

Desmitificando la masculinidad: la presencia del sujeto *queer* y la homofobia en *Temporada de huracanes* (2017) de Fernanda Melchor

Gerardo Ruz

<https://orcid.org/0000-0002-9480-5576>

Investigador Independiente

gduz@crimson.ua.edu

RESUMEN

Según los reportes del Observatorio Nacional de Crímenes de Odio contra Personas LGBT, la violencia hacia esta comunidad ha alcanzado niveles alarmantes en los últimos años. Este problema ha llegado a la ficción: Fernanda Melchor aborda este tema en *Temporada de huracanes* (2017), donde la proliferación de los delitos de odio se convierte en el tema central. Este artículo realiza un estudio de la masculinidad y la figura del sujeto *queer*, analiza cómo este último influye en el comportamiento heterocentrado y revela las fisuras e identidades alternas ocultas por la hipermasculinidad. Este trabajo analiza los silencios, disonancias y comportamientos que desequilibran la masculinidad hegemónica, y, al mismo tiempo, explora cómo se usa la homofobia para mantener el control, lo que revela un problema social complejo que padecen los sujetos *queer*.

Palabras clave: Queer, homofobia, violencia, heteronormatividad, masculinidad



<https://doi.org/10.18800/lexis.202402.012>

e-ISSN 2223-3768

Demystifying Masculinity: Exploring the Queer Subject and Homophobia in Fernanda Melchor's *Temporada de Huracanes* (2017)

ABSTRACT

According to reports from the Observatorio Nacional de Crímenes de Odio contra Personas LGBT, violence towards this community has reached alarming levels in recent years. This problem has reached fiction: Fernanda Melchor addresses this topic in her novel *Temporada de huracanes* (2017), where the proliferation of hate crimes becomes the central theme. This article carries out a critical study on masculinity and the queer subject, analyzing how the latter influences heterocentric behavior, revealing fissures and alternative identities concealed beneath hypermasculinity. Through a meticulous analysis of the behavior of the main characters, this work scrutinizes the silences, dissonances, and behaviors that unbalance hegemonic masculinity and at the same time, explores how homophobia is used as a tool to maintain social control, which reveals a complex social problem that queer subjects suffer.

Keywords: queer, homophobia, violence, heteronormativity, masculinity

INTRODUCCIÓN

Según los reportes del Observatorio Nacional de Crímenes de Odio contra Personas LGBT, la violencia hacia esta comunidad ha alcanzado niveles alarmantes en los últimos años, en que los ataques violentos han sido originados únicamente por la orientación sexual. El año pasado, según las estadísticas del último informe del Observatorio Nacional, se registraron 35 asesinatos relacionados con la orientación sexual de las víctimas. Esta problemática ha llegado a la ficción: Fernanda Melchor aborda este tópico en su novela *Temporada de huracanes* (2017), donde la proliferación de las agresiones de odio se convierte en el tema central. Esta novela, que se publica en el 2017, se contextualiza con la suma alarmante de crímenes de odio para dicho año, donde el Observatorio Nacional en México registró 27 homicidios de sujetos de la comunidad LGBTQ+.

La novela de Fernanda Melchor encapsula las voces de sus personajes a modo de un huracán; desde la polifonía, esta novela crea un discurso narrativo donde las diferentes voces relatan la realidad de eventos y personajes desde múltiples perspectivas. *Temporada de huracanes* inicia con el hallazgo de un cuerpo sin vida en un canal de riego. La novela se divide en ocho capítulos, que cuentan con estilo de chisme las sospechas del asesinato de la Bruja, el travesti del pueblo. A medida que los personajes comparten sus conjeturas sobre lo que pasó, narran sus vidas y reconfiguran las de otros, dejan en evidencia las relaciones de poder y la necesidad de arrasar con todo aquello que muestre las fisuras de la hegemonía heterosexual. Una novela que, desde un espacio sórdido sumergido en la violencia, drogas, miseria, chisme y sexo, destaca la realidad del cuerpo *queer* y las impresiones que este deja en sujetos heteronormados. Una vez cuestionada la heteronormatividad, los individuos heterocentrosados recurren a excusas que desvían la atención sobre la sexualidad y se apoyan en la violencia para silenciar estas entidades que revelan sentimientos eróticos en los personajes masculinos de la novela.

Este artículo estudia la masculinidad y la figura del sujeto *queer*, examinando cómo su presencia influye en el comportamiento mientras se revela la identidad oculta detrás de la masculinidad tóxica. Para este fin, se analiza el proceder de los personajes principales, escudriñando los silencios, las disonancias y conductas que desequilibran la masculinidad hegemónica y, además, cómo la homofobia se emplea como instrumento para mantener el control social, lo que revela un problema social de gran relevancia y complejidad.

1. LA PRESENCIA DEL SUJETO *QUEER*: LA BRUJA

La crítica existente sobre esta novela se ha centrado principalmente en la violencia de género desde la perspectiva de los personajes femeninos, como se observa en los trabajos de Islas Arévalo (2021), Hernández Ojendi (2019); en temas relacionados con la abyección, como Ávalos Reyes (2019) y Suárez Noriega (2020); y en aspectos

de la masculinidad, como se examina en los estudios de Hernández Bautista (2022). No obstante, el análisis crítico de la heteronormatividad, la identidad de género y los estudios *queer* ha sido abordado con menor rigor. Es necesario realizar un estudio detallado del personaje de la Bruja como un sujeto *queer* que sufre las consecuencias de una sociedad inhóspita que no da cabida a comportamientos que no se ajustan a la heteronormatividad. Este estudio facilitará un diálogo crítico con los estudios de género y complementará el análisis de la representación del sujeto *queer* en la narrativa de Melchor, para así contribuir a una comprensión más profunda de la compleja interacción entre la identidad *queer* y la violencia masculina en esta narrativa. En consecuencia, debe entenderse que todo comportamiento que rompa los lineamientos sociales normativos puede ser considerado *queer*. Al respecto, Jason Edwards (2008: 64) argumenta que cualquier sujeto que se encuentre interesado en formas de deseo no convencionales y riesgosas que se desvían de cualquier normativismo puede ser considerado *queer*.

Esta novela gira en torno al asesinato de la Bruja, el mismo podría ser considerado como accidental. Sin embargo, el asesinato de la Bruja no es un suceso accidental en sí mismo. Este evento se presta como catalizador para relatar y tejer las historias de otros sujetos; este personaje es fundamental para entender la presencia del sujeto *queer* y el efecto que produce en los demás, pues deja al descubierto la homofobia presente en la novela.

De igual manera, es oportuno analizar brevemente la descripción del asesinato de la Bruja, ya que el primer capítulo presenta huellas que revelan la relación entre el cuerpo abyecto y la identidad *queer*. La Bruja es descubierta por un grupo de personas, y la voz narrativa describe que en ese lugar se percibe un olor putrefacto que las personas no pueden tolerar, quienes luego observan “un rostro podrido” en el agua (Melchor 2017: 1). Esta descripción de los hechos es cruda, violenta y mórbida: crea una imagen de un cuerpo desechado en un estado avanzado de descomposición; un cuerpo que ha sido relegado a los espacios de lo abyecto. Esta descripción del cuerpo en descomposición no es más que una representación

del cuerpo *queer*, como lo describe Grandinetti (2011:1), quien afirma que el cuerpo abyecto es innombrable, inclasificable e ininteligible. Un cuerpo abandonado y rechazado, similar a los sujetos de ese pueblo que tienen una identidad alterna: dicha identidad los hace innombrable e incoherentes.

En relación con la identidad *queer*, se establece una conexión con aquellos cuerpos que son marginalizados y excluidos debido a la exhibición de comportamientos que se desvían de la hegemonía normativa. Según la teoría de Judith Butler (2002a), la identidad se codifica a través de la relación entre la exclusión y la abyección. Dicha relación es la que forma una identidad abyecta (20), debido a que la hegemonía heterocentrada se encarga de catalogar a un cuerpo como repulsivo o inaceptable. Esta dinámica pone en relieve cómo la exclusión y la abyección pueden conformar la identidad de los sujetos *queer*, lo que a su vez destaca la importancia de cuestionar y desmontar las estructuras de poder que perpetúan la marginación y la exclusión. En la novela, la primera imagen presentada al lector es una descripción repulsiva que marca la abyección de la Bruja desde el inicio, estableciendo esta relación entre lo abyecto y lo *queer*.

La ocupación de este personaje conocido como Bruja, que realiza hechizos y hace pociones para inducir abortos en las mujeres, también alude a espacios de abyección. Si bien los habitantes de La Matosa buscan sus servicios, siempre lo hacen con total discreción. Godínez Rivas y Román Nieto (2019), en su artículo, analizan el personaje de la Bruja con la finalidad de examinar, más allá de la caracterización individual, el arquetipo de la Bruja como un tropo histórico (62). No obstante, se percibe que, más allá de la discusión sobre la Bruja como arquetipo, se establece una conexión entre la identidad sexual y la práctica del ocultismo, y se le califica como un acto diabólico, lo que justifica la persecución o el asesinato de la Bruja.

