

UNIVERSIDAD IBEROAMERICANA  
Estudios con Reconocimiento de Validez Oficial por Decreto Presidencial  
del 3 de abril de 1981



«CUERPOS SIN CABEZA: LA NUDA VIDA  
EN *TEMPORADA DE HURACANES*, DE FERNANDA MELCHOR»

**TESIS**

Que para obtener el grado de

**MAESTRA EN LETRAS MODERNAS**

Presenta  
**MARÍA TERESA BLANCO RIVERA**

Director  
Mtro. Luis Héctor Inclán Cienfuegos

Lectores  
Mtro. Luis Felipe Canudas Orezza Ugalde  
Dra. Michelle Gama Leyva

Ciudad de México

2020

*A mis queridos padres:*

*Lucila Rivera de Blanco*

*Rafael Blanco Rubio*

## Índice

Agradecimientos.....	1
Introducción .....	3
1.- Aproximación a <i>Temporada de huracanes</i> .....	9
1.1.- Fernanda Melchor y <i>Temporada de huracanes</i> : antecedentes .....	9
1.2.- Análisis literario. ....	14
1.3.- Perspectivas .....	52
2.- Marco teórico.....	60
2.1.- La huella de Michel Foucault en Agamben .....	63
2.2.- Influencia de Walter Benjamin en el concepto de <i>nuda vida</i> .....	69
2.3.- El <i>homo sacer</i> y la <i>nuda vida</i> .....	73
3.- Los cuerpos sin cabeza.....	82
3.1.- La niña madre: Norma. ....	92
3.2.- Luismi: otras formas de explotación del cuerpo.....	103
3.3.- La Bruja o la nuda vida a partir de la abyección .....	110
Conclusiones .....	124
Bibliografía.....	130

## Agradecimientos

Quiero agradecer a todas/os aquellas/os que me acompañaron y apoyaron en el proceso de la investigación y redacción de esta tesis. En primer lugar, para la dirección de este proyecto desde sus inicios, y a través de todas sus etapas de búsqueda y definición; así como por las acertadas interpretaciones finales para consolidar mi propuesta, estoy muy agradecida por el trabajo, la paciencia y la amistad del Mtro. Luis Héctor Inclán Cienfuegos.

También en el ámbito académico, pienso en las personas que me regalaron su tiempo generosa y desinteresadamente para orientarme en mi deseo por trabajar y difundir la literatura escrita por mujeres; y me guiaron acerca de los discursos de poder y las teorías del cuerpo: Dra. Michelle Gama Leyva, Dra. Gloria Prado Garduño y la Dra. María Concepción González Esteva. Del mismo modo, agradezco el asesoramiento y apoyo que he recibido por parte del Mtro. Luis Felipe Canudas Orezza, con quien siempre he compartido el entusiasmo por *Temporada de huracanes*.

En cuanto a filosofía sobre política, violencia y exclusión en la sociedad actual, resultó invaluable la aportación del Dr. José Luis Barrios en su Seminario sobre Giorgio Agamben dentro del programa de la Maestría en la Ibero. Por otra parte, tengo muy presente también a la Dra. Alethia Alfonso García, la cual siempre tuvo fe en mí y me dio ánimos para concluir mi trabajo.

Desde el espacio de la familia, quiero dar las gracias a mi esposo Tonatiuh, por su comprensión y apoyo sostenido durante las largas horas de estudio y redacción de esta investigación; por estar siempre dispuesto a escucharme y darme ánimos en los altibajos que

conllevó este proyecto largamente deseado, que tomó su tiempo para poder delimitarse justo bajo el enfoque que me interesaba.

Gracias también a mis hijos, Martín y Álvaro, porque la alegría de sus vidas significa una y otra vez una gran motivación para nunca darme por vencida.

Por último, quiero agradecer a mis papás, Lucila y Rafael; por su amor y fe en mis proyectos; pero también, por su interés y orgullo por las letras mexicanas, renovado hasta la fecha, siempre con nuevos textos sobre la mesa junto a su sillón.

## Introducción

*Los fue contando a todos, uno por uno, incluso a los que no estaban completos, los que eran puro retazo de gente, sin rostro ni sexo [...], dedos y trozos de hígado y jirones de piel que salían sobrando de las cirugías del hospital de los petroleros.*

(Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes* 219)

Una banda de niños avanza por los cañaverales, acechando cualquier movimiento. Armados de piedras y resorteras, se aprestan para la batalla. En su juego, sin embargo, se encuentran con el resultado de otra batalla mucho más cruda y terrible: un cadáver en descomposición a las orillas del río, que les sonrío con la boca llena de gusanos. A partir de ese choque entre la inocencia y la abyección, la voz narrativa se dará a la tarea de desplegar los acontecimientos que desencadenaron el asesinato. Y serán las declaraciones ministeriales de los involucrados quienes revelen la compleja realidad que se vive en la comunidad de La Matosa. Como ocurre en otros espacios de la ficción latinoamericana (Macondo, Comala, Santa María) La Matosa carece de un referente real —aunque existan poblaciones homónimas—; y sin embargo en ella se concentran características y elementos que sintetizan realidades, en este caso de varias regiones del México actual, como es la ausencia de un estado de derecho, que fomenta la corrupción de las instituciones, y como consecuencias directas, la pobreza extrema y la radicalización de la violencia que viven los protagonistas de *Temporada de huracanes*.

Estas son las vidas violentas que, al igual que el sepulturero del epígrafe citado, Melchor narra una por una: cuerpos incompletos; pedazos que «salen sobrando» de un sistema que los utiliza para su beneficio y finalmente los expulsa cuando ya no le sirven. El relato se conforma de vidas rotas ordinarias; tal vez para que esta mirada que es la narración dé cuenta de existencias que no deben pasar desapercibidas, y que, muy por el contrario, funcionan como piedras angulares para comprender desde su trinchera ficcional la realidad.

Quizás esta forma de abordar la realidad a partir de la ficción sea una de las razones por la que esta novela resuena tanto en la crítica nacional e internacional y en cualquiera que emprende su lectura. Para confirmarlo, cabe revisar las numerosas entrevistas a la autora en donde se plantea la relación de su obra con la situación actual del país. Pero también lo es por sus logros estéticos y artísticos. En esta época, en la que puede rastrearse con facilidad la recepción de la literatura en una gran multitud de fuentes, es fácil advertir una mayoría de voces elogiosas en favor de esta obra de Melchor, y que abarcan tanto la vigencia de la trama como la escritura misma, tal es la reseña de Antonio Ortuño: «Por fín, una [novela] donde la mirada a la insostenible tragedia nacional no deriva en frases hechas y personajes manidos. Por fin gran narrativa, ambiciosa, rotunda, con todos los matices y todas las letras»; o la de Edmundo Paz Soldán: «Melchor despliega una prosa que convierte la oralidad en poesía, en la que las malas palabras, el deseo de nombrar lo obscuro y lo escatológico se revelan en toda su explosiva belleza».

En el momento en que redacto esto, *Temporada de huracanes* es ya un punto de referencia obligado en el panorama de la literatura mexicana contemporánea. Como se verá en el primer capítulo de este trabajo, además de la opinión de la crítica periodística, ha ido aumentando la atención por parte de la crítica académica, así como los reconocimientos internacionales que la

obra ha ido recibiendo, el más reciente de ellos, su nominación como finalista al premio Booker internacional. Es por ello, que más allá de la relevancia mediática que ha tenido, me baso en los méritos propios de su factura como origen del presente trabajo.

