



CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

Tarik Torres Mojica

Universidad de Guanajuato, Campus León

tarik.torres@ugto.mx

“La casa del Estero” de Fernanda Melchor. Una aproximación a los entrecruces de la ficción de horror y los hechos en una crónica

“La casa del Estero” by Fernanda Melchor: an Approach to the Crossing of Horror Fiction and Facts in a Chronicle

Resumen

En este artículo se analizan las particularidades de la crónica, como un registro textual híbrido que se estructura por medio de recursos provenientes de la narrativa de ficción y otros que provienen de la recuperación de evidencias e información propias del periodismo. Se aborda el texto “La casa del Estero” de Fernanda Melchor para entender las particularidades de este género escrito.

Palabras claves

Crónica; literatura; hibridación textual; teoría narrativa; narrativa de horror.

Abstract

This article analyzes the particularities of the chronicle, as a hybrid textual register that is structured through resources from fictional narrative and others that come from the recovery of evidence and information typical of journalism. For this, the text "La casa del Estero" by Fernanda Melchor is addressed, to understand the particularities of this written genre.

Keywords

Chronicle; Literature; textual hybridization; narrative theory; horror fiction.

Introducción

La producción literaria en Hispanoamérica desde finales del siglo pasado hasta el presente ha experimentado cambios que se perciben en algunos procesos creativos, en los ciclos de su distribución y comercialización, tanto en la manera como es apreciada por la crítica y la academia. Este devenir no es un proceso excepcional ya que el fenómeno literario, al igual que otras formas de expresión artística, son tributarias no sólo del contexto cultural, sino de otros factores como las condiciones económicas, sociales y tecnológicas en las que se gestan y, por supuesto, desde donde se les aprecia. Señales de estos cambios son visibles en la creación de obras en las que se entrecruzan diferentes tipos de registros textuales, así como visuales o, inclusive, inter y transmediales.

En el presente artículo, se abordará el tema de la crónica y su relación con lo literario, visto a través del texto “La casa del Estero” de Fernanda Melchor, como una oportunidad para incursionar en el estudio de algunas de las peculiaridades de la producción escrita durante el siglo XXI, con el propósito de explorar posibilidades de una mejor comprensión de las tendencias que ha adquirido la literatura reciente. Con este fin, se realiza una revisión de las nociones existentes respecto al género de la crónica con el fin de ubicar lindes y particularidades como una forma de expresión híbrida entre lo literario y lo periodístico. Posteriormente, se explorarán nociones teóricas relativas a la narrativa de horror como una manifestación de lo fantástico con el fin de tener antecedentes conceptuales que ayuden a entender una de las particularidades de “La casa del Estero” de Fernanda Melchor, texto que se analizará con el fin de, precisamente, apreciar sus rasgos de crónica.

La crónica

Para comenzar, habrá que hacer una revisión del término “crónica” desde dos ángulos: lo que establecen fuentes de consulta especializadas en el área de lo literario y otra desde las teorías de la comunicación. En el primer terreno, el *Diccionario de términos literarios* de Demetrio Estébanez Calderón, la crónica es definida como un registro escrito que está primordialmente al servicio de los estudios históricos y del ejercicio periodístico que, eventualmente, linda los terrenos de lo literario al difundir de manera “no intencional” hechos documentables aderezados con “comentarios limpiamente subjetivos u opiniones acerca de acontecimientos socialmente relevantes” (821). De igual forma, señala que son “textos contruidos con arte y belleza literaria, de los que, frecuentemente, se desprende, además, y sin pretensiones, un trasfondo de ideas y apreciaciones sobre el sentido de la realidad y de la historia vivida” (825).

En el *Diccionario de Comunicación* de Arturo Rodríguez Vázquez, la crónica es apreciada como un género propio del periodismo, aunque se sugiere su presencia en los estudios históricos y se esboza la sombra de lo literario en su forma de estructurarse, sobre todo en la definición de la crónica interpretativa, al señalar que se fundamenta en la narración y cuenta “un hecho sucedido en tiempo y en espacio” que puede incorporar elementos literarios con tal de ser más atractiva. Y agrega: “Al igual que el reportaje, la crónica llega a los cómo y a los porqués del hecho y generalmente su autor ha presenciado el suceso” (131).

Alberto Dallal, en “Periodismo y literatura” se da a la tarea de ubicar las intersecciones que existen entre estas dos formas de estructuración del lenguaje, que, aunque no lo menciona como tal, tiende líneas para la comprensión de las particularidades del género de la crónica.

Para Dallal el periodismo es “la acción ininterrumpida e inmediata que tiende, por medio de la comunicación de noticias y criterios objetivos, a aportar elementos desmitificadores que permitan el discernimiento masivo ante un

acontecimiento, fenómeno o sistema de ideas”¹ (28). Más adelante, el autor observa la relevancia que tiene el lenguaje dentro del proceso de construcción periodística y da cuenta de vínculos existentes entre la labor de recuperar las noticias y la creación literaria: dar cuenta del acontecer social y noticioso es un ejercicio de conformar una visión del mundo por medio de las posibilidades y limitantes del lenguaje, ya que en este último existe una orientación ideológica de quien escribe y que también está presente en el medio por el que circula la noticia; por ello, se requiere que quien ejerce el periodismo tenga un dominio amplio tanto de las habilidades de investigación y documentación del material noticioso como de formas de expresión y exposición lingüísticas propias de la creación literaria.

