

sociales ligadas a las enfermedades de ciertos sectores de la población³⁰. Como ya mencioné, dentro de los estudios literarios no existen aproximaciones interseccionales a las obras, por lo que esta investigación pretende abrir el camino para nuevos enfoques que nos provean de otras herramientas para hablar del fenómeno literario.

Si bien, Hill-Collins considera que la interseccionalidad es una praxis, esto no la limita a la aplicación de nociones especializadas a un problema social o un conjunto de experiencias, sino que ese conocimiento adquirido permite reflexionar sobre esas experiencias y la producción intelectual. Entender la interseccionalidad como una praxis³¹, más bien, significa que tanto la práctica como la teoría se complementan y retroalimentan. Un aspecto primordial señalado por Hill-Collins y Bilge es que si bien la teoría es necesaria, no puede ser el fin último, “porque existen necesidades y batallas políticas. Las experiencias que nacen de las luchas políticas pueden catalizar un vocabulario conceptual enriquecido para comprender las opresiones intersectantes, pero la experiencia no analizada tampoco es suficiente. Lo importante es la sinergia de las ideas y las acciones” (Hill-Collins y Bilge). En relación con la violencia representada en la escritura de Fernanda Melchor, la interseccionalidad es un análisis que plantea cómo las formas de violencia dentro de

³⁰ Un caso que ejemplifica esto a la perfección es lo que ha evidenciado la reciente pandemia global causada por el virus SARS-COV-2 (COVID-19) en los países latinoamericanos, donde, en comparación con los países europeos, la población joven ha presentado mayores complicaciones fatales debido a su precaria salud al momento de contraer el virus. Esto es resultado de décadas de políticas neoliberales que han influido directamente en la producción de alimentos cada vez más empobrecidos a nivel nutricional, lo que ha contribuido al incremento de enfermedades cardiovasculares, obesidad, diabetes, hipertensión, etcétera.

³¹ Grupos como Asian Immigrant Women Advocates, Texas Industrial Areas Foundation y Generations Ahead son ejemplos de organizaciones comunitarias y de base que utilizan marcos interseccionales como parte de su praxis crítica. Por otra parte, las universidades y demás centros de enseñanza superior son enclaves cruciales, aunque a menudo ignorados, de la interseccionalidad como praxis crítica.

sistemas independientes se interconectan y se favorecen mutuamente, como se observa en el mundo narrado de la novela, en su discursividad y en las relaciones que mantienen los personajes entre sí. Este enfoque permite nuevas formas de aproximarse a esta problemática que ha ocupado los debates no sólo del feminismo, sino también de otros movimientos políticos y de estudiosos sociales de diversos campos, con el fin de tener un panorama más amplio sobre el tema.

2.1.3. Ámbitos del dominio del poder: estructural, hegemónico, disciplinario e interpersonal

En *Black feminist thought* (2000), Patricia Hill-Collins habla de la llamada *matrix of domination*, para señalar la forma en que las categorías intersecantes de género, clase, raza, etcétera, se relacionan entre sí para construir los sistemas de opresión. Esta noción se vincula con la organización estructural de las categorías, cuyo ejercicio de opresión se da en la praxis, a través de los cuatro ámbitos del dominio del poder. En palabras de la autora, el término *matrix of domination* se refiere a:

the overall organization of hierarchical power relations for any society. Any specific matrix of domination has (1) a particular arrangement of intersecting systems of oppression, e.g., race, social class, gender, sexuality, citizenship status, ethnicity and age; and (2) a particular organization of its domains of power, e.g., structural, disciplinary, hegemonic, and interpersonal (Hill-Collins 299).

Esto quiere decir que esta matriz de la dominación se estructura a lo largo de ciertos ejes y opera a través de los ámbitos del dominio del poder, los cuales también están interconectados en una relación dialéctica. Como ya mencioné, el poder no se concibe

como algo abstracto, sino como relaciones de poder entre individuos que circulan dentro de un tipo de sistema de opresión determinado. En este sentido, de acuerdo con Patricia Hill-Collins, los cuatro ámbitos del dominio del poder atraviesan todos los niveles que tienen injerencia en la vida de los individuos, particularmente en la de las mujeres³², quienes son subordinadas dentro de relaciones asimétricas de poder.

El primer ámbito del dominio del poder, que pertenece a la esfera de lo macro social, es el estructural, que tiene que ver con la manera en que se organizan las instituciones sociales para reproducir, y perpetuar, la subordinación de las mujeres. En palabras de Hill-Collins, el ámbito estructural es:

a constellation of organized practices in employment, government, education, law, business, and housing that work to maintain an unequal and unjust distribution of social resources. Unlike bias and prejudice, which are characteristics of individuals, the structural domain of power operates through the laws and policies of social institutions (Hill-Collins 301).

La asimetría, o injusticia social, reproducida a través del ámbito estructural encuentra su legitimación en las instituciones sociales, desde donde se decide quién tiene voz, poder y agencia³³, como si se tratara de algo “natural”, y, por el contrario, quién no ostenta ninguna de estas posibilidades de acción. Lo anterior genera múltiples formas de segregación, basadas en el género, la clase, la raza, etcétera, que posiciona a los sectores vulnerables en lugares todavía más relegados y mantiene las estructuras opresoras.

³² Si bien Patricia Hill-Collins se enfoca en las opresiones padecidas por las mujeres de color, me parece que sus planteamientos pueden extenderse a la posición de las mujeres en América Latina, considerando que nuestra realidad exige tomar en cuenta otras categorías además del género, como la clase, la raza o la edad, para observar la serie de opresiones que nos violentan.

³³ El concepto de agencia, del inglés *agency*, hace referencia a la capacidad de elección de un actor o agente social.

El segundo ámbito del dominio del poder es el disciplinario, el cual opera a través de la administración y la gestión pública. Esto significa que aún cuando una ley (del ámbito estructural) se haya modificado para hacer frente a alguna problemática de injusticia social, en la práctica, que es donde debe aplicarse, puede no estar sucediendo ningún cambio. Este ámbito tiene que ver con las formas de la burocracia como un modo de organización social moderno que no opera de manera satisfactoria y resolutive, pero que mantiene los engranajes que conservan con vida a la estructura opresora. Según Hill-Collins, este ámbito es: “a way of ruling that relies on bureaucratic hierarchies and techniques of surveillance” (Hill-Collins 298), en los términos que ya lo había explicado Michel Foucault³⁴.

El tercer ámbito es el hegemónico, o también llamado cultural, el cual es “a form or mode of social organization that uses ideas and ideology to absorb and thereby depoliticize oppressed groups’ dissent. Alternatively, the diffusion of power throughout the social system where multiple groups police one another and suppress one another’s dissent” (Hill-Collins 299). Esto se refiere al control de la ideología y la cultura para encaminar el comportamiento de los grupos subordinados, silenciando sus formas de discernir. El ámbito del dominio hegemónico, al manipular la ideología y la cultura, creando un sistema de ideas dominantes, el llamado “sentido común”, funciona como un vínculo entre las instituciones sociales (del ámbito estructural), las prácticas organizacionales (del ámbito disciplinario) y las interacciones sociales cotidianas (del ámbito interpersonal) (Hill-Collins 284). Así, mediante ese sistema de ideas dominantes es que mantiene su poderío y reproduce las formas de opresión.

³⁴Véase: Michel Foucault. *Nacimiento de la biopolítica. Curso en el Collège de France (1978-1979)*. Edición establecida por Michel Sellenart. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2007.

El cuarto ámbito del dominio del poder es el interpersonal, que se refiere a las interacciones entre los individuos. Hill-Collins define este ámbito como: “discriminatory practices of everyday lived experience that because they are so routine typically go unnoticed or remain unidentified. Strategies of everyday racism and everyday resistance occur in this domain” (Hill-Collins 299). Este ámbito, que parece ser el más inmediato de todos, engloba una serie de prácticas normalizadas y reproducidas desde el nivel estructural, pasando por el disciplinario y el hegemónico, hasta determinar la convivencia cotidiana entre las personas. El resultado de esto es que tanto actitudes y comportamientos aparentemente inocuos, en realidad, son todo lo contrario, porque exhiben una serie de problemáticas urgentes de resolver, como el sexismo, el racismo, el clasismo, etcétera.

2.1.4. Intersecciones representadas en *Temporada de huracanes*

En este apartado revisaré las categorías intersectantes que tienen una mayor presencia dentro de la novela de Fernanda Melchor, tanto en lo que atañe al tema como al discurso. Éstas son: el género, la clase, la sexualidad y la raza. A continuación, haré una breve contextualización de cada categoría indicando la postura teórica desde donde estaré leyendo cada una, con la finalidad de analizar ciertos fragmentos de la novela desde este entramado teórico, en el capítulo siguiente.

a) Género

Aquí partiré de las ideas de Teresa de Lauretis, autora que postula que el género, del mismo modo que la sexualidad, no es una propiedad de los cuerpos, algo que existe en los seres humanos *per se*, sino que es el conjunto de efectos producidos en los cuerpos, los

comportamientos y las relaciones sociales, por el despliegue de una tecnología política compleja. Lauretis retoma las nociones de *biopolítica* y *tecnología del sexo*, de Michel Foucault, pero va más allá de las categorizaciones del teórico francés al proponer que el género es producto y, al mismo tiempo, proceso de un conjunto de tecnologías sociales, de aparatos-sociales o bio-médicos, donde es preciso establecer una diferencia entre los sujetos femeninos y masculinos, distinción que Foucault no considera, por lo cual, en palabras de Lauretis, éste no contempla el problema del género. Al respecto, Lauretis elabora cuatro proposiciones:

- 1) El género es (una) representación, lo que no quiere decir que no tenga implicaciones concretas o reales, tanto sociales como subjetivas, para la vida material de los individuos. Todo lo contrario.
- 2) La representación del género es su construcción, y en el sentido más simple se puede afirmar que todo el arte y la cultura occidental es el cincelado de la historia de esta construcción.
- 3) La construcción del género continúa hoy tan diligentemente como en épocas anteriores, por ejemplo, en la era victoriana. Y continúa no sólo donde podría superarse –en los medios, en la escuela estatal o privada, en los campos de deportes, en la familia, nuclear o entendida o de progenitura única– para resumir, en lo que Louis Althusser ha llamado los *aparatos ideológicos del Estado*. La construcción del género continúa también, aunque menos obviamente, en la academia, en la comunidad intelectual, en las prácticas artísticas de vanguardia y en las teorías radicales y hasta y por cierto especialmente, en el feminismo.
- 4) En consecuencia, paradójicamente, la construcción del género es también afectada por su deconstrucción; es decir por cualquier discurso, feminista u otro, que pudiera dejarla de lado como una tergiversación ideológica, porque el género, como lo real, es no sólo el efecto de la representación sino también su exceso, lo que permanece fuera del discurso como trauma potencial que, si no se le contiene, puede romper o desestabilizar cualquier representación (*La tecnología* 9).

La autora señala que al nacer se tiene un sexo dado “por naturaleza”, pero no se adquiere un género hasta que se nos coloca dentro de una categoría, ya sea la de niño o la de niña. Esto permite establecer una diferencia entre sexo y género, donde este último se entiende como “la representación de cada individuo en términos de una relación social particular que pre-existe al individuo y es predicada en la oposición conceptual y rígida (estructural) de dos sexos biológicos” (Lauretis, *La tecnología* 11). Esto significa que las categorías de femenino y masculino poseen, cada una, un sistema de género (simbólico o de significados) específico que correlaciona el sexo con contenidos culturales de acuerdo con valores sociales y jerarquías. Aún cuando esos significados varíen según la cultura, el sistema sexo-género siempre se relaciona con factores políticos y económicos. Como señala Lauretis: “[siguiendo] esta línea de pensamiento, la construcción cultural de sexo en género y la asimetría que caracterizan a todos los sistemas de género a través de las culturas (aunque en cada una en un modo particular) son entendidos como ligados sistemáticamente a la organización de la desigualdad social” (*La tecnología* 11).

Es importante comprender la dimensión semiótica que Lauretis le atribuye al género, al postularlo como una representación, o más bien, como “un efecto compuesto de representaciones discursivas y visuales” (Los equívocos 212) porque eso nos permite advertir que esos efectos producidos en/desde las instituciones (como la familia, la religión, el sistema educativo, la medicina, el derecho, etcétera) también puede provenir de fuentes que parecerían inofensivas, pero no lo son: como la lengua, el arte, la literatura, el cine, etcétera, pues también contribuyen a esa representación del género, cuyos efectos son reales y concretos en la vida material y social de las personas.

Por su parte, Judith Butler, en *Gender trouble* (1990), afirma que tanto el género como el sexo son una construcción y una interpretación cultural, por lo que propone

“liberarse de lo supuestamente biológico e inmutable para hacer del género un conjunto de significados y acciones que pueden potencialmente proliferar más allá de los límites binarios del sistema heterosexual” (Guerra 90). En este sentido, el género, según Butler, se puede construir a partir de ciertas acciones que se repiten, pero no son una “ley natural”, por lo que el género no tiene una esencia ni es un hecho, sino un conjunto de acciones que dan una idea de *género*.

La noción de género, dentro de la crítica feminista implica que se debe superar la dicotomía masculino/femenino, donde lo masculino y lo heterosexual prevalece. Así, señala Lucía Guerra:

la lógica binaria da paso a pluralidades heterogéneas: *lo masculino*, mantenido como el término inadvertido en su lugar de autoridad simbólica, deviene en diversas masculinidades regidas, a la vez, por estructuras de poder que reiteran los mecanismos de subordinación y marginalización. De esta manera, se devela una serie de modalidades de lo masculino como pluralidad que se erige sobre la base de *lo no-femenino* y *lo no-homosexual*. Por otra parte, lo femenino deviene un *spectrum* heterogéneo que hace proliferar la abstracción esencialista (creada por una voluntad teórica de carácter metropolitano), en un complejo tejido de diferencias étnicas, sociales y culturales, en una multiplicidad periférica con respecto a los discursos sobre lo femenino producidos desde el centro por una élite intelectual eminentemente blanca (96).

Si se abandonara este binarismo, que pretende reforzarse a través de la diferencia sexual, se lograrían ampliar los alcances de la perspectiva de género dentro de los estudios de la crítica feminista. Y, sobre todo, se atenderían las manifestaciones diversas de la idea del género. Al respecto, Butler señala que “el género deshace el «yo» que se supone que es lo que lleva el género, y este deshacer es parte del mismo significado y de la comprensibilidad de este «yo»” (*Deshacer* 34). Tal es el caso de la Bruja, personaje central de la novela de

Melchor, la cual en ciertos momentos de la diégesis es representada como un hombre feminizado, y no se explicita si es una persona transgénero o de género fluido³⁵, pero que encarna la violencia desde estas categorías que la colocan en ciertos cruces de opresiones. Butler habla del *gender blending* (o mezcla de géneros), ya sea *transgender* (tránsgender) o *cross-gender* (cruce de géneros) para referirse a la problematización del género (*gender trouble*), que sugiere que el género tiene una manera de desplazarse más allá del binarismo naturalizado (*Deshacer* 70). Además, la sexualidad disidente de este personaje va acompañada de un cuestionamiento a las normas que recaen sobre el cuerpo, que ya no es algo estático sino que cambia constantemente (al envejecer, por ejemplo).

Sin embargo, si el género, como postula Butler, carece de esencia y más bien es un conjunto de acciones que crean la idea de un género, la Bruja de *Temporada de huracanes*, además de ser un personaje feminizado, también puede ser considerado como femenino porque imita las acciones asociadas a este género, tanto en la praxis, como en lo simbólico.

b) Sexualidad

En la introducción a *Deshacer el género*, Judith Butler se pregunta: “Si deseo de una cierta manera, ¿seré capaz de vivir? ¿Habrá un lugar para mi vida y será reconocible para los demás, de los cuales dependo para mi existencia social?” (15). Esta compleja interrogante no sólo engloba la performatividad del género, en lo social y en lo privado, sino también lo relativo a la identidad del sujeto, ya que, como señala Butler, el género siempre se “está haciendo” con o para otro, es decir, más allá de uno mismo. Y, si bien la discriminación de

³⁵ El *género fluido* es aquel en el que el individuo no asume sólo una identidad de género, sino que puede transitar entre varias. En el caso de la Bruja, el tránsito se da entre lo masculino y lo femenino. Véase: Judith Butler. *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007. Impreso.

género hacia las mujeres continúa, en los últimos años la discusión se ha orientado ya no hacia el *género*, sino hacia la *identidad de género*, poniendo sobre la mesa las problemáticas de las personas *trans*³⁶, quienes no sólo sufren violencia sino también estigmatización.

En este sentido, aunque el género no implica un deseo específico o una práctica sexual establecida, en palabras de Butler, todavía pensamos en un deseo constitutivo de un cierto género, por lo que no se puede separar tan fácilmente la vida del género de la vida del deseo (*Deshacer* 14). Sin embargo, las nuevas formas para repensar la identidad y el género (como lo *queer*, que se opone a la asignación de una identidad estable), también han provocado que se evalúen las maneras tan diversas de ejercer la sexualidad y cómo esta disidencia ha llevado a ciertas formas de opresión y violencia, por ejemplo, la transfobia³⁷.

En *Temporada de huracanes* se presentan varias formas de ejercer la sexualidad que parecen alejarse de lo tradicional y convencional, sin embargo, como afirma Butler:

[la sexualidad] se caracteriza por su desplazamiento, puede exceder la regulación, tomar nuevas formas en respuesta a su regulación, incluso darle la vuelta [...] En este sentido la sexualidad nunca puede reducirse totalmente a un «efecto» de esta o aquella operación de poder. Esto no es lo mismo que decir que la sexualidad es, por naturaleza, libre y salvaje. Al contrario, precisamente emerge como una posibilidad improvisatoria dentro de un campo de restricciones. Pero la sexualidad no se encuentra «en» aquellas restricciones como algo que puede estar «en» un contenedor: se extingue por las restricciones, pero también es movilizad e incitada

³⁶ Cuando uso el prefijo *trans*, estoy refiriéndome tanto a las personas transgénero como a las transexuales.

³⁷ Al respecto, comenta Butler: “[Quienes] sugieren que las vidas *butch*, *femme* y transgénero no son referentes esenciales para reformar la vida política y para una sociedad más justa y equitativa, omiten la violencia que sufren en la vida pública aquellos que tienen un género diferente y omiten también que la incorporación (*embodiment*) denota la contestación a una serie de normas que rigen quién será considerado como un sujeto viable dentro de la esfera de la política” (Butler, *Deshacer* 50).

por las restricciones, incluso a veces requiere que éstas sean producidas una y otra vez (*Deshacer* 33).

En este sentido, las sexualidades que se describen en la novela de Melchor, pertenecen a esa posibilidad improvisatoria de la que habla Butler, por ejemplo, las prácticas homosexuales de Luismi y sus amigos, con los hombres del ingenio y con la Bruja, el tabú de incesto en el caso de Norma, la posibilidad de Chabela de escoger a sus clientes, entre otras. Para Butler, la sexualidad “nos traslada fuera de nosotros mismos [y es] una manera de transportar significados culturales tanto a través de la operación de las normas como de los modos periféricos mediante los cuales son deshechas. La sexualidad no es consecuencia del género, así que el género que tú «eres» determina el tipo de sexualidad que «tendrás»” (*Deshacer* 33). Esto significa que el género siempre proviene de algo que está en otra parte, porque su performatividad es social, y que se dirige hacia algo que está más allá de mí.

En este mismo orden de ideas, Teresa de Lauretis entiende la sexualidad como una “pulsión, un afecto, una excitación que se siente en el cuerpo pero que no es meramente del cuerpo” (Los equívocos 214). Para Lauretis la sexualidad, como el género, también está ligada a la representación (de objetos de deseo, de cuerpos, de escenas o escenarios ligados al placer o a la satisfacción sexual), por lo que de igual manera interviene en la conformación de la identidad.

c) Clase

Para hablar de la categoría de clase, en relación con la novela de Fernanda Melchor, retomaré las ideas que Silvia Federici desarrolla en sus obras *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria* (2011) y *El patriarcado del salario* (2018), donde explica

la manera en que las mujeres han sido relegadas al trabajo doméstico no remunerado y la importancia de éste en el andamiaje y funcionamiento del capitalismo. En *Temporada de huracanes* se pueden observar los estragos de la división capitalista del trabajo, pues las mujeres de la novela viven subyugadas a la labor doméstica y de cuidados, incluso desde niñas, como es el caso de los personajes de Norma y de Yesenia, quienes además deben de atender el trabajo doméstico en un ambiente de violencia.

Como explica Federici, durante la época feudal, la división sexual del trabajo era menos tajante, por lo que las mujeres podían trabajar libremente y no dependían de tener un marido para su manutención. Además, las actividades domésticas y las labores de cuidado no estaban devaluadas y no suponían relaciones sociales distintas a las de los hombres. Esto cambió con el surgimiento del capitalismo, cuando el trabajo doméstico dejó de verse como un trabajo real, por no estar remunerado, y la división sexual del trabajo se acrecentó cada vez más, excluyendo casi por completo a las mujeres de la esfera económica (Federici, *Calibán* 141-142).

En consonancia con Karl Marx, Federici afirma que el salario es la herramienta con la que gobierna y se desarrolla el capital, por lo que una sociedad capitalista está cimentada en la implementación del salario obrero y la explotación de los trabajadores. Sin embargo, arguye, poco se habla de la explotación de los trabajadores no asalariados, cuya fuerza laboral mayoritaria son las mujeres, quienes llevan a cabo el trabajo doméstico y de cuidados. Para la teórica italiana, el que Marx, y, en general, la izquierda, haya seleccionado a determinados sectores de la clase obrera como sujetos revolucionarios, y con esto haya relegado a otros, reproduce lo que trata de combatir, es decir, las mismas divisiones de clase que caracterizan la división capitalista del trabajo (Federici, *El patriarcado* 28). Además de invisibilizar el trabajo doméstico, equiparándolo a un “servicio

personal” externo al capital, Marx marginó a las amas de casa de la lucha revolucionaria, asumiendo que sus acciones domésticas carecían de importancia para el cambio social, el cual consideraba sólo se llevaba a cabo en las fábricas. De esta manera, apunta la autora, “la lucha que ofrece la izquierda a los no asalariados, a los «subdesarrollados», no es la rebelión contra el capital sino la pelea por él, por un tipo de capitalismo más racionalizado, desarrollado y productivo” (Federici, *El patriarcado* 30); es decir, a las mujeres se nos ofrece cumplir una doble jornada, en un segundo trabajo, en vez de remunerar el trabajo doméstico que llevamos a cabo día con día.

El problema fundamental de lo anterior no es sólo que no se reciba una remuneración por la labor doméstica, sino que ésta no es considerada un trabajo *per se*, en primera instancia, porque carece de remuneración. Esto nos hace olvidar que, en realidad, al llevar a cabo su jornada doméstica, las mujeres producen la fuerza de trabajo en sí misma. Como señala Federici:

El trabajo doméstico es mucho más que la limpieza de la casa, es servir a los que ganan el salario, física, emocional y sexualmente, tenerlos listos para el trabajo día tras día; es la crianza y cuidado de nuestros hijos –los futuros trabajadores– cuidarlos desde el día de su nacimiento y durante sus años escolares, asegurándonos de que ellos también actúen de la manera que se espera bajo el capitalismo. Esto significa que tras cada fábrica, tras cada escuela, oficina o mina, se encuentra oculto el trabajo de millones de mujeres que han dedicado su vida, su trabajo, a producir la fuerza de trabajo que se emplea en esos lugares (*El patriarcado* 34).