Por otro lado, la novela es narrada por múltiples voces que siguen reglas heteronormativas, lo que supone que estas voces vigilan el comportamiento de todos los personajes. Tal como afirma Atilano-López, en "*Temporada de huracanes*, la voz que narra suele

confundirse con las voces citadas o de los personajes, cuya representación se realiza por medio de características muy específicas del habla, adoptadas en el discurso del narrador” (2022: 55). No obstante, no se menciona que esta herramienta polifónica¹ también actúa como un ente regulador de los comportamientos no normativos. Las figuras principales, la Bruja y Luisimi, están ausentes del diálogo narrativo; están siempre siendo reconfigurados y vigilados por sujetos heteronormados. La autora de la novela destaca su intención consciente y deliberada de que las “dos figuras más importantes que son la víctima y el victimario fueran mudas. Que todo se contará a su alrededor” (Godínez y Román 2019: 192-193). Esta estructura narrativa destaca la importancia de la Bruja como sujeto *queer* y la homofobia presente en la novela, donde su identidad está constantemente siendo construida por otros.

La Bruja, según la voz narrativa, nace en el secreto y la vergüenza. Las primeras descripciones sobre este personaje son negativas; es descrita como una mujer sucia, alta y desarreglada, a la que nadie le hablaba y de la que todos huían (Melchor 2017: 18). También se describe como una mujer de voz tosca (Melchor 2017: 19). Esta caracterización proviene de las diferentes voces que se alternan en la narración. La Bruja no participa directamente, lo que permite que este personaje sea moldeado a través de la mirada heteronormativa. Las mujeres del pueblo manifestaban que no le dirigían la palabra y le tenían temor. Sin embargo, esto solo constituye un recurso narrativo para evitar admitir directamente la identidad *queer* del personaje, a pesar de que se hace referencia a su aspecto travesti en múltiples ocasiones. No es hasta el final de la novela cuando se afirma explícitamente su identidad masculina. Precisamente debido a que se afirma esta masculinidad y los comportamientos *queer* del personaje, se le asesina a manos de la violencia cometida por Brando y Luisimi

No obstante, previo a la muerte de la Bruja, se habla siempre sobre una mujer que vivía en el misterio, encerrada en sus ropas negras y velo que ocultaba su apariencia física. Esta escueta descripción

¹ Véase Bajtin 2005.

del personaje es oportuna, porque permite exponer brevemente el aspecto físico de la Bruja y devela su identidad *queer*, una que no encontraría resonancia dentro de una cultura heterocentrada. La verdadera identidad de la Bruja se mantiene en silencio, en el closet, pero no por decisión consciente ni propia, sino como consecuencia del comportamiento heteronormativo de los habitantes del pueblo donde se desarrolla la historia. Por ende, la voz narrativa describe que:

La Chica se apersonó una mañana en las calles de villa, vestida de negro por completo, negras las medias y negros los vellos de sus piernas y negra la blusa de manga larga... y el velo que se había prendido con pasadores al chongo...una imagen que pasó a todos, no sabían si del espanto o de la risa, por lo ridícula que lucía, que ganas de hacerle al mamarracho como los travestidos que año con año se aparecían en el carnaval de Villa, aunque la verdad nadie se atrevió a carcajearse en su cara (Melchor 2017: 25).

La cita anterior revela una perspectiva que juzga la forma de vestir de la Bruja, ya que se le hace objeto de burlas y comparaciones con los “travestidos” que participaban en el carnaval. Esta representación de la Bruja como una parodia sirve para justificar su presencia dentro de la esfera social, destacando la dinámica de exclusión y ridiculización que afecta a los sujetos *queer*.

Es importante destacar que la descripción de la Bruja como una mujer y no mostrar su identidad andrógina tiene un propósito específico: atentar contra la normatividad. Aunque se revela el sexo de la Bruja en el capítulo cuatro, se hace caso omiso de ese aspecto y se asume como mujer por los demás. Los hombres querían tener sexo con la Bruja, por lo que no era conveniente afirmar su identidad andrógina, es decir, que ella también era un hombre:

Y ni siquiera tuve que verle la cara, presumía el patán en turno, a quien quisiera escucharle, ni siquiera había tenido que hacer nada más que soportar sus manos y dejarse lamer por una boca que era también como una sombra que aparecía y desaparecía detrás de la tela áspera y mugrienta que le cubría la cabeza... y hasta cierto

punto ellos lo agradecían el silencio casi absoluto en el que se desarrollaba todo aquello, sin gemidos ni suspiros ni distracciones ni palabras de ningún tipo (Melchor 2017: 29).

Se puede denotar que la reseña del acto sexual es contada por diferentes voces del pueblo, no por la Bruja propiamente. El hombre que hace esta descripción, aunque señala que se aglomeraban para tener sexo con ella, destaca también que todo ocurría en un silencio absoluto, sin gemidos, ni suspiros. Estos hombres puntualizan que solo había sexo oral; si hiciesen referencia a la voz de la Bruja y los gimoteos, tendrían que admitir que es una voz grave, lo que es absolutamente repulsivo para hegemonía heterocentrada. Es necesario mantener en el anonimato la identidad sexual de la Bruja para no derrumbar el mito de la heteronormatividad. El literato Jonathan Rico Alonso (2022) estudia la figura de los mayates en la novela, caracterizados por intercambiar favores sexuales por bienes materiales y mantener una posición de dominio debido a su papel activo en el acto sexual (7). Al contrario, la Bruja ocupa una posición de desventaja, en la que ofrece bienes materiales a cambio de favores sexuales, pero su posicionamiento en el acto sexual refuerza la mirada heterocentrada, relegándola a un papel pasivo y femenino, ya que nunca asume una posición activa, aunque provea dichos bienes materiales.

En el pueblo de La Matosa, donde se desarrolla la narrativa, existe una aceptación tácita de la Bruja como figura femenina; sin embargo, ella nunca se expresa en la novela: todo se cuenta sobre ella desde la perspectiva de terceros. Asimismo, al final, se presenta un hecho ambiguo cuando el personaje de la Bruja es asesinado por ser andrógino, a la que se le cataloga como “choto” (Melchor 2017: 158); ello sugiere que, a pesar del aparente consentimiento, nunca fue aceptada por esta dualidad sexual en su totalidad, lo que desata la violencia hacia su persona por ser *queer*. Es necesario analizar la utilización de adjetivos como *choto*, *joto* y *travestido*, ya que estos términos justifican la muerte de la Bruja y se utilizan de manera descalificativa, lo que otorga una característica abyecta a la persona que es completamente rechazada por la matriz heterosexual.

La revelación de la identidad *queer* de la Bruja tiene como consecuencia la exposición de la verdadera identidad de otros personajes que han establecido una relación con ella, lo que pone en peligro sus propias identidades *queer*, que están siendo proyectadas como heterosexuales. En este sentido, la solución para mantener la heteronormatividad es eliminar a la Bruja, ya que su existencia atenta contra los comportamientos establecidos por la normatividad.

En la novela, se evidencia, a través de la violencia, el uso del poder sobre la figura de la Bruja, quien es víctima de violencia física por parte de los hombres que la frecuentaban. Aunque la novela no da mayor detalle sobre este comportamiento específico, la narración de una de las mujeres cuenta que la Bruja llevaba moretones en los ojos. Textualmente, la novela ilustra esta dinámica de dominio: “La Bruja se asomaba vestida con su túnica negra... no bastaba para disimular los moretones que le inflaban los párpados [...] y dijera en voz alta los nombres de los cabrones que le había pegado” (Melchor 2017: 31). La presencia de este cuerpo *queer* desafía la masculinidad de estos hombres, lo que tiene como consecuencia la violencia y la necesidad de mantener el poder y subyugar identidades alternas.

La violencia hacia la Bruja les permite a los sujetos que participan de actos sexuales con ella afirmar su masculinidad y borrar cualquier rasgo *queer* en ellos. La violencia de género autoriza a los sujetos a posicionarse en un punto de poder aceptado por la heteronormatividad, mientras que simultáneamente construye la identidad *queer* de la Bruja como aquello que es rechazado y marginado. Como lo han establecido Sifuentes Rodríguez y Gonzales Quintero (2023), la criminalidad se encuentra inherentemente vinculada a la construcción de la masculinidad (78), por lo que se puede afirmar que los actos criminales o vandálicos están intrínsecamente relacionados con la violencia; es precisamente esta violencia criminal la que contribuye a la conformación de la identidad masculina. En el caso de la Bruja, como víctima y no partícipe de la violencia, se produce un fenómeno inverso: es completamente marginada y excluida del constructo identitario hegemónico.

La publicación de esta novela en el 2017 coincide estrechamente con la preocupante realidad que enfrentan los sujetos *queer* en México. En ese mismo año, el Observatorio Nacional de Crímenes de Odio contra las Personas LGBT registró 27 asesinatos en todo el país, lo que mantiene una cifra no menor a 20 en años anteriores. Posteriormente, según el Observatorio Nacional, los asesinatos por orientación sexual han aumentado. Este organismo expresó su gran consternación debido a los crecientes números en Veracruz, Chihuahua y Michoacán, estados donde se han registrado más crímenes de odio: “Si bien cada caso es motivo de nuestra preocupación, las crecientes cifras en Veracruz, Chihuahua y Michoacán han resultado motivo de especial atención” (2020: 10). En la novela, la autora recrea un espacio mórbido mediante imágenes abyectas que buscan evidenciar esta alarmante realidad en el estado de Veracruz.