Lo que Melchor plantea en esta novela son personajes que, debido a la situación marginal en la que viven, se ven arrastrados por modos de vida y de agencia que no han elegido y que los obligan a funcionar en los dos polos de una dicotomía insalvable: sufrir la violencia y, a la vez, ejercerla ellos mismos sobre otros para poder sobrevivir. Tal es el caso de Luismi y Brando; de Norma y Yesenia; Chabela, Munra y la Bruja. Todos ellos vienen de situaciones violentas de familia o incluso son producto de ella. Su oportunidad de conservar la vida depende de su habilidad para integrarse de la mejor manera que sean capaces en el engranaje de explotación humana, y en ningún momento tienen otras alternativas o espacios de reflexión. Lo único que saben desde el principio es que no tienen esperanza. A su vez, el microespacio de La Matosa funciona como una zona liminar en que estos procesos de violencia han sido normalizados. Este es, justo, un estado de excepción que se acerca a los fenómenos explorados por Walter Benjamin y Giorgio Agamben en sus trabajos teóricos. De ahí la pertinencia de leer *Temporada de huracanes* bajo esa óptica, porque será la que brindará las claves necesarias para comprender los mecanismos que ponen en marcha el funcionamiento de la trama.

Partiendo de la noción del campo de concentración como espacio paradigmático de la biopolítica moderna, Giorgio Agamben desarrolla su teoría de la nuda vida, que se desprende de la noción de *homo sacer*, esto es, aquella vida humana a la que puede darse muerte porque no es sagrada y permanece excluida de la ley. En consecuencia, Agamben traza una genealogía de la nuda vida hasta la modernidad para referirse a aquellas vidas desnudas que han visto reducido su valor a la mera explotación de sus cuerpos. En esa categoría ubica a los migrantes



indocumentados, los prisioneros, los enfermos en una sala de resucitación y aquellos que viven en la extrema pobreza.

En ese contexto, sostengo que *Temporada de huracanes* se erige como referente literario emblemático de la nuda vida en una región limítrofe de México, donde los personajes, significaciones de un homo sacer que nace y vive sin privilegios, se ven todavía reducidos al despojamiento de toda humanidad como resultado de la biopolitización de que son objeto por parte de las instancias de poder: un Estado ausente, del que sólo quedan instituciones corruptas, y, por otra parte, los cárteles del narcotráfico. La nuda vida funciona entonces como instrumento de explotación en su significación de objeto de consumo, donde su valor se ve reducido al uso de su cuerpo. Esta permanente normalización del estado de excepción en que sobreviven los habitantes de La Matosa los obliga a situarse en una dimensión liminar y abyecta en la que se perpetúa su ejercicio de la violencia sobre otros y sobre sí mismos.

Con base en lo anterior, y tomando en cuenta que *Temporada de huracanes* es una obra que surge inscrita en el marco de violencia institucional que atraviesa mi país en la actualidad, y que pone la lente en estos fenómenos, pero desde la parcela de la problemática individual y comunitaria, y a partir del espacio desplazado de la marginación, se vuelve imperativa la producción de investigaciones académicas que den cuenta de estas cuestiones a través de la configuración literaria en la novela. En ese sentido, buscaré aquellos elementos que propician la articulación de los mecanismos de poder con la nuda vida y la forma en que se configuran en el texto literario. También indagaré acerca de la posibilidad que los personajes anhelan para encontrar redención.

En resumen, la presente investigación tiene como propósito plantear a *Temporada de huracanes* como un texto que confronta los discursos del poder con aquellos de la nuda vida

valiéndose de un lenguaje oral y popular, y donde la escritura funciona como umbral a una propuesta ética y política que pone sobre la mesa la discusión de la violencia ejercida sobre las vidas desnudas. En este aspecto, es importante subrayar que mi enfoque se encuentra anclado en una postura política, toda vez que el discurso literario actualiza las estrategias de resistencia ante los dispositivos biopolíticos que pretenden constreñir las posibilidades vitales y expresivas humanas para usufructuar con dicho secuestro; es por esto que considero urgente trabajar la investigación académica —en tanto agencia productora y difusora de conocimiento— desde un posicionamiento político, que también habrá de señalar la dirección de una propuesta ética en el debate contrahegemónico de una parte preponderante de las letras mexicanas contemporáneas, donde se inserta *Temporada de huracanes*.

A la luz de las aportaciones de Agamben en torno a los cuerpos que han perdido su capacidad de agencia y voluntad, y que sobreviven en situaciones de esclavización moderna, profundizaré en el desafío que asume Melchor al evidenciar esta problemática e indagaré cómo es que la violencia es ejercida sobre los cuerpos suscritos bajo la categoría de nuda vida y el trauma que sufre el cuerpo explotado.

Mi trabajo procederá a partir del análisis literario para después ahondar en la configuración del problema filosófico de la nuda vida a partir de la narración en el trabajo novelístico. De este modo, en el primer capítulo situaré *Temporada de huracanes* en su contexto de producción, para ver cómo y de dónde surge esta novela, así como la recepción que ha tenido por la crítica y un panorama general de las aportaciones académicas más relevantes con respecto a mi tema de estudio. Por otra parte, ubicaré a la obra dentro del corpus completo de la autora y la injerencia de su formación periodística en la concepción y ejecución de su escritura. Posteriormente, realizaré un análisis literario de la obra y de cada capítulo, según el modelo de

Luz Aurora Pimentel, y bajo el enfoque de la teoría agambeniana sobre la nuda vida. Asimismo, a partir de una sinopsis de la obra, haré una proyección de las perspectivas de análisis.

En el segundo capítulo, abordaré el marco teórico en que se basa esta investigación en cuanto a sus principales referentes. Para ello, haré un breve repaso a las aportaciones de aquellos filósofos que inspiraron y fundamentaron la teoría de Agamben. En primer lugar, haré una recapitulación de la lectura que éste hace de Michel Foucault acerca de los funcionamientos del biopoder, la subjetivación y desubjetivación por medio de los dispositivos de control. A continuación, retomaré las propuestas de Walter Benjamin en torno al ejercicio de la violencia y la sacralidad de la vida como bases para su argumentación de la mera vida, que Agamben retoma en sus investigaciones para formularlas bajo la denominación de *nuda vida*. Por último, me basaré en tres de las obras que éste dedica al estudio de la figura del *homo sacer* y la producción de la nuda vida en el Estado moderno bajo el estado de excepción.

Para finalizar, en el tercer capítulo analizaré la noción de la nuda vida implícita en los constructos ideológicos latentes y en los vínculos interpersonales configurados en *Temporada de huracanes*, así como la forma en que el concepto del campo de concentración se ve representado en el manejo espaciotemporal de La Matosa, para finalmente hacer una recapitulación acerca de los hallazgos y las limitaciones de esta investigación.

## 1.- Aproximación a *Temporada de huracanes*

Este primer capítulo tiene varios propósitos. Primero, ubicar a la autora en el contexto de sus antecedentes formativos y laborales; su trayectoria literaria y el marco de investigación periodística en el que se gesta la escritura de *Temporada de huracanes*. En esta primera parte también me ocuparé de la recepción que la obra ha tenido hasta ahora, pues no obstante que se trata de una escritora joven con pocos libros publicados, ha llamado la atención de la crítica literaria periodística y académica, así como de incontables lectores comunes, tanto en México como en diversos países, particularmente con la novela que es materia de este estudio. Como resultado, varios reconocimientos la han distinguido a escasos tres años de haber sido publicada.