Lo particular de lo literario, para Dallal, está dentro del ámbito de lo que cada sociedad ha reflexionado en el tiempo sobre lo que es aquello que es la literatura, su función y procedimientos tanto formales como estructuralmente aceptados, y también está en “el reconocimiento de una autoconciencia del creador o literato que, procedimientos aparte, plantea un anhelo de trascendencia en el tiempo y el espacio culturales” (32). Lo anterior, lo conduce a afirmar que en el contexto actual se ha vuelto complejo ubicar los lindes que existen entre el periodismo y la literatura. De ahí que:

Del desarrollo expansivo de la literatura y el periodismo [...] ha surgido una “nueva visión” que ha desbordado los recipientes que tradicionalmente mantenían sujetos y apartados a los textos del escritor y del periodista, de suerte que las relaciones establecidas hoy entre ambas actividades se localizan en una imbricación de los géneros literarios y periodísticos, en una yuxtaposición de los lenguajes que otrora ambas actividades utilizaban, en la proliferación de “obras” que antes era posible

¹ Las cursivas son del texto de Dallal.

catalogar rápida y esquemáticamente y que en nuestros días dudamos de calificar de inmediato como literarias o periodísticas. (34)

En la crónica, como género escrito, es relevante el papel que juega la subjetividad. Este rasgo puede pasar como un elemento discordante, sobre todo en un ámbito como el periodístico donde se espera que exista un registro certero, preciso y sustentado de los hechos noticiosos. En el género de la crónica, lo subjetivo más que un defecto, es una virtud, ya que quien la desarrolla asume la encomienda de convocar a la crítica y a la concepción compleja e informada de los hechos recuperados. Por ello, quien escribe la crónica deberá esforzarse por desarrollar un estilo, una voz que se haga evidente y que trata los temas desde el “yo”. Como lo menciona María Angulo: “La crónica toma de la literatura, más que del periodismo, ese afán por conseguir un estilo autorial reconocible” (13).

Tratar los temas desde el “yo” no significa que quien escribe una crónica pretenda imponer una verdad única y cerrada; por el contrario, es una propuesta de ampliación de horizontes y perspectivas. Como afirma Angulo: “Tener voz significa tener un discurso competente y autorizado sobre un hecho, sobre una materia, sobre una verdad. Tener la información, saber interpretarla pero, sobre todo, saber contarla” (14). Por lo anterior, quien escribe una crónica asume la responsabilidad de ser un guía que dialoga con sus lectores para que perciban diferentes rutas de comprensión respecto a los acontecimientos problematizados (26).

Lo anterior resulta útil para ubicar las complejidades de la crónica como género escrito. Por ello se propone ir al encuentro de las perspectivas que han elaborado quienes desde la escritura han reflexionado al respecto. En este contexto, es notable el esfuerzo de teorización que han realizado Juan Villoro, Leila Guerriero y Alberto Salcedo, ya que en sus reflexiones se observa un ejercicio de búsqueda de las características y función de este género.

Juan Villoro señala que la crónica se asemeja al ensayo por su carácter híbrido que se debe tanto al universo periodístico como al literario. Del primero,

abreva del reportaje y de la entrevista, al requerir de la presencia de datos inmodificables y de diálogos (14). De lo literario destaca el montaje de los diálogos, tal como sucede en el teatro; del ensayo, la construcción del argumento y por convocar diversos conocimientos; de la autobiografía, “el tono memorioso y la reelaboración en primera persona” (14); de la novela al retomar “la condición subjetiva –el mecanismo de las emociones–, la capacidad de narrar desde el mundo de los personajes y crear una ilusión de vida para situar al lector dentro de los hechos” (14); del cuento: “el sentido dramático en espacio corto y la sugerencia de que la realidad ocurre para contar un relato deliberado, con un final que lo justifica” (14); “del teatro grecolatino, la polifonía de los testigos, los parlamentos entendidos como debate: la ‘voz del proscenio’, como la llama Wolfe, versión narrativa de la opinión pública cuyo antecedente fue el coro griego” (14). Finalmente, Villoro señala que la crónica no puede renunciar al estatuto de verdad, es decir, que quien la escribe debe ser fiel con los hechos y, a la vez, aproximarse a los resortes que se pusieron en juego en el acontecimiento, esto es, en sus palabras: “Al absorber recursos de la narrativa, la crónica no pretende ‘liberarse’ de los hechos sino hacerlos verosímiles a través de un simulacro, recuperarlos como si volvieran a suceder con detallada intensidad” (15).

Leila Guerriero piensa la crónica por medio del género del “periodismo narrativo”, que, para ella, puede ser definido de muchas maneras y, no obstante, en el fondo es “una mirada –ver, en lo que todos miran, algo que no todos ven– y una certeza: la certeza de creer que no da igual contar la historia de cualquier manera” (31). En sus reflexiones, Guerriero reconoce la presencia de recursos provenientes de la ficción como “estructuras, climas, tonos, descripciones, diálogos, escenas”, pero que se encuentran al servicio de “contar una historia real y que, con estos elementos, monta una arquitectura tan atractiva como la de una buena novela o un buen cuento” (32). No obstante, afirma que dichos préstamos de ninguna forma son ornamentos, sino que tienen el propósito de ayudar a lograr una mejor aproximación

al conflicto humano que emergió del dato y al hecho noticioso ya que es “una manera de decirnos que esa tragedia ajena no es ajena” (40).

En cuanto a la factura, Guerriero es enfática al mostrar que la construcción de las crónicas no emana de un acto de inspiración, sino que requiere de competencias propias del buen periodismo que es hacer trabajo de campo, la revisión de archivos y estadísticas, “leer libros, buscar documentos históricos, fotos, mapas, causas judiciales, y un largo etcétera tan largo como la imaginación del periodista que las emprenda” (32).

Finalmente, Alberto Salcedo Ramos plantea que es prácticamente inútil tratar de ubicar si la crónica es más valiosa por ser literaria o por apearse a las normas del periodismo. Para el periodista colombiano, en el género de la crónica existen vasos comunicantes entre ambas disciplinas: “el periodismo adiestra al escritor en el descubrimiento de los temas esenciales para el hombre [...] Me atrevería a decir que el periodismo le sirve al escritor para humanizar su escritura y bajarse de la torre en la que a veces se encuentra instalado” (23). Y, en cuanto a los aportes que realiza la crónica a la comprensión del mundo real, menciona que ésta impide que los hechos se anquilosen, que la experiencia humana pase por un simple recuento de acontecimientos que terminen por olvidarse; por el contrario, es el espacio para la preservación de la memoria y recinto para el pensamiento crítico (24).