Aunque las condiciones en que se lleva a cabo el trabajo doméstico varían, según el país o el contexto, en todas partes el trabajo no remunerado y su función para el capital es igual. La base para la reproducción de la fuerza de trabajo es la familia nuclear, que representa la institucionalización de la ausencia de un salario, pues se espera que los cuidados y las

labores domésticas se hagan gratuitamente en nombre del “amor familiar”. “El hecho de que el trabajo reproductivo no esté asalariado le ha otorgado a esta condición socialmente impuesta una apariencia de naturalidad reconocida como «feminidad» que influye en cualquier cosa que hacemos” (Federici, *El patriarcado* 40). Sin embargo, la familia como institución también representa la dependencia salarial de las mujeres respecto de los hombres y, por ende, una división de poder asimétrica que ha servido para disciplinar nuestros cuerpos y nuestras acciones. “Tanto el salario como la falta del mismo han permitido al capital ocultar la duración real de nuestra jornada laboral; el trabajo aparece simplemente como un compartimento de nuestras vidas” (Federici, *El patriarcado* 44).

Por otro lado, señala la autora, el uso que el capital hace de los salarios le permite ocultar quién forma parte de la clase obrera y esto mantiene divididos a los trabajadores, a través de diversos mercados laborales, distribuidos según diversas categorías intersectantes como el género, la raza, la edad, etcétera, y enfrenta a la clase trabajadora con el proletariado que no trabaja, como si fueran enemigos de clase. Es paradójico, afirma Federici, que aunque el capitalismo se basa, presuntamente, en el trabajo asalariado, más de la mitad de la población mundial no recibe un salario, lo cual ha desencadenado diversas problemáticas que tienen que ver con la competencia entre los trabajadores, como el sexismo, el racismo y el «bienestarismo»³⁸. Esto último concuerda con la ideología del neoliberalismo que percibe a la población pobre como un lastre para el desarrollo económico (condición indispensable para el bienestarismo), por recibir y consumir las ayudas sociales del Estado, además, los acusa de ser responsables de su situación, es decir,

³⁸ Véase: M. de Aranzadi. “Bienestarismo. La ideología de fin de siglo”. *Ekintza Zutzena* 24 (1998), s/p.

da una explicación individualista a una serie de problemáticas estructurales, como la pobreza y la marginación social.

Para Federici, tanto el salario como la ausencia de éste son la expresión directa de la relación de poder entre el capital y la clase trabajadora, así como entre los miembros de esta clase. “Y como expresión de la relación de clases, el salario siempre ha tenido dos caras: la del capital, que lo usa para controlar a los trabajadores, asegurándose de que tras cada aumento salarial se produzca un aumento de la productividad; y la de los trabajadores, que luchan por más dinero, más poder y menos trabajo” (*El patriarcado* 47-8). Sin embargo, en lo que atañe al salario para el trabajo doméstico, de existir, significaría que el capital tendría que remunerar cada una de las tareas sociales que, por el momento, se ahorra, al dejar en nuestras manos toda esa carga laboral. Para la autora, la importancia de demandar un salario por el trabajo doméstico es negar que éste es nuestro destino biológico y cultural, es decir, es negar el rol que se nos ha asignado en la división capitalista del trabajo. Además de visibilizar el importante papel que el trabajo doméstico y de cuidados tienen en la acumulación de riqueza del capital, a costa tanto de los asalariados, como de los no asalariados. Esto, con suerte, alteraría las relaciones de poder dentro de la clase trabajadora en términos más favorables para todas las mujeres y para la unidad de la clase.

En *Temporada de huracanes* se pueden observar la opresión de clase y de género en el confinamiento doméstico al que están obligadas a vivir la Bruja, Norma y Yesenia. Estos personajes desempeñan las labores de cuidados como un destino manifiesto sin que siquiera se cuestione una posibilidad distinta. En el caso de la Bruja y su madre, su casa funciona como una fortaleza que las resguarda del afuera, donde se encuentran quienes las repudian y les temen. Sin embargo, ese espacio no es un refugio que las proteja y ampare, sólo las contiene y, de cierta forma, las mantiene atrapadas. Por otro lado, Norma y Yesenia viven

en ambientes de violencia y abuso, en su caso, el espacio doméstico representa el peligro y la confirmación del poder del ámbito interpersonal y estructural. En primer lugar, ambas sufren abuso (Norma, psicológica y sexualmente, de parte de su padrastro; Yesenia, psicológica y físicamente, de parte de su abuela) de las personas que deberían cuidarlas pero, en vez de eso, las violentan. En segundo lugar, las dos un ejemplo de la precarización en la que viven la mayoría de las mujeres en el país, a quienes las políticas estatales les han fallado.

d) Raza

En *Temporada de huracanes* las opresiones ligadas a la raza no son tan evidentes como sucede con las categorías de género, de clase o de sexualidad, pero, en la novela, se puede entrever un racismo velado, tal como sucede en nuestra sociedad mexicana. Si bien el análisis interseccional tuvo como catalizador principal la opresión de la raza, por haber surgido en el contexto estadounidense, que heredó los estragos de la esclavitud de los afrodescendientes y la segregación social, la problemática del racismo en México no tiene este mismo origen. En México, y también en Latinoamérica, el racismo se deriva de la mentalidad colonial y se complejiza con la presencia de los pueblos indígenas de esta parte del continente, además de incorporar a la población afrodescendiente que llegó durante la colonización³⁹. Como señala Alexandra Haas Paciuc, “[contrario] al racismo europeo, en

³⁹ Alexandra Haas Paciuc explica que “[la] llegada de la mano de obra esclavizada desde África a la Nueva España se debió a diversos factores. En primer lugar, para contrarrestar la importante caída demográfica de la población indígena como consecuencia de la guerra de conquista (principalmente por las epidemias provocadas por las enfermedades traídas de Europa y contra las que la población nativa no había desarrollado anticuerpos). Ciertas fuentes señalan que en poco más de un siglo, hacia 1630, casi noventa por ciento de la población originaria había muerto. En segundo, la prohibición de esclavizar a la población nativa determinada por las Leyes Nuevas de 1542, con las

México se consideró al ‘mestizo’ como la figura que haría posible la unidad demográfica y cultural de la nación. De esa manera, si bien la población mexicana de inicios del siglo XIX era en su mayoría indígena, y existía también una importante población afrodescendiente, estos sectores demográficos fueron invisibilizados, pues se consideraron incompatibles con el proyecto político liberal” (70-71). Esta invisibilización, como señala la autora, se ha mantenido hasta la actualidad, por lo que es importante concientizar sobre los orígenes de la población mexicana y su relación con su pasado indígena y afrodescendiente. Según Haas Paciuc, el origen de las poblaciones y comunidades afrodescendientes en México se remonta al periodo virreinal, es decir, entre 1521 y 1821, donde se estima que

alrededor de doscientas cincuenta mil personas (mujeres, hombres, niñas y niños, tanto esclavos como libres al mando de españoles y criollos) llegaron a los puertos de Veracruz, Campeche y Acapulco, en su mayoría provenientes de África occidental, de la región de Senegambia, y África oriental. De ahí viajaron y se establecieron prácticamente en todo el territorio de la Nueva España, pero particularmente en aquellos que hoy ocupan los estados de Guerrero, Oaxaca y Veracruz (61).

En este sentido, hay que pensar el racismo velado presente en la narración de Fernanda Melchor como una manifestación de la discriminación hacia las personas afrodescendientes (o afromexicanas) cuya presencia es muy importante en Veracruz, principalmente en el centro y sur del estado. Como señalan María Elisa Velázquez y Gabriela Iturralde Nieto, esta influencia de origen africano se puede apreciar en expresiones culturales como:

los carnavales del puerto, en particular el de Coyolillo, la música como el son jarocho de Sotavento, los bailes, la comida y los nombres de varios pueblos como Mandinga, Matosa o Mozomba, posiblemente derivados de antiguos palenques

que la Corona española prohibió esta práctica y legisló para que los indígenas de los territorios americanos fueran tratados como vasallos” (Haas Paciuc 63).

(lugares formados por esclavos que huían de las haciendas y de la esclavitud), [que] son testimonio de la participación de personas africanas y afrodescendientes en el área (25).

Lo anterior se explica si tomamos en cuenta que Veracruz fue el puerto comercial autorizado para los intercambios con Europa durante el periodo virreinal, por lo que muchas de las personas esclavizadas, que llegaron por este puerto, permanecieron en esa región y, más tarde, se establecieron ahí. Esto convirtió a Veracruz en un estado de una gran diversidad cultural, donde convivían personas de distintos orígenes, desde “africanos esclavizados y libres, conquistadores y colonizadores españoles, comerciantes portugueses, empresarios franceses, migrantes libaneses o refugiados judíos, lo que ha contribuido a construir el rico mosaico cultural del estado” (Velázquez e Iturralde 27). Sin embargo, esa diversidad encuentra un aspecto negativo en el racismo arraigado en nuestra sociedad, el cual no siempre reconocemos como tal, pero que se encuentra en muchas de las formas de relacionarnos con los demás.

Como afirma Federico Navarrete, una de las “múltiples formas de exclusión, una de las más difundidas y más dañinas es el racismo, que discrimina a las personas por su color de piel, la forma de su cabello y sus rasgos faciales, pero también por su cultura, su forma de vestir y de pensar, que son considerados índices de su pertenencia a una ‘raza’ supuestamente inferior⁴⁰” (11). En la novela de Melchor, ese racismo velado se presenta en la narración de manera general mediante burlas o señalamientos de los aspectos físicos que contravienen el ideal de belleza occidental, como un color de piel más oscuro o un tipo de cabello más rizado, lo cual se puede observar en dos personajes principalmente. Por un

⁴⁰ Por ejemplo, el término “naco”, el cual, según Federico Navarrete, “es un signo brutal del desprecio que ejercen los mestizos más privilegiados y más blancos contra los que son menos afortunados y más morenos” (17).

lado, está Yesenia, a quien apodan la Lagarta, “por fea, prieta y flaca”, y, por el otro, Luismi, de quien se burlan por ser todo lo opuesto físicamente al cantante de quien ha tomado el sobrenombre, es decir, poco agraciado, de pelo crespo y dientes disparejos. Además, sobra decir que casi todos los personajes de la novela son morenos, pobres y poco educados o analfabetas, lo cual los coloca en un estado permanente de estigmatización, pues se les ve como delincuentes, viciosos y flojos, lo que refuerza la violencia de la que son objeto, que en este caso se da por el entrecruce entre la raza y la clase.

Navarrete señala que la clave de la relación entre el racismo y la violencia es la invisibilidad de las incontables víctimas, que no comienza con su muerte sino con la discriminación constante que las hizo invisibles en vida, la cual es consecuencia de múltiples formas de exclusión en los más diversos escenarios de nuestra vida pública y social. Esta exclusión puede ser tan aparentemente inofensiva como la falta de representación en los medios de comunicación, las expresiones culturales de consumo, la publicidad, etcétera, y tan fatal como la que sufren las mujeres que son víctimas de violencia de género y que además son ignoradas por las instituciones de impartición de justicia. Este racismo contribuye a que exista, y de cierta manera justifica, la desigualdad social, cuyo escenario está representado en la novela de Melchor, a través de los habitantes de La Matosa.

2.2. La violencia ejercida sobre el cuerpo femenino y feminizado

El cuerpo es la presencia absoluta en *Temporada de huracanes*, el punto de referencia del mundo construido en la novela. La autora nos recuerda en todo momento que somos seres corpóreos, atados al cuerpo y sus necesidades, porque todo pasa por el cuerpo y lo

transforma: el lenguaje, el género, la sexualidad, la violencia. Por esta razón, para poder comprender a cabalidad la representación que la autora hace del cuerpo en la novela es necesario observarlo desde un enfoque interseccional, que permita reconocer las distintas formas de opresión que ejercen su poder sobre él.

Para Judith Butler:

[el] cuerpo implica mortalidad, vulnerabilidad, agencia: la piel y la carne nos exponen a la mirada de los otros pero también al contacto y a la violencia. El cuerpo también puede ser la agencia y el instrumento de todo esto, o el lugar donde «el hacer» y «el ser hecho» se tornan equívocos [...] El cuerpo tiene invariablemente una dimensión pública; constituido como fenómeno social en la esfera pública, mi cuerpo es y no es mío” (*Deshacer* 40-41)

El cuerpo es nuestro y, al mismo tiempo, no lo es, afirma Butler, porque es formado en la vida social, porque es a través del cuerpo que nos relacionamos con los otros. A partir de esto, y luego de leer las obras que Fernanda Melchor ha publicado hasta el momento de esta investigación, se puede afirmar que existe una estética de lo corporal que atraviesa el discurso narrativo y que la distingue de otras escrituras que le son coetáneas. Esta *narrativa corporal*, como la llamo, no sólo retrata el cuerpo de una forma orgánica y tremendista, sino que ese cuerpo siempre es afectado por la violencia, de distintos tipos y gradaciones. Existe una exacerbación de la corporalidad, ligada a la violencia propia de la naturaleza humana, más primitiva, pero también una violencia que viene desde fuera, como señala Butler, y que trasgrede el cuerpo, que lo transforma y lo hiere, objetivándolo, recordándole su materialidad. Se puede decir que la representación que Melchor hace del cuerpo es construida desde la violencia y sus múltiples categorías interseccionales. En este sentido, la

estética de la autora adquiere una trascendencia que se piensa urgente si reflexionamos sobre los casos de violencia de género en el país.

Para hablar de violencia de género, Rita Laura Segato extiende el espectro de las manifestaciones que este tipo de violencia tiene sobre el cuerpo femenino, que sería el cuerpo de las mujeres, al cuerpo feminizado, que es aquel ligado a lo femenino, pero que no necesariamente pertenece a una mujer, como pueden ser los cuerpos de hombres jóvenes, niños o adolescentes, o de hombres homosexuales⁴¹. Para comprender cómo opera la violencia sobre el cuerpo feminizado es necesario abundar un poco en las transformaciones que ésta ha presentado en sus formas y manifestaciones durante la época neoliberal, a la par del contexto político y social.

Al respecto, Segato afirma que ha surgido un cambio en las normas bélicas de la actualidad, es decir, una diferencia clave entre las guerras del presente y las guerras convencionales del pasado, como apunta Mary Kaldor⁴². Segato señala que existe un quiebre o discontinuidad en los paradigmas bélicos actuales cuya característica principal es una predominante informalidad y un modo de acción paraestatal, lo cual identifica como una primera dimensión contextual de la violencia contra las mujeres. Al hablar de

⁴¹ El hecho de que Segato defina como cuerpos feminizados a los hombres homosexuales no implica que todos ellos sean (o deban ser) afeminados, o poco masculinos, más bien, la autora se refiere a que, dentro de la ideología patriarcal, la homosexualidad engloba todo aquello que la masculinidad hegemónica desecha simbólicamente, por lo que es común asociar este excedente con lo femenino, por simple oposición. En este sentido, sus cuerpos feminizados reciben la violencia de una forma más parecida a la que viven las mujeres al ocupar un lugar inferior dentro de la estructura del patriarcado. Sin embargo, la masculinidad de los hombres homosexuales no es la única subordinada, aquí también cabrían los niños y jóvenes heterosexuales que aún no tienen un lugar dentro de la jerarquía de género de los hombres. Cabe señalar que no existe una única masculinidad heterosexual ni homosexual, ya que ambas presentan matices y prácticas diversas (véase: Raewyn Connell. *Masculinidades*. Traducción de Irene Artigas e Isabel Vericat. México: Universidad Nacional Autónoma de México, CIEG, 2019. Impreso).

⁴² Véase: Mary Kaldor. *New and Old Wars*. Cambridge: Polity Press, 2005.

*informalidad*⁴³ como una característica de estas guerras actuales, Segato se refiere a que dichos conflictos no tienen un comienzo ni un final, no ocurren dentro de límites temporales ni espaciales claros, no hay declaraciones de guerra ni armisticios y quienes participan en ellos no ostentan uniformes ni insignias ni estandartes. En estas nuevas formas de la guerra hay conflictos de muy diversa índole y quienes se enfrentan son “facciones, bandos, maras, patotas, gangs, grupos tribales, mafias, mercenarios corporativos y fuerzas paraestatales y estatales de varios tipos incluyendo aquí los agentes de la así llamada «seguridad pública»” (Segato, *La guerra* 60). Estos conflictos, apunta Segato, se han configurado principalmente en América Latina, y algunos son los siguientes:

El crimen organizado; las guerras represivas paraestatales de los regímenes dictatoriales, con sus fuerzas paramilitares o sus fuerzas de seguridad oficiales actuando paramilitarmente; la represión policial, con su acción siempre, ineludiblemente, en un registro estatal y en un registro paraestatal; el accionar represivo y truculento de las fuerzas de seguridad privadas que custodian las grandes obras; las campañas contratadas en la tercerización de la guerra; las así llamadas «guerras internas» de los países o los «conflictos armados» son parte de ese universo bélico con bajos niveles de formalización (Segato, *La guerra* 60).

En estas nuevas formas bélicas, como dice Segato, la violencia “corporática y anómica se expresa de forma privilegiada en el cuerpo de las mujeres, y esta expresividad denota precisamente el *esprit-de-corps* de quienes la perpetran, se «escribe» en el cuerpo de las mujeres victimizadas por la conflictividad informal al hacer de sus cuerpos el bastidor en el

⁴³ Segato enfatiza una distinción entre la guerra *convencional* y la guerra *informal* (las cursivas son mías), arguyendo que existen nuevas formas de la guerra: “Desde las guerras tribales hasta las guerras convencionales que ocurrieron en la historia de la humanidad hasta la primera mitad del siglo XX, el cuerpo de las mujeres, *qua* territorio, acompañó el destino de las conquistas y anexiones de las comarcas enemigas, inseminado por la violación de los ejércitos de ocupación. Hoy, ese destino ha sufrido una mutación por razones que tenemos pendiente examinar: su destrucción con exceso de crueldad, su expoliación hasta el último vestigio de vida, su tortura hasta la muerte” (Segato, *La guerra* 58).

que la estructura de la guerra se manifiesta” (*La guerra* 61). Por esta razón los crímenes contra las mujeres para Segato son crímenes de guerra y no de odio. Con esto se refiere a que “la agresión y la rapiña sexual [hacia el cuerpo femenino y feminizado] ya no son, como fueron anteriormente, complementos de la guerra, daños colaterales, sino que han adquirido centralidad en la estrategia bélica” (*La guerra* 59). Esto permite legislar los crímenes de violación y violencia sexual como crímenes de guerra, genocidio y de lesa humanidad. Para Segato, los feminicidios, que subdivide puntualmente en *femigenocidios*, son crímenes de guerra, de una nueva forma de guerra.

Dos ejemplos paradigmáticos de un nuevo tipo de acción bélica, donde la agresión sexual pasó a “ocupar una posición central como arma de guerra productora de crueldad y letalidad, dentro de una forma de daño que es simultáneamente material y moral” (Segato, *La guerra* 59), son Ruanda y la antigua Yugoslavia. Lo mismo ocurrió durante los conflictos armados en Guatemala donde mujeres indígenas de diversos pueblos fueron torturadas y violadas sistemáticamente por las fuerzas militares. Segato afirma que el contexto de ese cambio de la guerra se dio también en otras dimensiones de la vida como “la territorialidad, la política, el Estado, la economía y el propio patriarcado” (*La guerra* 60).

La segunda dimensión contextual de la violencia contra las mujeres que se combina con los cambios de la modalidad de la guerra es la transformación del paradigma territorial o territorialidad. Aquí la autora retoma las ideas de Michel Foucault, quien establece relaciones de contigüidad entre gobierno y territorio (durante la época feudal y la modernidad temprana), así como entre gobierno y población (a partir del siglo XVIII), las cuales se transformaron hasta dar paso a las técnicas disciplinarias y la sociedad de control (en el siglo XX), sobre la cual el filósofo francés reflexiona a partir de las categorías de

*biopoder*⁴⁴ y *biopolítica*, donde el biopoder es ejercido a través de la biopolítica, desde un tipo de gobierno que gestiona los cuerpos de las personas a quienes entiende como seres biológicos.

A partir de los planteamientos de Foucault, Segato plantea que nos encontramos en un tercer momento “en el que los Estados compiten con agencias no estatales, ambos ejerciendo su control sobre la población por medio de la técnica pastoral, es decir, como rebaño. En esta nueva etapa, el trazo distintivo de la población gobernada es su carácter extensible y fluido en forma de red y ya no su fijación en una jurisdicción administrada por un Estado (Segato, *La guerra* 66). Más adelante, Segato explica que “[por] el efecto del paradigma del biopoder, la red de los cuerpos pasa a ser territorio, y la territorialidad pasa a ser una territorialidad de rebaño en expansión. El territorio, en otras palabras, está dado por los cuerpos” (*La guerra* 67). Esto significa que sobre el cuerpo y en el cuerpo es que se van a exhibir las marcas de pertenencia, “esta forma contemporánea de territorialidad en red es un dispositivo a través del cual los sujetos son atraídos a la pertenencia, reclutados y marcados” (*La guerra* 67). Este nuevo paradigma de territorialidad impacta de manera decisiva en la posición y en el papel del cuerpo de las mujeres, por ser éste, ancestralmente, cognitivamente afín a la idea de territorio (*La guerra* 68). Es en el cuerpo de las mujeres, y en el cuerpo feminizado, donde los enemigos de la red marcan las señales de su antagonismo. En esta nueva territorialidad, que es precondition de las nuevas formas de la guerra, el poder actúa directamente sobre el cuerpo de las mujeres de dos formas: por un

⁴⁴ Para Michel Foucault, el biopoder es, *grosso modo*, una tecnología de doble faz “–anatómica y biológica, individualizante y especificante, vuelta hacia las relaciones del cuerpo y atenta a los procesos de la vida– que caracteriza un poder cuya más alta función no es ya matar sino invadir la vida enteramente” (Foucault 169).

lado, el cuerpo es el campo de batalla y, por el otro, es el bastidor sobre el que se exhibe el horror.

Es así que Segato distingue dos dimensiones en la violencia de género: la instrumental y la expresiva. La diferencia entre ambas es su finalidad. Por un lado, la violencia instrumental hacia las mujeres era un efecto colateral de la guerra convencional, mientras que en las nuevas formas de la guerra, la violencia es expresiva, es decir, su finalidad es “la expresión del control absoluto de una voluntad sobre otra” (*La guerra* 39), cuya praxis empata más con los ideales de la colonización que con los del exterminio. Esto significa que la violencia expresiva busca comunicar un mensaje que permanezca patente entre quienes lo reciben, es un enunciado que puede ser comprendido y reproducido. Como apunta Segato:

En la violencia sexual, la [dimensión] expresiva es predominante. La violación, toda violación, no es una anomalía de un sujeto solitario, es un mensaje de poder y apropiación pronunciado en sociedad. La finalidad de esa crueldad no es instrumental. Esos cuerpos vulnerables en el nuevo escenario bélico no están siendo forzados para la entrega de un servicio, sino que hay una estrategia dirigida a algo mucho más central, una pedagogía de la crueldad en torno a la cual gravita todo el edificio del poder (*La guerra* 79).

En el mensaje de la violencia expresiva, la violación del cuerpo femenino y feminizado, Segato encuentra dos ejes de emisión del violador, para uno o varios interlocutores. Por un lado, en el eje vertical, el violador habla a la víctima “y su discurso adquiere un cariz punitivo y el agresor un perfil de moralizador, de paladín de la moral social porque, en ese imaginario compartido, el destino de la mujer es ser contenida, censurada, disciplinada,

reducida, por el gesto violento de quien reencarna, por medio de este acto, la función soberana⁴⁵” (*La guerra* 40). Mientras que en el eje horizontal

el agresor se dirige a sus pares, y lo hace de varias formas: les solicita ingreso en su sociedad y, desde esta perspectiva, la mujer violada se comporta como una víctima sacrificial inmolada en un ritual iniciático; compite con ellos, mostrando que merece, por su agresividad y poder de muerte, ocupar un lugar en la hermandad viril y hasta adquirir una posición destacada en una fraternidad que solo reconoce un lenguaje jerárquico y una organización piramidal (*La guerra* 40).