En segundo lugar, realizaré un acercamiento a *Temporada de huracanes* desde el análisis literario propuesto por Luz Aurora Pimentel en *El relato en perspectiva* para entender cómo está construida la obra y cómo conjuga diversos recursos literarios para configurar este particular universo narrativo. A partir de estas aproximaciones a la novela, hacia el final de este capítulo concluiré con el planteamiento de algunas inquietudes y problemáticas que subyacen en el texto.

### 1.1.- Fernanda Melchor y *Temporada de huracanes*: antecedentes

Fernanda Melchor Pinto (Boca del Río, Veracruz, 1982) estudió Ciencias de la Comunicación en la Universidad Veracruzana. Posteriormente, se graduó con la especialidad en Periodismo y trabajó en la oficina de comunicación social de esa misma universidad. Más tarde, Melchor se diplomó en Ciencias Políticas por el Institute d'Études Politiques de Rennes. En la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla estudió una maestría en Estética y Arte, con una investigación acerca de las cualidades expresivas de la imagen fotográfica de la nota roja («*Falsa liebre*»). Ha colaborado en diversas revistas y periódicos de circulación nacional (*La Palabra* y *el*

*Hombre, Excélsior, Punto de Lectura, Replicante, Reverso, Generación, Revista de Literatura Mexicana Contemporánea y Milenio Semanal*) con trabajos que también pueden hallarse en su blog <http://olasdesangre.wordpress.com/>. Su primer libro publicado fue la novela infantil *Mi Veracruz* (2008), en la que «narra la historia de este puerto desde su fundación hasta la invasión norteamericana de 1914» (*Replicante*). Su obra narrativa breve ha sido incluida en ocho antologías de cuentos y relatos: *Breve colección de relato porno* (2011), *Palabras mayores* (2015), *Antología de letras, dramaturgia, guión cinematográfico y letras indígenas* (2016), *22 voces: narrativa mexicana joven* (2017), *Sólo cuento IX* (2017). Cuenta también con un libro de crónicas, *Aquí no es Miami* (Random House, 2013). Ha publicado dos novelas: *Falsa liebre* (Almadía, 2013) y *Temporada de huracanes* (Random House, 2017). Esta última ha recibido varias distinciones, como el Premio Anna Seghers de Literatura 2019, así como su traducción del español al alemán, hecha por Angélica Ammar, misma que también ganó el Premio Internacional de Literatura, otorgado por la Casa de las Culturas del Mundo (HKW) y la Fundación Elementarteilchen. La obra también fue traducida al italiano por la editorial Bompiani en abril 2018; en marzo de 2019 al francés por Grasset, y su más reciente traducción al inglés fue realizada por Sophie Hugues, publicada por Fitzcarraldo Editions y por New Directions en febrero y marzo de 2020, respectivamente. Gracias a esta última traducción, se encuentra entre las finalistas del prestigiado Booker Prize 2020.

Cuando contaba con 19 años y cursaba el tercer semestre de la carrera, su texto «Tatahuicapan: dos justicias, dos mundos» obtuvo el segundo lugar en el Primer Certamen Nacional de Ensayo sobre el tema «Linchamiento: justicia por su propia mano», convocado en 2002 por la Comisión Nacional de los Derechos Humanos (CNDH). Este texto tendría una enorme trascendencia para la futura carrera literaria de Melchor, y contiene la semilla de varios elementos que más tarde retomaría en la novela *Temporada de huracanes*. El tema de la

investigación es el linchamiento de Rodolfo Soler Hernández en 1996, a causa del asesinato y previo intento de violación de Ana María Borromeo Robles, quien lavaba ropa en un río. Algunos testigos vieron al agresor merodear por las cercanías momentos atrás y rindieron su testimonio, de modo que, cuando los familiares de la víctima encontraron al asesino sosteniendo al cadáver por los cabellos aún dentro del río, se apresuraron a apresarlo ellos mismos y, junto con varios habitantes del pueblo, lo amarraron a un árbol, rociaron su cabeza con gasolina y le prendieron fuego.

En aquel primer ensayo ya puede advertirse la recuperación de la nota roja como inspiración para la escritura; pero también la inquietud por la violencia social y por el choque entre los tortuosos procesos judiciales en torno a un feminicidio y las conductas justicieras de los habitantes de la región. Por otra parte, también está presente ya la polifonía de los diversos registros testimoniales incluidos en el corpus del texto, apostando a un relato polisémico que elude la versión unívoca de los hechos.

En segundo lugar, es relevante la asimilación de otros elementos dentro del discurso narrativo, como estadísticas demográficas y porcentajes de los servicios públicos del pueblo; o información técnica del video que un vecino realizó del linchamiento. También intercala lenguaje cinematográfico, con diálogos en donde se identifican los diálogos con el nombre de los personajes que van tomando la palabra, agregando pequeñas anotaciones descriptivas de la escena. Por último, y al igual que en *Temporada de huracanes*, la música popular juega un papel importante en aquel ensayo, pues se intercalan fragmentos de un corrido popular compuesto a propósito del suceso por un músico de la región, como otro elemento narrativo más de la historia:

Ya se corrió la noticia por todito el continente

De un violador y asesino, allá por Playa Vicente.

Tatahuicapan es el pueblo que lo quemó con su gente.

Pongan atención muchachos, no agarren ese camino.

Ya ven lo sucedido por errores del destino

¡Ay de mi violador, asaltante y asesino!

Corrido popular *El quemado de Tatahuicapan*,

Escrito por el trovador Panuncio Mendoza.

(Melchor, «Tatahuicapan...»)

En los años de su formación en la Universidad Veracruzana, el aprendizaje de la escritura, para ella, se concentró en las técnicas del nuevo periodismo y la escritura de crónicas (Martínez), que más tarde publicaría en un solo volumen bajo el título *Aquí no es Miami* (2013). En la entrevista que le hizo *Deutsche Welle* el 19 de junio de 2019, la autora relata cómo esa etapa fue una inspiración determinante para los temas de las novelas que posteriormente escribiría, ya que en aquel entonces leía todos los periódicos locales y regionales que les llegaban a la oficina. En una de esas publicaciones, leyó la nota roja de un cadáver de mujer, hallado en una canalización en un poblado cercano a donde ella misma vivía. Lo que más le impresionó de aquel crimen fue que «el periodista contaba la historia de tal modo que parecía normal pensar que un crimen podía estar motivado por la brujería [...] El asesino tuvo que matar a la bruja porque le estaba haciendo embrujos para que él volviera a enamorarse de ella. Me dejó atónita, y tuve que escribir la historia detrás de ese crimen» (Peschel). En esta última declaración destaca su interés por la perspectiva narrativa, más allá del tema, y que habría de explorar en toda su dimensión literaria en la obra que es materia de este estudio.

*Temporada de huracanes* es una novela cuyos temas principales, como señala la crítica y la misma autora, giran en torno a la violencia y las supersticiones que privan en el estado de

Veracruz; pero no sólo la violencia como abstracción, o en sus dimensiones masivas, sino las «pequeñas violencias, como las domésticas, de género, psicológicas, el abuso infantil» que ocurren todos los días de manera invisible pero que muestran sus terribles efectos en las vidas individuales (Martínez). En sus propias palabras «Siempre me pareció inquietante la posibilidad de que todos podamos cometer crímenes. Todos llevamos esta especie de bomba de relojería, o impulso de muerte, como le llamaba Freud, contenedor de odio que en cualquier momento podemos volcar sobre los demás o sobre nosotros. Una parte de la violencia que me interesa mucho es la que uno comete contra uno mismo» (Martínez).