Como cierre de esta serie de planteamientos, la crónica es una expresión híbrida, que cabalga entre las aguas de lo periodístico, al recuperar sucesos reales y someterlos al trabajo de observación, análisis documental y rescate de fuentes de información, y de lo literario, al someter dichos materiales a procesos narrativos por los que los eventos recuperados son problematizados, complejizados por medio de la narración, la descripción, el diálogo, la reflexión y la subjetividad. En estas operaciones, el mundo real, la Historia y las historias son sometidas a un proceso de destilación, de modo que el acontecimiento adquiere una relevancia humana, son percibidos con complejidad y se les faculta para trascender al contexto inmediato.

Sobre lo fantástico y el horror

Existen otros elementos que están presentes en “La casa del Estero”: lo fantástico y el horror. Ambos se imbrican con lo anteriormente expuesto, el de la crónica. A continuación, se hará una exploración de la narrativa de horror y lo fantástico con el fin de tener un andamiaje que ayude a ubicar algunas de las particularidades de esta obra de Fernanda Melchor.

La narrativa de horror se deriva de la narrativa fantástica al contar con los siguientes atributos: implica la irrupción de elementos que fracturan la normalidad representada; existe una confrontación entre lo real posible y lo imposible, lo que trae como consecuencia la desestabilización de la noción de lo factible y se sustituye la familiaridad por lo extraño. Estos factores han sido analizados por Omar Nieto en *Teoría general de lo fantástico*, por David Roas en *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico* y Alejandra Amatto en “Apuntes para una clasificación crítica de lo fantástico mexicano: un enfoque hermenéutico”.

Omar Nieto señala que lo fantástico “depende más de una estrategia textual que de la reacción o no reacción por parte del lector” (53), es decir, que no se trata de un “género” sino de “una estrategia textual que pone en marcha lo fantástico, un *modus operandi*” (53). Lo anterior significa que lo fantástico antes de ser un conjunto de preceptos temáticos, una normativa, es una forma particular de articular el lenguaje, un sistema donde entran en juego factores como los conocimientos, la ideología existente, las perspectivas políticas y el modo como las personas se perciben dentro del contexto social y su entorno (58).

Si bien las nociones de lo fantástico pueden variar dependiendo del contexto cultural e ideológico existentes en el tiempo y las geografías, dichos aspectos se manifiestan cuando en el universo representado emerge la otredad, un elemento

extraño que fractura la normalidad o el orden existente. David Roas explica lo anterior con estas palabras:

el relato fantástico sustituye la familiaridad por lo extraño, nos sitúa inicialmente en un mundo cotidiano, normal –el nuestro–, que inmediatamente es asaltado por un fenómeno imposible –y, como tal, incomprensible– que subvierte los códigos –las certezas– que hemos diseñado para percibir y comprender la realidad. En definitiva, destruye nuestra concepción de lo real y nos instala en la inestabilidad y, por ello, en la absoluta inquietud. (pos. 71)

En cuanto al *modus operandi* de lo fantástico, Nieto acusa la existencia de tres paradigmas: el clásico, el moderno y el posmoderno. Dentro del paradigma clásico se ubicarían todos los textos en los que existe “una irrupción [...] lineal, del elemento sobrenatural, extraño, o de lo otro [...] en un mundo que es el nuestro, y que marca con claridad un límite que es primero acechado, después agredido y al final traspasado por el elemento extraño conforme avanza el relato” (103). Las muestras de narraciones estructuradas en torno a este paradigma son los cuentos de horror gótico, en los que seres provenientes del más allá se manifiestan en esta realidad, provocando zozobra.

Lo fantástico moderno se diferencia del clásico “por la toma de conciencia de la especificidad y las reglas de lo fantástico en sí mismo” (Nieto 131). Un ejemplo son los relatos de Julio Cortázar, en los que “se pone en marcha una realidad ‘ampliada’ por el descubrimiento de los estados subconscientes y el material abyecto disfrazado de cotidianidad, encubierto por una ambigüedad textual, donde lo extraño subyace y emerge mediante una naturalización de lo sobrenatural” (191); tal es el caso de cuentos como “Axolotl” o “Casa tomada”.

Finalmente, el paradigma de lo fantástico posmoderno tiene la particularidad de jugar “con las reglas que integran su sistema, hasta el grado de simular el fenómeno fantástico para demostrar su artificialidad” (Nieto 216), ello

para relativizar las nociones de lo “real” y lo “sobrenatural” (234). Los textos ficcionales de Jorge Luis Borges han sido ampliamente señalados como ejemplos de lo fantástico posmoderno.

En la narrativa de horror, el sistema de lo fantástico es puesto en movimiento con la particularidad de evocar los sentidos de lo oscuro, lo ominoso, el caos y lo terrible. Este principio se visibiliza cuando Rafael Llopis afirma: “lo que caracteriza al verdadero cuento de miedo es la aparición de un elemento sobrenatural e inexplicable, totalmente irreductible al universo conocido, que rompe los esquemas conceptuales vigentes e insinúa la existencia de leyes y dimensiones que no podemos ni intentar comprender, so pena de sufrir graves cortocircuitos cerebrales” (9). Lo señalado por Llopis se refuerza cuando David Roas aborda el tema del miedo en la narrativa fantástica y señala que: “Desde sus inicios, lo fantástico se ha convertido en el mejor recurso para expresar de forma simbólica la amenaza que supone la desfamiliarización de lo real, encarnándola, como decía antes, en monstruos horribles o en fenómenos imposibles. E incluso, en ocasiones, en objetos aparentemente tan inocentes como una pelotita infantil” (pos. 1019). Por lo anterior, bien vale la pena considerar a la narrativa de horror como aquella que para existir demanda necesariamente de la manifestación de anomalías que implican la fractura y destrucción del orden existente.