En *Temporada de huracanes* podemos ver ambos ejes en la violación que Brando y sus amigos llevan a cabo en contra de una mujer alcoholizada que encuentran en el carnaval de Villagarbosa, a quien agreden, objetivan y deshumanizan al grado de que su cuerpo es visto sólo como un receptáculo sexual, sin nombre ni identidad. Otra situación de violencia de este tipo es la que vive Norma con su padrastro, quien la seduce y viola sistemáticamente, aprovechando las carencias afectivas de la chica, hasta que ésta queda embarazada. También se narra en la novela, aunque sin mucho detalle, la violación de la Bruja Vieja.

Por otro lado, el personaje de la Bruja encaja con la definición que ha dado Segato sobre el cuerpo feminizado, en tanto se sitúa dentro de los espacios, los comportamientos y lo simbólico femenino (aunque su género también puede ser entendido como fluido), y

⁴⁵ Aquí Segato retoma el concepto de soberanía formulado por Giorgio Agamben, quien define al “soberano” como “aquel para quien todos los hombres son potencialmente *hominis sacri*” (Agamben 1998 citado en Segato, *La guerra* 45), es decir “vida «nuda» que puede ser aniquilada sin consecuencias, porque, como expresaba un tipo jurídico de la pena de muerte en el derecho romano, su condena consistía en retirarles cualquier estatus civil y humano” (Segato, *La guerra* 45). Y “*homo sacer* es aquel con respecto a quien todos los hombres actúan como soberanos” (Agamben 2007 citado en Segato, *La guerra* 46). Para Segato, la noción de “vida nuda” puede ser referida a las mujeres, cuyas vidas es posible terminar sin consecuencias legales de por medio. La autora reflexiona sobre esto en su ensayo “La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez. Territorio, soberanía y crímenes de Segundo Estado” (México, Universidad del Claustro de Sor Juana: 2006) que también fue editado como *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez* (Argentina: Tinta Limón, 2013).

recibe la violencia como tal. La Bruja encarna todos los aspectos negativos atribuidos a la figura de la tradición occidental, por lo cual todos en La Matosa desean que su muerte sea equiparable a los maleficios que cometió en vida. Los habitantes del pueblo exigen un disciplinamiento de su cuerpo, de sus prácticas sexuales, de sus formas de conocimiento y de su posición política y económica, el cual comienza con su marginación dentro del mismo pueblo y culmina con su asesinato.

Para Segato no sólo las mujeres (aunque en su gran mayoría es así) son víctimas de crímenes de género, es decir, no sólo los cuerpos femeninos sino también aquellos que están feminizados. De ahí que Segato proponga que estos crímenes de guerra, de lesa humanidad, refuerzan la violencia de género como un problema estructural. Por lo tanto, para entender los alcances de la violencia estructural de género es necesario considerar que existe una diferencia entre los crímenes que ocurren en el espacio doméstico y los que ocurren en el espacio público. Para Segato existen dos grandes clases o tipos de feminicidios, identificados a partir de la consideración del móvil inmediato que los desencadena:

aquellos que pueden ser referidos a motivaciones de orden personal o interpersonal –crímenes interpersonales, domésticos y de agresores seriales–, y aquellos de carácter francamente impersonal, que no pueden ser referidos al fuero íntimo como desencadenante y en cuya mira se encuentra la categoría mujer, como genus [...] mujeres en general [...] Entre estos últimos pueden ser contadas las agresiones de género en el contexto de los nuevos tipos de guerra, la trata de personas con su reducción a condiciones concentracionarias y el abandono o subnutrición de bebés de sexo femenino y niñas en los países asiáticos, entre otros. Este tipo de feminicidios, que sugiero llamar femi-geno-cidios [...] se aproximan en sus dimensiones a la categoría «genocidio» por sus agresiones a mujeres con intención de letalidad y deterioro físico en contextos de impersonalidad, en las cuales los agresores son un colectivo organizado o, mejor dicho, son agresores porque forman

parte de un colectivo o corporación y actúan mancomunadamente, y las víctimas también son víctimas porque pertenecen a un colectivo en el sentido de una categoría social, en ese caso, de género” (Segato, *La guerra* 84-85).

Se puede decir que el personaje de la Bruja está representado desde un cuerpo feminizado, dado que su rol social es femenino y su propia construcción genérica es ambigua. Aun cuando los hombres de La Matosa no la ven como una mujer cisgénero, tampoco la reconocen como un igual, al contrario, enfatizan todos los rasgos de otredad que la Bruja ostenta: las vestimentas femeninas, el pelo largo, las uñas crecidas, etcétera. En la novela la ambigüedad sobre la identidad de la Bruja se manifiesta en el discurso y en la opinión de los personajes, pues no se aclara si se trata de una mujer *trans*.

Segato enfatiza que la violación a varones es la feminización, extrema, se podría decir, de sus cuerpos, su desplazamiento a la posición femenina. En este acto atroz se reproduce una *pedagogía de la feminidad* como sometimiento del cuerpo. “Cuando se viola tanto a una mujer como a un hombre, la intención es su feminización como marca definitiva e indeleble, y ese acto, a su vez, establece de forma inapelable la imposibilidad de escapar de la matriz heterosexual como fundamento y primera lección de todas las otras formas de relación de dominación” (*La guerra* 82). Este punto se representa en la novela de Melchor, pues aunque la Bruja no sufre una violación antes de ser asesinada, su cuerpo queda marcado por la violencia y, además, es arrojado a la intemperie como exhibición de esa violencia. Por otro lado, impera una doble moral sexual en La Matosa porque la mayoría de los hombres tienen deseos y encuentros homosexuales que viven en secreto.

Además, habría que señalar que para Segato no sólo existe la violencia física, sino también la violencia moral⁴⁶, como apunta en *Las estructuras elementales de la violencia* (2003), donde describe la diferencia entre ambas, siendo la violencia física aquella que deja marcas visibles (y, por lo tanto, denunciables) sobre el cuerpo que la recibe, mientras que violencia moral es “invisible” (y en ese sentido, no es denunciante ante la ley). La autora define la violencia moral como “todo aquello que envuelve agresión emocional, aunque no sea ni consciente ni deliberada. Entran aquí la ridiculización, la coacción moral, la sospecha, la intimidación, la condenación de la sexualidad, la desvalorización cotidiana de la mujer como persona, de su personalidad y sus trazos psicológicos, de su cuerpo, de sus capacidades intelectuales, de su trabajo, de su valor moral” (Segato, *Las estructuras* 115). Y afirma que esta conducta, que a veces puede presentarse sin ninguna agresión verbal de por medio, es perpetrada, generalmente, por maridos, padres, hermanos, médicos, profesores, jefes, colegas, etcétera, es decir, por las figuras masculinas que integran el círculo social de las mujeres. Segato señala que en los países de América Latina las manifestaciones más frecuentes de la violencia moral son: el control económico, de la sociabilidad y de la movilidad; el menosprecio moral, estético y sexual; así como la descalificación intelectual o profesional. Además, este tipo de violencia se presenta en el contexto doméstico, donde sus manifestaciones, incluso hoy en día, por múltiples factores, no se socializan al ser percibidas como algo que pertenece al ámbito privado e íntimo, que

⁴⁶ Segato decide llamarla “violencia moral” y no “violencia psicológica” porque la noción de violencia moral “apunta al oxímoron que se constituye cuando la continuidad de la comunidad moral, de la moral tradicional, reposa sobre la violencia rutinizada. [Afirma esta autora] que la normalidad del sistema es una normalidad violenta, que depende de la desmoralización cotidiana de los minorizados. Con esto, también, [aleja] el concepto de la acepción más fácilmente criminalizable del acto denominada, jurídicamente, “daño moral” o “abuso moral” (Segato, *Las estructuras* 121).

sólo atañe al círculo familiar. Aunque pareciera que esta violencia moral es menos inofensiva que la física, ambas se pueden suceder a la par y se relacionan directamente, como señala Segato:

[la] violencia moral, por su invisibilidad y capilaridad, es la forma corriente y eficaz de subordinación y opresión femenina, socialmente aceptada y validada. De difícil percepción y representación por manifestarse casi siempre solapadamente, confundida en el contexto de las relaciones aparentemente afectuosas, se reproduce al margen de todos los intentos de librar a la mujer de su situación de opresión histórica (*Las estructuras* 115).

Para esta autora la eficiencia de la violencia moral como elemento para reproducir la desigualdad de género, que se puede relacionar con la opresión de género, desde el ámbito interpersonal del dominio del poder, radica en tres aspectos:

1) su diseminación masiva en la sociedad, que garantiza su ‘naturalización’ como parte de comportamientos considerados ‘normales’ y banales; 2) su arraigo en valores morales religiosos y familiares, lo que permite su justificación y 3) la falta de nombres y otras formas de designación e identificación de la conducta, que resulta en la casi imposibilidad de señalarla y denunciarla e impide así a sus víctimas defenderse y buscar ayuda” (*Las estructuras* 115).

Las huellas de la violencia moral son ‘invisibles’ a simple vista, por lo tanto, poco factibles de denunciar, aunque sus efectos minen la autoestima, la autoconfianza y la autonomía de las víctimas. Por ejemplo, este tipo de violencia se manifiesta en la novela en el personaje de Norma, quien es manipulada por su padrastro en la relación abusiva y violenta, emocional y sexualmente, que mantienen, donde la chica malinterpreta su actuar como algo derivado del afecto y el cariño que le tiene, como algo familiar, aunque en el fondo está consciente de que lo que está viviendo no le hace bien. Asimismo, esta violencia se observa en el personaje de Yesenia, quien constantemente es humillada por su abuela, debido a su

aspecto físico o cuando su comportamiento se aleja un poco de lo que se espera debe llevar a cabo una chica de su edad.

A través de las categorías ofrecidas por Segato, se puede discernir acerca de las manifestaciones de la violencia que se encuentran representadas en la novela de Melchor, las cuales pueden ser examinadas desde el entramado social, político y cultural que le atañe al género, a la clase, a la raza y a la sexualidad, gracias a las herramientas críticas que la interseccionalidad nos proporciona, con el fin de evidenciar dichas manifestaciones descritas en *Temporada de huracanes*, como se verá en el siguiente capítulo.

Capítulo 3. Análisis interseccional de *Temporada de huracanes*

En este capítulo llevaré a cabo el análisis de algunos fragmentos de la novela de Fernanda Melchor, a partir de las nociones teóricas que revisé en el capítulo anterior. Es decir, analizaré los distintos ámbitos del dominio de poder señalados por Patricia Hill-Collins y Sirma Bilge, así como las categorías interseccionalistas de opresión: el género, la clase, la sexualidad y la raza, que intervienen en la configuración de la violencia ejercida sobre los personajes de *Temporada de huracanes*. Estos personajes son la Bruja (tanto la Chica como la Vieja, constituidas como una sola presencia simbólica), Yesenia y Norma.

El objetivo de fijar la atención en estos personajes, uno a la vez, durante cierto momento de la diégesis en el que se constituye un hecho violento, es poder examinar puntualmente las intersecciones y los ámbitos del dominio del poder manifiestos en la configuración de la violencia descrita dentro de la narración. De esta manera, busco observar las formas en que se ejerce la violencia, particularmente aquella que recae sobre el cuerpo femenino y feminizado, desde la visión de mundo que el discurso figural de cada personaje nos ofrece en la novela.

3.1. La Bruja

Para construir el personaje de la Bruja⁴⁷, Fernanda Melchor ha tomado el arquetipo cultural, incluyendo toda la carga simbólica de antaño que envuelve a esta figura, pero revistiéndola de diversos localismos que le permiten insertarla en el contexto mexicano actual,

⁴⁷En lo relativo a este análisis, cuando hable de la Bruja, me referiré siempre a la hija. Véase la nota al pie número 3.

específicamente en el veracruzano, donde es común encontrar mujeres, y hombres, que se dedican al oficio de la brujería⁴⁸. Incluso, en la novela se alude a un famoso brujo de Palogacho “que parecía ser más efectivo que la Bruja porque a él iban a verlo desde la capital, gente famosa de la televisión, futbolistas, políticos en campaña [etcétera]” (Melchor *Temporada* 19), quien encaja con la imagen de los famosos brujos de Catemaco, pueblo veracruzano donde incluso existe una convención de brujos que se celebra anualmente durante el primer viernes de marzo.

Es necesario precisar que la construcción simbólica del personaje de la Bruja en la novela de Melchor tiene correspondencias con la figura de la tradición europea (ligada a lo siniestro y diabólico), así como con la imagen de la curandera mexicana (que hace uso de la herbolaria). Por lo que su caracterización es verosímil al tratarse de alguien que ejerce el oficio de la brujería en un contexto mexicano, donde se entremezclan ambas tradiciones, en un imaginario cultural que atañe al ámbito hegemónico del poder. Como explica María Elisa Velázquez, la magia y la hechicería ya se practicaban en la Nueva España, tanto por los indígenas como por la población afrodescendiente, sin embargo, como los primeros quedaban fuera de la jurisdicción de la Inquisición (y sus creencias religiosas eran mermadas mediante una intensa evangelización), las denuncias de la época recayeron sobre la población de origen africano, de modo que muchas mujeres fueron denunciadas ante el Santo Oficio por el delito de ejercer actos mágicos, de superstición o de hechicería. Velázquez afirma que la mayoría de las expresiones de hechicería tuvieron origen en las

⁴⁸ El INEGI reconoce la ocupación de brujo/a, yerbero/a, curandero/a como “la persona a quien se le reconocen supuestos conocimientos sobre el tratamiento de ciertos padecimientos físicos o mentales, a quien recurren las personas para ser aliviadas mediante la sugestión, remedios, pócimas o la herbolaria” (INEGI. *Glosario*. Web. <<https://www.inegi.org.mx/app/glosario/default.html?p=ENESS1996#letraGloC>>).

religiones originarias de los pueblos africanos y fueron heredadas a su descendencia. Además, “[estas] prácticas sirvieron para conseguir ganancias económicas, adquirir poder social, crear alianzas como formas de resistencia ante el sometimiento y los malos tratos [de los colonizadores], pero también como manifestaciones culturales que recrearon en el nuevo entorno y la convivencia con otros grupos” (Velázquez, *Mujeres* 246). Así, el estereotipo racial y de clase acerca de las mujeres afrodescendientes –quienes estaban todavía más abajo en la escala social que las indígenas– ligadas la brujería y a la hechicería persiste hasta la actualidad, tal como se puede observar en el personaje de la Bruja de *Temporada de huracanes*, quien habita en un pueblo costero donde la mayoría de la población tiene raíces afrodescendientes. Aunque en la novela no se especifica que la Bruja también comparte esta herencia, es muy posible que así sea, pues conserva este acervo de conocimientos tradicionales.

Por otro lado, en la novela de Melchor se puede observar el uso indistinto que la autora hace de los conceptos de hechicera y bruja. Sobre la diferencia entre ambos, Norma Blázquez Graf apunta lo siguiente:

la primera [es decir, la hechicera, es] la mujer curandera y sabia que también podía hacer un maleficio. Además de sanar, podía causar daños a las personas en su cuerpo o en sus bienes, como enfermedades o muerte de personas y animales; provocaba tormentas o pestes para que se perdieran las cosechas; provocaba conflictos matrimoniales por impotencia, infertilidad o adulterio; todo mediante el uso de hierbas y rituales, por un don innato y medios mágicos [...] Por su parte, el concepto de bruja fue creado en Europa por las élites cultas entre los siglos XIV y XVII, mediante la transformación del de hechicera, ya que se incorporó la idea teológica de que los males que ésta causaba se debían a la existencia de un pacto con el Diablo, o por el poder que éste les otorgaba. De acuerdo con lo anterior, era el ser maligno quien le enseñaba a la bruja qué fórmulas pronunciar, qué objetos utilizar y cómo manipularlos para producir los maleficios (32).

Sin embargo, este uso indiferenciado de ambas nociones no resulta problemático ya que la Bruja representa las dos caracterizaciones, al encarnar tanto la tradición europea de la figura de la bruja que hace pacto con el diablo, como la de la curandera, o hechicera, que proviene del pasado indígena y afrodescendiente del país, la cual hace uso de la herbolaria. Estas características se pueden identificar en el pasaje donde se describen los “trabajos” que lleva a cabo la Bruja Vieja y cómo transmite esos conocimientos a la Chica antes de morir:

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, una por endemoniada y la otra por todos los crímenes que cometió con sus brujerías: por haber envenenado a don Manolo [su marido] y hechizado a los hijos para que murieran en aquel accidente; por captar a los hombres del pueblo y debilitarlos con sus trabajos y brujerías y, sobre todo, por haber arrancado del vientre de las malas mujeres la semilla implantada ahí por derecho, disolverla en aquel veneno que la Vieja preparaba a quien se lo pidiera, y cuya receta heredó a la Chica antes de morir (Melchor, *Temporada* 23-4).

Dicho lo anterior, hay que enfatizar que las brujas no sólo fueron perseguidas durante la cacería de brujas por ser un símbolo de herejía y de disidencia sexual, sino, como propone Blázquez Graf, también por ser mujeres que poseían una serie de conocimientos que atentaban contra el desarrollo científico que comenzó hacia finales de la Edad Media y que tuvo su auge durante el siglo XVII. Como afirma esta autora:

Las mujeres acusadas de brujería eran creadoras de conocimientos en diversos campos, desarrollaban oficios vinculados con ellos y estaban bien asimiladas a las tradiciones populares de la época. Solían ser cocineras, perfumistas, curanderas, consejeras, campesinas, parteras o nanas, y realizaban sus actividades a través del desarrollo de conocimientos que les eran propios (Blázquez Graf 34).

Sobre todo, las mujeres eran perseguidas porque la incidencia del poder de las brujas, y la transmisión de sus conocimientos, casi siempre se daba en lo doméstico y en las actividades ligadas a lo femenino, por lo que, según Blázquez Graf, durante esa época ocurrieron dos fenómenos de manera simultánea: por un lado, se destruyó la línea de conocimiento de las mujeres y, por otro, se consolidó otra forma de conocimiento que permeó en toda la civilización occidental, marcada por la ausencia de las mujeres. Esta destrucción, orquestada desde el ámbito estructural del poder, el cual está representado por la ciencia masculina, entendida como la única autorizada, no sólo terminó con la existencia de un conocimiento que sí tomaba en cuenta el cuerpo femenino, sino que, además, se excluyó a las mujeres del conocimiento, convirtiendo el acceso a la ciencia y al estudio en un privilegio de género.

Ese conocimiento transmitido entre mujeres, arraigado a los remedios y pócimas, es recogido en la narración de Melchor, como se puede leer a continuación:

los brebajes aquellos de los que las mujeres del pueblo seguían hablando, los brebajes que amarraban a los hombres y los dominaban por completo, y los que los repelían para siempre jamás, y los que se limitaban a borrar su recuerdo, y aquellos que concentraban el daño en la simiente que esos cabrones les habían pegado en los vientres antes de huirse en sus camiones, y aquellos otros, todavía más fuertes, que supuestamente liberaban los corazones de los resplandores fatuos del suicidio (Melchor, *Temporada* 30-31).

Parecería que el temor más grande de la gente del pueblo es que su voluntad sea minada por una pócima mágica, sin embargo, la Bruja tiene una significación mayor, pues no sólo representa al ente demoniaco y temible para todos, sino que encarna la otredad, que resulta siniestra por atentar contra la norma establecida. A decir de Charlotte Broad:

el arte de las brujas se ha mantenido al margen de las religiones dogmáticas y, en ocasiones, se ha constituido en abierta rebelión contra el orden y la ley. Así, al trasgredir los límites, las fronteras, y a partir de su marginalidad y de su peculiar manera de relacionarse con el mundo, con la naturaleza y con la gente, las brujas ocupan el lugar del otro, lo reprimido, lo siniestro femenino, la otra cara del orden, de la pasión y el deseo (Broad 8).

Además, la figura de la bruja carga con el estigma fundacional, según el cual las mujeres estamos ligadas a la maldad por decisión propia⁴⁹. Por ejemplo, para los inquisidores Heinrich Kramer y James Sprenger, quienes prepararon el *Malleus Maleficarum*⁵⁰, las brujas eran:

mujeres que conscientemente se habían sometido a los designios del Diablo, lo adoraban, lo ofrendaban, lo invocaban y acudían a sus llamados. Para ello, habían realizado un pacto con él –en público o en privado– que funcionaba a modo de homenaje, es decir, un juramento de fidelidad absoluta que conllevaba a la renuncia a Dios. Las brujas eran, pues, herejes porque habían renegado de su fe cristiana, y apóstatas por haber renunciado a aceptar a Dios como lo que

⁴⁹ Tal es el caso de Lilith, la primera mujer de Adán, quien, según la tradición hebrea, decide abandonarlo y dejar el Jardín del Edén, por estar inconforme ante la posición de sumisión que se le había asignado en el acto sexual: yacer debajo de Adán. Según Esther Cohen (citando a Robert Graves), Lilith no fue creada del mismo barro que Adán, sino de inmundicia y sedimento. De ahí sus perversiones sexuales y sus vuelos nocturnos (Cohen 38), pues se cree que después de haberse exiliado sólo mantiene relaciones sexuales con demonios. Su presencia no figura de manera explícita en la *Biblia*, aunque en el Génesis (1:27) se lee: “Dios creó al hombre a su imagen, a imagen de Dios lo creó, macho y hembra los creó”. De modo que se sobreentiende que esa mujer no es Eva, ya que según el libro sagrado ésta fue creada a partir de la costilla de Adán (Génesis 2:18).

⁵⁰ El *Malleus Maleficarum* era una especie de manual cuyo fin era poder identificar y castigar a quienes practicasen la brujería. Fue editado en 1486 y, como afirma Esther Cohen, “fue uno de los trabajos más editados entre finales del siglo XV y principios del XVI. Se calcula que haya sido reeditado al menos 14 veces entre 1486 y 1521 (cf. Klaitz, 1985:46)” (25). Este tratado está dividido en tres partes: la primera define, con base en las autoridades eclesiásticas, la naturaleza de la brujería y sus prácticas; la segunda detalla las actividades supuestamente realizadas por las brujas; y la tercera describe los procedimientos legales que deben seguirse para quemarlas en la hoguera.

era, el ser supremo, y habían elegido conscientemente al Diablo como su señor e incluso como su marido (citado en Cortés Nava 21).

Como se puede observar, este fragmento refuerza la idea de que el sexo es “la forma más indigna y herética de alejarse de un Dios puro y puramente espiritual” (Cohen 27). Lo cual puede observarse en la fascinación y en la constante intriga de los habitantes del pueblo con respecto a la forma en que la Bruja ejerce su sexualidad, pues se cree que intima con el Diablo, lo cual también les genera un repudio infranqueable. Las únicas personas que sienten simpatía por la Bruja son las chicas de la carretera, quienes son todavía más denigradas que la hechicera y cuya estima social es todavía menor que la que tienen las prostitutas de La Matosa. En ese sentido, cabe destacar que las chicas de la carretera son oprimidas por su género, por sus prácticas sexuales y por su clase social, todo en conjunto, en los ámbitos disciplinario, hegemónico e interpersonal. Estas chicas destacan como grupo porque ninguna tiene nombre de pila y son casi invisibles dentro del universo de la novela:

Fueron ellas las únicas, en suma, a las que la Bruja decidió ayudar y, cosa rara, sin cobrarles un solo peso, lo cual era bueno porque la mayor parte de las chicas de la carretera con dificultad comían una vez al día y muchas no eran dueñas ni de la toalla con la que se limpiaban los humores de los machos con los que cogían, aunque tal vez al final lo hiciera porque a las chicas de la carretera no les avergonzaba caminar hasta allá con la cara descubierta y las nalgas bien paradas y sus voces cascadas por el humo y el desvelo (Melchor, *Temporada* 31).