En un principio, y a raíz de la nota periodística sobre el asesinato de la bruja por su amante, Melchor se proponía escribir una historia al estilo de *A sangre fría*, de Truman Capote. Su intención era ir al lugar donde se descubrió el cadáver sobre el canal y entrevistar a los testigos, sin embargo, le pareció que una extraña haciendo preguntas levantaría sospechas y su vida correría peligro. «Entonces traté de consolarme y decidí hacer algo que fuera tan interesante como eso, pero desde la ficción, inventando la vida interior de la gente que participó en ese crimen» (Peschel). Su intención también era dar a conocer los claroscuros de la ciudad de Veracruz, sobre la ciudad oculta, que nada tiene que ver con la postal turística, y que, en opinión de la autora, cambió drásticamente a partir de 2007, cuando el gobierno declaró la guerra al narcotráfico y Veracruz pasó a convertirse en un escenario marcado por una violenta realidad (Rulfo Méndez). En consecuencia, resulta significativo que al final de la obra, la autora inserta una lista con los agradecimientos y en ella menciona un par de nombres de periodistas —Yolanda Ordaz y Gabriel Hüge— que fueron asesinados en Veracruz «durante el gobierno del infame Javier Duarte de Ochoa» (Melchor, *Temporada...*223) y cuyas notas policíacas y fotografías publicadas sirvieron como inspiración para algunas de las historias incluidas en la novela, según sus propias palabras.



Por otra parte, y en cuanto a la estructura de la obra, la misma autora ha señalado que buscaba una voz narrativa que aglutinara las distintas historias orales en torno al crimen; una voz que fuese capaz de fluctuar, en total libertad, entre distintos tiempos y personajes. Para ello utilizó *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez, como modelo. En dicha obra, como indica Edmundo Paz Soldán, se prescinde del punto y aparte casi en su totalidad, y se escribe la novela en un larguísimo párrafo. En el caso de *Temporada de huracanes*, no obstante, no se habla de los excesos del poder, sino de «otro tipo de excesos —los que vienen de abajo, de una marginalidad conectada con la pobreza, la violencia, el machismo y la misoginia—» y donde el Estado-nación no ha dejado más que la huella de la corrupción (Paz Soldán).

En consecuencia, hay que subrayar, ante todo, el compromiso de Melchor con la ficción, pues no es sino a partir de la novela que la autora abona a la consideración de la obra literaria como un proceso orientado hacia sus propios mecanismos de construcción, cualesquiera que estos sean. En consecuencia, el trabajo de creación literaria también se convierte, como señala Javier Aparicio: «en ejercicio teórico, en caleidoscópico instrumento de conocimiento y de exploración personal, pero también en ejercicio lúdico y liberador» al introducir la irracionalidad, el inconsciente y el azar para relatar historias, así como la libertad de tomar aquello que necesita de cualquier sector del ámbito humano, con lo que ya se va viendo los alcances de esta obra en el panorama de la narrativa mexicana actual (36-37).

## 1.2.- Análisis literario.

Si bien *Temporada de huracanes* es una novela que cuenta una historia vigente y trágica, que incluye asuntos interesantes a reflexionar en los terrenos filosófico, político e históricos, es preciso partir del hecho insoslayable de que ante todo se trata de una obra literaria cuya

organización particular parte de una muy compleja estructura narrativa. Por sí mismos, la forma y los recursos de esta historia y su narración ameritan un estudio cuidadoso.

El modelo de análisis en que me basaré es el de Luz Aurora Pimentel, quien retoma las principales aportaciones de la narratología del siglo XX. Para ello parte de la diferencia entre dos de sus principales vertientes: la «genérica», que atiende a las particularidades de los géneros literarios considerados narrativos, y por otra parte, la narratología «modal», que será el modelo utilizado por la autora. Esta última se ocupa más bien de estudiar la forma particular en que ciertos relatos están contruidos, especialmente aquellos que se transmiten en forma escrita. Para justificar esta elección, la autora sintetiza diversos asuntos trascendentales que de otra manera quedan dispersos en un abanico heterogéneo de teorías que provienen mayoritariamente del estructuralismo francés representado por las obras de Gérard Genette, Roland Barthes y A.J. Greimas, así como de las aportaciones de Paul Ricoeur sobre la narración y el tiempo.

De este último, Pimentel enfatiza la función de las narraciones para dar sentido a la experiencia humana. En las propias palabras de Ricoeur: «El mundo desplegado por toda obra narrativa es siempre un mundo temporal. O, como repetiremos a menudo en el transcurso de este estudio, el tiempo se hace tiempo humano en cuanto se articula de modo narrativo; a su vez, la narración es significativa en la medida en que describe los rasgos de la experiencia temporal» (*Tiempo y narración I*, 39). Del mismo modo, la historia debe pensarse como «una serie de acontecimientos interrelacionados y no como ocurrencias aisladas», lo cual implica una doble organización temporal: la *episódica*, en la que se ordenan los acontecimientos en una serie cronológica, y la *configurante*, donde los acontecimientos se exponen con base en un principio de selección que busca una finalidad, un tema (Pimentel 21). En última instancia, será esta última — la organización temporal configurante— la que será responsable de transformar los

acontecimientos en una historia, cuyo producto será la trama misma. Al respecto, puntualiza Ricoeur:

En la narración, la innovación semántica consiste en la invención de una trama, que también es una obra de síntesis: en virtud de la trama, fines, causas y azares se reúnen en la unidad temporal de una acción total y completa. Y es precisamente esta *síntesis de lo heterogéneo* la que acerca la narración a la metáfora. En ambos casos, lo nuevo —lo no dicho todavía, lo inédito— surge en el lenguaje: aquí, la metáfora viva, es decir, una nueva pertinencia en la predicación; allí, una trama fingida, o sea, una nueva congruencia en la disposición de los incidentes. (*Tiempo y narración I*, 31)

A partir de estas ideas, Pimentel recapitula conceptos al definir al relato como «la construcción progresiva, por la mediación de un narrador, de un mundo de acción e interacción humanas, cuyo referente puede ser real o ficcional» (7) y añade: «las palabras deben ordenarse de tal manera, que, a través de la actividad de la lectura, surjan modelos del mundo social, modelos de la personalidad individual, de las relaciones entre el individuo y la sociedad, y, de manera muy especial, del tipo de significación que producen esos aspectos de la sociedad» (10).

Por otra parte, Pimentel recupera del narratólogo norteamericano Jonathan Culler la noción del *contrato de inteligibilidad* que se da en todo relato entre el texto y el lector, y que se actualiza en el momento de la lectura. Este contrato tiene el fin de «entablar una relación de aceptación, cuestionamiento o abierto rechazo entre su mundo y el que propone el relato» (10).

Otra de las nociones principales que Pimentel retoma es la de *universo diegético*: «un mundo poblado de seres y objetos inscritos en un espacio y un tiempo cuantificables, reconocibles como tales, un mundo animado por acontecimientos interrelacionados que lo

orientan y le dan su identidad al proponerlo como una «historia». Esa historia narrada se ubica dentro del universo diegético proyectado» (10-11), y corresponde al discurso narrativo que se va construyendo, el cual funciona como referente inmediato, a pesar de tener un correlato en el mundo extratextual.