Las reflexiones sobre el sentido y ser de las narraciones de horror concuerdan en el hecho de que el peligro acecha a través de fuerzas que están más allá del control de la razón, así como de los marcos físicos y morales establecidos. Es de este modo como se abre la oportunidad de cuestionar los marcos de referencia socialmente aceptados. Como señala Rafael Olea: “lo que el texto fantástico cuestiona no es la realidad en sí, sino el ‘paradigma de realidad’ mediante el cual los personajes se relacionan con su entorno inmediato” (Amatto 171). Lo anterior no es un aspecto que está encerrado en el texto, sino parte del proceso dialógico que se desarrolla a través del proceso de la lectura y aprehensión que todo sujeto psíquico realiza al aproximarse al escrito. Como señala Alejandra Amatto: “la

literatura fantástica desarticula el *paradigma de realidad* de cada lector o, dicho de otro modo, cada uno de los esquemas formales en los que se organiza su realidad” (171). De esta manera, yendo de regreso en la narración de horror, la tensión que se suscita en el proceso de lectura abre una ventana por la que se someten a crisis los marcos de lo conocido y aceptado, es decir, es un modo de aproximarse a lo oneroso, lo monstruoso, lo reprobable, lo macabro, a la posibilidad de que esta realidad no es racionalmente aprehensible, estable ni ordenada.

“La casa del Estero”

Fernanda Melchor publicó “La casa del Estero” en las dos ediciones de *Aquí no es Miami*, la primera apareció en el 2013 bajo el sello de Almadía y la Universidad Autónoma de Nuevo León, y la segunda es del 2018, publicada por Penguin Random House. De acuerdo con la autora, son textos creados entre los años 2002 y 2011. En la nota inicial del libro, en las dos ediciones, se señala que el volumen reúne algunos escritos que son más cercanos al género de la crónica y otros más que, en sus palabras, “resisten ser clasificados” y por ello los nombra “relatos” (10).

De acuerdo con la nota introductoria de la edición de 2013, los textos de *Aquí no es Miami* surgieron en una época en que a la autora le interesaba el género de la crónica como una forma de desahogarse, ya que el periodismo narrativo era “una escritura que me ahorraba el penoso, agotador proceso de creación ficticia” (13). En su testimonio, no era necesario inventar hechos, sino que ya existían “hechas palabra en la boca de informantes, en los folios de los archivos, en los titulares de los periódicos viejos” (13). Bajo estas condiciones, para Melchor, la labor consistió en dar forma al material recolectado, “acomodar acciones y detalles de la forma más ‘natural’ posible: aquella que guía y da lógica a las implicaciones humanas” (13).

La propuesta de Melchor es abrir una discusión más allá del tiempo y el contexto específico del que emanan los acontecimientos recuperados por sus textos. Es por ello por lo que en ambas ediciones la autora señala que: “el lector encontrará en estas páginas relatos que rehúsan dialogar con la Historia en mayúsculas, relatos que no buscan cebarse en una anécdota determinada sino en el efecto que esta tuvo en la sensibilidad de sus testigos” (2013, 14; 2018, 11); más aún, plantea recobrar eventos que “pudieron ocurrir en cualquier parte pero que, quién sabe por qué destino inexorable, no pudieron sino nacer en este sitio” –Veracruz, su estado natal– (2013, 15; 2018, 12).

Aquí no es Miami, en la edición de 2018, que es la empleada para el presente trabajo por ser la más reciente, se divide en tres partes: “Luces”, “Fuego” y “Sombras”. “Fuego” está conformada por dos escritos: “El corrido del quemado” y “La casa del Estero”; ambos tienen en común que son acontecimientos recuperados por Melchor a través del trabajo de investigación documental, la observación, la recuperación de testimonios y de la apropiación de los hechos a través de la reflexión y la crítica, además de que se trata de eventos “menores”, es decir, un linchamiento acontecido en un pequeño pueblo del sur de Veracruz –La Unión Progreso Tatahuicapa– y un episodio de posesión diabólica en una casa abandonada, en la zona del Estero, cerca de Boca del Río, Veracruz; ambos sucedidos en diferentes momentos de los años 90 del siglo pasado.

“La casa del Estero” es una crónica en tanto que recupera el testimonio de Jorge, la expareja de la autora y que, para reconstruirla, implicó la recuperación de información y evidencias en el terreno; además, retoma algunas de las creencias y leyendas propias de la región del puerto de Veracruz con el fin de generar el retrato de un contexto cultural y, a la vez, metaforizar la vivencia del mal y el peligro. Es un escrito que, dentro de las labores del periodismo, recurre al reportaje y la entrevista. Recordemos que, de acuerdo con Melchor, es parte de los “relatos que rehúsan dialogar con la Historia en mayúsculas, relatos que no buscan cebarse en una anécdota determinada sino en el efecto que esta tuvo en la sensibilidad de sus

testigos” (2018, 11). También vale la pena recuperar los argumentos de la autora en las notas iniciales que aparecen en las dos ediciones de *Aquí no es Miami*:

Sé que la subjetividad humana es quizá el campo menos periodístico que puede existir, y que algunos de mis relatos corren el riesgo de aparecer [...] como ficciones. No me queda sino asegurarle al lector que mi intención al escribirlas fue siempre la de relatar una historia con la mayor cantidad posible de detalles y la menor de ruido; que las palabras que utilizo provienen del conocimiento íntimo de mis informantes, de la exploración total, a veces despiadada, de sus percepciones, y, por supuesto, de mi propia participación en los hechos y lugares descritos. (2018, 11)

Bajo estos términos, el propósito de Melchor tanto en “La casa del Estero” no es ir en pos del hecho noticioso o de los grandes hitos sociales, históricos o políticos, sino hacer una incursión al espíritu de una época, de una sociedad y tratar de hallar en ello pulsiones de las luces y las sombras de lo humano.

La historia de “La casa del Estero” se hilvana primordialmente por medio del testimonio de Jorge, expareja de la autora. El hecho recuperado no tiene fechas definidas –“comenzó un día de junio de principios de los noventa”– y da cuenta de un proceso de reconstrucción de eventos que se suscitaron en diferentes momentos pero que tuvieron el mismo escenario de trasfondo: una casa abandonada y ruinosa que se encuentra en la zona del Estero, en el municipio de Boca del Río, Veracruz.