Después del asesinato de la Bruja, son las chicas de la carretera las que se organizan para reclamar su cadáver y darle sepultura, aunque sin éxito porque las autoridades no les entregan el cuerpo, ya que es objeto de un crimen. Esto evidencia que los demás habitantes

de La Matosa no simpatizan con la Bruja y su estilo de vida, ni siquiera las otras mujeres del pueblo que acudían a su casa en busca de consuelo, a quienes la Bruja escuchaba, casi como confidente:

[la Bruja escuchaba] las quejas de las mujeres, los gimoteos con los que salpimentaban sus cuitas, achaques y desvelos, los sueños de parientes muertos, las broncas con aquellos aún vivos y el dinero, casi siempre era el dinero, pero también el marido, y las putas esas de la carretera, y que yo no sé por qué me abandonaron justo cuando más ilusionada me siento, le lloraban [...] porque la Bruja escuchaba, y la Bruja no se espantaba al parecer de nada (Melchor, *Temporada* 13-14).

A pesar de la valiosa escucha y del acompañamiento que la Bruja brinda a través de su oficio, la persigue un estigma negativo en el imaginario del pueblo. Las mujeres y los hombres que habitan en La Matosa defienden la creencia de que la Bruja merece un final acorde con los “maleficios” que ha hecho en vida, por lo cual su figura se convierte en el repositorio de todo lo malo y todos concuerdan en que debe ser castigada. Como afirma Esther Cohen, la bruja “viene a ocupar el lugar del ‘basurero institucional’ de la misma manera en que su práctica [...] recogerá esta misma calidad de basurero simbólico” (25). Además, el castigo que todos creen que se merece se extiende de los actos relacionados con la brujería hasta su propia existencia y lo que ésta simboliza: la otredad, la libertad sexual, el poder que le da tener cierta agencia, el conocimiento sobre el cuerpo y sobre los deseos de la gente, así como el supuesto tesoro que esconde. Aunque esta figura los fascina, les parece repugnante. Todo lo anterior se puede apreciar en el fragmento siguiente que describe la fama de la Bruja Vieja y la manera en que la perciben los habitantes del pueblo y los hijos de su difunto marido:

[La] Bruja escuchaba, y la Bruja no se espantaba al parecer de nada, si hasta decían que había matado a su marido, ni más ni menos que el cabrón de Manolo Conde, y por dinero, el dinero y la casa y las tierras del viejo, un centenar de hectáreas de siembra y de ordeña que le dejó su padre, lo que quedaba después de haber ido vendiéndolo todo por cachos al líder del Sindicato del Ingenio para no tener que trabajar nunca [...] y era tan grande aquel latifundio que 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: un infarto fulminante, fue lo que les dijo el médico de Villa cuando los muchachos llegaron a la casa aquella en medio de los cañaverales donde estaban velando el cadáver, y ahí mismo en frente de todo el mundo le dijeron a la Bruja que tenía hasta el día siguiente para largarse de la casa y del pueblo, que estaba loca si creía que ellos permitirían que una furcia se quedara con los bienes de su padre: las tierras, la casa, aquella casa que después de tantos años aún seguía en obra negra, grandiosa y malhecha como eran los sueños de don Manolo, con su escalinata y su barandal de querubines de yeso y los techos altísimos en donde anidaban los murciélagos, y el dinero que según estaba escondido en algún lugar de esa casa, un chingo de centenarios que don Manolo heredó de su padre y que nunca metió al banco, y el diamante, el anillo de diamantes que nadie había visto nunca, ni siquiera los hijos [...] y que por derecho legal le correspondía a la madre de los muchachos, la esposa legítima de don Manolo ante Dios y antes los hombres, no a la suripanta advenediza rastrera y asesina de la tal Bruja, que se daba los grandes aires de señora pero no era más que una güila que don Manolo sacó de un bohío en la selva para tener con quien desahogar sus más bajos instintos en la soledad de la llanura. Una mala mujer a fin de cuentas, porque quién sabe cómo, tal vez aconsejada por el diablo pensaban algunos, se enteró que había unas yerbas que crecían en el cerro, casi en la punta, entre las viejas ruinas que según los del gobierno eran las tumbas de los antiguos, los que habitaron antes estas tierras, los que llegaron primero, antes incluso que los gachupines, que desde sus barcos vieron todo aquello y dijeron matanga, estas tierras son de nosotros y del reino de Castilla, y los antiguos, los pocos que quedaban, tuvieron que agarrar pa' la sierra y lo perdieron todo, hasta las piedras de sus templos, que terminaron enterradas debajo del cerro cuando lo del huracán del

setenta y ocho, cuando el deslave, la avalancha de lodo que sepultó a más de cien vecinos de La Matosa y a las ruinas esas donde se decía que crecían esas yerbas que la Bruja cocinó para convertirlas en un veneno que no tenía color ni sabor ni dejó rastro alguno porque hasta el médico de Villa dijo que don Manolo había muerto de un infarto, pero los hijos necios con que había sido un veneno, y 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, puro fierro ensangrentado se veía en las fotografías que el periódico publicó al día siguiente, una cosa espantosa porque nadie supo nunca explicar cómo fue que pudo pasar ese accidente [...] 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, y más o menos fue en esa misma época que la Bruja se encerró en la casa y ya no volvió a salir nunca, ni de día ni de noche, tal vez por miedo a la venganza de los Conde, o tal vez porque algo ocultaba, un secreto del que no quería apartarse, algo en aquella casa que no quería dejar desprotegido, y se puso flaca y pálida y daba miedo verla a los ojos porque parecía que se había vuelto loca, y eran las mujeres de La Matosa las que le llevaban cosas de comer a cambio de que las ayudara, de que les preparara sus remedios, los menjurjes que la Bruja cocinaba con las yerbas que ella misma plantaba en la huerta de su patio o las que mandaba a las mujeres a buscar al cerro (Melchor, *Temporada* 14-17).

Desde el ámbito interpersonal del poder, cuyo trasfondo es hegemónico, se puede leer la repugnancia con la que perciben los hijos de don Manolo a la Bruja Vieja en el fragmento citado, a quien llaman furcia, suripanta advenediza, güila e incluso asesina. No sólo la repudian por la aparente deshonra que ya de por sí representa, por ser la amante de su padre y no la esposa legítima “ante Dios y los hombres”, como sí lo es su madre, sino también por su oficio de hechicera, sus prácticas y su estilo de vida. Además, se le reprocha que quiera quedarse con la “fortuna” del difunto, pues los hijos de don Manolo,

que se entiende pertenecen a una clase social más acomodada que la Vieja, consideran que ésta sólo estuvo con su padre por su dinero, incluso, la gente del pueblo llegó a creer que ella lo había matado para heredar sus bienes.

Sin embargo, la oposición que existe entre la perspectiva de los hijos sobre la supuesta fortuna del padre y lo que dice el narrador refuerza el prejuicio clasista que los Conde tienen hacia la hechicera, pues alegan que se trata de un cuantioso patrimonio, cuando, de hecho, es lo contrario. Los hijos de don Manolo afirman que no van a permitir que la gran fortuna de su padre quede en manos de la Bruja Vieja, y por fortuna se refieren a las tierras, la casa, “un chingo de centenarios que don Manolo heredó de su padre y que nunca metió al banco, y el anillo de diamantes que nadie había visto nunca” (Melchor, *Temporada* 15). No obstante, el narrador nos deja ver que esa “fortuna” en realidad está bastante venida a menos: “aquella casa que después de tantos años aún seguía en obra negra, grandiosa y malhecha como eran los sueños de don Manolo, con su escalinata y su barandal de querubines de yeso y los techos altísimos en donde anidaban los murciélagos” (Melchor, *Temporada* 15).

Más adelante también se relata que la casa además de descuidada y sin terminar, está llena de basura, es maloliente y se cae a pedazos, por lo que su valor es bastante cuestionable. El narrador describe a los hijos de don Manolo como “dos chamacos ya grandes, con las carreras terminadas [que] se dejaron caer al pueblo tan pronto supieron la noticia”, lo cual denota su avaricia y que el único interés que tienen es la herencia que piensan les corresponde, pues en la novela no se menciona que estén afligidos por la muerte de su padre ni que hayan sido cercanos a él en vida. También se infiere, cuando el narrador dice que tenían “carreras terminadas”, que su necesidad económica es dispar a la de la Bruja Vieja, a quien pretenden dejar en la calle, por haberlos ofendido con sus actos

licenciosos. Por otro lado, la descripción del espacio en el que viven la Bruja Vieja y la Chica coincide con toda la carga negativa que ambos personajes reciben dentro de la novela y refuerza el estereotipo de que los pobres viven en condiciones sórdidas o casi en la indigencia por decisión propia.

Otro aspecto a resaltar es el rumor sobre la muerte inexplicable de los hijos de don Manolo y la supuesta intervención sobrenatural de la Bruja Vieja, pues todos creen que ella es la artífice de las calamidades que azotan a los habitantes de La Matosa, como después lo van a creer de la Bruja Chica. En ese mismo fragmento permanece la idea del pacto diabólico de la Vieja y su habilidad con las yerbas, además de la estatua que supuestamente guarda en uno de los cuartos y con la que fornicaba todas las noches, es decir, se exagera la sexualidad de la Bruja Vieja y se juzgan sus prácticas sexuales fuera de la norma, a través de los rumores que circulan en el imaginario del pueblo, lo que representa el ámbito hegemónico del poder. Este prejuicio, de alguna manera, justifica la imagen que los hijos de don Manolo tienen de ella y cómo aseguran que su padre saciaba con ella “sus instintos más bajos”, porque se trata de una mujer hipersexualizada y denigrada.

Culturalmente, no sólo las brujas son vistas como mujeres de apetitos sexuales insaciables, también las mujeres afrodescendientes han sido asociadas a una sensualidad y sexualidad exacerbadas, a partir de un juicio basado en generalizaciones sin fundamentos lógicos y, más bien, en un afán de exotizar a las mujeres de color, vistas desde una óptica racista. Al respecto, María Elisa Velázquez señala que las costumbres y las nociones sobre la valoración del cuerpo y la reproducción en varias culturas africanas eran totalmente opuestas a las concepciones cristianas de la Nueva España, donde se enfatizaba la división entre el cuerpo y el espíritu, por lo que se reprimía el deseo sexual. En ese contexto es que

se desarrolla el estereotipo de la mujer africana⁵¹ (y más tarde afrodescendiente) como una mujer “impura y hedonista”, alguien cuya apariencia era “licenciosa y desvergonzada” al ser sus gestos, movimientos, formas de vestir y de bailar considerados como “lascivos” e “indecorosos” y que atentaban contra la normal y la moral virreinal. Velázquez afirma que “[estas] observaciones occidentales sobre las mujeres africanas respondieron a los prejuicios propios del periodo y a la necesidad de legitimar la esclavitud, pero no a una comprensión de las complejas y variadas formas de organización familiar y social que distinguían a las culturas africanas” (Velázquez, *Mujeres* 235).

Por otro lado, la Bruja Chica no sólo hereda el negocio de su madre, sino también su presencia simbólica dentro del pueblo. Por esta razón, la Chica ni siquiera tiene un nombre o una personalidad propia, aunque sí se resalta que posee cualidades “masculinas”, como se lee a continuación:

Le decían la Bruja, igual que a su madre: la Bruja Chica cuando la vieja empezó el negocio de las curaciones y los maleficios, y la Bruja a secas cuando se quedó sola, allá por el año del deslave [...] si alguna vez llegó a tener nombre de pila y apellidos como el resto de la gente de pueblo fue algo que nadie supo nunca, ni siquiera las mujeres que visitaban la casa los viernes oyeron nunca que la llamara de otra manera. Era siempre tú, zonza, o tú, cabrona, o tú, pinche jija del diablo [...] aquella criatura parida en el secreto y la vergüenza, se hacía más grande y más fuerte cada día que pasaba [...] tan alta y tan desgarbada, briosa como un muchacho y más inteligente que cualquiera, porque después de un tiempo se supo que era la Chica la que llevaba el gasto de la casa, y la que negociaba las rentas con las gentes del Ingenio, que seguían al sobres de aquel pedazo de tierra y aguardaban un descuido de las Brujas para despojarlas con argucias legales, aprovechando que no había papeles, que no había hombre alguno que las defendiera, aunque ni falta que les hacía porque la Chica quién sabe cómo había aprendido a negociar los dineros,

⁵¹ Véase: María Elisa Velázquez Gutiérrez. *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México–Programa Universitario de Estudios de Género, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006.

y era tan cabrona que incluso un día se apareció por la cocina a ponerle precio a las consultas porque [...] a la Vieja ya se le iba la onda y se le olvidaba cobrar [...] o se conformaba con lo que las mujeres quisieran darle [...] hasta que la Bruja Chica puso un alto al desgarrate (Melchor, *Temporada* 13-19).

Es así que la Bruja Chica, con sus cualidades “de muchacho”, se encarga de poner orden en el negocio de la madre y de establecer tarifas más acordes con los “trabajos”, es decir, profesionaliza el oficio de la brujería, al cual le va a dedicar su vida y por el cual recibe la muerte. El asesinato de la Bruja es central para la diégesis de la novela porque articula las historias de los demás personajes. Sin embargo, en un principio, se describe que Luismi y Brando sólo querían asustar a la hechicera y robarle el supuesto tesoro que todos pensaban que escondía, pero no planeaban matarla; por esta razón su actuar es excesivamente torpe. No obstante, ambos matan a la Bruja de una manera brutal⁵² y mientras se suceden las

⁵² Aunque Brando pasa semanas maquinando el plan perfecto para robarle a la Bruja, el día que Luismi decide ayudarlo, ambos toman la decisión impulsivamente y antes de llegar a casa de la hechicera deciden beber para “agarrar valor”, por lo que arriban fuera de sí y, en un primer momento, no están del todo conscientes del crimen que acaban de cometer. Sin embargo, la brutalidad con la que le arrebatan la vida a la Bruja es innegable, como se puede leer: “en medio de la loquera que traía finalmente se estaba dando cuenta de lo que habían hecho, de que la Bruja estaba pelada, más p’allá que p’acá, y que respiraba quién sabe cómo, entre bufidos y jadeos, y se veía que estaba sufriendo, por la manera en como gemía, y Brando le dijo a Luismi que tenían que llevársela a otro lugar, tirarla en el monte, para que no fuera fácil que la encontraran [...] y así los dos la levantaron y la metieron en la camioneta, y se la llevaron por el camino que sube pa’l Ingenio pero antes de llegar al río torcieron hacia una senda que sacaba al recodo del canal de riego, y ahí la bajaron, y la arrastraron hasta el borde de la cañada y Brando le dio el cuchillo a Luismi, el cuchillo que tomó de la cocina de la Bruja, el mismo que llevaba ya años ahí en la mesa [...] y a la mera hora Luismi se negó a sostener el cuchillo y Brando tuvo que colocarlo en su mano, y cerrar sus dedos en torno al puño de Luismi, para que apretara bien el mango [...] Entiérraselo en el cuello, le dijo a Luismi, entiérraselo bien metido en el cuello, para que termine de desangrarse, pero el pendejo maricón de Luismi nomás le hizo un tajo bien pedorro y no alcanzó a cortarle ninguna vena importante, nomás hizo que la Bruja abriera los ojos bien grandes y que les pelara los dientes llenos de sangre, y Brando ya no pudo soportar más aquello, y se arrodilló junto a Luismi y volvió a envolver el puño de este con sus propias manos y con toda la fuerza de su cuerpo, guió la cuchilla hacia la garganta de la Bruja, una vez, y luego otra, y una tercera vez más, por si las moscas, ora sí

agresiones, Brando va decidiendo fríamente cada acción. Incluso, después de asesinarla y de arrojar su cuerpo al canal de riego, él regresa a buscar el tesoro, ya que no siente ningún tipo de remordimiento; ni siquiera cuando el jefe de la policía lo tortura, con el fin de obtener su confesión del crimen, muestra señales de arrepentimiento. De modo que existe una necesidad de castigar y de aleccionar a la Bruja⁵³.

Al respecto, Silvia Federici, en *Calibán y la bruja*, afirma que “la caza de brujas trató de destruir el control que las mujeres habían ejercido sobre su función reproductiva y [...] sirvió para allanar el camino al desarrollo de un régimen patriarcal más opresivo” (Federici, *Calibán* 26). En *Temporada de huracanes* uno de los mayores reproches de los habitantes de La Matosa hacia la Bruja, de hecho, uno de los detonantes de su asesinato, es que ayuda a las mujeres a abortar, es decir, les ofrece el control de su función reproductiva, tal como señala Federici, y, en consecuencia, reafirma la toma de decisiones sobre su propio cuerpo, por lo que desestabiliza el poderío que las instituciones (médicas, jurídicas, eclesiásticas, familiares, etcétera) tienen sobre el cuerpo de las mujeres, desde los ámbitos estructural y disciplinario del poder. Por ejemplo, Luismi busca vengarse de la Bruja porque ésta ayudó a Norma, su adolescente esposa, a abortar, pues, desde su perspectiva, la hechicera le arrebató la posibilidad de formar una familia “normal” junto a la chica, ya que

atravesando las capas de piel y de músculo, las paredes de las arterias y el cartílago de su laringe e incluso los huesos de las vértebras, que a la tercera cuchillada se partieron con un chasquido seco que hizo llorar al choto de Luismi como una criatura” (Melchor, *Temporada* 202-204).

⁵³ En la novela se describe cómo Brando fantasea noche y día con matar a la Bruja y a Luismi: “[Brando] ya no podía pensar en otra cosa; noche y día pensaba en cómo matarían a la Bruja, en cómo huirían con el dinero, en lo que harían para poder cambiar aquellas monedas de oro sin levantar sospechas, en cómo finalmente terminarían lo que habían empezado aquella noche sobre el colchón de Luismi, y en cómo Brando mataría al cabrón mientras durmiera” (Melchor, *Temporada* 199). Por su parte, Luismi reacciona de una manera distinta, incluso rompe en llanto (véase la nota al pie anterior), pero una vez que se han deshecho del cadáver, en la camioneta del Munra, éste declara que el muchacho comienza a canturrear como si nada hubiera pasado, por lo cual él piensa que todo el asunto con la Bruja había sido una broma pesada y no un asesinato.

él cree que eso es lo único que lo puede llevar a renunciar al consumo de drogas y a las prácticas homosexuales que mantiene con los hombres del Ingenio y con la propia Bruja⁵⁴. Por otro lado, aunque Brando sólo quería encontrar el dinero de la hechicera para cumplir su fantasía de irse a vivir a Cancún con Luismi⁵⁵, también planea despojarla de su capital para restarle poder adquisitivo, pues era bien sabido en La Matosa que la Bruja les pagaba a los jóvenes del pueblo a cambio de favores sexuales, y esto asqueaba a Brando, quien, por seguir a Luismi, asistía a las fiestas que la Bruja ofrecía en su casa con esos fines.

Asimismo, Federici declara que “la caza de brujas estaba arraigada en las transformaciones sociales que acompañaron el surgimiento del capitalismo” (*Calibán* 25). Sin embargo, también señala que en el análisis que lleva a cabo Karl Marx sobre la acumulación primitiva⁵⁶, éste se centra casi exclusivamente en el proletariado industrial

⁵⁴ Como ya señalé, en la novela no se especifica si la Bruja es un hombre o una mujer transgénero (sólo hay una alusión del narrador a las *transas*, es decir, a las personas *trans*, cuando Brando se refiere a ella), en todo caso su cuerpo y su comportamiento están más inclinados hacia lo femenino, aunque no se destruye por completo el tránsito del personaje entre lo masculino y lo femenino, razón por la cual incluso podría ser identificada como una persona de género fluido, como expliqué en el capítulo anterior. Sin embargo, de manera simbólica, la Bruja asume el rol de su madre, la Bruja Vieja, y se convierte en la hechicera del pueblo. También resulta interesante el hecho de que los personajes femeninos de la novela (e incluso el narrador ¿o narradora?) asuman que la Bruja es una mujer, mientras que los personajes masculinos están seguros de que es un hombre, travestido y homosexual. En todo caso, dentro de la diégesis este tránsito no contradice mi interpretación de que la Bruja es un personaje feminizado, según lo descrito por Rita Laura Segato.

⁵⁵ Brando fantasea con la idea de matar a la Bruja para robar su dinero y poder mudarse, junto a Luismi, a vivir a Cancún, donde planea matarlo en venganza por la humillación que éste le hizo pasar al ignorar el encuentro sexual que tuvieron y hacer como si no hubiera pasado, para luego anunciar ante todos sus amigos que se había comprometido con Norma y que ambos esperaban un hijo. Si bien Brando no está enamorado de Luismi, existe en él un deseo sexual y violento hacia éste, a quien no sólo busca poseer sino también someter.

⁵⁶ Este concepto describe la reestructuración social y económica iniciada por la clase dominante europea como respuesta a su crisis de acumulación “y para establecer (en polémica con Adam Smith) que i) el capitalismo no podría haberse desarrollado sin una concentración previa de capital y trabajo; y ii) la separación de los trabajadores de los medios de producción, y no la abstinencia de los ricos, es la fuente de la riqueza capitalista” (Federici, *Calibán* 88-89). De modo que la

asalariado sin tomar en cuenta la posición social de las mujeres. Federici demuestra que en “el análisis de Marx sobre la acumulación primitiva tampoco aparece ninguna referencia a la ‘gran caza de brujas’ de los siglos XVI y XVII, a pesar de que esta campaña terrorista impulsada por el Estado resultó fundamental a la hora de derrotar al campesinado europeo, facilitando su expulsión de las tierras que una vez detentaron en común” (*Calibán* 89-90). Por tal razón, afirma que la acumulación primitiva también fue una “*acumulación de diferencias y divisiones dentro de la clase trabajadora*, en la cual las jerarquías construidas a partir del género, así como las de ‘raza’ y edad, se hicieron constitutivas de la dominación de clase y de la formación del proletariado moderno” (*Calibán* 90). De modo que “el cuerpo es para las mujeres lo que la fábrica es para los trabajadores asalariados varones: el principal terreno de su explotación y resistencia, en la misma medida en que el cuerpo femenino ha sido apropiado por el estado y los hombres, forzado a funcionar como un medio para la reproducción y la acumulación de trabajo” (*Calibán* 29). En *Temporada de huracanes* esto último se puede apreciar claramente, no sólo en el personaje de la Bruja, sino también en las demás mujeres de la novela que, como explicaré más adelante, están obligadas a desempeñar el trabajo doméstico y las labores de cuidados, rodeadas por un contexto de violencia, como consecuencia de una serie de opresiones donde intervienen todos los ámbitos del dominio del poder descritos en el capítulo anterior.

acumulación primitiva le permite a Marx identificar las condiciones históricas del desarrollo capitalista. Véase el apartado sobre la clase en el capítulo 2.

3.2. Yesenia

Los entrecruces entre las categorías de género y raza, en los ámbitos interpersonal, cultural y estructural, se pueden apreciar claramente en el personaje de Yesenia. Por un lado, al ser la niña más grande de su familia es obligada a desempeñar las labores domésticas y de cuidado, bajo la tutela de su abuela, quien constantemente la humilla y la agrede físicamente; y, por el otro, Yesenia vive en un contexto de vulnerabilidad y violencia del cual no puede escapar porque las circunstancias de su vida y de su entorno se lo impiden.