El descubrimiento del cuerpo de la Bruja en la novela establece un paralelismo con la situación de asesinatos de sujetos *queer* en México, caracterizados por la permanencia en el anonimato debido a la falta de reconocimiento de su identidad social y, por tanto, el requerimiento del uso del nombre oficial de nacimiento para ser reconocidos. En la novela, las trabajadoras sexuales intentan reclamar su cuerpo, pero no pueden hacerlo debido a que no conocen su nombre de pila (Melchor 2017: 33); lo que deja entrever que las autoridades no reconocen el cuerpo como un individuo *queer*. Esto anula el cuerpo en cuestión, lo deshumaniza y lo minimiza. Esta situación es crítica porque deja ver que la identidad del sujeto es irrelevante y sin importancia, se marginaliza y, en este caso, se asesina. La Bruja, sin nombre, destaca la poca importancia que se le da como persona y ser humano, que existe solo para satisfacer los deseos de los hombres, brindarles apoyo económico y morir cuando la voz heteronormativa lo decide. Este cuerpo desaparece cuando la masculinidad de los sujetos se cuestiona.

Esta situación es la que siguen padeciendo muchos miembros de la comunidad LGBTQ+ en México, como bien lo expone el Observatorio Nacional de Crímenes de Odio contra Personas LGBT en este país:

En muchas ocasiones, se desconoce desde el nombre legal de las víctimas; algunas son identificadas únicamente con su nombre social, es decir, el nombre que habían elegido para sí o bien el nombre con el que se les conocía. Al menos 45 de las víctimas identificadas por el Observatorio permanecen en anonimato. No nos queda más que esperar que hayan podido ser identificadas para que familiares y/o amigos puedan llorar su muerte (2020: 21).

La novela presenta una atención minuciosa a cada detalle a través de la historia de la Bruja, destacando la ausencia de reconocimiento del cuerpo debido al rechazo de su identidad social, lo que lleva a una necesidad incesante de los sujetos del centro en perpetuar el anonimato de las víctimas de crímenes de odio.

En el relato, también se precisa una denuncia social sobre la impunidad de los crímenes y el desinterés de las autoridades en resolver los casos de violencia contra las personas LGBTQ+. Las autoridades se sumergen en la corrupción por el interés de obtener un beneficio económico. Los policías que investigan el caso de la Bruja no lo hacen con diligencia y tampoco la denuncia de Yesenia es auténtica, ya que ella solo denuncia como resultado del resentimiento que tiene hacia su primo. Las autoridades se interesan en el caso debido al dinero que esperan obtener, como lo expone la voz narrativa: “El dinero, querían saber dónde estaba el dinero, qué habían hecho con el dinero, dónde lo habían escondido y eso era lo único que le interesaba al marrano asqueroso de Rigorito” (Melchor 2017: 153). Esto evidencia la poca consideración que se tiene hacia los sujetos LGBTQ+ y la negación de su humanidad. El comandante a cargo de la investigación reitera su desentendimiento del caso cuando la voz narrativa afirma que “al comandante Rigorito la muerte de la Bruja le valía tres toneladas de verga” (Melchor 2017: 157).

La falta de interés y la escasa valorización de la humanidad de los sujetos LGBTQ+ se hace patente cuando los delitos de odio no son investigados de manera exhaustiva. En México, esta realidad se hace cotidiana. Según Fabiola González, “la fiscalía general del Estado (FGE), esta instancia de procuración de justicia no genera

estadísticas relacionadas con crímenes de odio contra la población sexodiversa” (2023: 16). Esto revela dos aspectos importantes: por un lado, las autoridades muestran un desinterés en los crímenes de odio; por otro, los crímenes de odio no se registran con precisión en las estadísticas porque a menudo no se clasifican como tales.

La novela ilustra claramente la alarmante realidad de la sociedad mexicana respecto a las injusticias cometidas hacia la comunidad LGBTQ+, donde la violencia verbal desencadena la perpetración de actos delictivos que conducen al cese de la vida de estos sujetos. En la novela, los reos en la cárcel emiten comentarios homófobos, justifican la muerte de la Bruja y reiteran el apoyo a Brando por dicho crimen: “Si no más fue un choto el que mataron” (Melchor 2017: 158). La vida de los sujetos *queer* es marginada y relegada a los bordes de la sociedad, donde toda forma de violencia hacia ellos se justifica perpetuamente por la deshumanización y la caracterización abyecta que reciben de la matriz heterocentrada: “la Bruja se lo merecía; por choto, por feo, por culero y manchado. Nadie iba a extrañar a ese pinche maricón de mierda; Brando ni siquiera estaba arrepentido” (Melchor 2017: 158). Se evidencia la raíz homofóbica que desemboca en un crimen de odio como lo define el Observatorio Nacional de Crímenes de Odio contra Personas LGBT: “en declaraciones han señalado como crímenes de odio aquellos comportamientos y expresiones con formas violentas de relación ante las diferencias sociales y culturales. Los crímenes de odio se sostienen, ante todo, en una densa trama cultural de discriminación, rechazo y desprecio” (2020: 9). La Bruja enfrenta un desprecio inminente debido a su identidad sexual y social, lo que desafía la heteronormatividad privilegiada. Su cuerpo *queer* y abyecto expone los comportamientos no normativos de los hombres en esta narrativa, lo que lleva a la violencia como medio para mantener el control y perpetuar la opresión en la sociedad.

La muerte de la Bruja constituye un ejemplo cruel de la intolerancia hacia la comunidad LGBTQ+. Según la voz narrativa, Brando sugiere que se destruyan todos los cuerpos de las personas con comportamientos alternos al suyo: “ese pueblo apestoso, lleno de

chotos; deberían agarrarlos a todos y ponerlos juntos y quemarlos (Melchor 2017: 158). La sociedad alberga un rechazo hacia cualquier individuo que se aparte de la norma hegemónica y, cuando un cuerpo se desvía de las normas establecidas, se justifica la violencia y el control. En una sociedad machista, todo comportamiento *queer* que permanezca en la clandestinidad puede sobrevivir, pero cuando este atenta contra el predominio heteronormativo, se enfrenta a la violencia y la exclusión de la esfera pública. Esta realidad ha sido reiterada en múltiples ocasiones por diferentes medios impresos; varios periódicos de la capital Veracruzana denuncian la violencia que sufren la población LGBTQ+: Zamudio del diario Milenio publicó “Un total de 26 crímenes de odio se registraron durante el 2022 en Veracruz” (2022: 1); el periódico El Financiero (2021) dice “Entre mayo de 2020 y abril de 2021, ha habido un total de 87 crímenes contra esta comunidad en el país” (1); y en el diario de Xalapa, González afirma que “la entidad veracruzana registra 95 homicidios de personas LGBTQ+” (2023: 2)

También es esencial reiterar que la autora asume que esta novela fue inspirada por un crimen pasional hacia un sujeto LGBTQ+ que leyó en un periódico: “La novela me la inspiró un crimen [...]. Lo leí en un periódico [...]. La nota decía: mataron al brujo del pueblo, lo mató el que era su amante, porque el brujo quería que el muchacho volviera con él, y como este ya se había casado, entonces le hizo brujería, así que el joven lo mató” (Godínez y Román 2019: 190-91). Esta novela funciona como vehículo que amplifica los ecos de los crímenes de odio contra individuos LGBTQ+: al exponer las causas subyacentes de la violencia y los desafíos que los sujetos *queer* enfrentan a diario, pone en relieve la inquietante realidad de vivir en una sociedad que constantemente vigila sus cuerpos.

2. JUSTIFICACIÓN DE LA IDENTIDAD *QUEER* DE LUISMI

Es notable considerar que, en esta novela, hay una seria intención deliberada de representar el mundo masculino que se mueve en Veracruz, es decir, hay aspectos realistas de la masculinidad y

la intención de los sujetos heteronormados en propagar los estereotipos identitarios del centro. Fernanda Melchor, en entrevista con Luis Nieto, sostiene que creció en un ambiente masculino donde observaba conductas *queer*, lo que la fascinaba porque sentía que estaba escribiendo sobre sí misma:

A veces escribir sobre gays, como algunos personajes de Falsa liebre, finalmente es escribir sobre mí, porque yo quería ser hombre, pero además me gustaban los hombres. Entonces, en el fondo, creo, soy un bato gay, por mi predilección por ellos sin tener que pasar por la identidad femenina o rechazarla... decir que no sea mujer. Creo que esta novela cristaliza ese dilema que tenía y el enigma que para mí siempre fueron los batos y el mundo masculino. Era como un intento por comprenderlos, por exponer las masculinidades que yo presenciaba y que me llamaban mucho la atención (Nieto 2018: 8).

Es así que, a través de los arquetipos masculinos de Luismi y Brando, la escritora desmitifica la idea de la masculinidad para mostrar las conductas sexuales alternas de los personajes, esos que intentarán mantener una imagen apropiada frente a la sociedad pese a la ambigüedad de esta dinámica heterocentrada.