Los conceptos de *historia*, *narración* y *relato* que retoma Pimentel están basados en las distinciones que propone Genette en *Discurso del relato. Ensayo de método*, a saber: «llamar *historia* al significado o contenido narrativo (aun cuando dicho contenido resulte ser, en este caso, de poca densidad dramática o contenido de acontecimientos), *relato* propiamente dicho al significante, enunciado o texto narrativo mismo y *narración* al acto narrativo productor y, por extensión, al conjunto de la situación real o ficticia en que se produce». Y puntualiza que, para la investigación literaria, el nivel del relato será el más importante a considerar, específicamente el discurso narrativo de ficción (83). Por su parte, Pimentel también subraya la centralidad del relato y se posiciona en la importancia del narrador como mediador entre aquel y la esfera de acción humana proyectada en el texto; es decir, entre el narrador y el mundo narrado (12). En consecuencia, en la narración verbal —oral o escrita—, la *mediación es constitutiva*, ya que el narrador es la fuente misma de información sobre el mundo de acción humana propuesto, a diferencia de otras narraciones figurativas como el ballet o el teatro, donde la *mediación es optativa* pues el narrador, en tanto modo de enunciación, puede o no ser incluido (15).

Uno de los aspectos fundamentales de la propuesta analítica de Pimentel consiste en la restricción del concepto de relato a su dimensión puramente verbal al referirse a él como *información narrativa* más que como *representación* o *mímesis*, siguiendo la postura de Genette al respecto:

He vuelto a decir «regulación de la información narrativa», aunque esta fórmula, de aspecto un poco técnico, en ocasiones haga rechinar dientes, entre ellos los

míos. Voy a arrancar dos o tres de ellos al precisar que empleo *información* para no usar *representación*, que me parece, pese a su éxito, un término hipócrita, un compromiso bastardo entre *información* e *imitación*. [...] Un relato, como todo acto verbal, sólo puede *informar*, es decir, transmitir significados. El relato no «representa» una historia, real o ficticia, la *cuenta*, es decir, la significa mediante el lenguaje [...]. (*Nuevo discurso...*31)

Por último, me basaré en los dos conceptos que Pimentel utiliza para analizar la información narrativa del discurso: el *mundo narrado* y el *narrador* (10). El primero pertenece al orden cuantitativo, en donde se aborda la *dimensión espacial*, con todos aquellos objetos, inclusive los lugares y actores en tanto objetos a describir; *la dimensión temporal*, con las «estructuras temporales utilizadas en la presentación de los acontecimientos»; y la *dimensión actorial*, es decir, «las distintas formas de presentación de los personajes y de su discurso, así como de las relaciones que establecen entre sí y las funciones narrativas que cumplen» (22). Y, en segundo lugar, de orden cualitativo, se encuentra el *narrador*, el cual se referirá más bien a la *perspectiva narrativa*, misma que define como «especie de filtro por el que se hace pasar toda la información narrativa; principio de selección que se caracteriza por las limitaciones espaciotemporales, cognitivas, perceptuales, ideológicas, éticas y estilísticas a las que se somete toda la información narrativa» (22).

Una vez dicho esto, procederé al análisis literario de la obra, mismo que realizaré partiendo de una sinopsis de la historia para luego centrar la atención capítulo por capítulo, pues la autora organizó el discurso narrativo en un registro polifónico en el que se focaliza el relato desde las voces de los distintos personajes que relatan, además de intercalar ocasionalmente un narrador extradiegético. Por ello, y obedeciendo al criterio de la organización temporal

configurante en que se presenta el relato, analizaré la trama en función de la construcción estructural de cada capítulo, pues cada uno guarda un ritmo particular.

Para iniciar el análisis narrativo de la obra, comenzaré con una síntesis de la historia que me permitirá ubicar para efectos de este estudio los elementos más relevantes del universo diegético.

En el contexto de una vida violenta y precaria, los habitantes de La Matosa y sus alrededores viven bajo el yugo de la pobreza y la explotación de los más poderosos: en un pasado no muy remoto, estuvieron bajo el cacicazgo del esposo de la Bruja Vieja, Manolo Conde. Y en el momento actual de la historia, la población se somete a un núcleo de narcotraficantes del cártel Sombra y su líder, Cuco Barrabás. En esta sociedad prevalecen la superstición, el machismo y la marginación humana.

La Bruja Chica —descendiente de la Bruja Vieja— funge como curandera de la región además de ayudar a abortar a las mujeres que se prostituyen en las carreteras y cantinas aledañas, como es el Excálibur Gentlemen's Club. En ese sitio trabaja Chabela, una mujer madura que regentea prostitutas. Fruto de su relación con el fallecido Maurilio, esta mujer es madre de un joven conocido por el sobrenombre de Luismi. Ha sostenido por varios años una relación con otro hombre conocido como Munra, y es amante de Cuco, quien —como ya se dijo— es el líder del cártel de narcotraficantes dominante en la región. Al mismo tiempo Norma —una adolescente de trece años— huye de su casa donde era abusada por su padrastro, quien la dejó embarazada, y llega a La Matosa buscando suicidarse. Luismi, inspirado en un inicio por un impulso de buena fe, decide ayudarla llevándola a su casa, pero también decide explotar el vínculo casándose con ella para hacerse pasar por heterosexual ante su grupo de amigos. Presionada por Chabela, quien

a su vez es su nueva suegra, Norma es empujada a abortar con ayuda de la Bruja, y termina desangrándose en una cama de hospital.

Conforme avanza la novela, la Bruja se revela como travesti, esto es, un hombre —en este caso— que performa un rol femenino, el de la curandera, en parte para mantener la posición que su madre ocupaba en La Matosa. Existen rumores en la región acerca de los posibles tesoros guardados en su casa desde los tiempos en que su madre, la Bruja Vieja, acaparaba la fortuna de su marido. Brando y Luismi, asiduos visitantes a las reuniones nocturnas organizadas por la Bruja, en un acto de desesperación mutua, acuerdan robar su fortuna; no obstante, al no encontrar ningún dinero escondido terminan matándola.

Ahora bien, para proceder al análisis narrativo de la obra, parto del apercebimiento inicial del orden aleatorio en que están narrados los acontecimientos de la historia, de modo que para discernir los principales sucesos he decidido enlistarlos en el orden cronológico en que ocurren para ubicar los principales núcleos de acción dentro de la novela:

- a) En La Matosa la muerte de la Bruja Vieja empodera a su hijo bajo la personalidad de la nueva Bruja, que en adelante fungirá como curandera de la región, asistente de abortos clandestinos y prestamista.
- b) La adolescente Norma huye embarazada de su casa, donde era explotada emocional y físicamente por su madre y su padrastro. Llega a La Matosa, donde a pesar de ser ayudada por Luismi en un principio, terminará abortando y desangrándose en una cama de hospital.
- c) Luismi acude con regularidad a las veladas en casa de la Bruja, de quien recibe dinero para proveerla de droga. Al encontrar a Norma en la calle decide ayudarla.
- d) Tanto Brando como su amigo Luismi, son a la vez víctimas de la desintegración familiar y la violencia que reproducen. El primero está enamorado en secreto del

segundo y sueña con que ambos huyan de La Matosa. Juntos pactan robar a la Bruja, aunque terminan matándola al no encontrar el dinero esperado.