Luego de que su madre, la Negra, dejara a Yesenia, para irse a vivir al norte del país, junto con su tía, la Balbi, quien también deja atrás a sus hijas, todas son abandonadas al cuidado de su abuela, doña Tina. La Negra y la Balbi deciden irse porque viven inconformes, y en constante pelea, con su madre por el trato que ésta le da a su hermano y único hijo varón, Maurilio, a pesar de que éste sólo le acarrea problemas y desasosiegos, al terminar en la cárcel, caer enfermo y orillarla a hacerse cargo de su hijo Luismi⁵⁷. Como se lee a continuación, la Negra y la Balbi son exiliadas de casa de su madre luego de que le reclamaran a ésta por vender la fonda, que era su único sustento, construida y mantenida por todas las mujeres de la familia, en el afán de darle la mejor atención médica a su hijo Maurilio:

La Negra y la Balbi estaban seguras de que Maurilio estaba enfermo de sida⁵⁸ [y de que] iba a morirse, si hasta los médicos ya mejor decían que no tuvieran esperanzas,

⁵⁷ Luismi es hijo de Maurilio y de Chabela, la prostituta del pueblo, quien se desentiende de su cuidado y lo deja, desde niño, con su padre. Al caer Maurilio enfermo, doña Tina decide hacerse cargo de Luismi, por ser éste su único nieto varón y también por ser primogénito de su hijo consentido. Sin embargo, como se lee en la novela, quien cuida y se responsabiliza de Luismi, en realidad, es Yesenia.

⁵⁸ Ambas creen esto porque Maurilio tenía una relación con Chabela, quien de joven había trabajado para su madre, doña Tina, en la fonda, pero luego se dedicó al trabajo sexual y en el pueblo circulaban rumores sobre la muerte de “siete choferes de la misma compañía de transporte, y todos

que mejor fueran agilizando los trámites para el entierro, y la abuela se puso como loca cuando dijeron eso y las acusó de arpías cizañosas, codiciosas sin remedio, si la fonda era de ella, de ella sola, y si no les gustaba la idea de venderla [para pagar las cuentas del hospital más caro de Villa y las medicinas] pues entonces podían largarse a la mierda, bola de víboras ponzoñosas, egoístas, envidiosas, cómo se atrevían a decir que Maurilio no iba a salvarse [...] y entonces la Balbi y la Negra dijeron: pues a la mierda entonces, a la mierda contigo y con la fonda y con el pocos huevos de Maurilio, nos vamos y no volverás a vernos jamás, ni a nosotros ni a nuestras hijas. Y agarraron sus chivas y a las chamacas, pero la abuela se les fue encima y las jaloneó en la puerta y dijo que estaban locas si creían que ella iba a permitir que se llevaran a las niñas, para volverlas igual de putas que ustedes, ¿verdad? La Negra y la Balbi podían largarse a la chingada pero las chamacas se quedarían con ella, y por más que las otras gritaron y patalearon la abuela no soltó prenda y tuvieron que largarse solas al norte (Melchor, *Temporada* 40-41).

Aunque el argumento de doña Tina, que en realidad es un prejuicio, es que resguardará a Yesenia y a sus primas en su casa, en vez de dejarlas irse con sus madres, para evitar que se “conviertan” en putas, como ellas, la abuela no puede proveerles de un espacio seguro para crecer, ya que son constantemente violentadas por ella. Tampoco puede hacerse cargo de sus necesidades básicas, como la alimentación, la educación, etcétera, porque en ese momento se ha deshecho de su único sustento, que era la fonda, con tal de salvar a su hijo predilecto de la muerte, por lo que esta decisión va a determinar el futuro de Yesenia y de sus primas. Sin embargo, como habían vaticinado la Negra y la Balbi, Maurilio no se salva de la enfermedad, por lo que doña Tina vende la fonda en vano:

[La Negra y la Balbi] no volvieron a La Matosa ni siquiera cuando el tío Maurilio finalmente estiró la pata, y qué bueno que no regresaron porque les hubiera dado chorro de ver cómo la abuela se gastó el dinero que no tenía para darle a su hijito santo el entierro que según ella se merecía, un entierro de esos que hacía años ya no

de sida” (Melchor, *Temporada* 50), que supuestamente habían sido contagiados por ella. Es decir, el origen del repudio hacia Chabela es en realidad un prejuicio hacia su labor como trabajadora sexual.

se veían en el pueblo, con tamales de borrego para todos los presentes y conjunto norteño y mariachis y cajas y cajas de aguardiente de caña para que todo el mundo se pusiera bien pedo y llorara al Maurilio con harta enjundia, y luego todavía hasta le mandó construir una tumba que más bien parecía capilla [...] La abuela tardó años enteros en pagar el velorio y la tumba con el dinero que sacaba vendiendo jugos en un triciclo, mero a la entrada de Villa, a la altura de la gasolinera (Melchor, *Temporada* 41-42).

En la novela, casi todos los personajes pertenecen a una clase baja, pero hay algunos cuya situación es paupérrima, como es el caso de Yesenia y su familia, donde la única que trabaja es la abuela, pues todas son niñas y Luismi, aunque ya es mayor de edad, sólo se dedica a vagar por La Matosa y sus alrededores. Sin embargo, gran parte de los ingresos de doña Tina se van en pagar la deuda que contrajo al enterrar a su hijo Maurilio, quien tampoco tuvo ningún trabajo formal antes de enfermar, pues se limitaba a cantar canciones en las cantinas, y además estuvo en la cárcel, por lo que se infiere que no tenía acceso a un servicio de salud al caer enfermo. Cabe señalar que Melchor ha descrito La Matosa como una zona marginada y empobrecida, donde no existe la presencia del Estado ni de sus recursos o programas sociales, por lo que los habitantes viven en condiciones de suma miseria. Si bien en México existen tres instituciones⁵⁹ que otorgan servicios médicos, éstas siempre han sido, y son, insuficientes ante la demanda de la población mexicana, sobre

⁵⁹ Los servicios de salud en México son otorgados por el IMSS, el ISSSTE y el INSABI (creados en 1943, 1959 y 2020, respectivamente). Tanto el IMSS como el ISSSTE ofrecen servicio médico a los trabajadores cuyos empleadores se encuentran afiliados a estas instituciones, pero para la población que no goza de esa prestación, existe el INSABI, cuyas funciones anteriormente eran desempeñadas por el Seguro Popular (que operó entre 2003 y 2020), donde sólo se pagaba una pequeña porción de la cuenta hospitalaria o ciertos procedimientos. Sin embargo, no sólo la saturación de estas instituciones para atender la demanda de la población mexicana es un obstáculo sino también las mínimas posibilidades de acceder a una atención que sobrepase los servicios del primer nivel.

todo en las zonas marginadas del país, que es lo que la autora trata de recalcar aquí⁶⁰, por lo que estos personajes están sujetos a una opresión de clase, desde el ámbito estructural y el disciplinario, donde los más vulnerables no pueden acceder ni siquiera a los servicios más básicos. No obstante, lo que llama la atención es el afán de la abuela por procurarle a su hijo adorado “el hospital más caro de Villa” y todas las atenciones médicas requeridas, como se lee en la novela, con la esperanza de poder prolongar su vida, aun cuando compromete su propia subsistencia y la de sus nietas. Incluso, cuando Maurilio muere, la abuela no escatima en enterrarlo como ella considera que se merece, aunque eso signifique hacerse acreedora a una deuda casi imposible de pagar y por la cual debe de trabajar arduamente, sumida en la miseria y sin los medios para atenderse ella misma las enfermedades⁶¹ que después padece.

⁶⁰ Además, me parece que Melchor trata de enfatizar que la marginación y los problemas sociales que ya existían en Veracruz (que pasa a la ficción como La Matosa) así como en el resto del país, se exacerbaban durante el gobierno de Javier Duarte de Ochoa (2010-2016), como ha comentado en algunas entrevistas, por lo que se puede inferir que el presente efectivo de la novela se desarrolla durante el tiempo que en Duarte se encontraba en el poder. No olvidemos las escandalosas declaraciones de Miguel Ángel Yunes Linares, también ex gobernador de Veracruz, quien afirmó que, durante el gobierno de Duarte, niños enfermos de cáncer, en vez de quimioterapia, habían recibido agua destilada. Más allá de la intriga política que el comentario del ex gobernador implicaba (quien, por cierto, fue acusado de enriquecimiento ilícito e incluso de pederastia) y de que la acusación nunca llegó a una sentencia concreta, lo cierto es que el gobierno de Duarte ha sido uno de los más cruentos e infames que han padecido los habitantes de Veracruz. Duarte no sólo estuvo implicado en actos de corrupción y en el desvío de recursos públicos, sino también en actividades ilícitas ligadas al narcotráfico, desapariciones forzadas de personas y secuestros. Durante su mandato fueron asesinados 17 periodistas, algunos de los cuales investigaban sus nexos con el narcotráfico o buscaban esclarecer la muerte de sus colegas.

⁶¹ Como se lee en la novela, las enfermedades de la abuela se originan cuando su nieto Luismi decide dejar su casa para ir a vivir con su madre, Chabela, a quien doña Tina odia: “la viejita se puso muy mal de que el chamaco prefiriera vivir con la puta esa que le consecuentaba todas sus marranadas, y no con la abuela, que prácticamente lo había criado como si fuera su propio hijo, y tanta fue su pena que a las dos semanas le vino el derrame ese que de la noche a la mañana la dejó paralizada de esta mitad del cuerpo, y luego, al año de eso, la caída en el baño de la que ya nunca consiguió levantarse” (Melchor, *Temporada* 56).

De esta manera, doña Tina termina con las posibilidades de sus nietas y con las suyas para acceder a los insumos básicos de supervivencia, por lo que pagar una guardería⁶² o alguien que se encargue de cuidar a Yesenia y sus primas es impensable. Por esta razón, Yesenia debe hacerse cargo de las niñas y de Luismi, a quien la abuela prefiere sobre todas, del mismo modo que hacía con su hijo Maurilio y sus hermanas, la Negra y la Balbi.

Al morir Maurilio, Luismi encarna todo lo que éste representa para la abuela, ya que es lo único de él que le queda en vida, pero el nieto no sólo es la imagen de su padre muerto, a quien la abuela adoraba, sino también la personificación de todos los vicios y malas conductas del difunto. Luismi constantemente se mete en problemas, que van agravándose conforme crece, y Yesenia debe dar la cara por él, al ser quien se encarga de su cuidado, como se lee a continuación:

Yesenia se quedaba en casa a cuidar a las primas más chicas y al pinche chamaco ese que nomás creció para volverse un infeliz cabrón desgraciado que le hacía la vida imposible a Yesenia, que por ser la mayor tenía que apechugar a huevo con la responsabilidad de la casa y de las primas y del pinche chamaco cuando la abuela no estaba, y por lo tanto era quien se llevaba siempre la chinga más pesada y las cuerizas de la vieja cuando las cosas salían mal, cuando las cosas no se hacían como la abuela quería, y era también Yesenia la que tenía que responder por las maldades de su primo, cuando las vecinas iban a la casa a quejarse de que el pinche chamaco se metía a sus casas y se comía su comida y les agarraba las cosas y el dinero que se

⁶² Según datos del INEGI (ENESS 2017), sólo el 16% de las niñas y los niños que requieren de cuidados son ingresados a una guardería, en contraste, el 55% son cuidados por su abuela y el 29% restante están bajo la supervisión de otra persona, que puede ser su familiar o no. Aunque en el país hay diferentes tipos de guarderías (públicas, privadas, mixtas), el acceso a éstas sigue siendo dispar sobre todo para las clases menos favorecidas. Aunado a esto, la mayor parte de las guarderías se concentran en la Ciudad de México y la zona metropolitana, de modo que los estados más alejados del centro del país difícilmente cuentan con este tipo de servicios. Véase: Procuraduría Federal del Consumidor. “Guarderías. Cuando de cuidar lo más importante se trata”. 17 sept. 2019. Web. <<https://www.gob.mx/profeco/documentos/guarderias-cuando-de-cuidar-lo-mas-importante-se-trata?state=published>>.

encontraba y les pegaba a los niños más chicos, y que le daba por jugar con cerillos y que casi quema el cobertizo de las Güeras con todo y gallinas, y total que era Yesenia la que tenía que andar siempre pidiendo disculpas por el chamaco, pagando los daños que ocasionaba, poniendo su cara de pendeja y luego encima aguantarse el coraje de ver que la abuela nunca castigaba las cabronadas que el pinche chamaco había hecho en su ausencia: qué va a ser, decía siempre, cuando Yesenia le echaba la letanía de chingaderas que su nieto había hecho durante el día; si nomás es un chamaco, no tiene malicia, son cosas de niños, Lagarta, déjalo ser, pobrecito, su papá era igual de travieso y el chamaco se le parece, son igualitos, decía la abuela, aunque era mentira, pero a ella le gustaba hacerse pendeja y decía que eran iguales, igualitos, como dos gotas de agua, aunque en lo único en lo que se parecían era en lo huevones y en lo lacras, y en lo lambiscones que eran con la abuela, que siempre los dejaba hacer su reverenda voluntad, y por eso el chamaco ese creció para convertirse en un animal salvaje que nomás tiraba pal monte cada vez que lo dejaban suelto, incluso a deshoras de la noche, porque según la abuela esa era la forma en que se criaba a los varones para que no le tuvieran miedo a nada, pero era Yesenia la que tenía que andar cazándolo para que se lavara, para poder coserle la ropa toda desgarrada, y pizarle los piojos y las garrapatas que agarraba en el monte y arrastrarlo a la escuela cada mañana, entre chingadazos y coscorriones que Yesenia le acomodaba para que obedeciera, aunque claro que nunca le pegaba enfrente de la abuela, solo cuando estaban a solas (Melchor, *Temporada* 42-43).

En el fragmento anterior se puede observar que Yesenia no sólo debe hacerse cargo⁶³ de la casa y de sus primas, sino que también debe dar la cara por su primo, con quien pelea, de manera violenta, por la insolencia y desobediencia de éste, quien repetidamente la humilla, no sólo frente a la gente del pueblo, sino con la abuela, que subestima todas las quejas que le da de él, dejándolo hacer su voluntad. A pesar de que Luismi está cerca de convertirse en un adulto, doña Tina no le exige que trabaje ni que contribuya al gasto familiar o que se ocupe de los quehaceres de la casa; al contrario, lo infantiliza y le otorga una serie de

⁶³ Incluso, cuando la abuela de Yesenia cae enferma, ésta debe hacerse cargo de ella también.

libertades y privilegios que a sus nietas les niega por el hecho de ser mujeres. A él le perdona todo, y a ellas, nada. Por tal razón, cuando Yesenia violenta a Luismi, la abuela le devuelve las agresiones magnificadas:

en esos frecuentes momentos en los que Yesenia se hartaba de gritarle y perdía el control y agarraba a su primo de los pelos y le tundía el cuerpo flacucho a puñetazo y varias veces lo aventó contra la pared con ganas de que se muriera, de que reventara el cabrón renacuajo ese y dejara de una vez de fastidiarla, de lastimarla, de llamarla siempre con ese apodo que la abuela le puso de chica y que Yesenia odiaba con toda su alma y que se le había pegado de tal forma que todo el pueblo la conocía ya como Lagarta, por fea, prieta y flaca recitaba la abuela, igualita a un teterete parado sobre dos patas. Lagarta, Lagarta, canturreaba el chamaco baboso, tiene pelos en la cucaracha, ahí mero en el camión hacia Villa o en la fila de la masa, frente a la gente chismosa que lo escuchaba todo y que se reía, y a ella no le quedaba de otra más que reventarle el hocico de un manazo [...] pero luego la abuela veía los moretones y los arañazos, y todos los chingadazos que Yesenia tenía que meterle al chamaco para que se aplacara luego luego los recibía ella duplicados en su propia carne, con la pita mojada esa que la abuela usaba para pegarles, sobre las nalgas o la espalda, o hasta en la jeta, si te apendejabas y no te la cubrías con las manos, hasta que Yesenia chillaba y le suplicaba que se detuviera, que la perdonara (Melchor, *Temporada* 42-44).

Yesenia se encuentra atrapada en un círculo vicioso de actitudes y comportamientos violentos al que no es capaz de ponerle fin, porque ella es víctima pero también agresora, al reproducir lo que soporta. Al igual que Luismi es una extensión de Maurilio, para la abuela, Yesenia lo es de la Negra, su madre, y sus primas de la suya, la Balbi. Por tal razón, la abuela a veces las maltrata por el simple hecho de creer que son iguales a la Negra y a la Balbi, o las confunde en un desvarío senil y les reclama cosas de las que no son responsables:

el chamaco nomás se quedaba paradote viendo cómo la vieja les pegaba y las llamaba arrimadas, arrastradas, inútiles, peor que animales, hubiera sido mejor que

las putas de sus madres se las llevaran, o que las regalaran en la calle para que terminaran en el reformatorio, donde las lesbianas violan a las niñas con palos de escoba, pinches cabronas, son unas busconas, les gritaba, porque de repente a la abuela se le iba la onda y confundía a Yesenia con la Negra, o a la Picapiedra con la Balbi, y les reclamaba cosas que las pobres ni siquiera hacían, como escaparse por la noche para irse de golfas con los hombres (Melchor, *Temporada* 44).

En la cita anterior se puede observar claramente la distinción de los espacios asignados a las mujeres y a los hombres, tal como lo recalca la abuela, lo cual no sólo atañe al ámbito interpersonal, sino también al hegemónico e incluso al disciplinario. Por ejemplo, para doña Tina es “natural” que Luismi salga por las noches y siempre ande en la calle, porque un hombre debe de perderle el miedo a todo. Mientras que Yesenia y sus primas deben de estar confinadas a la casa y les está prohibido recorrer el exterior solas, sobre todo de noche, pues esas horas son del dominio masculino.

En el imaginario machista, que permea el ámbito hegemónico o cultural del poder, las mujeres que infringen la norma del resguardo nocturno, por lo general, son aquellas que se dedican a actividades ligadas al comercio y la explotación sexual, es decir, mujeres “indecentes” cuyos trabajos no son reconocidos como dignos dentro de la sociedad, aunque sigan siendo solicitados y mantenidos por la cultura patriarcal, desde la impunidad y la violencia. Por ejemplo, en la novela la única que anda a deshoras por el pueblo es Chabela, quien al ser trabajadora sexual puede acceder a ese espacio masculino que es la noche, pero es severamente criticada por ello. Por tal razón, este supuesto misógino ha llevado a las instituciones del ámbito disciplinario del poder, a revictimizar a las mujeres que padecen violencia fuera de los espacios y los horarios que culturalmente les han sido asignados. Aunque, en la realidad, estos espacios y horarios son sobrepasados por la violencia de género, cuyas manifestaciones exceden toda situación espacio-temporal asignada a las

mujeres⁶⁴ y, sobre todo, se han concentrado en aquellos espacios que se pensaba era seguro habitar, como la casa familiar.

Por ejemplo, cuando doña Tina descubre que Yesenia se escapa de la casa por las noches, para encontrarse con los hombres del pueblo, como cree erróneamente, tiene lugar la escena de mayor humillación para este personaje:

Y quién sabe cómo le hacía [la abuela] también para castigarte en donde más te dolía. Lagarta por ejemplo nunca pudo olvidar la noche en que la abuela la peló con las tijeras de descuartizar el pollo, aquella vez que se dio cuenta de que Yesenia también a veces se escapaba de la casa por las noches, pero no para largarse a los bailes o para andar de cábulas con los hombres [...] sino para seguir al chamaco, a ver dónde se metía y cacharlo en uno de esos malos pasos de los que todo el mundo hablaba, y así exhibirlo frente a la abuela, que finalmente viera lo canalla y degenerado que era ese pinche chamaco, cómo se la pasaba borracho y drogado todo el tiempo [...] en las orgías esas que ahí [en la casa de la Bruja] se organizaban y que Yesenia había visto con sus propios ojos una noche, esa noche, la misma en que la abuela la peló a tijeretazos y la mandó a dormir al patio [...] [La abuela le] había tusado el pelo [...] mientras Yesenia permanecía inmóvil como tlacuache bajo los faros de los camiones de la carretera, por miedo de que las hojas heladas le cortaran la carne, y después había pasado la noche entera en el patio, como la perra que era, había dicho la abuela: la bestia inmundada que no merecía ni un jergón pulguiento bajo su pellejo apestoso. Tardó un buen rato en sacudirse los cabellos que se le pegaban a la ropa, en secarse todas las lágrimas que le brotaban de los ojos, y cuando al fin se acostumbró a la oscuridad de la noche, cogió la pita que servía de tendedero y la desató para azotar con ella las paredes de la casa, hasta tumbarles el yeso inflado por la humedad (Melchor, *Temporada* 46-49).

⁶⁴ En la novela se describe la violación de una mujer alcoholizada, perpetrada por Brando y sus amigos, durante el carnaval de Villagarbosa. A pesar de que el carnaval es percibido culturalmente como un espacio de libertad para disfrutar de un ambiente festivo en igualdad de condiciones, esta mujer, que si bien podía estar tranquila ahí, tanto como Brando y los demás, es agredida al estar en un estado de vulnerabilidad, por lo que queda claro que la violencia de género en realidad nunca cesa ni se limita a espacios determinados.

Contrario a las suposiciones de su abuela, Yesenia se escapa de noche para seguir a Luismi y para, por fin, obtener pruebas que le permitan desenmascararlo, sin embargo, esta situación empeora las cosas para la chica, ya que doña Tina cree que tanto sus hijas como sus nietas sólo buscan abandonarse a sus bajos instintos y eso le parece inaceptable, por lo que decide castigarla. Cabe señalar el terror que siente Yesenia mientras la abuela le corta el pelo, pues está segura de que la vieja sería capaz de matarla, como fin último de la violencia que ejerce sobre ella diariamente. Esta serie de agresiones inicia con la burla que involucra el sobrenombre que le ha dado su abuela, el cual detesta:

[Por] un momento Yesenia pensó que su abuela le enterraría el filo [de las enormes tijeras de cortar el pollo] en la garganta y cerró los ojos para no ver cómo su sangre salpicaría el piso de la cocina, pero entonces sintió el borde chirriante de las tijeras contra su cráneo y escuchó el crujido que hacían las hojas al cortar mechones enteros de su pelo, el cabello que ella tanto se cuidaba, la única cosa bonita que le gustaba de su cuerpo: aquel pelo negro bien lacio y espeso que todas sus primas envidiaban porque era lindo y liso como el de las artistas de las telenovelas, y no duro y chino como el de ellas, como el pelo de la abuela, pelo de borrego decía ella, pelo crespo de negra, y ni siquiera la Balbi, que tenía ojos verdes y presumía tener algo de sangre italiana, ni siquiera ella se había salvado del pelo feo, nadie más que Yesenia, la Lagarta, la más fea, la más prieta y la más flaca de todas ellas pero la única que tenía un cabello primoroso que le caía sobre los hombros como una cortina de seda, una cascada de terciopelo azul casi negro que la abuela tijereteó aquella noche hasta dejarla como loca de manicomio, para darle una lección (Melchor, *Temporada* 55-56).

Para su abuela, Yesenia es la Lagarta por ser la más fea, la más prieta y la más flaca, de todas las mujeres de su familia, porque le parece acertado el parecido de su nieta con el animal, pero este mote en vez de ser una prueba de ingenio o de humor, más bien evidencia el racismo velado que impera en el pueblo y que permea en todas las interacciones con los otros, en personal y en lo público. Como mencioné en el capítulo pasado, la población

afrodescendiente tuvo, y tiene, una presencia muy importante en el estado de Veracruz, y aunque la población mestiza en México es la más numerosa, por lo que la mayoría de los habitantes del país son morenos, eso no detiene las muestras de racismo que las personas con fenotipos más profundos que el mestizo sufren todos los días.

En la novela de Melchor hay alusiones al posible origen afrodescendiente de los habitantes de La Matosa, incluso el nombre del pueblo, como ya referí, es herencia cultural del pasado de esclavitud de esta población. Por ejemplo, al principio de la narración se describe cómo la Bruja espía a unos trabajadores que juegan a orillas del río:

sentados sobre el tronco del amate que colgaba sobre el agua tibia del ocaso, los rugidos y las risas, las piernas torneadas balanceándose al unísono, los hombros pegados unos con otros, las espaldas relucientes en su lustre de cuero bruñido; brillantes y prietas como el hueso del tamarindo, o cremosas como el dulce de leche o la pulpa tierna del chicozapote maduro. Piel color canela, color caoba tirando a palo de rosa, pieles húmedas y vivas que desde lejos, desde aquel tronco a varios metros de distancia desde donde la Bruja los espiaba, se le figuraban tersas pero firmes y apretados como la carne acidulada de la fruta aún verde, la más irresistible, la que más le gustaba (Melchor, *Temporada* 26).