Luismi es un personaje que demuestra esa masculinidad que le fascina a la escritora. Justamente por romper con los lineamientos sociales, Luismi, al igual que la Bruja, no tiene una voz narrativa propia en la novela. En lugar de eso, su presencia y acciones son construidas y relatadas por otros personajes, quienes son los que dan forma a su identidad. Todas las descripciones sobre Luismi provienen de la perspectiva de su prima Yesenia, su amigo Brando y su novia Norma. Yesenia, en particular, intenta avisar a su abuela sobre las actividades de su primo, que ella define como “cochinadas” (Melchor 2017: 36); es decir, Yesenia desea exponer la identidad *queer* de su primo. En cambio, su amigo Brando, aunque desea lo mismo, siempre consigue justificar dicho comportamiento no normativo.

El deseo de Yesenia de exponer a su primo y de Brando de justificarlo muestra la fragilidad de la masculinidad. Yesenia, al inicio del capítulo tres, afirma que su primo participa de actos sexuales

no convencionales: “lo cachó haciendo sus cochinadas y el muy cobarde prefirió largarse para siempre de la casa que tener que enfrentar a Yesenia y escuchar las verdades que ella le echaría en cara...pinche maricón cobarde” (Melchor 2017: 36). Esta descripción que se hace sobre Luismi, al inicio del tercer capítulo, se reafirma al final de la novela a través de la narración de Brando, quien cuenta que Yesenia encontró a Luismi practicando sexo con la Bruja. En este punto, se usa por primera vez la palabra *maricón* para referirse a Luismi. Al ser descubierto, Luismi decide desaparecer antes de enfrentar la realidad. Sin embargo, la revelación de su acto sexual no lo pone en riesgo ni cuestiona su hombría ante su grupo de amigos.

Esto se debe a que la masculinidad debe ser ratificada por sujetos masculinos, y Luismi cuenta incondicionalmente con la aprobación del grupo que lo rodea. Cuando esta masculinidad se cuestiona, otros personajes masculinos encuentran formas de excusar el comportamiento *queer* de Luismi. El aspecto más destacable es que la voz narrativa, a través del personaje de Yesenia, pronuncia juicios para calificar los encuentros sexuales de Luismi como pervertidos y profundamente negativos: “y cacharlo, en uno de eso malos pasos de los que todo el mundo hablaba, y así exhibirlo enfrente de la abuela, que finalmente ella viera lo canalla y degenerado que era ese pinche chamaco” (Melchor 2017: 46). De esta manera, se nota que cada actitud *queer* en la novela tiene una connotación negativa para los sujetos heterocentros que etiquetan el comportamiento de Luismi como “malos pasos” y “degenerado”, refiriéndose a su inclinación sexual. La frase “malos pasos” podría referirse a la adicción a las drogas del personaje, pero en cambio, hace referencia directa al comportamiento *queer*, empleado únicamente para transmitir repulsión y desaprobación de una conducta no heteronormativa.

En cuanto a la sexualidad de Luismi, algunos críticos no la catalogan como *queer*; en el caso de Hernández Bautista (2022b), nombra la sexualidad de Luismi como abyecta; sin embargo, lo abyecto y lo *queer*, en este caso, presentan una convergencia inherente. La masculinidad de Luismi, según Hernández Bautista, se reduce a

una forma abyecta, basada únicamente en su apariencia física, y sostiene que esta identidad abyecta lo relega a espacios marginales. Este crítico literario ignora el comportamiento no normativo de Luismi y no considera los adjetivos calificativos empleados por Brando al final de la novela para describirlo. Además, el autor señala que a Luismi no se le aplica el término *marica* debido a su rol activo, sin mencionar un rol pasivo que sí existe en el personaje. Específicamente, estos aspectos, incluidos los adjetivos peyorativos y el comportamiento de Luismi, permiten rastrear la conexión entre lo abyecto y lo *queer*. Sin embargo, la postura de percibir inequívocamente a Luismi como masculino es consecuencia de la constante justificación por parte de la voz narrativa y los personajes en relación con la sexualidad de los hombres:

Luismi no es llamado marica por sus amigos porque el papel que asume ante sus parejas —al menos de manera pública— es el activo, el penetrador, el que otorga, el que da. El sistema de deseo mediterráneo tolera este comportamiento: le permite asumir que sus relaciones no rompen con su masculinidad, ni con su heterosexualidad asumida, siempre y cuando mantenga dicho papel (Bautista 2022b: 158).

Hay que destacar que no es el propio Luismi quien intenta defender su conducta, sino que son sus amigos, con perspectivas heterocentradas, quienes constantemente codifican su identidad. Además, Bautista indica que Luismi cumple el rol activo, lo que no es del todo preciso, ya que Luismi se besa públicamente con el ingeniero y, en la conclusión de la novela, se revela que exhibe comportamientos asociados con un rol pasivo, como lo admite el ingeniero (Melchor 2017: 191).

En la novela, se destaca cómo los comportamientos no normativos son considerados abyectos, es decir, inadmisibles, por ende, es necesario justificarlos. Sin embargo, como bien dice Blanco Rivera (2024), la abyección es una dimensión fluida de la que se puede salir y entrar: “En consecuencia, la abyección es una dimensión a la que se entra y se sale” (261). En este sentido, Luismi, al entrar

en esta dimensión de abyección, hace que su identidad *queer* sea más palpable cuando se besa con otros hombres, lo que genera un rechazo y exclusión de su cuerpo por parte de la hegemonía, similar al caso de Brando. Sin embargo, al exhibir comportamientos socialmente aceptados como masculinos —como enamorarse y tener sexo con Norma—, dicha exclusión se diluye. Es precisamente esta fluidez la que le permite mantenerse al margen y formar parte del conglomerado heterocentrado.

La novela encierra una actitud y un comportamiento machista que desacredita toda conducta que se escapa de la normatividad. La voz narrativa hace referencia a que los hombres de La Matosa tenían por costumbre tocar inapropiadamente a las mujeres, algo que también hacían con los hombres: “a ver si eran tan machos como cuando manoseaban a las chamaquitas, y hasta a los chamaquitos” (Melchor 2017: 47). Aunque los hombres tocaban a los “chamaquitos”, señal de una conducta *queer* por existir el deseo hacia el cuerpo masculino, es un hecho que no se problematiza en la novela, al contrario, se reafirma la heteronormatividad o la masculinidad tóxica. Esta lógica se basa en que el individuo masculino tiene el control total del acto, imponiendo su posición de poder durante la intimidad sexual; es el hombre quien “manosea”, ejerciendo autoridad y dominio. Por lo tanto, el poder y la fuerza se vuelven, en este caso, sinónimos de masculinidad.

La perpetuación del poder heterocentrado se mantiene mediante la imposición de autoridad. Aunado a esto, en la novela se presenta un elemento adicional que contribuye a este factor para justificar las conductas no normativas de los personajes: el chisme cobra importancia porque descredita el discurso que intenta revelar las fisuras y la fragilidad de la masculinidad. El chisme justifica el proceder de Luismi. Aun cuando la voz narrativa emite juicio contra Luismi y se le clasifica como una conducta negativa (Melchor 2017: 49), este comportamiento se exonera por medio del chisme. En su estudio sobre esta novela, Robles Lomelí argumenta que el chisme le da poder a los sujetos que han sido desplazados del centro:

El único poder que ostentan estos personajes (por ejemplo: el homosexual, el transgénero o la prostituta) es el chisme... recuperando el control que la misma sociedad les ha arrebatado. De tal manera que, la amplitud y lo atiborrado de los párrafos que componen la novela de Melchor, revelan una violenta habladoría que mantiene a los personajes con vida, el chisme se funda como marca de identidad tanto individual como colectiva (2021: 438).

Es importante destacar que la característica polifónica del chisme, donde convergen diversas voces, permite la codificación de las identidades de otros; destacando que Luismi y La Bruja permanecen silenciados a lo largo de la novela, su presencia e identidad solo se construyen a través de narraciones sobre ellos. Del mismo modo, Brando, quien sí expresa conductas *queer*, usa el chisme para esconder su verdadera identidad y presentarse como una voz heteronormada.

El chisme actúa como un tropo recurrente en esta narrativa, en la que el conocimiento se construye a través de los murmullos de los demás y así perpetúa una cultura de chisme. Este tropo permite justificar y aceptar el comportamiento *queer* de Luismi en una sociedad heterocéntrica, lo que le permite pasar desapercibido y coexistir en este entorno: “nada más a ti se te puede ocurrir una mentira tan horrible y espantosa, estás enferma de la mente, la tienes llena de cizaña” (Melchor 2017: 49). La abuela, al enterarse de este chisme que encuentra absolutamente aborrecible, opta por desestimar el comportamiento de su nieto favorito, cuestionando el rumor que Yesenia ha difundido como una mentira y un chisme malicioso. Además, este tropo implica que la vida de los heterosexuales es más valiosa que la de los sujetos *queer*, porque el chisme es el vehículo para juzgar y deslegitimar estos cuerpos no normativos. Es por eso que la abuela tiene un interés especial en cuestionar lo que se comenta sobre Luismi. También, Rodal Linares (2023) sostiene “que el chisme funciona como un flujo que arrastra a los cuerpos femeninos y feminizados” (164). Por consiguiente, se afirma que el chisme funciona como herramienta justificativa empleada por estos mismos personajes femeninos para desacreditar cualquier

exposición de comportamientos queer en individuos que intentan adaptarse a estructuras de poder heteronormativas, lo que hace que estos cuerpos sean responsables de la violencia hacia las personas *queer*.