En cuanto a los personajes, se menciona que “el horror”, como se señala en el texto de Melchor, tuvo como protagonistas al grupo de amigos conformado por Betty, Evelia, Karla, Jacqueline, Tacho y, por supuesto, el mismo Jorge. Es una historia mínima en tanto que no se ubica en el ámbito de los sucesos noticiosos o de los grandes hechos sociales, sino en el de la intimidad y lo que linda con la leyenda urbana, las creencias populares, las percepciones alteradas de la realidad y la memoria. Es un escrito que evoca lo fantástico en su tónica de narración de

horror, al dar cuenta de situaciones que sólo pueden explicarse por medio de la presencia y acción del mal, del demonio que se manifiesta por medio de situaciones que ponen en peligro a los protagonistas y a través de una posesión diabólica. Y, finalmente, en cuanto al estatuto de “verdad”, sólo se cuenta con el aval de la autora, quien afirma que sentía fascinación por el modo como su pareja contaba historias –“Un jarocho de pura cepa [...] entrenado para la conservación de hazañas viriles desde una cultura que desdeña lo escrito, que desconoce el archivo y favorece el testimonio, el relato verbal y dramático, el gozoso acto del habla” (83) –, y por el trabajo de investigación que realizó al preguntar a posibles testigos, ahondar sobre la historia y situación del lugar donde acontecieron los hechos y contrastar datos.

Para fines de análisis, primero se observará la manera como se manifiesta lo fantástico, en su tónica de narración de horror para, posteriormente, abordar la faceta de la crónica.

“La casa del Estero” inicia con un epígrafe en latín, del poeta Virgilio “Felix, qui potuit rerum cognoscere causas” (81). Esta frase puede traducirse de la siguiente forma: “Feliz quien pudiera saber las causas de las cosas”. De la referencia se puede interpretar la tensión hacia un sentido de incertidumbre, de duda sobre la capacidad humana de comprender a cabalidad las diversas fuerzas y tensiones que están detrás de un evento, es decir, que la realidad, si bien se puede narrar, toda aproximación termina siendo incompleta.

El texto puede dividirse en cinco segmentos: el primero es el de la autora que rememora cuando conoció a Jorge, quien fue su pareja, y cuando escuchó por primera vez de los eventos sucedidos en la casa del Estero. El segundo es el incidente que tuvo Jorge con sus compañeros scouts en dicha casa, cuando éste tenía 15 años. El tercero, gira en torno a los eventos extraños que sucedieron en la casa, una semana antes, y en el que unos cadetes de la Escuela Naval Militar fueron partícipes. El cuarto segmento reconstruye “el horror”, que es el hecho central recuperado por el texto. Finalmente, el quinto muestra el proceso de investigación que la narradora personaje realizó para corroborar lo sucedido. En todos los



segmentos se observa la presencia de lo insólito, es decir, factores que denotan la presencia de lo fantástico por apuntar hacia lo “otro”, lo extraño.

En el primer segmento, lo insólito se percibe cuando Jorge le pregunta a la narradora “¿*Qué es lo más cabrón que te ha pasado en la vida?*” (81)². Melchor rememora que, en ese momento de su vida, lo peor que le había pasado era el proceso de desintegración de su entorno familiar. Ahí fue donde “después de dos litros de cerveza, [Jorge] me contó por primera vez la historia de lo que le había pasado a él y a un grupo de amigos en la Casa del Diablo” (82). La historia que escuchó la narradora en ese momento, a pesar de parecer imposible, resultó atractiva por los recursos expresivos empleados por su interlocutor: “sabía entretejer el relato directo de lo sucedido con fragmentos de diálogo, con ademanes aferrados a su cuerpo, con sus propios pensamientos, los presentes y los pasados” (83). Esta parte del escrito funge como una introducción que deja entrever lo fantástico y, a la vez, advierte señales que denotan una potencial historia fingida. Estas dos tensiones se mantienen a lo largo del escrito, ya que esta disyuntiva no se resuelve a pesar del trabajo de recopilación de pruebas que realiza la narradora.

Los segmentos dos, tres y cuatro se conforman a través del testimonio de Jorge, quien da cuenta de los eventos insólitos que sucedieron en la “Casa del Diablo”. El segundo y tercer segmento muestran que la casa es un lugar donde suceden cosas nefastas y sobrenaturales; que no se trata de rumores creados por otras personas, sino que pueden verificarse gracias al testimonio de primera mano de Jorge. Así es como sabemos que, cuando este personaje tenía 15 años, él y unos compañeros scout experimentaron situaciones paranormales como los siguientes: al hacer una exploración de un cubo de escaleras, del que se dice que tiene siete niveles –mismo número de círculos del infierno, de acuerdo con la *Divina comedia* de Dante–, no encendió ninguna de las lámparas de baterías que llevaban (88); a Puma, el líder del grupo, durante el descenso en el cubo de escaleras, “alguien” le arrebató el bastón (88-89); asustados por el despojo, el grupo decide salir sólo para

² Las cursivas aparecen en el texto original.

encontrar a “Roxana llorando con la cabeza metida entre las rodillas... La piola oficial de los scouts, garantizada para soportar una tonelada de peso, estaba rota, reventada a pocos centímetros del nudo” (89); durante el tiempo que el grupo de exploración se adentró en el cubo, a decir de Roxana, la cuerda se tensó, como si la jalaban desde abajo; ella entonces comenzó a jalar la piola hasta que se reventó. Más aún: Roxana, ante la ruptura de la cuerda, gritó los nombres de sus compañeros al pie de la escalera, pero “Lo extraño era que, en la oscuridad [...] ellos nunca oyeron sus gritos” (90).