En este fragmento, los hombres son descritos a partir de comparaciones positivas asociadas con ciertos rasgos naturales de exuberancia y sensualidad, representados en las frutas y en los colores de su piel. Por el contrario, en el personaje de Yesenia, tanto su género como sus atributos físicos (como el color de su piel y su complejión) son vistos como cualidades negativas, e incluso, inferiores, con respecto a los demás miembros de su familia. Como afirma Teresa de Lauretis, además del género o la identidad sexual, parámetros como la raza y la etnicidad confluyen en la formación y en la transformación de las identidades, además estas facetas de la identidad no sólo son personales sino primordialmente sociales,

por lo cual modifican o determinan la propia percepción del yo y el lugar que se ocupa en el mundo⁶⁵. A pesar de que sus demás familiares comparten los rasgos heredados de origen afrodescendiente con Yesenia, como su abuela, que tiene “pelo crespo de negra” o su madre a quien apodan la Negra, y también Luismi, quien se menciona tiene el pelo crespo, por lo que probablemente Maurilio, su padre y tío de Yesenia, tuviera rasgos parecidos, ella es la única en la que recaen las burlas. Incluso, en la novela se puede leer que “[Luismi era tan] flaco y tan feo, la verdad sea dicha, con esas mejillas cubiertas de granos [y sus labios gruesos] y los dientes chuecos, y su nariz de negrito y los pelos duros y crespos que aparentemente todos en la Matosa tenían” (Melchor, *Temporada* 116). Sin embargo, quien es humillada por su aspecto es Yesenia, por lo que su pelo, hermoso y lacio, es lo único que le permite reconocerse como especial, con respecto al resto de su familia.

Aquí es preciso señalar que aunque Yesenia se desenvuelve en un contexto donde la violencia de género impera, en mayor o menor medida, ella es doblemente oprimida desde lo racial, incluso en su propia familia. Es decir, no sólo padece violencia física sino también moral, como la identifica Segato, para quien existe un paralelismo entre el racismo y el sexismo automáticos⁶⁶, pues ambos se hallan sustentados por “la rutinización de procedimientos de crueldad moral, que trabajan sin descanso la vulnerabilidad de los

⁶⁵ Véase: Teresa de Lauretis. “Los equívocos de la identidad”. Conferencia magistral, Universidad Nacional de Córdoba, Argentina, 24 de abril 2014. Publicada en *Estudios* 34 (julio-diciembre 2015): 207-225.

⁶⁶ Sobre el racismo y el sexismo automáticos, Rita Laura Segato refiere lo siguiente: “Tanto el sexismo como el racismo automáticos no dependen de la intervención de la conciencia discursiva de sus actores y responden a la reproducción maquinal de la costumbre, amparada en una moral que ya no se revisa. Ambos forman parte de una tragedia que opera como un texto de larguísima vigencia en la cultura —en el caso del sexismo, la vigencia temporal tiene la misma profundidad y se confunde con la historia de la especie; en el caso del racismo, la historia es muchísimo más corta y su fecha de origen coincide rigurosamente con el fin de la conquista y la colonización del África y el sometimiento de sus habitantes a las leyes esclavistas—.” (*Las estructuras* 117).

sujetos subalternos, impidiendo que se afirmen con seguridad frente al mundo y corroyendo cotidianamente los cimientos de su autoestima” (*Las estructuras* 121), como ocurre en el caso de Yesenia. Ante esto, es notable que Melchor haya dotado a su personaje con un atributo altamente valorado dentro del estándar de la belleza canónica, lo cual suscita la envidia de las mujeres de su familia, quienes no ostentan una cabellera parecida. Como afirma Patricia Hill-Collins: “White skin and straight hair simultaneously privilege them in a system that elevates whiteness over blackness” (Hill-Collins, *Black feminist* 89). Aunque Yesenia sólo posee su larga y lacia cabellera, con ésta logra contrarrestar sus demás rasgos “de fealdad” que todo el tiempo enfatiza su abuela. De tal modo que el cabello posee una gran carga simbólica para este personaje, pues funciona como un atributo positivo ligado a lo femenino⁶⁷. Como plantea Nicole Dawn Watson, la feminidad asociada al cabello tiene que ver con la performatividad del género, tal como lo señaló Judith Butler⁶⁸. Para Dawn Watson, “[the] performativity of hair is intricately connected to notions of sex/gender, and (like performative gender) does not expose an inner core or essence, but instead constitutes the very identity it claims to reveal through ‘a stylized repetition of acts’” (43).

Según esta autora, el cabello lustroso y espeso es identificado como un rasgo de sensualidad y voluptuosidad asociadas al cuerpo femenino, el cual también se correspondería con estas características, según esta analogía. De modo que al cortarle el pelo a Yesenia, la abuela destruye, y lo hace de manera violenta, lo único bello que Yesenia posee en su cuerpo, lo que la diferenciaba del resto de su familia y que la ligaba a las cualidades femeninas de su género, tan valoradas socialmente. Tras ser despojada de su

⁶⁷ Uno de los rasgos femeninos de la Bruja Chica, por ejemplo, es su cabello largo, además de su vestimenta.

⁶⁸ Véase el apartado sobre género en el capítulo 2.

cabellera y luego lanzada a dormir al patio, Yesenia queda reducida a un animal: una criatura que no merece ni siquiera dormir bajo un techo. Se produce un borramiento de su de su humanidad. Entonces, se le compara con “una loca del manicomio”, es decir, alguien que no posee una voz autorizada, que no puede ser escuchada, pues ha sido subyugada por su abuela, hasta ser nadie. Aquí se puede observar la forma en la opera el patriarcado en todos los aspectos de las relaciones sociales de estos personajes, tal como ocurre en la vida cotidiana: desde la abuela, cuyo juicio se encuentra dominado por una serie de ideas machistas, hasta las instituciones y sus políticas públicas, para las cuales, las personas como Yesenia y su familia son ignoradas flagrantemente.

3.3. Norma

Del mismo modo que Yesenia, Norma se ve obligada por sus circunstancias a asumir la responsabilidad de cuidar a sus cinco hermanos, al ser la hija mayor⁶⁹. Esta carga se convierte en un lastre que le roba cualquier posibilidad de vivir su niñez, pues debe procurar a sus hermanos, que son todavía más indefensos que ella. Aunque en su primera infancia, Norma es hija única, por lo que recibe más atención de su madre, esto cambia rápida y drásticamente conforme nacen sus hermanos, por todos los cuidados que estos le demandan, aunado a las labores domésticas multiplicadas con cada integrante. Además,

⁶⁹ Aquí cabría destacar la gran brecha que existe entre hombres y mujeres en cuanto al tiempo dedicado al trabajo doméstico, no remunerado, y a las labores de cuidado, porque, aunque las familias estén conformadas por integrantes de los dos sexos, las labores de la casa siempre son delegadas a las mujeres y a las niñas. Para conocer los porcentajes en México, véase la Encuesta Nacional de Uso de Tiempo (ENUT) realizada en conjunto por el INEGI y el Instituto Nacional de las Mujeres (Inmujeres), desde 2014. La última encuesta elaborada corresponde al año 2019.

también cuida de madre, sobre todo emocionalmente, pues ésta vive deprimida y desilusionada por no tener una pareja:

un nuevo hermano [significaba] un nuevo error que generaba una nueva serie de problemas para su madre, pero sobre todo, para Norma: desvelos, cansancio agobiante, pañales hediondos, cerros de ropa vomitada, llanto interminable, inacabable, infinito; una boca más que se abría para exigir comida y lanzar aullidos; un cuerpo más que vigilar y cuidar y disciplinar hasta que la madre volviera del trabajo, hecha polvo y tan hambrienta y enfadada y sucia como el más pequeño de sus hermanos, una cría más a la que Norma debía alimentar y acariciar y consolar mientras frotaba y masajeara con aceite para bebé los callos duros y los músculos tiesos por todas esas horas que la madre pasaba de pie ejecutando una y otra vez los mismos movimientos frente a las máquinas coser. Sobre todo escucharla, sobre todo eso: escuchar las cuitas de la madre, las quejas, los reclamos, las mismas admoniciones de siempre, y asentir y darle la razón y mirarla a los ojos con una sonrisa en la boca y darle besos en la frente y palmaditas en la espalda cuando la madre lloraba, porque si Norma lograba que su madre se desahogara, si Norma conseguía que la madre descargara las angustias que oprimían su corazón, tal vez más tarde ya no sentiría tantas ganas de encerrarse en el excusado a gritar que quería morirse, ni saldría a emborracharse para buscar el afecto y las caricias de los hombres, a dejarse lastimar por esos cabrones que son todos iguales (Melchor, *Temporada* 132).

Es así que Norma también se encarga del cuidado emocional de su familia, principalmente de su madre, a pesar de su corta edad y de los cambios que ella misma está atravesando al iniciar la adolescencia. El deber de cuidar de todos para Norma es incuestionable, porque está de por medio el lazo familiar con sus hermanos y su madre, así como la idea del amor como “pago moral” por estos cuidados, sin embargo, esto, más bien, es un deber impuesto como resultado de una serie de opresiones de género y de clase, que provienen de los ámbitos estructural y disciplinario.

Norma pertenece a la clase baja, pero ella y su familia viven casi en la pobreza extrema⁷⁰. Su madre trabaja como obrera en una fábrica textil donde debe cumplir con extenuantes turnos de trabajo, por los que recibe muy poca paga, que consumen todo su tiempo y la dejan prácticamente inhabilitada para atender a sus hijos. Como sus ingresos apenas sirven para cubrir las necesidades básicas de alimento y techo, la madre no tiene los recursos para buscar la ayuda psicológica que le procure salud mental, tampoco cuenta con las herramientas emocionales que le permitan renunciar a un mandato de género que le exige mantener a un hombre a su lado para darle sentido a su vida. Esta exigencia la lleva a deprimirse y a refugiarse en el alcohol o en las salidas nocturnas como una distracción efímera de lo agobiante que es su vida. De modo que, en este círculo familiar, es imposible la idea de una corresponsabilidad compartida⁷¹ y, por esta razón, todas las responsabilidades recaen sobre Norma. Sin embargo, desde un enfoque macroestructural, y tomando en cuenta que las actividades reproductivas están ligadas al desarrollo económico, como bien lo explica Silvia Federici⁷², esta corresponsabilidad no sólo le concierne al

⁷⁰ Para conocer más datos sobre los índices de medición de la pobreza en México se pueden consultar las encuestas realizadas por el Consejo Nacional de Evaluación de la Política de Desarrollo Social (Coneval) disponibles en línea: <<https://www.coneval.org.mx/Medicion/Paginas/PobrezaInicio.aspx>>. Según este Consejo, durante el gobierno de Javier Duarte, del 2010 al 2016, en Veracruz aumentaron los índices de pobreza y carencia social, al respecto véase: Itxaro Arteta. “Veracruz, el estado donde más aumentó la cantidad de personas pobres en 10 años”. *Animal político*. 6 agosto 2019. Web. <<https://www.animalpolitico.com/2019/08/veracruz-aumento-personas-pobres-decada/>>.

⁷¹ Por un lado, existe la corresponsabilidad doméstica que se refiere al reparto equitativo de las responsabilidades domésticas entre las mujeres y hombres miembros de un hogar. El objetivo de esto es flexibilizar los roles de género y el uso del tiempo para lograr una distribución más justa de las actividades vinculadas a la reproducción humana (Cfr.: Inmujeres. *Glosario de género*. México, 2007). Por otro lado, está la corresponsabilidad familiar que engloba otros aspectos del desarrollo del individuo como el cuidado emocional. Para más reflexiones sobre el tema, véase: OIT-PNUD, Inmujeres. *Trabajo y familia: hacia nuevas formas de conciliación con corresponsabilidad social*. México, 2009.

⁷² Véase el apartado sobre clase en el capítulo 2.

núcleo familiar, sino que otros actores sociales, como el Estado, el mercado laboral y la comunidad, también deben sumarse de manera activa a estas tareas, pues el “pago moral”, como única retribución al trabajo doméstico y las labores de cuidados, ya es insostenible.

No obstante, en la novela, Norma y su familia deben atravesar la penuria y las carencias de manera solitaria, pues no existe en *Temporada de huracanes* la presencia de una comunidad, mucho menos la de un Estado protector. En la narración se describe que Norma y su familia viven en una sola habitación en Ciudad del Valle, la cual está representada como una zona industrial y urbanizada, de clima frío e inhóspito, al contrario de La Matosa, donde abundan los cañaverales y siempre hace calor. Como en la mayoría de las grandes ciudades, en ésta también existen espacios ocupados por las clases más acomodadas que conviven con una especie de cinturones de pobreza, donde habitan las clases bajas. A estas circunstancias de carencia preexistentes que determinan la vida cotidiana de Norma y sus hermanos, se le agrega un elemento contextual: el clima, el cual viene a empeorar todavía más su situación, cuando Patricio, su hermano más pequeño, quien nace durante el invierno, enferma. Ese factor climático, en apariencia trivial, dificulta el día a día de Norma y, además, tiene consecuencias fatales para Patricio, ya que acceder a una habitación más confortable para mantenerse a salvo del frío es algo imposible en su caso. En este punto de la narración se enfatiza la forma en la que la clase social determina todos los aspectos de la vida de los individuos, sobre todo la de aquellos que son más vulnerables:

[Norma] recordaba todas esas tardes que pasó encerrada en el cuarto de Ciudad del Valle, cargando a Patricio y meciéndolo de un lado a otro de la habitación para que no se ahogara; frotando su diminuto pecho con la palma de su mano para calentar el aire de adentro, el aire que escapaba de la boca de su hermano en un rumor sordo, un resuello asmático que hacía a Norma pensar que los pulmones del pobre Patricio

se estaban pudriendo. Pobre, quién le había mandado a nacer en el mes de enero, con el frío que hacía siempre en Ciudad del Valle, y más en ese cuarto en donde vivían en aquel entonces, a tiro de piedra de la central de autobuses: una sola pieza sin divisiones, un cajón de tabique y cemento mero atrás de un edificio de cinco pisos que les robaba todo el calorcito del sol, y por eso había veces que se amanecían echando vapor por la boca, los cinco metidos en la única cama del cuarto, debajo de las cobijas y toda la ropa que poseían extendida encima de ellos para calentarlos y el moisés del Patricio colgando encima, cerquita del foco que dejaban todo el día prendido para que de menos lo calentara un poco, para que el pobre no pasara tanto frío allá arriba, donde ninguno de ellos podría aplastarlo y asfixiarlo, el gran miedo de su madre. Porque ella sabía lo mucho que a Patricio le costaba jalar aire; Norma ya le había contado del silbido que el pobre llevaba siempre como atorado en el gañote, como si se hubiera tragado un silbato que él mismo, con sus puñitos aleteando enloquecidos en el aire helado del cuarto, trataba de expulsar con toses y jadeos, sin conseguirlo, mientras Norma lo arrullaba y lo sacudía y a veces, en su desesperación por ayudarlo, hasta le metía el dedo en la boca diminuta para ver si lograba sentir la cosa esa que lo estaba ahogando [...] Su madre lo sabía; Norma se lo había contado; tal vez por eso fue que no le gritó ni le pegó [...] la mañana en que Patricio amaneció todo azul y tieso en el moisés que colgaba sobre la cama (Melchor, *Temporada* 98-100).

Patricio enferma por el frío extremo, pero nunca es atendido, porque esa posibilidad no existe sin los recursos económicos. En la novela tampoco se relata si después de morir tuvo un funeral o si fue enterrado como es costumbre en México, porque todo eso también cuesta dinero, y mucho. Su muerte trasciende en un silencio perturbador, como algo que se veía venir, que era inevitable, porque él era demasiado débil para resistir esas condiciones. Por eso la madre de Norma no se lo reprocha, pues comprende que no es su culpa, sino de las circunstancias paupérrimas en las que viven.

En este estado de carencias y vulnerabilidad, en todos los aspectos posibles, se encuentra Norma cuando un nuevo integrante llega a su familia: su padrastro Pepe. Cuando

éste se integra a su vida, las cosas parecen mejorar: por primera vez tienen comida suficiente, Norma puede ir a la escuela, incluso salen a pasear ocasionalmente todos juntos, como una familia “normal”, pues tanto él como su madre trabajan en la fábrica, por lo que disponen de mayores ingresos. Además, Pepe parece ser un tipo amable, que hace feliz a su madre y que aligera el ambiente de la nueva casa donde van a vivir con él. Sin embargo, esta aparente estabilidad tiene un costo muy alto para Norma, pues Pepe, el tipo amistoso en quien confía ciegamente, comienza a abusar sexualmente de ella:

[La] verdad era que al principio ella incluso había llegado a pensar que Pepe era guapo, y hasta le dio gusto cuando su madre lo llevó a la casa para que viviera con ellos, para que fuera el padrastro de Norma y de sus hermanos, porque con Pepe las cosas funcionaban mejor, y los hermanos le daban menos guerra, y su madre ya no se encerraba en el excusado a gritar que quería morirse porque no tenía a nadie, ni los dejaba encerrados por las noches para ir a emborracharse. Pero Norma [...] ni siquiera quería pensar en él y las cosas que habían estado haciendo, porque si llegaba a contarle [a Luisimi] lo que realmente había pasado, él se daría cuenta de la persona tan horrible que Norma era [...] que en realidad el único hombre que hasta entonces había besado era Pepe, su padrastro, el marido de su madre, cuando ella tenía doce y él veintinueve, esa vez que miraban una película en la televisión, acurrucados en el sofá bajo una manta, y él se había burlado de ella porque jamás había besado a nadie, y entonces Norma, de pura broma, de puro loca, le puso las dos manos a los lados de la cara y lo besó de lleno, con un tronido húmedo [...] que él celebró con una carcajada y una sesión de cosquillas a la que llegaron corriendo sus hermanos. A Pepe le gustaba retarla, molestarla; colocaba su mano con la palma hacia arriba en el sitio preciso en donde ella iba a sentarse y le pinchaba la cola y luego fingía que no había sido él, y todo eso era divertido, o había sido divertido al principio porque toda esa atención hacía que Norma se sintiera importante, porque Pepe siempre insistía en sentarse junto a ella cuando veían caricaturas, y le pasaba el brazo por encima de los hombros y le acariciaba la espalda, los hombros, los cabellos, pero solo cuando la madre de Norma estaba en la fábrica, solo cuando sus hermanos estaban en el patio de la vecindad, jugando con los otros chiquillos, y siempre bajo la manta aquella para que nadie viera lo que las manos de Pepe

estaban haciendo mientras veían la pantalla, la forma en que sus dedos se deslizaban por la piel de Norma y delineaban los contornos de su cuerpo, caricias que nadie le había hecho nunca, ni siquiera su madre, ni siquiera en los buenos tiempos, cuando solo eran ellas dos y nadie más, y Norma no tenía que competir por ella, por su atención y su cariño. Cosquillas que en realidad no daban cosquillas, mimos que más bien la dejaban temblorosa, pegajosa por dentro, avergonzada por los suspiros que de pronto se le escapaban, gemidos que debía disimular a toda costa porque tenía miedo de que sus hermanos la oyeran, de que su madre se enterara (Melchor, *Temporada* 121-123)

En ese momento de la narración Pepe se descubre como un abusador, uno muy hábil que sigue una estrategia, cuyo objetivo es vulnerar a Norma de todas las formas posibles. Sin embargo, en un principio, él no comienza con el abuso sexual, ni lleva a cabo su cometido de manera “violenta” o, al menos, así lo interpreta Norma, aunque es indiscutible que la violación es una de las formas más expresivas de la violencia⁷³. Recordemos que “[la] violación [...] no es una anomalía de un sujeto solitario, es un mensaje de poder y apropiación pronunciado en sociedad” (Segato *La guerra* 79).

Más bien, este abuso comienza siendo psicológico, a través de la manipulación, para después escalar a lo sexual, de ahí la confusión de Norma. Este hombre aprovecha las carencias emocionales y de cuidados de Norma para ganarse su confianza, al prestarle atención sólo a ella, haciéndola sentir especial y querida. Entonces, la chica, desde sus múltiples carestías, interpreta estas atenciones como algo a lo que debe retribuir de la forma en que se lo pidan. De alguna manera se siente impelida a complacer a su padrastro, porque

⁷³ La violencia en contra de las niñas, los niños y los adolescentes ha sido definida como “toda forma de perjuicio o abuso físico o mental, descuido o trato negligente, malos tratos o explotación, incluido el abuso sexual mientras el niño[a] se encuentre bajo la custodia de los padres, de un representante legal o de cualquier otra persona que lo tenga a su cargo” (Álvarez Gutiérrez y Castillo Koschnick 12). Sobre la expresividad de la violencia véase el apartado 2.2. La violencia ejercida sobre el cuerpo femenino y feminizado.

en el fondo no quiere que las muestras de cariño se terminen, porque así las interpreta, en un primer momento, como señales afectuosas de alguien familiar, por lo que resuelve corresponderle. Cuando Norma cae en cuenta de que lo que hacen no es correcto, porque representa, ante todo, una traición hacia su madre, ya que Pepe es “su hombre”, ya está demasiado inmersa en esa situación. Además, su padrastro la convence de que es su culpa por iniciar todo al “seducirlo” y deja claro que su consentimiento⁷⁴ fue dado, por no negarse al abuso explícitamente, mediante una serie de argumentos inicuos:

Porque ahí estaba ese beso que ella le había dado, como prueba de que ella fue la que lo empezó todo [...] Porque si tú no la pidieras, Norma, mi verga no te entraría toda, ¿ves? Si no te gustara lo que te hago no te mojarías tan rico. Y mientras su padrastro le decía todo esto al oído, Norma se mordía los labios y concentraba todas sus fuerzas en mantener el ritmo furioso con el que movía sus caderas, porque entre más se meneaba, más rápido se vendría Pepe y entonces ella podría acurrucarse en el hueco de su axila mientras él la abrazaba y la mecía [...] [ese] era el momento que Norma siempre esperaba: cuando podía cerrar los ojos y pegar su cuerpo desnudo al de Pepe y olvidar por un instante que nunca duraba lo suficiente, que había algo maligno y terrible en ella por buscar ese contacto, ese abrazo crudo, y desear que pudiera durar para siempre, aunque eso significara traicionar a su madre,

⁷⁴ Al respecto, Catherine MacKinnon han reflexionado sobre el consentimiento en relación con la autonomía sexual, señalando que “[si] hombres y mujeres estamos desigualmente situados en cuanto al género, nuestras posibilidades de consentir y de negociar la sexualidad no son igualitarias, por ello cuando el consentimiento tramita de modo puramente formal estamos ante la reproducción de la desigualdad con apariencia de autonomía” (MacKinnon citada en González Prado 84). Esto significa que la sexualidad dominante masculina naturaliza la violencia contra las mujeres, pero, al mismo tiempo, es el vehículo de esa violencia, por lo que el consentimiento, en realidad, no es más que una simulación, pues las mujeres nunca han tenido la posibilidad de elegir dentro de esta desigualdad. Aunque esta autora ha sido criticada por ocuparse sólo de las relaciones heterosexuales, en relación con la novela se puede observar que en ese contexto pervive la idea de que las mujeres ocupan un lugar pasivo, lo que permite revictimizarlas y que sus quejas no lleguen a ser oídas por las instituciones que imparten la justicia, ni por su comunidad o su familia, al señalar que son ellas quienes “han consentido” la violencia que reciben por relacionarse con sus perpetradores. En el caso de Norma, ella misma piensa que es así, pues la violencia que sufre está normalizada.

traicionarla a pesar de todo lo que ella hacía por Norma y por sus hermanos (Melchor, *Temporada* 134-135).