Yesenia, a pesar de que usa el chisme para revelar la identidad de Luismi, inmediatamente se ve en la necesidad de rumorar sobre el uso de las drogas para justificar el comportamiento de su primo. Luismi, dentro de la heteronormatividad, es justificado por las drogas; es decir, según su prima, eran los efectos de estas las que le impedían pensar sensatamente: “porque seguramente la droga le quitaba la capacidad de razonar y seguramente ya no pensaba nunca en nada” (Melchor 2017: 50). Inconscientemente, la voz de Yesenia, quien intenta por varias vías revelar los actos sexuales de su primo a su abuela, indica que todo aquel sufrimiento que le causaba a la abuela era consecuencia de la droga que no le permitía razonar. En otras palabras, el comportamiento *queer* de Luismi es justificado por la matriz heterosexual por el uso de sustancias estupefacientes.

Hay un propósito perenne de legitimar la masculinidad de Luismi por todos sus compañeros. Cuando el grupo de amigos tiene sexo con una mujer en un carro, Luismi no participa en este acto: está claro que no le gustan las mujeres. No obstante, sus amigos y la voz que narra este hecho lo justifican nuevamente con las drogas, afirman que estas lo tienen dormido (Melchor 2017: 172). Se puede percibir la posición pasiva que toma Luismi en este momento, lo que objeta la afirmación de Hernández cuando asevera que Luismi está siempre en un lugar de dominio (2022b: 158).

La madre también está consciente de esta realidad, de la homosexualidad de su hijo, pero nunca lo admite directamente y lo excusa. La madre de Luismi expresa que este tiene un vicio con las pastillas que nunca va a dejar: “¿Tú crees que no sé en qué desmadre está metido? ¿Tú crees que algún día se le va a quitar lo puto y te va a coger como tú te lo mereces?” (Melchor 2017: 146). La madre, en otras palabras, indica que conoce el “desmadre”, haciendo referencia a los actos sexuales que se practicaban en casa de la Bruja. Aunque ella lo cataloga de “puto”, entiende que su deseo sexual está

direccionado hacia los hombres. Esta mujer menciona la promiscuidad y su relación con las drogas, específicamente estas últimas, porque son las drogas las que no lo dejan razonar y lo mantienen en un estado de letargo. En las drogas la madre encuentra la excusa idónea para justificar el comportamiento *queer*. Luismi personifica un arquetipo masculino reconocido por todas las voces heterocéntricas, pero exhibe tendencias homosexuales inequívocas: llora la partida de su amigo y amante, el ingeniero, y utiliza a Norma como pretexto para mostrar una masculinidad que se ajusta a las expectativas del grupo (Melchor 2017: 193).

3. LA HOMOFOBIA DE MUNRA

La homofobia de Munra está hábilmente escondida en la novela, lo que le permite convertirse en la figura central a la hora de juzgar a los demás mientras oculta sus propios deseos profundamente arraigados de conexiones homosociales. Munra destaca los comportamientos *queer* de Luismi y también se vale de las drogas para minimizarlo. Munra relata que Luismi deseaba trabajar en los pozos petroleros, pero cuestiona este hecho porque él no sabía hacer nada: “y todo por culpa de un tal amigo ingeniero ese que según iba a hacerle el paro de meterlo a la compañía” (Melchor 2017: 75). La aparición de este personaje, el amigo ingeniero, es clave para entender y analizar el comportamiento *queer* de Luismi, lo que suscita la duda en Munra sobre cómo este joven va a obtener trabajo si no tiene habilidad alguna. El silencio y la descripción escueta del ingeniero, unido a las frases de duda como “tal vez” y “un tal amigo ingeniero”, permiten suponer que este individuo no es más que el novio de Luismi. Ante esta realidad, Munra, el padrastro de Luismi, decide ignorar este hecho y no preguntar. Así, el silencio y el ignorar con conocimiento de causa permiten que este sujeto pueda desarrollarse plenamente en un contexto heterocentrado.

Al mismo tiempo, la descripción proporcionada por Munra demuestra que conocía la verdad, pero era mejor quedarse en silencio e ignorar aquella situación. Dentro de este marco, las reflexiones

de Eve Kosofsky Sedgwick son oportunas, ya que sostienen que los silencios hablan, que el silencio o los vacíos son un discurso en sí mismos: “‘Closetedness’ itself is a performance initiated as such by the speech act of a silence —not a particular silence, but a silence that accrues particularity by fits and starts, in relation to the discourse that surrounds and differentially constitutes it” (1990: 5). En este caso, el silencio tiene doble funcionalidad: por un lado, desenmascarar la identidad *queer* del Luismi y, por otro, permitirle que este sujeto, que rompe con los patrones hegemónicos del discurso del centro, permanezca en esta órbita heterocentrada:

Munra no podía creer que el chamaco fuera tan pendejo como para creer que aquello era cierto, para confiar y tan ciegamente en la promesa de un extraño, porque finalmente, ¿Quién era ese ingeniero que según era su amigo? ¿Por qué un bato tan picudo y tan influyente quería ayudar a un pinche chamaco bueno para nada, que ni era familia suya? Varias veces estuvo a punto de preguntarle al chile qué era lo que el tal ingeniero ese estaba pidiendo a cambio de semejante favor, cómo era que el chamaco iba a pagarle un par de esa magnitud, pero como intuía cuál era la respuesta mejor se hacía el pendejo (Melchor 2017: 77).

De esta forma, a través del despliegue estratégico del silencio, se devela la identidad *queer* de Luismi, “hacerse el pendejo” no es otra cosa que quedarse en silencio; ese silencio precisamente se convierte en un discurso que descubre la preferencia *queer*. La intención de Munra es mantener en el anonimato la orientación sexual de su hijastro, porque más adelante, aun cuando él conoce del amorío con el ingeniero, le recomienda buscarse una mujer: “consíguete una vieja de verdad, una que te sepa cuidar, que sepa trabajar, como la Chabela” (Melchor 2017: 78). Se manifiesta la necesidad de ratificar a Luismi y consentirle un lugar dentro de la heteronormatividad condicionándolo a la posesión de una mujer. Mientras esta mujer exista y su relación sea pública, su verdadera alineación sexual puede permanecer en la clandestinidad sin problema alguno.

En la novela, Munra exterioriza la homofobia a través de su malestar al narrar la relación entre Luismi y el ingeniero, así como

cuando simplemente se menciona a la Bruja: “la simple mención de la Bruja lo ponía nervioso y de malas” (Melchor 2017: 87). Esta inquietud en Munra viene dada porque quiere ocultar los deseos homoeróticos, debido a que, según la novela, la mayoría de los hombres en el pueblo mantenían relaciones con otros hombres. Además, Munra utiliza por primera vez el término *mariposón* para referirse a la Bruja, dándole, desde su perspectiva, un adjetivo peyorativo: “A Munra le cagaba escuchar los detalles de las pinches transas que los chamacos del pueblo tenían con el cacho mariposón ese. Él qué necesidad tenía de saber esas cosas...y Munra, para cambiarle el tema, para escaparse de las imágenes que empezaban a formarse en la cabeza, se levantó” (Melchor 2017: 87-8). Munra no solo demuestra poca tolerancia por la orientación sexual de Luismi, sino también miedo de aceptar la homosociabilidad; no es capaz de digerir siquiera las imágenes que se forman en su mente, lo que demuestra una desaprobación e incomodidad hacia la homosexualidad.

La homofobia proveniente de Munra también se hace notoria con la presencia de la Bruja. Cuando la voz narrativa revela que la Bruja en efecto era un hombre, Munra expresa malestar y usa el término despectivo *choto* para referirse a la Bruja, exhibiendo así su actitud homofóbica: “Y hasta entonces nadie le había dicho que la tal Bruja era en realidad un hombre [...] nomás con escucharle la voz y verles las manos uno se daba cuenta que se trataba de un homosexual [...] porque le daba grima que el choto ese le pusiera las manos encima... y su apariencia me parecía repugnante” (Melchor 2017: 92). A través del empleo del lenguaje con connotaciones semánticas negativas que caracteriza el cuerpo de la Bruja como repugnante, Munra intenta erradicar cualquier tensión sexual entre él y otros cuerpos masculinos.

Es crucial reconocer la aversión de Munra hacia la apariencia física de la Bruja. Esta última se presenta como una mujer, pero exhibe rasgos masculinos en su voz y manos, lo que provoca una sensación de disgusto. El cuerpo *queer* de la Bruja logra desestabilizarlo, pero no es más que su propio disgusto y repugnancia por

lo que él mismo esconde, no por el cuerpo de la bruja propiamente. Como señala Liu: “the gendered, sexualized, and racialized body frequently carries others’ shame, disgust, or fear, and is fixated in a specific affective relation that comes to define one’s subjectivity” (2020: 6). Este rechazo define la subjetividad de Munra. Es notable que no se observa este rechazo hacia su hijastro, aunque es consciente de la verdadera identidad de Luismi, debido a que presenta una apariencia de masculinidad tradicional y ejecuta sus actos homosexuales en la clandestinidad.