El tercer segmento narra lo que pasó un domingo previo a lo que Jorge llama “el horror”, en que él fue a la Casa del Diablo por invitación de Karla. En esa ocasión Karla estaba acompañada por un grupo de amigos que eran cadetes de la Escuela Naval Militar, quienes corrían por los pasillos gritando y jugando a espantarse. En este tipo de juegos se generó un incidente que casi termina en una riña entre Jorge y uno de los cadetes. Gracias a que los demás acompañantes intervinieron, el asunto no condujo a una pelea, pero, momentos más tarde, Karla apareció llorando y gritándole a Jorge: “*¡Coño, Jorge, si tienes algún pinche problema con mis amigos, díselo en sus caras, pero no estén con esas mamadas de aventarnos piedras desde ahí arriba!*” (92); en su relato, Jorge no reconoce haber aventado piedras, pero Karla insiste: “*¡No te hagas pendejo, nos aventaron piedras desde esa ventana! ¡Fueron ustedes!*” (92). Todo concluyó de la siguiente manera: “De nada sirvió que Jacqueline le jurara por Dios a su prima Karla que ellos no habían sido; nadie quiso creerles. Y Jorge partió de la Casa del Diablo jurando que jamás en su vida regresaría” (92).

El cuarto segmento se concentra en “el horror”; es el que da cuenta de varios hechos insólitos y sobrenaturales. El acontecimiento está cargado de malos presagios. El primero es una lluvia instantánea de finales de primavera: Jorge sale de su casa para encontrarse con Jacqueline y sus amigos, que lo han convencido a ir a la Casa del Diablo, cuando, “No había avanzado ni diez metros sobre la avenida cuando el aguacero comenzó a caer” (84). El segundo sucede en el camino, cuando



se encontraron a una indigente, a quien “los cabellos le caían en hilachas mugrientas, enmarcando un rostro percutido y abotargado. La mujer abrió mucho su boca llena de agujeros y lanzó una risotada” (93), y les grita: “¡Allá van! *Se los va a cargar la chingada*” (93). El tercero es la ubicación de la casa: se ubica del lado izquierdo de un “río achocolatado”. El cuarto es cuando llegaron al lugar: “De las múltiples terrazas de aquella casona asomaron las cabezas de siete perros dóberman que ladraron a su paso y les mostraban los colmillos” (93). El quinto se observa cuando llegaron a la verja: ahí se les apareció “el rostro de un hombre joven, y luego su torso y su cuerpo entero, emergió de entre las matas y, sonriente, les ganó el paso y les cerró la reja en las caras [...] Era un hombrecillo bajo, moreno claro, insignificante” (94). El portero, además de nunca perder la sonrisa, es descrito como “un bato absolutamente común, sin ningún rasgo remarcable” (94), que les impide el paso porque “*al rato quién va a escuchar sus pinches gritos*” (94). El sexto se observa cuando Jorge y compañía se ganaron el acceso a la casa gracias a un volado, entonces, el vigilante les dice: “*Pues pásenle. Total, aquí no soy nadie...*”. “Y así, riendo quedito, volvió a meterse entre el monte y desapareció. No volvieron a verlo, ni siquiera más tarde, a la hora de los gritos” (95). Finalmente, el séptimo presagio es la presencia de una sombra que cruzó el portal que conducía al balcón: “Una sombra que no subía ni bajaba como la silueta de una persona al caminar, sino que pareció deslizarse hacia el otro extremo del piso. Una sombra lo bastante oscura como para destacar en la oscuridad, aún más densa que la negrura de la casa vacía” (96).

Por lo mostrado en el anterior párrafo, los rasgos de lo extraño se expresan de forma continua: hay una lluvia repentina en una época donde las lluvias no son comunes. En el camino, Jorge y sus amigos se encuentran a una mujer de apariencia terrible que anuncia desgracias y que recuerda a personajes como las sibilas griegas o las brujas de Macbeth. La casa se ubica del lado izquierdo –dirección a la que se dirigen las ánimas condenadas el día del juicio final (Chevalier y Geerbrandt 407)– de un río turbio, que da la impresión de ser un símil del Estigia, río que acorde con los mitos griegos era el límite del mundo de los vivos y el inframundo. Aparecen

siete perros dóberman, que pueden leerse como evocaciones del mal, el peligro y lo nefasto tanto por la raza, que tiene fama de ser agresiva, y por su número ya que el número siete conlleva “una ansiedad por el hecho de que indica el paso de lo conocido a lo desconocido: un ciclo se ha completado, ¿cuál será el siguiente?” (Chevalier y Gheerbrant 944) y además por ser un número relacionado con Satán, quien trata de imitar a Dios (944). Se da el encuentro con el joven portero que tiene atributos monstruosos por carecer de rasgos particulares, por nunca dejar de sonreír y por aparecer y desaparecer de entre la maleza, además de advertir que dentro de la casa habrán de pasar cosas desagradables. Además, el portero evoca a Caronte, el barquero del inframundo griego que por el pago de una moneda –presente en el volado que gana Jorge– ayudaba a las ánimas a cruzar el Río Aqueronte. Finalmente, está la presencia de una sombra profundamente oscura que ronda la casa, analogía del mal, que es una presencia carente de luz. En el conjunto, se trata de siete presagios nefastos que, como se ha mencionado en este párrafo, es un número relacionado con lo demoníaco.