Además, Norma asume la culpa del abuso que sufre porque está convencida de que, como le repite su madre, su destino es decepcionarla y traicionarla. Su madre le advierte constantemente sobre los peligros de relacionarse con los hombres, “porque todos son iguales”, porque sólo buscarán utilizarla, por lo cual debe “comportarse como una señorita” y hacer oídos sordos a sus ardides para evitar ser seducida y burlada, aunque Norma comprende poco de todas estas advertencias. Y, sobre todo, en todas las recomendaciones maternas nunca figura que la chica debe desconfiar de Pepe.

Esta culpabilidad que siente Norma no tiene un origen aislado, dado que las mujeres vivimos en un contexto social que constantemente nos culpa y nos revictimiza por todos los abusos que hemos sufrido. Si somos presa de una relación abusiva se nos recrimina haber elegido mal a nuestra pareja, si la agresión se da en un espacio público, se nos juzga por habitar estos lugares sin considerar los riesgos y estos ejemplos podrían continuar *ad infinitum*. Sin embargo, en el caso de Norma, y en el de miles de niñas y mujeres fuera de este texto literario, el hogar familiar⁷⁵, que debería ser un espacio seguro de habitar, tampoco queda exento de la violencia de género, cuyo trasfondo proviene de todos los ámbitos del poder, desde el estructural hasta el interpersonal.

Por otra parte, hay que recalcar que Norma aún no es una mujer adulta, por lo que los factores de riesgo y vulnerabilidad a los que está expuesta son todavía mayores, pues,

⁷⁵ Según datos del *Panorama estadístico de la violencia contra niñas, niños y adolescentes en México*, se estima que “independientemente del tipo de acto, las mujeres son más violentadas que los hombres en sus entornos familiares, especialmente entre los 14 y 15 años” (Álvarez Gutiérrez y Castillo Koschnick 37). Las variaciones en los porcentajes estatales tienen que ver con la región (si es urbana o rural) y con la clase social.

como tal, no tiene agencia para decidir sobre su vida, sino que está al cuidado de su madre y, finalmente, Norma es abusada y vulnerada por un hombre en quien confía⁷⁶. En el *Panorama estadístico de la violencia contra niñas, niños y adolescentes en México* (2019), elaborado por Martín G. Álvarez Gutiérrez y José Guillermo Castillo Koschnick para la Unicef, se detalla que en nuestro país los casos de violencia contra niñas, niños y adolescentes difícilmente son denunciados, por diversos factores como: temor al agresor, a la exposición pública, a la estigmatización, por desconfianza en las autoridades, por desconocimiento de los derechos o porque no se cuenta con los mecanismos disponibles para denunciar o pedir ayuda. Esto hace que este tipo de violencia no se identifique o se visibilice e incluso que sea subestimada. Según este organismo, se debe a tres factores:

Primero, hay formas de violencia que son socialmente aceptadas o no percibidas como violentas o perjudiciales y, por lo tanto, no son registradas o reportadas. Segundo, debido a su edad o situación de vulnerabilidad, las [niñas, niños y adolescentes] que han sufrido violencia, nunca o escasamente reportan formalmente ser víctimas de la violencia. Tercero, la misma falta de datos crea la percepción de que la violencia en contra de [ellos] es un tema de menor magnitud (Álvarez Gutiérrez 11).

Incluso, Norma guarda silencio sobre el abuso sexual y psicológico que sufre porque teme que su madre no le crea y que, en su lugar, le crea a Pepe: “¿Qué tal que Norma le contaba la verdad y Pepe la convencía de que todo era mentira? ¿O qué tal que sí le creía pero de

⁷⁶ “A nivel nacional, el 20% de las mujeres de entre los 15 y 17 años experimentó alguna forma de violencia en el ámbito familiar durante 2015. Dicha estimación equivale a 689,151 mujeres adolescentes. La violencia de tipo emocional es la más frecuente (15.7%), seguida de los tipos de violencia física (8.5%) y económica (6.2%). La proporción de mujeres adolescentes que sufrió violencia sexual en su ámbito familiar fue de 1.8%.” (Álvarez Gutiérrez y Castillo Koschnick 37). Estas cifras son preliminares porque, como indica este organismo, la gran mayoría de los casos de violencia doméstica no se reportan.

todos modos prefería quedarse con él y correrla a ella, mandarla sin miramientos a la chingada” (Melchor, *Temporada* 138). Al respecto, Catherine MacKinnon afirma que

[el] problema radica en que las violaciones no tienden a ser denunciadas o juzgadas o castigadas sobre la base de la fuerza utilizada; tampoco sobre la base de cuán coercitivas son ni sobre la base de cuán violada se siente la mujer; en cambio, se basan en cuán íntima es la mujer de la persona que la violó. Por eso es que la mayoría de las mujeres pensamos que no nos creerán si denunciemos las violaciones más comunes: es decir, las violaciones perpetradas por personas que nosotras conocemos (123-124).

Norma no sólo guarda silencio por ella, por la culpa que la consume, sino por su madre, para no herirla. De modo que, pasado un tiempo, a pesar de las múltiples maniobras que el padrastro lleva a cabo para evitar que Norma quede embarazada, esto ocurre inevitablemente:

Norma no supo cómo fue que pasó, cómo fue que se embarazó, porque ella pensaba que Pepe se encargaba de todo, que Pepe sabía cómo arreglárselas, con eso de que le llevaba la cuenta de la regla, y todo el tiempo estaba al pendiente de sus sangrados, y supuestamente sabía cuándo podía metérsela y cuándo no, y durante un tiempo incluso le había estado dando unas pastillas diminutas [...] pero después tuvo miedo de que la madre de Norma se las encontrara y había dejado de dárselas. Norma no supo cuándo fue que pasó, de pronto solo le pareció que la vida se había vuelto aún más gris y fría que de costumbre; que cada vez le resultaba más difícil levantarse a las cinco de la mañana a prepararle el café a su madre y envolverle el almuerzo que se llevaba a la fábrica; que en la escuela se la pasaba bostezando de sueño y que el frío era un tortura y que todo el tiempo tenía hambre a pesar de que la comida le sabía espantosa y lo único que le apetecía era el pan (Melchor, *Temporada* 135-136).

En la novela se puntualiza que Norma comienza a asistir a la escuela hasta los doce años, cuando Pepe se muda a vivir con su familia. Antes de eso, no se describe que su madre le

haya explicado algunas nociones sobre educación sexual o que tenga acceso a algún material informativo. Por el contrario, en la narración se enfatiza que la chica no sabía mucho acerca de los cambios que atravesaría su cuerpo adolescente, por ejemplo, durante algún tiempo cree que la menstruación es el “domingo siete⁷⁷” que siempre le menciona su madre: el error más grande que podía cometer si era seducida por un hombre.

En una sociedad tan conservadora como lo es la mexicana, el acceso de las niñas/os y adolescentes a la información sobre salud sexual, métodos anticonceptivos, ITS, etcétera, todavía es un tabú en ciertas zonas y sectores sociales, además de que existe mucha desinformación o mitos al respecto. Por otro lado, aunque su propio cuerpo y el masculino le generan curiosidad, Norma es representada como una niña, hasta cierto punto, inocente y ávida de cariño. Esto se refuerza en la novela porque, cuando comienza a ser abusada por Pepe, ella es capaz de soportar cada violación sólo por sentir la cercanía y los mimos de su padrastro, ya que es algo que no ha recibido en mucho tiempo. Su madre sólo le dedicó un poco de atención cuando eran las dos nada más, pero eso cambió pronto con la llegada de sus hermanos. En este sentido, su madre nunca hace por entablar un lazo maternal ni de comunicación con Norma, aunque tradicionalmente las mujeres han sido encomendadas

⁷⁷ Norma no entiende a qué se refiere su madre con la expresión “salir con tu domingo siete” y por un tiempo piensa que el domingo siete es la menstruación: “una tarde entró con calambres al baño de la escuela y al sentarse en la taza se descubrió los calzones manchados de sangre, una sangre oscura y podrida que justo le brotaba del agujero que Pepe le anduvo hurgando en esos días. Finalmente había ocurrido, pensó con horror en aquel momento; finalmente sucedió aquello de lo que su madre tanto le había hablado y advertido: el fatídico domingo siete que destruiría su vida y la de toda su familia” (Melchor, *Temporada* 125). Esta confusión se aclara cuando Norma encuentra un libro en la calle donde se narra la historia de unas brujas y unos hombrecillos jorobados (cuento popular que la autora retoma, en la versión de Carmen Lyra, para integrarlo hábilmente a la novela): “fue entonces cuando Norma al fin comprendió que había sido una tonta al pensar que el fatídico domingo siete era la sangre que cada mes le manchaba los fondillos de los calzones, porque era obvio que se refería más bien a lo que sucedía cuando la sangre dejaba de manar” (Melchor, *Temporada* 131-132).

para transmitir el conocimiento sobre el cuerpo femenino⁷⁸ a sus hijas, en este caso no es así. Al grado de que la madre de Norma, a pesar de notarla extraña y sospechar de esto, no sabe a ciencia cierta que se encuentra embarazada (porque tampoco sabe que ya menstrúa):

Mira nomás esas ojeras, esa tripota, pareces ballena, seguro estás llena de lombrices, cochina; te comiste el pan de los niños, y ahora qué vamos a darles en la merienda, no tienes madre, de verdad. Cabrona, esta. Y Pepe: ya, mujer, bájale a tu pedo, ¿cuál es el problema? Esta pinche cabrona es el problema, ¿qué vamos a hacer cuando salga con su domingo siete por andar de golfa? ¿Qué vamos a hacer? Pues nada, mujer, para qué te amargas si así son las cosas de la vida; para eso somos familia, ¿no? Y todavía se atrevió a guiñarle el ojo a Norma cuando la madre no veía. Si la Norma tiene un chamaco, pues le ponemos mi apellido y entre todos lo cuidamos, ¿no? Y la madre: Donde me entere que andas de golfa con esos chamacos pendejos de la secundaria, te corro de la casa, ¿me escuchas? Que Pepe y yo no nos partimos el lomo para que tú nomás andes en tu desmadre. Y Norma se mordía los labios, se mordía la lengua para no responderle a su madre, pues hubiera preferido arrancársela de cuajo antes que contarle la verdad (Melchor, *Temporada* 137-138).

Aunque la actitud de Pepe raya en el cinismo, en la novela se retrata como un hombre “normal” y agradable, un ciudadano socialmente funcional⁷⁹ que incluso aceptó la responsabilidad de mantener a Norma y a sus hermanos, por lo que podría considerarse como alguien generoso. Sin embargo, sus acciones ejemplifican que el perpetrador de la violencia no es un ser exageradamente monstruoso y ruin, sino que es alguien que ejerce el

⁷⁸ Evidentemente, esto es un prejuicio de género, pues aquello que concierne a la reproducción femenina, incluida la menstruación, debería ser tratado como algo que nos atañe como sociedad en conjunto y como un tema de salud pública (sobre todo en lo relacionado con el acceso a la información y a los insumos de higiene requeridos). Sin embargo, en muchos países, incluido el nuestro, esto se sigue socializando sólo entre mujeres y en el ámbito privado.

⁷⁹ En la novela Pepe dice que Norma es “una mujer que sería suya, tarde o temprano sería suya, aunque primero tuviera que prepararla, ¿verdad? Educarla, enseñarla, irla acostumbrando de poco a poco para no lastimarla; si él no era ninguna bestia, al contrario” (Melchor, *Temporada* 134).

abuso porque tiene la posibilidad de hacerlo, alguien que bien puede imponerse sin brusquedad, con un tipo de violencia, en apariencia, más sutil. Como señala Segato: “Si al abrigo del espacio doméstico el hombre abusa de las mujeres que se encuentran bajo su dependencia [es] porque puede hacerlo, es decir, porque estas ya forman parte del territorio que controla” (Segato, *La guerra* 43). De modo que el varón constata un dominio que ya ostenta.

Ante este panorama, y por el terror a ser descubierta por su madre, Norma decide huir de su casa, antes de que su embarazo la delate y todo se arruine para siempre. Su intención, en un primer momento, es volver al Puerto, al mar, donde recuerda⁸⁰ haber sido muy feliz con su madre, pero esta vez para arrojarse desde lo alto y entonces terminar con su vida y con su sufrimiento. Pero su plan no tiene éxito, en su lugar, Norma termina varada en Villagarbosa, a trece kilómetros de La Matosa, donde conoce a Luismi⁸¹, quien consigue

⁸⁰ Norma recuerda su estancia en el Puerto de esta manera: “Aquella visita al Puerto era la última vez que Norma recordaba haber estado sola con su madre, solas ellas dos, contemplando el mar del Golfo desde su tienda de campaña, bañándose a diario en el mar tibio, probando por primera vez la mojarra frita y las empanadas de jaiba, que a Norma le parecieron exquisitas” (Melchor, *Temporada* 118).

⁸¹ En contraste con la descripción que se hace de Luismi durante el capítulo III de la novela, donde se retrata como un cómplice de los maltratos de su abuela en contra de Yesenia, aquí se detalla el lado sensible, cariñoso y empático del chico, quien desde el primer momento busca consolar a Norma cuando la encuentra llorando en la plaza de Villa y decide ayudarla al verla tan desamparada. Esto sorprende a Norma, pues ella vive recordando las palabras de su madre sobre la maldad de todos los hombres y cómo sólo buscan aprovecharse de las mujeres. Además, está acostumbrada a las exigencias sexuales de Pepe a cambio de atenciones y cariños: “[Norma] de tan cansada que estaba, y sin que Luismi se lo pidiera se acostó enseguida sobre el colchón y, en susurros, comenzó a contarle su historia, o más bien, parte de su historia, las partes que no le avergonzaban tanto, y él, echado a su lado, la escuchó y en ningún momento había tratado de tocarle otra cosa que no fuera la cara o las manos, ni le había ordenado que se echara de espaldas y se abriera de piernas, o que se arrodillara para mamarle la verga, como Pepe siempre le pedía cada vez que se metían juntos a la cama” (Melchor, *Temporada* 121). No obstante, Luismi es casi un adulto y Norma, en ese momento, tiene sólo 13 años, y él nunca piensa que es algo incorrecto llevarla consigo para convertirla en su esposa. Si bien predomina su interés en ayudarla, no lo encauza de la mejor manera y tampoco se hace cargo de la chica, pues no trabaja, por lo que no le

dinero para invitarla a comer y le propone pasar la noche en su casa, al ver que no tiene a dónde ir. Luego de unas semanas con Luismi, y a pesar de que éste se lo ha prohibido, Norma entabla una comunicación amistosa con Chabela, la madre del chico. En este nuevo espacio, Norma sigue respondiendo al rol de cuidadora y se encarga de cocinar y de recibir a Chabela cuando ésta vuelve de trabajar por las mañanas. Por estas acciones, Chabela le toma cariño a Norma y al descubrir que está embarazada le recomienda no llevar a término su estado, arguyendo la dificultad de tener hijos⁸², sobre todo a lado de alguien como Luismi: “óyeme lo que te voy a decir, mamacita, y no me lo tomes a mal, que yo conozco cómo es ese pinche chamaco; no por nada lo parí, y déjame decirte que es igual de huevón que su padre, y nunca va a cambiar, nunca te va a cumplir porque lo único que ese cabrón tiene en la cabeza es la droga. La droga y la putería” (Melchor, *Temporada* 146).

Entonces, Chabela le recomienda que acudan con la Bruja para que ésta le dé un remedio para abortar. Norma accede, pero la hechicera se da cuenta de que el embarazo ya está muy avanzado y podría ser peligroso tomar cualquier brebaje a esas alturas. Sin

da dinero alguno, ni siquiera para comer. Norma se gana la amistad de Chabela y ella es quien la alimenta, en agradecimiento por cocinarle y atenderla.

⁸² Chabela rechaza la imposición de la maternidad y, de hecho, se desentiende de cuidar a Luismi durante toda su niñez. En la narración declara: “yo nunca quise tener hijos [...] eso de tener hijos está de la verga; no hay ni cómo adornar el hecho de que en el fondo todos los chamacos son unas rémoras, unas garrapatas, unos parásitos que te chupan la vida y la sangre y encima ni te agradecen nunca los sacrificios que una a huevo tiene que hacer por ellos” (Melchor, *Temporada* 145). En el presente de la historia, cuando Luismi tiene 18 años, éste por fin regresa a vivir con ella, pero no se aloja en su casa (porque está en desacuerdo con el trabajo de Chabela) sino en un espacio de su propiedad, en un cuarto a medio hacer que él mismo construye y donde lleva a vivir a Norma. En la novela, la maternidad es retratada de manera conflictiva, como en los casos de Chabela, de Norma y su madre, y de la madre de Brando. Aunque este tema rebasa los propósitos de esta investigación, me parece relevante que la autora se aleje de la idealización de la maternidad impuesta, resaltando otras aristas menos positivas pero acaso más congruentes con las diversas formas de vivir la maternidad, particularmente en un entorno de precariedad.

embargo, Chabela insiste en que ayude a la pobre chica y Norma acepta el remedio con tal de ponerle fin a esa maternidad forzada, consecuencia del abuso.

Después de ese momento, Norma atraviesa las complicaciones del aborto ella sola, pues Chabela desaparece durante varios días con un cliente⁸³ y Luismi continúa con sus salidas nocturnas, así que cuando éste encuentra a la chica, su estado de salud ya es crítico. Por tal razón, Luismi le pide ayuda al Munra para comprar medicamentos pero éste se rehúsa porque piensa que Norma está exagerando:

cuando Luismi se le acercó para pedirle el favor de que lo llevara a la farmacia de Villa, a comprar algún medicamento que le aliviara a la Norma un sangrado con muchos dolores que tenía, y Munra enseguida pensó que esa pinche chamaca estaba haciendo puro teatro para hacerles gastar dinero y gasolina a lo pendejo, y esa vez hasta regañó al chamaco por dejarse embaucar de esa manera tan pendeja. ¿Qué no sabía que todo aquello era normal, que mes con mes las mujeres sangraban de la cola y que no necesitaban medicamentos, si acaso de esas toallas que Luismi podría comprarle a doña Concha ahí mismo en La Matosa, sin necesidad de ir a Villa? ¿Tan ignorante era? Pero el chamaco se había puesto a necear de que aquello era diferente, que la Norma estaba sufriendo mucho y que hasta tenía el cuerpo acalentrado, pero al final Munra logró convencerlo de que todo aquello era normal y el chamaco se regresó a su casita y Munra pudo verlos a los dos echados sobre aquel colchón mugroso, el Luismi abrazándola como si estuviera moribunda, pinche vieja payasa, pensó el Munra, aunque al final, quién iba a decirlo, resultó que la cosa sí era seria y hasta se llevó un buen susto esa misma madrugada cuando el chamaco casi le tira a patadas la puerta de la casa para que le abriera porque en los brazos llevaba a la Norma que tenía la piel verde y los labios blancos y los ojos así metidos para adentro como endemoniada y los muslos escurridos en sangre que todavía no se le secaba y que goteaba sobre la tierra, y el chamaco parecía loco y hablaba de la mancha que había quedado en el colchón, de la cantidad de sangre

⁸³ Chabela tiene un alto estatus como trabajadora sexual, de hecho, es la matrona del prostíbulo del pueblo: El Excálibur, por lo que es libre de elegir a sus clientes, quienes la mayor parte de las veces son sus amantes, como en este caso es El Barrabás, un sujeto poderoso que se dedica al narcotráfico.

que Norma estaba perdiendo, que por favor les hiciera paro de llevarlos al hospital de Villa en aquel momento y Munra le dijo a Luismi que los llevaría, pero que primero le pusiera algo debajo a Norma, una jerga o una cobija, porque no quería que la sangre manchara los asientos de la camioneta y Luismi lo hizo, pero tan mal que al final la tapicería quedó toda embarrada de porquería, y ya nunca tuvo chance Munra de reclamarle al pinche chamaco o de limpiar la cochinita, con todo lo que pasó después de esa noche, después de llevar a Norma al hospital y después de haberse quedado como idiota esperando ahí afuera a que alguien saliera a decirles cómo seguía la chamaca, sentados sobre un arriate hasta las doce del día, cuando a Luismi le ganó la desesperación y entró al hospital a preguntar qué era lo que pasaba, porque nadie les decía nada y como a los quince minutos de haber entrado ya estaba de vuelta el chamaco, con cara de perro apaleado y mentando madres de que una trabajadora social les estaba echando a la policía, pero no quiso contarle nada a Munra en el camino de vuelta a La Matosa (Melchor, *Temporada* 65-66).

En este fragmento se puede apreciar cómo Norma es abandonada a su suerte, incluso por Luismi, quien se ha asumido como su pareja y le ha prometido ayudarla, pero más bien pasa la mayor parte del tiempo lejos de la chica, en casa de la Bruja, en las cantinas o en las vías del ferrocarril donde tiene encuentros furtivos con *su* ingeniero⁸⁴, mientras le dice a Norma que tiene un empleo como velador. Por otro lado, Munra, a quien Norma nunca le

⁸⁴ La relación que tiene Luismi con el ingeniero es descrita por Brando: “[El] ingeniero todo un señor de camisa impecable de manga larga y esclava de oro sobre la muñeca velluda y el celular de última generación metido en la pretina de los pantalones, y el pinche Luismi mirándolo como quinceañera ilusionada, con los pelos revueltos y las patas mugrosas de andar todo el tiempo en chanclas, y de pronto te distraías y cuando volvías a mirarlos y ya no los encontrabas, y sabías que se habían largado en la camioneta del ingeniero a coger en descampado o en el interior de una de las habitaciones del motel Paradiso, ahí mismo en la carretera. Una sola vez Brando alcanzó a verlos besándose, en un rincón de patio de El Metedero, fajando en lo oscurito como una parejita de amantes clandestinos, con las bocas bien pegadas y los ojos cerrados y las manos del ingeniero sabroseando el culito del pinche Luismi con la lujuria de quien le agarra las nalgas a una vieja a la que todavía se le tienen un chingo de ganas” (Melchor, *Temporada* 186). A pesar de que Luismi no declara abiertamente sus inclinaciones homosexuales, tampoco lo oculta y se da la libertad de vivir ese aspecto de su sexualidad, al contrario de Brando, quien vive atormentado por el deseo de poseer a Luismi y darse cuenta de que él también podría ser homosexual.

ha simpatizado, por la manera tan familiar en que trata a Chabela, se preocupa más porque no se ensucie su camioneta, antes que por la salud de la chica. En el hospital, Norma es abandonada de nuevo, pues luego de que Luismi recibiera las amenazas de la trabajadora social, resuelve dejarla ahí sola y se va a emborrachar con Munra, para aminorar su angustia. Más adelante, se narra cómo, pasados un par de días, en vez de regresar al hospital para conocer el estado de salud de Norma, Luismi decide aceptar la propuesta de Brando e ir a la casa de la Bruja a robar el supuesto tesoro que todos piensan esconde, con el fin de dejar la Matosa y, al mismo tiempo, vengarse de ella por lo que hizo a Norma, quien permanece atrapada en el hospital hasta el término de la novela.