Así pues, hay que subrayar el hecho de que la novela huye de una narrativa lineal; más bien se va construyendo en estratos que gradualmente profundizan no tanto en encontrar a los culpables del crimen, sino los motivos o más bien, como dice Melchor, «la banalidad de los motivos» para cometerlo, y cuya razón se encuentra más bien en la búsqueda de los personajes por llenar los inmensos vacíos que los corroen, como revelan los planes erráticos de Brando, que fluctúan entre huir a Cancún, matar a su madre, matar a Luismi o robar a la Bruja. De la mano de esta estructura de «escarbamiento» para escribir la novela, según los términos de la propia autora (Moro Hernández), persiste un ritmo oscilatorio, construido a base de oralidad; donde la jerga local y los distintos discursos producen sonidos que se traducen en una escritura densa, y en un ritmo autista, semejante a un trance:

[...] muchachas más bien veteranas que bailaban solas cuando nadie las sacaba, ahí en medio de la pista de tierra apisonada, borrachas de cumbia y caña, perdidas en el ritmo amnésico del *tumpa tumpa*, muchachas gastadas antes de tiempo, arrancadas desde quién sabe dónde por el mismo viento que enredaba a las bolsas de plástico en los cañales; mujeres cansadas de la vida, mujeres que de pronto se daban cuenta que ya no estaban para andarse reinventando con cada hombre que conocían, que ya de plano se reían, con los dientes despostillados, cuando les recordaban sus ilusiones de antaño; (Melchor, *Temporada...*30)

En la cita anterior, puede escucharse el ritmo en trance de este fragmento, acompasado por la onomatopeya *tumpa tumpa* que acompaña al sustantivo cumbia, así como por la aliteración



de las palabras *muchachas* y *mujeres*, repetidas en el enlazamiento de oraciones subordinadas, y donde se corresponde la imagen de las mujeres cansadas que bailan en las cantinas con la metáfora de las bolsas de plástico arrastradas por el viento y con la metonimia de las sonrisas de dientes despostillados.

En cuanto a la configuración estructural de la obra, a continuación, identificaré las partes que la conforman. Si bien es cierto que en términos estrictos *Temporada de huracanes* está compuesta por ocho capítulos de variada extensión, también lo es que presenta algunos elementos paratextuales<sup>1</sup> que conviene tomar en cuenta. En particular, me refiero a una dedicatoria, dos epígrafes y un apartado para agradecimientos, que aportan pistas y claves para la lectura e interpretación de la obra y que la autora consideró de méritos suficientes para incluirlos como parte de la edición definitiva de la novela. Antes de abordar el análisis de los elementos diegéticos, comenzaré con la lectura de los dos epígrafes que preceden a la novela.

El primero proviene del poema *Easter* (1916), del poeta irlandés W.B. Yeats:

*He, too, has resigned his part*

*In the casual comedy;*

*He, too, has been changed in his turn*

*Transformed utterly;*

*A terrible beauty is born.*

Este poema, que hace referencia al alzamiento de los nacionalistas irlandeses en contra del gobierno inglés en 1916, y al posterior fusilamiento de varios de ellos, destaca el hecho de cómo

---

<sup>1</sup> «La relación, generalmente menos explícita y más distante que, en el todo formado por una obra literaria, el texto propiamente dicho mantiene con lo que sólo podemos nombrar como su *paratexto*: título, subtítulo, intertítulos, prefacios, epílogos, advertencias, prólogos, etc; notas al margen, al pie de página, finales; epígrafes; ilustraciones; fajas, sobrecubierta, y muchos otros tipos de señales accesorias, autógrafas o alógrafas que procuran un entorno (variable) al texto (...)» (Genette, *Palimpsesto*).

después de tan terribles consecuencias aquellos hombres, que antes eran ordinarios o incluso desdeñables por conductas reprobables, tras el suceso pasaron a formar parte de una gran transformación en el imaginario del pueblo irlandés. Con ello, Yeats alude a aquella terrible belleza que ha nacido, donde el heroísmo ha transformado por completo la humanidad intrascendente de aquellos nacionalistas, especialmente en el caso de uno de los fusilados, John MacBride, quien había sido un violador y borracho, según las notas y la versión del poema de Luis Miguel Aguilar publicada en *Nexos*.

En primera instancia, la misma autora señaló que utilizó aquellos versos de Yeats en clave irónica, pues tras el asesinato, Brando y Luismi no tienen ninguna transformación, ni se produce ninguna belleza de aquel acto. Según Melchor, Brando cree que «el asesinato los va a liberar, los va a convertir en dueños de su propio destino, porque son chavos que están prisioneros de esta idea de la masculinidad, prisioneros de sus propias madres, incluso» (Moro Hernández). Mas de todo ello no surge ninguna solución a sus problemas, ni trascienden como personas. Muy por el contrario, lo que sí ocurre es la reproducción de la violencia en una espiral ascendente que cobra mayor fuerza.

Por otra parte, también es posible entender la función de este epígrafe de Yeats en referencia con el atractivo dionisiaco de la Bruja, así como de la obra toda. La referencia directa que se aquí se hace con la noción de belleza acompañada del epíteto «terrible», abre la puerta a una consideración de índole estético, y al terreno de la estética de lo feo, y más aún, de lo abyecto. En este sentido, el epígrafe es un adelanto de las imágenes y las reacciones de asco y repulsión que vendrán a continuación, pero también de lo que será una apuesta literaria a partir un aparente desarreglo formal, como se verá más adelante en este capítulo, al abordar la composición de la obra. En concordancia con ello, resulta de utilidad recordar la distinción que

en su *Historia de la fealdad* establece Umberto Eco, entre «la fealdad en sí misma (un excremento, una carroña en descomposición, un ser cubierto de llagas que despiden un olor nauseabundo) y la fealdad formal, como desequilibrio en la relación orgánica entre las partes de un todo» (19), si se tiene presente la organización temporal configurante *sui generis* de la novela, donde la narración no obedece a una preocupación episódica o cronológica, sino más bien a una cuidadosa selección de los acontecimientos que se narran o se dejan de narrar en función con la configuración de la trama. Por último, no se puede olvidar, después de todo, el hecho de que la Bruja misma representa también una *terrible belleza* que parece hacer un guiño dionisiaco en su momento final: «el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una miríada de culebras negras, y sonreía» (Melchor, *Temporada...* 12).

Un segundo epígrafe corresponde, a su vez, a un fragmento de Jorge Ibarguengoitia al inicio de su obra *Las muertas*. El resultado es la yuxtaposición de coincidencias para la inspiración de ambas novelas por sucesos de la realidad, que fueron en su momento notas rojas en la prensa y que ahora, cada vez con mayor regularidad, forman parte de la vida cotidiana de México. En palabras de Melchor, en una entrevista otorgada a *Deutsche Welle* en junio de 2019:

Vi una pequeña crónica que hablaba sobre una persona hallada muerta en una canalización, en un pueblo pequeño cercano a donde yo vivía. Me sorprendió, porque el periodista contaba la historia de tal modo que parecía normal pensar que un crimen podía estar motivado por la brujería...El asesino tuvo que matar a la bruja porque le estaba haciendo embrujos para que él volviera a enamorarse de ella. Me dejó atónita, y tuve que escribir la historia detrás de ese crimen.

Por otra parte, en cuanto al epígrafe de Ibargüengoitia, el texto reza como sigue:

*Algunos de los acontecimientos que aquí se narran  
son reales. Todos los personajes son imaginarios.*

Jorge Ibargüengoitia

*Las muertas*

En *Las muertas*, Ibargüengoitia retoma el caso de las Poquianchis, cuatro hermanas que en las décadas de 1950 y 1960 regentaron prostitutas en Guanajuato y a las cuales tuvieron esclavizadas y después asesinaron. Por su parte, y como indica en los agradecimientos al final de la obra, Fernanda Melchor retomó las notas policíacas y las fotografías de los asesinatos de dos periodistas veracruzanos durante el gobierno de Javier Duarte de ese estado para inspirarse en varios de sus personajes de *Temporada de huracanes*. Con estos dos epígrafes la autora enlaza *a priori* la categoría de la abyección, presente a lo largo de toda la obra, con una clara referencia a los sucesos de la realidad de violencia y corrupción que se viven actualmente en México, al tiempo que aclara el carácter imaginario de los protagonistas.