A los presagios hay que sumarle el cúmulo de eventos insólitos que se presentan a lo largo de la narración de lo que Jorge llama “El horror”: Evelia sufrió un cambio de voz y apariencia –“¿*Me estaban buscando?*”, preguntó con una voz áspera, cavernosa. Un extraño brillo en sus ojos hizo que Jorge la soltara” (96)–, además, adquiere poderes adivinatorios –cuando un taxista la intenta contener, Evelia menciona el nombre de María Esperanza, quien era la recientemente fallecida mamá del taxista (101)–. Después de buscar ayuda primero en una iglesia y luego con un curandero, llegan con una mujer que afirma estarlos esperando (102); esta mujer también tiene el poder de la clarividencia –impide que Tacho y Jacqueline entren a su casa porque tienen tatuajes alusivos al demonio, en lugares del cuerpo que no están a la vista (102)–. A lo largo del ritual de expulsión del demonio, los huevos que utiliza la curandera para hacer la “limpia” se reventaron al primer contacto y cuando usó un limón “El fruto se puso amarillo, con manchas marrones, como si se hubiera podrido” (103). Aunque Evelia logró “sanarse”, su



condición no fue perdurable debido a que los padres de la chica no pagaron el dinero que les pidió la curandera “para poder completar el ritual de liberación, que incluía el sacrificio de un chivo en el plazo de unas semanas” (112); su “liberación” solo pudo concretarse cuando intervino el sacerdote católico Casto Simón, quien tenía fama de expulsar demonios: “*Dicen que amarraron a Evelia junto con un puerco al borde de una barranca, allá por Rinconada, y empezaron el exorcismo [...] Que en algún momento el demonio salió de ella, se metió en el marrano y entre todos los que estaban ahí lo aventaron al vacío*” (112). De esto último, puede leerse como una intertextualidad con los Evangelios de Mateo, Lucas y Marcos, que dan cuenta de la expulsión de unos demonios que atormentaba a un hombre de Gerasa: Jesús expulsó a los espíritus malignos a una piara de cerdos.

Es notable el modo en que lo “objetivo” y lo “subjetivo” coexisten en este escrito: se nos hace saber que lo narrado proviene de testimonios y datos recolectados por la autora, y se vincula con los afectos y la admiración que tiene Melchor hacia Jorge, su fuente de información y personaje principal. La visión de la narradora oscila entre la sorpresa por lo insólito y la incredulidad de quien ejerce el periodismo. Ello genera movimientos de perspectiva, ya que se observa que la narradora-personaje es capaz de detectar lo que pueden parecer anomalías presentes en la narrativa oral de su interlocutor, sin que por ello se deje de lado la posibilidad de que lo recuperado implique algún tipo de verdad.

Por medio del trabajo de documentación e investigación, la narradora deja señales de lo que puede leerse como inconsistencias o fabulaciones de Jorge: se muestra la presencia de narrativas previas, clichés como, por ejemplo, mostrar que “Las leyendas sobre la Casa del Diablo son muchas y nada originales. Combinan leyendas decimonónicas del puerto [de Veracruz] con argumentos de películas de terror de los años ochenta” (85); que ciertas partes del hecho, como bien señala la narradora, le parecían semejantes a “*un caso de histeria, de sugestión*” (99) y, además, que había momentos que le recordaban la novela de *El Exorcista*, que “En aquel entonces había leído como 10 veces” (100). De igual modo, la narradora registra las evasivas de Jorge sobre ciertos detalles: en el momento en que la

curandera le impide el paso a su casa a Tacho y a Jaqueline, por traer el demonio en la espalda y en la pierna, Melchor pregunta si se trató por los poderes de clarividencia o por la forma como ambos iban vestidos, pero “Jorge no me hizo caso y siguió con el relato” (103).

Las evidencias del caso no dejan de ser ambiguas, ya sea porque Jorge evade contestar por ser un fabulador de historias consumado, porque tal hecho resultó tan traumático que ninguno de los testigos quiere recordar, o porque lo que sucedió no hay manera de fijarlo en el entorno de lo explicable por ser, justamente, un hecho sobrenatural.

En cuanto a la forma como se estructura “La casa del Estero”, recuerda los cuentos en los que la tensión se construye de menos a más, en los que la “verdad” se revela poco a poco. La frase de inicio funge como “gancho” y, a la vez, establece el tema: “¿*Qué es lo más cabrón que te ha pasado en la vida?*”, me preguntó Jorge?” (81). Esta frase y las líneas posteriores dan la impresión de contar la historia de una pareja que, en el cortejo, se hace confesiones personales y existenciales. Conforme avanza la lectura se revelan otras capas en los que se pone en manifiesto lo siniestro, las creencias populares a través del ejercicio de la oralidad y una recuperación autobiográfica sobre los orígenes de la vocación de cronista de la autora y de su vida afectiva.

De igual manera, el escrito tiende líneas de relación con otros relatos tales como los mitos griegos, los relatos bíblicos, así como *Las Mil y una noches*: hay un cortejo de una pareja que sucede en noches donde se desgranar historias insólitas; la narradora personaje, a semejanza del sultán que tiene presa a Sherezade, va creando vínculos afectivos con Jorge gracias a las historias que le cuenta. Estas presencias narrativas, además de ayudar a construir la intensidad del reato, dan cuenta del trasfondo creativo-literario que está contenido en “La casa del Estero”.

La evocación de ambientes es relevante en este escrito: la naturaleza, por medio de la exuberancia del lugar donde se ubica la Casa del Diablo, la descripción del local y de los detalles que se dan sobre el exorcismo de Evelia permiten captar

lo oscuro y lo siniestro. Ello se complementa con la presencia y descripción de personajes arquetípicos como la pordiosera que anuncia que algo funesto está por suceder; el cuidador torvo y socarrón que sale al encuentro de Jorge y sus amigos en los linderos de la casa; del sacerdote que se muestra impotente y se niega a atender a Evelia y la curandera proverbial que ayuda a expulsar al demonio.

Sin duda, en “La casa del Estero” se entrecruzan los terrenos de lo personal con lo colectivo, del hecho recuperado por medio del trabajo periodístico y el testimonio; de lo creíble con lo imposible; de la inocencia y la madurez. Por ello es un texto notable por la manera en que rescata un suceso que sobrepasa lo anecdótico para apuntar hacia una realidad más amplia; ello se plasma en las últimas páginas del escrito cuando Melchor recupera una de las reflexiones de Jorge cuando le pregunta si de verdad cree en el Diablo:

No te puedo decir que no exista, me dijo [...]. Sería muy egoísta decirte que no: vivimos en un universo vastísimo, manejado por energías incomprensibles, inconmensurables. Nosotros los humanos somos unas micromierdas en medio de este universo, no somos nada. Lo que sabemos no se compara con todo lo que nos falta conocer, todo lo que no podemos controlar. (113)

Esta declaración de principios es una invitación a la revisión al modo como se entiende la realidad humana y el acontecer social recuperado a lo largo del volumen de *Aquí no es Miami*, donde la violencia, lo desconcertante, lo contradictorio, lo absurdo se explica por medio del testimonio, de la mirada que reconstruye y humaniza la información gracias a la interpretación de los hechos y la introspección. Es, en suma, un ejercicio de recuperación de testimonios y de diálogo crítico con el entorno inmediato.