Desde el ámbito estructural, representado por el sistema de salud, y desde el disciplinario, que tiene que ver con la organización de éste, Norma recibe diversos tipos de violencia y maltrato. Una vez internada en el hospital de Villa, es objeto de múltiples humillaciones y constantemente recibe un trato violento e inhumano:

Norma cerraba los ojos de pura vergüenza, para no ver la mancha oscura que de pronto aparecía sobre su bata y empapaba la sábana de la cama; para no ver las narices fruncidas por el asco de las mujeres de las camas aledañas, ni las miradas acusadoras de las enfermeras, cuando al fin se dignaban a cambiarla, sin desamarrarla ni un solo instante de la cama porque esas habían sido las instrucciones de la trabajadora social: tenerla ahí prisionera hasta que la policía llegara, o hasta que Norma confesara y dijera lo que había hecho, porque ni siquiera bajo la anestesia que le inyectaron antes de que el doctor le metiera los fierros logró la trabajadora sacarle algo a Norma, ni siquiera cómo se llamaba, ni qué edad verdaderamente tenía, ni qué era lo que se había tomado, ni quién fue la persona que se lo había dado, o dónde era que lo había botado, mucho menos por qué lo había hecho; no había podido sacarle a Norma nada, ni siquiera después de gritarle que no fuera pendeja, que dijera cómo se llamaba su novio, el cabrón que le había hecho eso, y dónde vivía, para que la policía fuera a arrestarlo, porque el muy desgraciado se había largado después de dejar abandonada en el hospital. ¿No le

daba coraje? ¿No quería que él también pagara? Y Norma, que recién comenzaba a darse cuenta de que todo aquello realmente estaba sucediendo, que no era una horrible pesadilla, apretó los labios y sacudió la cabeza y no dijo una sola palabra, ni siquiera cuando las enfermeras la desnudaron ahí enfrente de toda la gente que aguardaba su turno en el pasillo de urgencias; ni siquiera cuando el doctor calvo metió la cabeza entre sus muslos y comenzó a hurgar en aquel sexo que Norma ya no reconocía como suyo, no solo porque no lograba sentir nada por debajo de las costillas sino porque, cuando al fin logró alzar la cabeza y enfocar la mirada, se encontró con un pubis enrojecido y trasquilado que no se parecía en nada al suyo, y no conseguía creer que toda esa carne de ahí le perteneciera, toda esa piel amarillenta y erizada como el pellejo de los pollos muertos y abiertos en canal en el mercado, y ese fue el momento en el que decidieron amarrarla, según que para que se estuviera quieta mientras le metían los fierros, para que no se lastimara, pero Norma sabía que más bien era para que no se escapara” (Melchor, *Temporada* 100-101).

Norma sufre de violencia obstétrica y, además, es exhibida y aleccionada públicamente por atreverse a tomar una decisión sobre su cuerpo sin pedirle opinión a nadie. Por esta osadía, Norma es criminalizada y amenazada con ir a la cárcel. Este tipo de coacción descrita en la narración no es excesiva si se toma en cuenta que en México el acceso al aborto de manera libre y gratuita aún no está legislado en todos los estados del país⁸⁵. Como sostiene Patricia González Prado:

El aborto le pone el cuerpo al derecho, revela su androcentrismo, el sujeto al que se tiene por ciudadano pleno y dónde se sitúa a las mujeres como colectivo, las ciudadanía de segunda, de tercera, de cuarta, disponibles según la interseccionalidad de opresiones que atraviesen sus/nuestras vidas. La forma en

⁸⁵ En México, la Interrupción Legal del Embarazo (ILE), que es un aborto inducido o una interrupción voluntaria del embarazo, hasta las doce semanas de gestación, sólo está despenalizada en la Ciudad de México (desde el 2007) y en Oaxaca (desde el 2019). En los demás estados del país, la ILE sólo se permite en caso de violación (con toda la impunidad legal que conlleva el proceso de denuncia), y en unos cuantos más también se toman en cuenta factores como las malformaciones del feto o el riesgo de muerte de la madre.

que sea regulado, garantizado u obstaculizado el acceso al aborto, delinea los contornos del cuerpo social y sus tensiones (125).

Es así que legislación del aborto en vez de interpretarse como un problema de salud pública, se sigue manteniendo, sobre todo en los países de América Latina, del lado del discurso misógino y conservador, legitimado por el Estado y las instituciones sociales, al cual no le interesa preservar la vida sino mantener el control sobre el cuerpo de las mujeres. Al respecto, González Prado apunta: “en el *control de la natalidad* no sólo [está] en juego la vida de las mujeres, sino los sistemas de producción, la economía, la organización de trabajo, la estructura familiar y la estatal” (35). De modo que es un poder que no quieren dejar de ostentar ni compartir.

En *Temporada de huracanes*, las mujeres que abortan no tienen más opciones que acudir con la Bruja⁸⁶, pues, como en el caso de Norma, si acuden a alguna institución de salubridad, terminarán siendo violentadas y tratadas como criminales. Durante su estancia en el hospital, se describe que ninguna persona (ni las enfermeras, ni el doctor, ni la trabajadora social) repara en las circunstancias que la llevaron a abortar de manera clandestina y, al contrario, la miran con repudio y lástima.

Al ser una adolescente, que pertenece a una clase marginada y vive en condiciones de extremas carencias, Norma no tiene más opción que soportar toda la violencia obstétrica, pues no tiene posibilidades de acceder a un servicio de salud donde reciba un trato digno; esto ejemplifica las opresiones de género y clase en el ámbito estructural y en el

⁸⁶ Cuando Chabela descubre el embarazo de Norma le sugiere visitar a la hechicera: “Porque si no quieres tenerlo, yo conozco a alguien que puede ayudarte, alguien que sabe cómo arreglar estas cosas. Está medio chiflada, la pobre, y la verdad es que da un poquito de miedo, pero en el fondo es bien buena gente, y vas a ver que ni va a querer cobrarnos. No tienes idea de la cantidad de apuros de los que nos ha sacado a mí y a las muchachas del Excálibur” (Melchor, *Temporada* 114).

disciplinario. Por otro lado, desde lo hegemónico, en lo que atañe a la raza, y aunque su caso no es tan representativo como el de Yesenia, Norma también es discriminada por su apariencia y sus rasgos físicos, aunque su fenotipo no es afrodescendiente, pues se revela que no es de La Matosa sino de Ciudad del Valle. Es así que, continuamente, se enfatiza que es muy alta y fornida (después se relata que esto se acentúa por el embarazo) y se describe que posee rasgos indígenas. Por ejemplo, Brando se refiere a ella como “una mocosa con cara de india, espigada pero panzona que nunca decía nada y que se chapeaba cada vez que le dirigían la palabra” (Melchor, *Temporada* 197). El Munra también la llama india y declara su antipatía por la chica porque no le agrada su presencia ni su forma de ser.

Desde el ámbito interpersonal del dominio del poder, en las categorías de género y sexualidad, se puede incluir la serie de abusos emocionales que Norma sufre bajo el cuidado de su madre, así como la violencia expresiva de las violaciones perpetradas por su padrastro, la cual también pertenece a este ámbito, así como a todos los demás, pues, como se ha demostrado, este tipo de violencia ejercida sobre el cuerpo de las mujeres es sistemática y abarca todos los ámbitos del dominio del poder en múltiples categorías intersecantes. En este personaje, cuya historia es una sucesión de calamidades, Melchor deja en claro que ese exceso narrativo manifiesto en todas las formas de violencia que vive Norma es algo que no sólo se circunscribe al texto literario, sino que representa la cotidianidad de muchas niñas y niños en el país. Por otro lado, el tema de los cuidados toma aquí un papel relevante pues aunque parecería que el hospital y la casa son espacios distintos (al ser uno público y el otro privado), ambos deberían de perseguir el mismo fin, que es preservar la vida y mantener a salvo a los más vulnerables.

En los personajes de Norma, Yesenia y la Bruja se pueden observar los múltiples efectos que la violencia de género tiene sobre el cuerpo de las mujeres, de forma sistemática y en intrínseca relación con el poder. Es así que *Temporada de huracanes* no representa esta realidad brutal sino que nos obliga a mirarla, dentro y fuera del texto literario, en su complejidad.

Conclusiones

A través del recorrido teórico y crítico que he realizado a lo largo de estas páginas, se han logrado observar los elementos que configuran la violencia representada en la novela *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor; particularmente, en tres de sus personajes: la Bruja, Yesenia y Norma, quienes encarnan el cuerpo femenino y feminizado sobre el que recae la violencia.

El interés de Melchor por el fenómeno de la violencia se puede apreciar en sus dos registros creativos: el periodístico y el literario. Para explicar la imbricación de ambos discursos, como muestra de un estilo autoral, durante el primer capítulo llevé a cabo un breve repaso por su trayectoria profesional, para evidenciar la manera en que los dos registros se compaginan en sus obras, las cuales, aunque se adscriben a un género (como la novela o la crónica) también lo exceden, dando como resultado un texto como *Temporada de huracanes*, donde subyacen herramientas periodísticas, como: el recuento de los hechos por parte de los personajes, a modo de informantes, las declaraciones ministeriales, los resabios de la crónica o la incorporación de un registro oral y un léxico popular (que he llamado *efecto de oralidad*). Tales elementos discursivos, además del interés en la violencia, que rodea casi todos los aspectos de nuestra vida cotidiana, son parte de la estética autoral de Melchor, como se ha demostrado a lo largo de esta investigación.

El primer paso para acercarme al fenómeno de la violencia fue comprender que no estaba ante una noción abstracta, sino que sus manifestaciones inciden puntualmente en la vida de las personas, tal como ocurre en el universo narrativo de Melchor. Por tal razón, para aproximarme de una manera más profunda al tema, recurrí a la interseccionalidad, como herramienta analítica y como enfoque metodológico. Este concepto me facilitó

ampliar la perspectiva disciplinar de la crítica literaria a la teoría feminista, para entender de qué manera se representa la violencia de género, cuáles son sus efectos, en qué ámbitos del dominio del poder opera y a través de cuáles intersecciones. Para este fin, durante el segundo capítulo elaboré una revisión de las nociones teóricas que me permitieron llevar a cabo el análisis de la obra. Aquí recuperé los aspectos más importantes sobre la interseccionalidad, sus antecedentes y su tránsito como concepto teórico. Además, establecí las cuatro categorías intersectantes que habrían de dirigir el análisis (género, clase, raza y sexualidad), así como los ámbitos del dominio del poder donde se insertan (estructural, disciplinario, hegemónico e interpersonal) y sus características.

Cabe señalar que estas categorías intersectantes fueron entendidas a partir de la diégesis de *Temporada de huracanes*, apoyándome en las ideas de teóricas fundamentales de los estudios feministas, como: Silvia Federici, Rita Laura Segato, María Elisa Velázquez, Teresa de Lauretis y Judith Butler, sin perder de vista el contexto desde el que escribo esta investigación. Estas categorías fueron leídas a partir de las situaciones de violencia específica que sufren los personajes analizados, para mostrar el complejo entramado que existe entre estas situaciones, las relaciones de poder (en sus distintos ámbitos de dominio señalados) y las categorías intersectantes, así como la forma en que operan en conjunto y de manera inseparable en el origen de la violencia (particularmente aquella que recae sobre el cuerpo femenino y feminizado), perpetuando la desigualdad que padecen las mujeres.

Lo anterior se puede observar en el análisis crítico que desarrollé durante el capítulo tres, donde me enfoqué en los personajes de tres mujeres que aparecen en la novela: la Bruja, Yesenia y Norma. En el caso de la Bruja, su figura simboliza el sincretismo entre la tradición europea (donde se le relaciona con lo siniestro y lo diabólico), el pasado indígena

(ligado a la herbolaria) y el afrodescendiente (supuestamente afín a la brujería y a la hechicería de las poblaciones africanas) de nuestro país. Asimismo, la Bruja es el repositorio de todo lo malo que acontece en La Matosa, al representar la otredad, la libertad sexual y una serie de conocimientos que le permiten ofrecer, a otras mujeres, la posibilidad de decidir sobre su cuerpo. La Bruja es un personaje que vive su identidad de género y su sexualidad en lo social, sin esconderse como los demás hombres del pueblo, por lo que se puede percibir su tránsito entre lo femenino y lo masculino a lo largo de la narración. Sin embargo, esto no la exime de la violencia y, al poseer un cuerpo feminizado, la recibe como tal. Su brutal asesinato es, por lo tanto, un aleccionamiento y un disciplinamiento de su cuerpo disidente. Las opresiones que recaen sobre la Bruja tienen que ver con la clase, el género y la sexualidad, en los ámbitos interpersonal, hegemónico y estructural del dominio del poder.

Del mismo modo, Yesenia también sufre un disciplinamiento de parte de su abuela, cuando ésta la arroja fuera de la casa para que duerma a la intemperie, luego de cortarle su larga cabellera en un acto violento de borramiento simbólico. Además, la chica padece el estigma de ser mujer en un imaginario cultural machista y misógino, por lo que no ostenta ningún tipo de libertad o de valor ante su abuela, quien la considera inferior a los varones de la familia, por lo que debe encargarse de las labores domésticas y de cuidado. Aunado a esto, Yesenia es señalada por tener rasgos afrodescendientes y, aunque comparte estos rasgos con sus demás familiares, es objeto de burlas y discriminación. En este personaje se observan los entrecruces entre el género, la clase y la raza, en los ámbitos interpersonal, hegemónico y estructural del dominio del poder.

De los tres personajes analizados de la novela, Norma es quien vive más situaciones de violencia. Al igual que Yesenia, ella también está obligada a cuidar de sus hermanos (y

de su madre) desde temprana edad, en un ambiente de carencias y privaciones (como todos los demás personajes de la novela) que parece mejorar cuando Pepe, su padrastro, se une a la familia. Sin embargo, este hombre en un flagrante despliegue de manipulación y de violencia emocional, comienza a abusar sexualmente de Norma. Después de que la chica huye de su casa, al descubrir que está embarazada, termina viviendo en La Matosa, donde la Bruja le ayuda a abortar, pero su estado de salud se complica por lo que es internada en un hospital donde sufre violencia obstétrica, además de escarnio y malos tratos. En este personaje se representan las intersecciones entre el género, la clase y la sexualidad, en los ámbitos estructural, disciplinario, hegemónico e interpersonal del dominio del poder.

El análisis de las situaciones que viven la Bruja, Norma y Yesenia me llevó a desvelar la configuración de la violencia y sus manifestaciones, específicamente aquellas que recaen sobre el cuerpo femenino y feminizado, que lo atraviesan y determinan su valor, su vida y su muerte. Este desvelamiento también me permitió caracterizar el registro escritural ambivalente de Melchor, que propongo llamar *narrativa corporal*, como una expresión de una estética de la violencia presente en la novela y que se mantiene en las demás obras de la autora.

Esta *narrativa corporal* es un tipo de escritura donde se observa una violencia exacerbada que abarca no sólo el tema de la narración, sino también la forma discursiva de la misma, como ocurre en *Temporada de huracanes*. El aspecto más relevante de este tipo de expresión es la manera en que se retrata al cuerpo (femenino y feminizado) desde un lenguaje y un tratamiento orgánico, violento y visceral. El cuerpo, representado en la *narrativa corporal*, es constantemente violentado, en distintos grados y de diversas formas, dependiendo de las categorías (de género, clase, raza, sexualidad, etcétera) que se

intersecten en un ámbito del dominio del poder determinado (estructural, disciplinario, hegemónico, interpersonal), tal como he demostrado en el análisis de la obra.

El concepto de *narrativa corporal*, además, me permite enfatizar que la novela de Melchor funciona como un cuerpo-texto, donde la violencia también es un mensaje, desde su dimensión expresiva, cuyas manifestaciones permanecen patentes en quienes la reciben, mediante su inscripción en los cuerpos, pero también son enunciados que buscan ser comprendidos y reproducidos, en la *pedagogía de la crueldad* que mantiene la estructura de las relaciones de poder.

En este sentido, Melchor se destaca como una narradora cuya voz dialoga con el presente que enmarca sus obras, lo cual se corresponde con el tránsito que la autora hace entre el registro periodístico y el narrativo, por lo que exige ser leída de una forma que no sea únicamente literaria, pues la violencia representada en la diégesis nos obliga a mirar esta problemática como algo urgente de resolver, como algo que no sólo pertenece al universo de la narración. Sirva esta investigación para abrir el camino a otros enfoques que nos provean de diversas herramientas para hablar de la literatura no sólo como un hecho literario, sino también como un fenómeno social que nos ayude a comprender nuestro presente, sin voltear la mirada aunque el panorama sea terrible e incómodo.

Obras citadas

- Álvarez Gutiérrez, Martín G. y José Guillermo Castillo Koschnick. *Panorama estadístico de la violencia contra niñas, niños y adolescentes en México*. México: UNICEF, 2019. Impreso.
- Benjamin, Walter. “El narrador”. *Sujeto y relato. Antología de textos teóricos*. María Stoopen Galán (coord.). México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2009, pp. 33-54. Impreso.
- Blázquez Graf, Norma. “Los conocimientos de las brujas: causas de su persecución”. *Mujeres en la hoguera. Representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*. Marina Fe, coordinadora. México: UNAM, 2014, pp. 31-39. Impreso.
- Brah, Avtar. “Pensando en y a través de la interseccionalidad”. *La interseccionalidad en debate. Actas del Congreso Internacional “Indicadores Interseccionales y Medidas de Inclusión Social en Instituciones de Educación Superior”*. Berlín 23-27 de Noviembre 2012. Martha Zapata Galindo, Sabina García Peter y Jennifer Chan de Avila (eds.). Berlín: MISEAL, Freie Universität Berlin, 2013. 14-20. Impreso.
- Broad, Charlotte. “Introducción”. *Mujeres en la hoguera. Representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*. Marina Fe, coordinadora. México: UNAM, 2014, pp. 7-15. Impreso.
- Butler, Judith. *Deshacer el género*. Barcelona: Paidós, 2006. Impreso.
- . *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós, 2007. Impreso.
- Chávez Arellano, María Eugenia, Verónica Vázquez García y Aurelia de la Rosa Regalado. “El chisme y las representaciones sociales de género y sexualidad en estudiantes adolescentes”. *Perfiles educativos* 29 (115): 21-48.
- Cohen, Esther. “La bruja, el diablo y el inquisidor”. *Con el diablo en el cuerpo. Filósofos y brujas en el Renacimiento*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Taurus, 2003. 23-42. Impreso.
- Cortés Nava, Ana María. “Cómo capturar y eliminar a las brujas según el *Malleus Maleficarum* o *Martillo para las brujas (1487)*”. *Mujeres en la hoguera*.

- Representaciones culturales y literarias de la figura de la bruja*. Marina Fe, coordinadora. México: UNAM, 2014, pp. 19-29. Impreso.
- Crenshaw, Kimberlé. “Mapping the Margins: Intersectionality, Identity Politics, and Violence Against Women of Color”. *Critical Race Theory*. Kimberlé Crenshaw, Neil Gotanda, Gary Peller, and Kendall Thomas. New York: The New Press, 1995. Impreso.
- Davis, Kathy. “Intersectionality as buzzword. A sociology of science perspective on what makes a feminist theory successful”. *Feminist Theory* 9, 1 (2008): 67-85. Impreso.
- Dawn Watson, Nicole. *Making Hair Matter: Untangling Black Hair/Style Politics*. Tesis de maestría. Queen’s University, Ontario, Canadá, 2010. Impreso.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza, traductores. Buenos Aires: Tinta Limón, 2011. Impreso.
- . *El patriarcado del salario. Críticas feministas al marxismo*. Traducción de María Aranzazu Catalán Altuna. 2ª. edición. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, Traficantes de Sueños, 2018. Impreso.
- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad, la voluntad de saber*. Ulises Guñazú (trad.). México: Siglo XXI, 1986. Impreso.
- Guerra, Lucía. *Mujer y escritura. Fundamentos teóricos de la crítica feminista*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Géneros, 2007. Impreso.
- González Prado, Patricia. *Aborto y la autonomía sexual de las mujeres*. Buenos Aires: Didot, 2018. Impreso.
- Haas Paciuc, Alexandra. “La historia de los afrodescendientes en México: visibilizando un pasado común”. *Revista Mexicana de Política Exterior* 116 (mayo-agosto 2019): 57-75. Impreso.
- Hill- Collins, Patricia. *Black feminist thought. Knowledge, Consciousness, and the Politics of Empowerment*. 2nd. edition. New York: Routledge, 2000. Impreso.
- Hill-Collins, Patricia y Sirma Bilge. *Interseccionalidad*. Madrid: Ediciones Morata, 2019. Edición Kindle.

- INEGI. *Glosario*. Web.
 <<https://www.inegi.org.mx/app/glosario/default.html?p=ENESS1996#letraGloC>>.
- Lauretis, Teresa de. *La tecnología del género*. Traducción de Ana María Bach y Margarita Roulet. Caladona. Un espai d'acció feminista. Web.
 <<http://www.caladona.org/grups/uploads/2012/01/teconologias-del-genero-teresa-de-lauretis.pdf>>.
- "Los equívocos de la identidad". Conferencia magistral, Universidad de Córdoba, Argentina, 24 de abril 2014. *Estudios* 34 (julio-diciembre 2015): 207-225. Impreso.
- Mackinnon, Catherine A. *Feminismo inmodificado. Discursos sobre la vida y el derecho*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2014. Impreso.
- Melchor, Fernanda. *Aquí no es Miami*. Literatura Random House, 2018. Impreso.
- *Temporada de huracanes*. México: Literatura Random House, 2017. Impreso.
- Navarrete, Federico. *México racista. Una denuncia*. México: Grijalbo, 2016. Impreso.
- Ordóñez, Montserrat. "Escritoras latinoamericanas: encuentros tras desencuentros". *Boletín americanista* 36 (1986): 135-155. Impreso.
- Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Siglo XXI, UNAM, 1998. Impreso.
- Russ, Joanna. *Cómo acabar con la escritura de las mujeres*. Trad. Gloria Fortún. España: Dos Bigotes, Barret, 2018. Edición Kindle.
- Santibañez Guerrero, Daniel. "El concepto de interseccionalidad en el feminismo negro de Patricia Hill-Collins". *Resonancias. Revista de Filosofía* 4 (2018): 49-58. Impreso.
- Segato, Rita Laura. *Las estructuras elementales de la violencia. Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Universidad Nacional de Quilmes, 2003. Impreso.
- *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de Sueños, 2016. Impreso.
- Thornton Dill, Bonnie. "Intersections, Identities, and Inequalities in Higher Education". *Emerging Intersections. Race, Class, and Gender in Theory, Policy, and Practice*. Bonnie Thornton Dill and Ruth Enid Zambrana. New Jersey: Rutgers University Press, 2009. 229-252. Impreso.

Velázquez Gutiérrez, María Elisa. *Mujeres de origen africano en la capital novohispana, siglos XVII y XVIII*. México: Universidad Nacional Autónoma de México– Programa Universitario de Estudios de Género, Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2006. Impreso.

Velázquez Gutiérrez, María Elisa y Graciela Iturralde. *Afrodescendientes en México. Una historia de silencio y discriminación*. México: Consejo Nacional para Prevenir la Discriminación, Conaculta, 2012. Impreso.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

No. 00416

Matrícula: 2183800957

La narrativa corporal de Fernanda Melchor: un análisis interseccional de la violencia en *Temporada de huracanes*



Con base en la Legislación de la Universidad Autónoma Metropolitana, en la Ciudad de México se presentaron a las 12:30 horas del día 27 del mes de abril del año 2021 POR VÍA REMOTA ELECTRÓNICA, los suscritos miembros del jurado designado por la Comisión del Posgrado.:

DRA. FREJA ININNA CERVANTES BECERRIL
DRA. LUISA ADRIANA GONZALEZ MATEOS
DRA. MARIA GUADALUPE CORREA

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: ERIKA MONSERRAT MARTINEZ TELLEZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

A p r o b a r

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

ERIKA MONSERRAT MARTINEZ TELLEZ

ALUMNA

REVISÓ

MTRA. ROSALIA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH

DR. JUAN MANUEL HERRERA CABALLERO

PRESIDENTA

DRA. FREJA ININNA CERVANTES BECERRIL

VOCAL

DRA. LUISA ADRIANA GONZALEZ MATEOS

SECRETARIA

DRA. MARIA GUADALUPE CORREA