En cuanto al espacio diegético, cabe señalar que la historia de *Temporada de huracanes* se desarrolla en varias poblaciones semiurbanizadas, que comparten características muy similares entre ellas. Algunas tienen un referente directo en la realidad del estado mexicano de Veracruz — que nunca es mencionado explícitamente en la novela— como Palogacho, Matacoquite; y otros, como La Matosa, Villagarbosa o Gutiérrez de la Torre, pueden haber tomado su nombre de algún poblado similar, buscando atribuir una significación particular en la configuración de aquellos personajes oriundos de la región, por lo que son denominaciones espaciales que, en una construcción sinecdóquica de la región, pertenecen más a la esfera de la ficción, como se verá más adelante.

Más allá de su posible referencialidad con poblaciones existentes en alguna parte de Veracruz, estos espacios que se configuran en la novela están alejados de la modernidad y el bullicio; relegados a la pobreza y a la falta de oportunidades; al mal alumbrado, los caminos de terracería, y a pocos y malos servicios públicos. Se trata de una región donde predomina la indiferencia del Estado, el cual se limita a explotar a sus pobladores durante las campañas electorales para después volver a sumirlos en el olvido. En consecuencia, las instituciones del Estado se han visto penetradas por la corrupción y el poder del narcotráfico. El ministerio público y la cárcel de la región son dirigidos por policías y empleados ambiciosos y abusivos, que no desperdician la oportunidad de enriquecerse ilícitamente cuando llega el momento. De todo lo anterior es posible deducir que la autora ha construido un sistema de significaciones complejo y divergente de una mera descripción verosimilizante o que se agotase en una mera referencia a la realidad de una zona particular del país.

En este sentido, La Matosa funciona como el centro de autorreferencia espacial donde convergen las relaciones espaciales descritas; un espacio que, dentro del texto cumple con una función ideológica. En el plano de las transposiciones metasemióticas,<sup>2</sup> el referente de aquel Veracruz señorial donde inició la conquista militar y espiritual española, y la elaboración secundaria de la mitología urbana de una ciudad moderna y civilizadora no aparecen como tales en la obra, sino más bien a partir de las significaciones construidas en un sentido inverso: los pueblos aledaños al puerto, que han sido relegados al atraso y al olvido, que se ven atravesados por la miseria y la violencia.

---

<sup>2</sup> Luz Aurora Pimentel utiliza el ejemplo del París de Balzac en *Le Pere Goriot* para explicar el concepto de las transposiciones metasemióticas: «La ciudad, como espacio vivido, tiene a s vez un referente imaginario global, ya que el hombre, en su vivencia inmediata y parcial de la ciudad, siente la necesidad de proyectar construcciones totalizadoras imaginarias” (32).

A continuación, expondré una lectura analítica de cada capítulo de la obra con el propósito de señalar la función o funciones que cada uno desempeña en la construcción de la novela. El número romano indica el capítulo, y la frase siguiente, una clave de lectura a partir del análisis realizado.

### I.-La intriga inicial.

En el primer capítulo, un narrador extradiegético presenta, por una parte, a cinco niños «ceñudos y fieros», «dispuestos a inmolarse» (Melchor, *Temporada...*11), porque van a enfrentarse a pedradas con algún otro grupo; y por otra parte, se describe el cadáver de la Bruja, que se descompone sobre el canal. La caracterización física es puntual y significativa: entre los niños existe un líder, que lleva traje de baño rojo, en contraste con el resto, que lleva calzoncillos. Por su parte, el rostro podrido de la Bruja, que parece sonreír, y en donde bullen las culebras negras, introduce de tajo la presencia de la destrucción y el caos. En apoyo a lo anterior, la iconización<sup>3</sup> de imágenes como la «trusa colorada que ardía entre las matas sedientas del cañaveral enano» (11), la brisa caliente, el zumbido de las piedras que parte el aire y el hedor del cadáver descompuesto se articulan con las figuras referenciales del fuego y la destrucción, y con la dimensión ideológica de la violencia instaurada en la novela desde la primera página.

Por su parte, el espacio diegético reconstruye de manera sinecdóquica un entorno rural en el que un sendero elevado conduce al canal pestilente descrito por elementos puntuales, como zopilotes, calor y yerba seca (11-12). De este modo, se enmarca la mitología de la naturaleza

---

<sup>3</sup> Según Luz Aurora Pimentel: «En el nivel léxico, la iconización se define por un alto grado de particularización en la propia constitución semántica de los lexemas; en el nivel discursivo, opera por medio de los adjetivos y toda clase de frases que califiquen, y por ende, particularicen al tema descriptivo propuesto. De hecho, toda descripción es un proceso *discursivo* de particularización -y por ende de iconización- de la significación del nombre que funge como tema descriptivo (39).

como un espacio contaminado, el cual se anuncia con el hedor del agua estancada y la espuma amarilla donde se descompone un cadáver entre bolsas de plástico, moscas verdes y culebras.

Por otra parte, las relaciones que se establecen entre el tiempo diegético y el tiempo del discurso son de concordancia, ya que se van narrando los hechos de manera cronológica, aunque el *tempo* es variable, ya que en la escena que se narra, el tiempo de la acción corresponde al tiempo del relato, con lo cual se logra un efecto dramático de inmediatez en la que participa el lector.

Hay que subrayar la información dosificada que el narrador aporta en este inicio, ya que la presentación de los hechos sin ningún otro tipo de reflexión o explicación plantea el tono de la intriga de la trama y hace que surja una gran variedad de preguntas —¿quién era ese cadáver? ¿quién lo mató y por qué? — así como conjeturas sobre el ulterior desarrollo de los hechos y si los niños tendrán alguna participación en ello. El narrador eligió contar la historia en sentido inverso: partiendo del descubrimiento del cadáver de la Bruja desarrollará la novela para construir su historia en una gran analepsis que, a través de los capítulos, irá incluyendo otras en tiempos más o menos remotos, lo cual, por sí solo, propone ya una reflexión en torno al quehacer narrativo.

## II.-Los orígenes de la Bruja.

El segundo capítulo, mucho más extenso, configura los personajes de la Bruja y su madre, también curandera, a partir de un narrador extradiegético que en ocasiones transpone y narrativiza su relato por medio de la focalización desde los discursos de los personajes valiéndose del estilo indirecto libre, como se verá en el ejemplo más adelante. Su perspectiva es la de un personaje que describe a la Bruja y su espacio vital desde una focalización instalada en una voz

extrañada y temerosa. En segundo plano, aparecen las mujeres del pueblo que acuden a consulta, las prostitutas que buscan abortar y los hombres jóvenes con los que la Bruja se relaciona.

[...] nadie quería echarse a las Brujas de enemigas porque la verdad les tenían harto miedo. Si hasta los varones del pueblo se resistían a pasear de noche por esa casa; todo el mundo sabía de los ruidos que provenían de ahí adentro, los gritos y lamentos que se escuchaban desde la vereda y que la gente se imaginaba que eran las dos brujas fornicando con el diablo [...] (20)

Según Luz Aurora Pimentel, el nombre de un personaje es «el punto de partida para su individuación», «el centro de imantación semántica de todos sus atributos, el referente de todos sus actos, y el principio de identidad que permite reconocerlo a través de todas sus transformaciones» (63). En la novela, el personaje principal se identifica simplemente como «la Bruja», la cual al inicio del relato se distingue de su madre, la Bruja Vieja, con el sobrenombre de Bruja Chica. Conforme avanza la historia, la distinción se vuelve innecesaria y ya no aparece luego de que se relata la muerte de aquella, y esta asume su lugar en La Matosa.