Conclusiones

“La casa del Estero” es un escrito que es parte de una red narrativa mayor que se conforma por medio del resto de los escritos de *Aquí no es Miami*. En esta red se hace patente lo sorprendente, lo anómalo, lo violento, lo brutal y lo extraño como parte de la vida cotidiana, política y social de un territorio, en este caso, el de Veracruz. Así, los monstruos son personajes que tienen una vida semejante a la de cualquiera, solo que se destacan por amplificar las contradicciones de la sociedad donde se ubican, tal como sucede en “Un buen elemento”, retrato de un hombre que concita la ternura, lo ridículo y lo brutal en su apariencia física, además de virtudes como la de ser un padre amoroso, un trabajador dedicado y apreciado por sus patrones pero cuyas sombras se visibilizan cuando se le ubica como integrante del crimen organizado; “Reina, esclava o mujer”, el relato del crecimiento, auge y decadencia de una mujer que deja en evidencia las aspiraciones, contradicciones e injusticias de una comunidad machista y clasista, o “Una cárcel de película” que amplifica los dislates y absurdos del poder y la sociedad del espectáculo.

“Luces”, “Fuego” y “Sombras”, las tres grandes secciones que le dan forma al libro en la edición de 2018 ofrecen una fotografía que invita a preguntarse sobre los orígenes de la violencia, la corrupción, el dolor y la postración, y a la vez a ubicar que lo monstruoso no se ubica en un mundo lejano ni ajeno, sino que, por lo contrario, es parte de la experiencia íntima e inmediata. Entonces, el trabajo de documentar, observar, reelaborar por medio de la narración literaria y periodística es una oportunidad de desautomatizar los vicios y sombras que le dan forma a eso que pudiera llamarse “realidad” y “normalidad”.

En cuanto a texto literario, “La casa del Estero” representa una oportunidad de apreciar diversos valores de carácter literario, ya sea por la riqueza del lenguaje, el modo como se estructuran las historias, cómo se construyen ambientes, personajes, símbolos y metáforas; las oportunidades de lectura que están latentes

ya sea por la presencia de intertextualidades o por la forma en que se genera un sistema narrativo que tiende líneas de intratextualidades con el resto de las narraciones que conforman *Esto no es Miami* y, más aún, a comprender las particularidades de la poética de Fernanda Melchor, cuando se observan las tensiones de estilo y métodos de escritura que se manifiestan en el conjunto de su producción escrita.

Para concluir, en el estudio de este tipo de obras resalta la importancia de revisar la forma como se entiende lo literario y las interrelaciones que se han generado en tiempos recientes con otros lenguajes expresivos y la tradición artística. Ello puede ayudar a dar cuenta de la evolución de la escritura en el tiempo, del diálogo que se suscita en la producción escrita, la forma como se entiende el quehacer artístico y sus vinculaciones con los referentes culturales, así como el modo como se percibe e interpreta el entorno. En suma, abre la oportunidad de establecer nuevas rutas para la investigación, la enseñanza y la crítica en el campo literario, periodístico, los estudios culturales y las artes.

Bibliografía

- Amatto, Alejandra. “Apuntes para una clasificación crítica de lo *fantástico* mexicano: un enfoque hermenéutico”. *Ficciones liminales. Narrativa mexicana de inicios del siglo XXI*, editado por Héctor Fernando Vizcarra y Armando Octavio Velázquez Soto, Universidad Autónoma de México, 2021, pp. 165-189.
- Angulo, María. “Prefacio. Mirar y contar la realidad desde el periodismo narrativo”. *Crónica y mirada. Aproximaciones al periodismo narrativo*. Libros del K.O., 2014, pp. 7-36.
- Chevalier, Jean y Gheerbrant, Alain. *Diccionario de los símbolos*. Herder, 2007.
- Dallal, Alberto. “Periodismo y literatura”. *Periodismo y literatura*. Ediciones Gernika, 1992, pp. 25-35.
- Estébanez Calderón, Demetrio. *Diccionario de términos literarios*. Alianza Editorial, 2008.
- Guerriero, Leila. *Zona de obras*. México, 2018.

“La casa del Estero” de Fernanda Melchor. Una aproximación a los entrecruces de la ficción de horror y los hechos en una crónica

- Llopis, Rafael. “Los cuentos de terror”. *Antología de cuentos de terror, 1. De Daniel Defoe a Edgar Allan Poe*. Alianza-Taurus, 2004, pp. 9-13.
- Melchor, Fernanda. *Aquí no es Miami*. Universidad Autónoma de Nuevo León-Almadía, 2013.
- Melchor, Fernanda. *Aquí no es Miami*. Random House Mondadori, 2018.
- Nieto, Omar. *Teoría general de lo fantástico*. Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2015.
- Roas, David. *Tras los límites de lo real. Una definición de lo fantástico*. Páginas de Espuma, 2016. Amazon Kindle. 25 Abr. 2023.
- Rodríguez Vázquez, Arturo Guillemaud. *Diccionario de comunicación*. Universidad Autónoma de México, 2015.
- Salcedo Ramos, Alberto. “Cinco apuntes sobre periodismo narrativo”. *Telar*, no. 18, 2017, pp. 21-28. Dialnet, <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6114827>.
- Villoro, Juan. *Safari accidental*. Joaquín Mortiz, 2005.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the [University Library System](#), [University of Pittsburgh](#) as part of its [D-Scribe Digital Publishing Program](#) and is cosponsored by the [University of Pittsburgh Press](#).