Existe una necesidad inminente de mantener conductas alternas a la hegemónica en el anonimato, ya que, una vez que estas se hacen públicas, muestran las grietas de aquellas conductas que se enmascaran con la heterosexualidad. Hacer pública la orientación sexual de la Bruja desequilibra a Munra, lo que desencadena su homofobia y el temor a que se descubran sus propios deseos homoeróticos reprimidos. Si bien Munra afirma no haber tenido participación en el asesinato de la Bruja, facilitó la llegada de los jóvenes al lugar y permaneció inmóvil en el vehículo, presenciando la brutal golpiza que finalmente la llevó a la muerte.

Este trágico suceso muestra la máxima expresión de homofobia: la indolencia ante el sufrimiento de un ser humano condicionado por su sexualidad: “La Bruja empezó a quejarse, a gemir como de dolor y ahogarse, y los pinches chamacos le gritaban que se callara y le daban de patadas y pisotones y entonces una vez que llegaron al canal le dijeron: párate aquí, párate, y Munra les obedeció” (Melchor 2017: 93). Munra se convierte en cómplice de lo que sucede; un cómplice por omisión que presencia un acto brutal sin mayor consecuencia para él, más allá de la muerte de un individuo repugnante: “los chamacos iban a desnudar a la Bruja y a tirarla a las aguas del canal de puro desmadre, como él ya había visto que la banda hacía de pura broma” (Melchor 2017: 94). En este caso, el pronombre “él” se refiere a Munra, y la voz narrativa destaca cómo estos actos de violencia, perpetrados contra un sujeto homosexual, son percibidos y trivializados con la misma indiferencia que cualquier broma ordinaria, ejemplificando un rechazo problemático del sufrimiento *queer*.

La insistencia de Munra en justificar y juzgar, mientras evita mostrar cualquier conducta homosocial, revela la represión de sus verdaderos deseos. Hernández (2022a) argumenta que Munra presenta una masculinidad fallida, pero no por presentar conductas que escapen del centro. Las premisas de Hernández para denominar la masculinidad fallida recaen en la incapacidad del personaje en inscribirse al sistema capitalista y su discapacidad motora (32). Es más, Hernández argumenta que “Munra es el único que mantiene en su heterosexualidad férrea y juzga a los otros por sus conductas” (32). Si bien Munra muestra esa heterosexualidad férrea y juzga el comportamiento de los demás, es precisamente para reprimir sus propios deseos homoeróticos, mostrando una conducta violenta que reafirme su masculinidad.

4. DESESTABILIZACIÓN DE LA MASCULINIDAD DE BRANDO Y LA LUCHA CON SU DESEO HOMOERÓTICO

Brando es un personaje que asume una posición prominente debido a que relata los eventos que rodearon la muerte de la Bruja, brinda detalles reveladores relacionados con la vida de Luismi y cuenta su propia historia justificando cada detalle. Brando es un personaje que actúa como matriz heterosexual, individuo tóxico que vigila la heteronormatividad. Se podría definir el papel de Brando como el individuo que, según las palabras de Judith Butler, “fija los roles del deseo”: “preexiste en nuestra cultura al deseo del individuo y contribuye de manera decisiva a fijar roles, identidades y modalidades del deseo” (2002b: 363). No obstante, más que ser la matriz heterosexual, este personaje proyecta una homofobia internalizada, entendiéndose esta como: “un problema que reencarna y ejemplifica el predominio del poder masculino, así como los arraigados valores heterosexistas en nuestra sociedad, representa la transgresión de la visión binaria masculino-femenino” (Cruz Sierra 2002: 9). Brando es el personaje que vela por el binarismo de lo masculino-femenino y por la necesidad de mantenerse en el poder, pero, más allá de esto,

la homofobia internalizada de Brando es ese miedo a la tensión sexual con otros hombres.

En Brando surge la necesidad de demostrar su masculinidad y tener relaciones sexuales con mujeres, especialmente ante sus amigos, quienes validan su identidad masculina. Brando intenta tener sexo con una mujer en presencia de todos sus amigos; sin embargo, fracasa en el intento, y luego busca excusarse culpando al alcohol y las drogas: “a la que apenas tuvo chance de metérsela, porque esa madre nomás no se le paraba, que vergüenza, pero todo fue culpa de la coca y el alcohol” (Melchor 2017: 167).

La homofobia se manifiesta como el miedo a ser percibido como gay, y la voz heteronormativa intenta ocultar esta identidad latente exagerando cada comportamiento masculino y reforzando todas las reglas de la masculinidad: “Homophobia, the fear of being perceived gay, as not a real man, keeps men exaggerating all the traditional rules of masculinity” (Kimmel 1994: 144). Brando manifiesta ese miedo a ser visto como homosexual, por tanto, exagera su conducta masculina ante a sus amigos. Después de este acto sexual fallido con una mujer, Brando se hace amante de Leticia (Melchor 2017: 173) solo para calmar a sus amigos y mostrarse como un “verdadero hombre”. Aun cuando frecuentaban hombres sexualmente, la presencia de la mujer era necesaria para mantener su masculinidad y resguardar su hombría.

La descripción del encuentro sexual entre Brando y Leticia revelan la inclinación homosexual en Brando. Este personaje comenta que nunca obtiene el orgasmo, pero admite que recibía placer al tener sexo anal con ella: “sentía un gran placer al limar a la negra por detrás o a cuatro patas sobre los sillones de la sala” (Melchor 2017: 174). Esta descripción proclama ese deseo homoerótico de Brando, quien actúa como una matriz heterosexual sin poder admitir que disfruta del sexo anal con la mujer; este tipo de sexo era exclusivo para intimar con otros hombres. Otro aspecto que ratifica la conducta *queer* de Brando es que no les cuenta a sus amigos sobre esta preferencia sexual porque intenta mantener su postura masculina que se refugia en la hipermasculinidad: “pero eso no se lo

contaba a sus amigos” (Melchor 2017: 174). Al contrario, les mentía al relatar escenas sexuales que eran solo fantasías: “y a menudo les contaba escenas que nunca ocurrían, como, por ejemplo, cuando describe la supuesta manera en que Leticia le mamaba la verga, o de cómo le rogaba que eyaculara sobre su cara” (Melchor 2017: 175). El personaje hace todo para mantener esa fachada masculina, para así esconder su íntimo deseo *queer*: está con una mujer, pero practica el sexo de manera que simula la relación con un hombre. Esta realidad cuestionaría su masculinidad frente al grupo, por lo que “la realidad de sus nalgas bamboleantes... para seguirle contando historias a sus amigos” (Melchor 2017: 175) se vuelve una necesidad.

La hostilidad de Brando es el resultado de la sociedad machista y tóxica en la que se desenvuelve. Brando es blanco de las burlas por poseer un miembro masculino pequeño y por sus encuentros sexuales fallidos con mujeres: “Pero esa verguita que tienes seguro ni se te para, ¿verdad? [...] jamás le hubiera echado los mocos adentro a nadie” (Melchor 2017: 162). Esta situación es un constante conflicto en la vida de Brando, tiene que demostrar su competencia sexual frente a los demás, así que, en compensación por su insuficiencia física, recurre a la violencia y el maltrato.

A lo largo de la narración, se presenta una visión machista que se va desmitificando con los comportamientos de los personajes. La escritora, quien conoce perfectamente el mundo masculino, exhibe esas grietas de la masculinidad hegemónica. En los carnavales del pueblo, cuando se hace mención de las personas que se disfranzaban, la voz narrativa las denomina “locas”, para posteriormente aclarar que los amigos de Brando mantenían relaciones sexuales con ellas, tanto por interés en obtener alcohol como por simple placer (Melchor 2017: 176). Frecuentemente se está deconstruyendo de forma inconsciente la masculinidad hegemónica y al mismo tiempo se reinventa, para mantener su conducta dentro de los parámetros aceptados por la sociedad.

Existe una necesidad de vigilar los comportamientos de los sujetos heterocentros y mantener en el anonimato absoluto todo intercambio sexual que rompa con los lineamientos hegemónicos.

Godínez Rivas y Román Nieto (2019) afirma que hay una libertad de los sujetos *queer* en la novela: “una de las virtudes de esta joven escritora es la proyección de multitudes cuir a través de sus personajes, quienes no son juzgados, al igual que tampoco lo son los crímenes en la novela.” (66). Sin embargo, este contexto libre de juicios solo es factible para individuos que ocupan posiciones de poder y logran camuflar la identidad *queer*, mientras que la Bruja es sometida a juicio y, en consecuencia, asesinada por revelar los comportamientos no normativos de los personajes. Esta dinámica refleja una estructura de poder y opresión que perpetúa la discriminación y la violencia hacia aquellos que no se ajustan a las normas sociales y de género establecidas.

Brando está constantemente vigilando y juzgando lo que él considera correcto o incorrecto. Este personaje, aun cuando asiste a la casa de la Bruja, donde se hacían espectáculos y se promovían encuentros homosexuales, se ve en la necesidad de comentar sobre el proceder de la Bruja como travesti, distanciándose de ella y presentándola con características negativas. Brando nuevamente logra justificar su presencia en estos espacios *queer*, afirmando que la Bruja lo drogaba: de esta manera logra evadir la responsabilidad de sus actos culpando a otros (Melchor 2017:178-9).

Brando manifiesta tener relaciones sexuales con la Bruja, pero indica que había pasado por presión de la banda, por estar con sus amigos: “aunque en una ocasión sí tuvo que dejarse chupar la verga por la Bruja” (Melchor 2017: 181). Sin embargo, Brando justifica nuevamente ese comportamiento y reconoce que lo realizó con el fin de no ser expulsado por la Bruja de ese lugar, para poder permanecer allí con sus amigos y así escuchar la voz de Luismi. Aunque se excusa, intenta matizar la posición de dominio que se dio en ese intercambio sexual: nunca permitió que lo besaran o le tocaran la cara (Melchor 2017: 181). El hecho de recibir un beso o una caricia de un hombre atentaba contra la masculinidad del sujeto, por eso es importante admitir que no se dejó acariciar o besar: “o incluso por cogérselos un rato por el culo o por la boca, y otra cosa era ser un puerco asqueroso como el pinche de Luismi cuando se besuqueaba

y se fajaba con la Bruja” (Melchor 2017: 181). Es necesario señalar, en este caso particular, que el sexo anal u oral con un hombre, desde una posición activa, no atentaba contra su masculinidad, pero las caricias sí, porque significan un acercamiento más sentimental. Precisamente, estos comportamientos son vistos como femeninos, la propia voz narrativa admite que es un “atentado innoble a su hombría” (Melchor 2017: 181).

Este personaje empieza a evidenciar comportamientos *queer* muchos más obvios. Se hechiza con la voz de Luismi (Melchor 2017: 180), y este hecho será el detonante para que se obsesione con él: “Nunca le dijo a nadie lo mucho que la voz de Luismi lo había conmovido; y hubiera muerto antes de aceptar que la verdadera razón por la que seguía yendo a las fiestas de la Bruja era para escuchar a Luismi cantar” (Melchor 2017: 180). Brando se abruma con la voz de Luismi, pero es solo un pretexto para no aceptar que está enamorado de él y que lo desea sexualmente (Melchor 2017: 185), al extremo de querer seguir a Luismi y observar sus encuentros sexuales. La afirmación de Brando sobre su obsesión con la voz de Luismi funciona como un mecanismo que evita ocultar su verdadero deseo, que es recibir sexo oral de él. “Él cerraba los ojos y se imaginaba que la lengua que le acariciaba el glande era la lengua de Luismi, y Brando eyaculaba pensando en los ojos de Luismi” (Melchor 2017: 186). En Brando se produce una lucha paradigmática entre su masculinidad performativa y su identidad *queer*, por la cual solo puede ceder a sus deseos homoeróticos en los espacios más privados de su mente, mientras que en el mundo externo intenta reprimir todo deseo que se desvíe de su masculinidad.

La lucha mental de Brando se intensifica hasta el punto en que se vuelve cada vez más difícil de ignorar, lo que precipita el desenfreno de su fantasía hasta ahora reprimida y que sirve como catalizador para la caída de la masculinidad que tanto ha querido resguardar y perpetuar. Durante el primer contacto sexual entre Brando y Luismi, interviene nuevamente la voz narrativa para justificar la conducta de Brando al señalar que Luismi estaba dormido y que Brando se aprovechaba para hacerle sexo oral (Melchor 2017:188).

Afirmar que Luismi estaba dormido, le permite a Brando manipular la historia y contarla a su manera, ajustándola a su visión heterocentrada y de dominio. A medida que se narra este hecho, se pone en duda lo que cuenta Brando: “Aquello era lo último que recordaba de aquella noche; lo último que deseaba recordar” (Melchor 2017: 188). Justamente esto último, el acto sexual, era lo que deseaba recordar; un orgasmo que pone en cuestionamiento dicha masculinidad. Asimismo, más adelante, se dice que los pantalones de Brando estaban “enroscados en los tobillos... mientras yacía desnudo sobre su cama, [...] se dio cuenta del tremendo error que había cometido” (Melchor 2017: 189). Tras la descripción de la manera en que están sus pantalones y luego la afirmación de que ha cometido un error, el lector puede inferir que Brando ha sido penetrado sexualmente por su amigo. Le urge a Brando, en su propia narración, usar la palabra *error* sin caer en detalles para poder mantener su posición heteronormada.

Después de este encuentro sexual, Brando evita reunirse con sus amigos por miedo a que Luismi revele el incidente sexual. Si este intercambio erótico hubiese involucrado una posición dominante por parte de Brando, hubiese sido tolerada como normativa dentro de su grupo social. No obstante, el hecho de que Brando participa de un acto sexual desde una posición que ante sus amigos lo desfavorece, junto con su conveniente olvido, ratifica esa identidad *queer* en Brando, que a lo largo de la novela interviene como matriz heterocentrada. Esta fachada exageradamente masculina sirve como vehículo para reprimir sus verdaderos deseos sexuales. Su miedo recae en la amenaza de una castración social, en ser etiquetado con los mismos adjetivos peyorativos que había utilizado anteriormente para describir a los homosexuales.

Otra evidencia de la inquietud de Brando ante la potencial revelación de la verdadera naturaleza del encuentro se manifiesta en la conversación posterior con el ingeniero, un conocido de Luismi. En este encuentro sexual, el ingeniero revela lo que había hecho Brando con Luismi, aunque este se niega rotundamente: “bien sabes a qué venías, no te hagas pendejo; si ya Luismi me contó que te pones

como loquita cuando te pasan la lengua por el asterisco” (Melchor 2017: 191). Esta afirmación es la que pone en cuestionamiento su hombría y es el catalizador de la violencia en él. A lo largo de la novela, Brando se ha mostrado como el sujeto dominador en el acto sexual, aun cuando se inventa historias sexuales. Foucault analiza las jerarquías sociales y utiliza el acto sexual para ilustrar la dinámica de poder. Según el autor, la sexualidad y el poder están intrínsecamente relacionados, de manera que, para mantener el poder, es necesario dominar al otro. En este caso específico, quien ocupa la posición superior, es decir, aquel que ejerce la dominación, siempre tendrá el privilegio de considerarse parte de la matriz heterosexual:

Por tal razón hay que entender que la relación sexual —siempre pensada a partir del acto- modelo de la penetración y de una polaridad que opone actividad y pasividad— es percibida como el mismo tipo que la relación entre superior e inferior, el que domina y el que es dominado, el que somete y el que es sometido, el que vence y el que es vencido. Las prácticas del placer se reflexionan a través de las mismas categorías que el campo de las rivalidades y de las jerarquías sociales: analogía en las estructuras agonísticas, en las oposiciones y diferenciaciones, en los valores afectados por los papeles respectivos de los compañeros. A partir de ahí, puede comprenderse que en el comportamiento sexual hay un papel que es intrínsecamente honorable y al que se valora con derecho pleno: es el que consiste en ser activo, en dominar, en penetrar y en ejercer así su superioridad (1998: 198).

Los encuentros sexuales en los que participa Brando reflejan estas dinámicas de poder. Cuando dicha autoridad se ve amenazada, se apela directamente a la violencia para mantener el control sobre otros. La desmitificación de la masculinidad de Brando, que había funcionado como matriz heterosexual, vigilando cada comportamiento, se produce cuando se cuestiona su posición de dominio: a partir de entonces utiliza la violencia para reposicionarse y ocultar su verdadera homosexualidad.

También se destaca la homofobia internalizada de los personajes, que se manifiesta en el retrato de la represión de sus propios deseos.

Ellos perciben al Otro como un monstruo porque ese Otro refleja su propia monstruosidad interior. Brando ve en el ingeniero su propia imagen, este es su espejo, por lo que, al ver dicha monstruosidad reflejada, arremete violentamente contra el ingeniero: “regresó al asiento y se acercó al ingeniero y le metió un cabezazo en el rostro y le rompió los lentes contra la jeta, y la nariz también” (Melchor 2017: 191). Brando admite que debió haber matado a Luismi por develar aquel gran secreto. La violencia es la única solución para que Brando siga siendo partícipe de la masculinidad tradicional.

La violencia se convierte en la herramienta para preservar el estatus hegemónico de la masculinidad. La novela gira en torno al asesinato de la Bruja, y es Brando quien, inicialmente, la golpea brutalmente: “y pasó que no debía haberla golpeado tan fuerte a la pinche loca con la muleta” (Melchor 2017: 202). Después de esto, la llevan al campo para abandonarla y degollarla. Brando lo hace porque ve en la Bruja el reflejo de su propia identidad y cree que, siendo homosexual, merece la muerte. La violencia y la muerte en la novela son el salvoconducto de Brando para mantener esa hegemonía masculina. Sin embargo, la novela logra reflejar los deseos homoeróticos de sus personajes y las fisuras de la misma masculinidad, que, al verse amenazada, recurre a estos mecanismos para silenciar y eliminar lo que proyecta su propia identidad *queer* reprimida.

Es destacable otro aspecto que sitúa a Brando en una posición de dominio y que, al mismo tiempo, compensa el no poder estar satisfactoriamente con una mujer debido al tamaño casi diminuto de su pene: su deseo de copular con animales y su deseo pederasta de estar con el niño de los labios rosados (Melchor 2017: 210). Dicho deseo ratifica la identidad *queer* en este personaje, ya que, como bien describe Edwards (2008), se considera *queer* todo aquel comportamiento que se aparte de los deseos normativos y desafíe los constructos sociales de la hegemonía (64). Por ende, dichos deseos evidencian una conducta no normativa. Al mismo tiempo, dicho deseo muestra la intención de Brando en ocupar una posición de dominio frente a los sujetos del deseo.

La violencia y la represión son centrales en la identidad de Brando, porque estos elementos lo ubican en una posición de poder. En términos de Dollimore, la represión es central, y por lo tanto la homofobia es fundamental para el control social “In cultural terms, desiring the normal is inseparable from and conditional upon not desiring the abnormal, repression remains central to identity, individual, and cultural, even for the materialist view of homophobia as a strategy of social control” (Dollimore 2018: 285). El despliegue de la violencia sirve como medio para mantener el dominio dentro de la esfera social y, por lo tanto, se emplea como una herramienta para ejercer control sobre el ingeniero y la Bruja, mientras que la homofobia se utiliza como un mecanismo para perpetuar la supremacía masculina.

El cuerpo *queer*, en esta novela, está representado como una entidad abyecta que constantemente es objeto de violencia. Cada vez que la matriz heterosexual se ve amenazada, busca desmantelar, a través de violencia y exclusión, cualquier identidad sexual que se alterne a la hegemónica. Melchor logra, con esta novela, revelar la realidad de los sujetos *queer* en Veracruz, cada personaje es cuidadosamente articulado para mostrar conductas no normativas con las que la autora tiene afinidad por su contacto con estas durante su crianza. Aunque hay una reproducción de violencia dentro de la voz narrativa, esto ocurre para mostrar fidedignamente la imagen de una sociedad inhóspita para las identidades *queer*. Los reportes del Observatorio Nacional de Crímenes de Odio contra Personas LGBT, que registran un número alarmante en ascenso, permiten crear un diálogo con la novela que expone la complicidad de todos los miembros de este poderío heteronormativo. La violencia por parte de los perpetradores muestra la deshumanización y la poca importancia hacia el cuerpo *queer* en una sociedad tradicional que se ancla a valores políticos y sociales netamente normativos. Si bien hay sujetos dentro de la cúpula del centro que participan en conductas no aceptadas por la hegemonía, estas deben mantenerse en el anonimato total. Esto indica que la única manera que cualquier conducta no normada coexista en espacios públicos es

si se enmascara con lo normativo, que esconda toda grieta que exponga una versatilidad. Tanto las estadísticas del Observatorio Nacional como la novela dan luz a una realidad que no solo afecta México, sino que se vuelve cada vez más común en toda Latinoamérica, donde se viola la integridad y los derechos de las personas *queer*. La matriz heterosexual ha logrado filtrarse en todos los aspectos públicos y privados de la sociedad que la conforman, y rige violentamente el proceder de los sujetos.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ATILANO-LÓPEZ, Luz

2022 “Cronotopía de la violencia y efecto polifónico en temporada de Huracanes de Fernanda Melchor”. Tesis de maestría. Benemérita Universidad Autónoma de Puebla

ÁVALOS-REYES, Marcos

2019 “Temporada de huracanes de Fernanda Melchor: una lectura del cuerpo desde el terreno del chisme y la abyección”. *Connotas*. 19, 53-70.

BAJTÍN, Mijaíl

2005 *Problemas de la poética de Dostoievsky*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.

BLANCO RIVERA, María Teresa

2024 “Cuerpos sin cabeza: corporalidades abyectas y nuda vida en Temporada de huracanes, de Fernanda Melchor”. *Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*. 30, 254-271. <<https://revistes.ub.edu/index.php/452f/article/view/41975/41275>>.

BUTLER, Judith

2002a *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del Sexo*. Argentina: Paidós.

BUTLER, Judith

2002b *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Argentina: Paidós.

CRUZ SIERRA, Salvador

2002 “Homofobia y masculinidad”. *El Cotidiano*. 113, 18, 8-14.
<<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=32511302>>.

DOLLIMORE, Jonathan

2018 *Sexual dissidence*. Oxford University Press.

EDWARDS, Jason

2008 *Eve Kosofsky Sedgwick*. New York: Routledge. <<https://doi.org/10.4324/9780203004623>>.

El Financiero

2021 *Estos son los estados con más crímenes de odio contra la comunidad LGBT+ en México*. <<https://www.elfinanciero.com.mx/nacional/2021/05/17/estos-son-los-estados-con-mas-crimenes-de-odio-contra-la-comunidad-lgbt+en-mexico/>>. Consultado: 26 de abril de 2023

FOUCAULT, Michel

1998 *Historia de la sexualidad*. Argentina: Siglo XXI.

FUNDACIÓN ARCOÍRIS

2020 *Informe del Observatorio Nacional de crímenes de odio contra las personas LGBTQ*. <www.fundacionarcoiris.org.commx/agresiones/panel>.

GODÍNEZ, Gloria; y ROMÁN, Luis

2019 “En el corazón del crimen siempre hay un silencio. Entrevista a Fernanda Melchor”. *Revista de estudos literários da Uems*. 20, 188–195. <<https://periodicosonline.uems.br/index.php/REV/article/view/3150>>.

GONZÁLEZ, Fabiola

2023 “Mujeres trans y hombres homosexuales, los más vulnerados en Veracruz; las cifras”. *Diario de Xalapa*. <<https://www.diariodexalapa.com.mx/local/cifras-de-crimenes-de-odio-contra-comunidad-lgbt-en-veracruz-9766000.html>>.

GRANDINETTI, Juan

2011 “El cuerpo y lo abyecto”. En *IX Jornadas de Sociología*. Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires.

HERNÁNDEZ BAUTISTA, Héctor

2022a “Masculinidad fallida en Temporada de huracanes de Fernanda Melchor: Munra, el negativo de un patriarca”. *Cuaderna vía*. 5, 1, 30-37. <<https://doi.org/10.36798/critlit.vi21.331>>.

HERNÁNDEZ BAUTISTA, Héctor

2022b “Masculinidades en dos personajes de Temporada de huracanes de Fernanda Melchor”. *El pez y la flecha*. 2, 4, 150-171. <<https://doi.org/10.25009/pyfril.v2i4.82>>.

HERNÁNDEZ OJENDI, Alejandra

2019 “Violencia y personajes femeninos en Temporada de Huracanes de Fernanda Melchor”. Tesis de maestría. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.

ISLAS ARÉVALO, Marco

2021 “Violencia de género en Temporada de huracanes, de Fernanda Melchor: de la violencia subjetiva a la violencia sistémica”. *Sincronía*. 79, 261-275. <<https://doi.org/10.32870/sincronia.axxv.n79.14a21>>.

KIMMEL, Michael

1994 “Masculinity as Homophobia: Fear, Shame, and Silence in the Construction of Gender Identity”. En *Theorizing Masculinities*. Eds., Harry Broad y Michael Kaufman. Sage Publications, 213-219. <<https://doi.org/10.4135/9781452243627.n7>>.

LIU, Wen

2020 “Feeling Down, Backward, and Machinic: Queer Theory and the Affective Turn”. *Athenea Digital*. 20, 2, 1-19. <<https://doi.org/10.5565/rev/athenea.2321>>.

MELCHOR, Fernanda

2017 *Temporada de huracanes*. México: Literatura Random House.

NIETO, Luis

2018 “Escribes como hombre/Toda escritura es femenina. Entrevista a Fernanda Melchor”. *La Palabra Y El Hombre*. 45, 06-10. <<https://doi.org/10.25009/lpyh.v0i45.2624>>.

RICO ALONSO, Jonathan

2023 “El mayate en Temporada de huracanes de Fernanda Melchor”. *Revista de la Universidad Veracruzana*. 62, 6-11. <<https://>

lapalabrayelhombre.uv.mx/index.php/palabrahombre/article/view/3568>.

ROBLES LOMELÍ, Jafte

2021 “El chisme como representación histórica de la ausencia en Temporada de huracanes de Fernanda Melchor”. *Revista De Historia De América*. 161, 435–458. <<https://doi.org/10.35424/rha.161.2021.1044>>.

RODAL LINARES, Selma

2023 “El vórtice semántico-material en Temporada de huracanes, de Fernanda Melchor: la violencia como simulacro de la movilidad social”. *Catedral Tomada: Revista literaria latinoamericana*. 11, 161-191. <<https://doi.org/10.5195/ct/2023.618>>.

SEDGWICK, Eve

1990 *Epistemology of the closet*. University of California Press.

SIFUENTES RODRÍGUEZ, Carlos Alberto; y GONZÁLEZ QUINTERO, Elsa
Fernanda

2023 “Masculinidades hegemónicas: construcciones de la masculinidad en Temporada de huracanes de Fernanda Melchor”. *Mitologías hoy*. 29, 74-85.

SUÁREZ NORIEGA, José

2020 “Lo neofantástico y lo abyecto en Falsa fiebre y Temporada de huracanes de Fernanda Melchor”. *Connotas*. 21, 85-121.

ZAMUDIO, Isabel

2023 *En Veracruz, se registraron 26 crímenes de odio en 2022*. <<https://www.milenio.com/estados/veracruz-registraron-26-crimenes-odio-2022>>. Consultado: 15 de febrero de 2023.

Recepción: 11/06/2023

Aceptación: 17/04/2024