Y esta falta de un nombre real es significativa, pues el hecho de no partir de ese principio básico de identidad explica, por una parte, la filiación misteriosa y más bien diabólica que se atribuye al personaje como «heredera satánica» (Melchor 20), pero que por otra, también tiene que ver con el origen violento de una gestación indeseada hasta la victimización: «ella misma nunca quiso decirles su nombre verdadero: decía que no tenía, que su madre nomás le chistaba para hablarle o la llamaba zonza, cabrona, jija del diablo, le decía, debí matarte cuando naciste, debí tirarte al fondo del río» (33).

Teniendo en cuenta estas implicaciones nominales, es pertinente considerar asimismo su caracterización física. Se dice que era una mujer muy alta y muy flaca, el manojito de llaves



tintineando entre sus palmas pálidas como cangrejos lunares que por momentos asomaban por las mangas negras de aquella túnica que parecía flotar en la oscuridad (29); lleva un velo torcido «que no bastaba para disimular los moretones que le inflaban los párpados, las costras que le partían la boca y las cejas tupidas» (31); no encubre su voz ronca ni los vellos que le crecen en las piernas, lo cual es un guiño a la ambigüedad de identidad genérica, misma que se revelará más avanzada la novela.

Dentro de la perspectiva del narrador, conviene detenerse un poco en el pasaje en que se encuentra otra alusión, en este caso a la vieja tradición de los cuentos de brujas que comen niños. El relato contrasta específicamente su historia con aquella de Caperucita Roja, en la que el lobo que quiere comerse a la niña, en contraposición con esta nueva imagen, donde hay una Bruja con «dientes inmensos» (19), que desea sexualmente y espía a los hombres jóvenes en el río, mientras levanta el velo por encima de la cabeza «para verlos mejor, para olerlos mejor, para saborear en la imaginación el aroma salitroso que los machos jóvenes dejaban flotando en el aire de la llanura» (27).

Si se considera el trabajo de la configuración del narrador en esta parte, resulta evidente que lo que está en juego es la técnica narrativa de la autora al incluir una intertextualidad específica en esta descripción particularizante y el manejo lúdico e irónico que lleva a cabo en la contraposición de los dos relatos en contextos tan disímiles: por una parte, la ilusión referencial hartamente conocida de una niña ingenua que lleva un pastel a su abuela, y por otra, aquella altamente sexualizada y paródica, donde un personaje de una feminidad un tanto ambigua y grotesca fantasea sobre el sabor de la piel de los jóvenes que espía. De lo anterior se desprende la configuración de un narrador que se desenvuelve en los registros de la ironía para contar su historia.

Hasta este capítulo, el objeto de la Bruja es el poder económico y social que adquiere tras heredar el negocio de su madre como hechicera y administradora de las rentas de las tierras, aunque ha añadido a su lista los trabajos de prestamista y abortera. Sin embargo, también busca tener sexo con hombres jóvenes, y más adelante se sabrá de que su objeto también será obtener el amor de Luismi.

En cuanto a la dimensión temporal del discurso, la narración establece relaciones de discordancia entre los patrones temporales del discurso para describir, a través de varias analepsis, los orígenes de la Bruja; quiénes son sus padres: cómo es que don Manuel se hizo amante de su madre, a la cual instaló en la casa donde ambas vivían; su adolescencia y el gran deslave que cubrió gran parte de La Matosa en 1978; la muerte de su madre y la adultez de la Bruja; las fiestas donde intercambia drogas y dinero con hombres jóvenes a cambio de sexo; hasta llegar a convertirse en un cadáver putrefacto tras ser asesinada. Sin embargo, existen varias alteraciones en el *tempo* del discurso narrativo, porque éste se alterna con pausas descriptivas, escenas y resúmenes o se advierten cambios en el tipo de discurso, como los fragmentos de canciones que se escuchan en las cantinas y que a su vez se mezclan con el discurso de la propia Bruja explicando un brebaje mágico:

[...] y la grabadora, *za-ca-ti-to pal conejo*, tronando sola junto a la candela, *tiernito-verde voy a cortar*, frente a la estampa de Martín Caballero, *pa llevarle al conejito*, y la sábila atada con el listón empapado en agua bendita, *que ya-empiezá desesperar, sí señor, cómo no*, y aguardiente de caña, pa conjurar las envidias, explicaba la Bruja, pa devolver el mal a quien lo merece, a quien lo envía. (22)

En cuanto a la dimensión espacial, comienza a describirse la casa de la Bruja, uno de los principales lugares en donde se desarrollan las acciones más relevantes de la novela, que funge

como núcleo en torno al cual gravita la decadencia, y cuya descripción se asocia directamente con ello, como si el lugar correspondiese en todo punto a los personajes y las acciones que allí se desarrollan. Se trata de un espacio donde se practica la brujería, fuera de la vista de los espacios más frecuentados por el común de la gente, y que sólo se abre ante aquellos dispuestos a solicitar trabajos de hechicería, más allá del margen de la ley jurídica y moral que, al menos en teoría, regula la vida de los habitantes: su imagen es la de una construcción deslucida que se proyectaba como majestuosa, pero cuyos restos quedaron en obra negra; «grandiosa y maltrecha» (15), «con su escalinata y su barandal de querubines de yeso y los techos altísimos en donde anidaban los murciélagos, y el dinero que según estaba escondido en algún lugar» (15); «que parecía el caparazón de una tortuga muerta mal sepultada en la tierra» (177).

Por afuera se presenta como una casa de ventanas y puerta tapiadas con ladrillos, por mano de la misma Bruja Grande, a partir de la muerte de Don Manolo. El único acceso que tenía la vivienda era «por una puertecita que daba acceso a la cocina desde el patio» (23). La inaccesibilidad de este espacio se corresponde con los actos prohibidos que se llevan dentro y sobre los cuales fantasean los habitantes: espiritismo, abortos, sexo con el diablo, preparación de brebajes mágicos. En la cocina, la Bruja grande recibe a sus clientes para limpiezas, abortos y trabajos de brujería.

El espacio se divide en planos verticales, separando por un lado donde opera la Bruja, y por otro el espacio donde permanecen sentadas las clientas. No obstante, también se da un plano horizontal, en cuya parte superior se desarrollan los desahogos emocionales, las curaciones y negociaciones entre una y otras; en tanto que, por debajo de la mesa, la Bruja Chica escucha y aprende desde su escondite. El punto de convergencia de los cuatro planos es la mesa, la cual es iconizada a través de las descripciones particularizantes que de ella hace la autora, confiriéndole un aura singular de magia:

Sobre la mesa de su cocina, mero en el centro, sobre un plato con sal gruesa, había siempre una manzana roja atravesada de arriba abajo con un cuchillo filetero y un clavel blanco que por ahí del viernes por la mañana las mujeres que madrugaban para ir a verla encontraban ya todo mustio y chupado, como podrido, amarilleado por las malas vibras que ellas mismas dejaban en aquella casa, una especie de corriente negativa que ellas creían acumular dentro en tiempos y de aflicción y desgracia y que la Bruja sabía cómo purgarles con sus remedios, una miasma espesa pero invisible que se quedaba flotando en el aire viciado de esa casa encerrada [...]. (22)

Por último, la voz narrativa retoma el rumor sobre la existencia de una recámara cerrada en el piso superior donde las brujas tenían sexo con una estatua del diablo, y donde quedó escondido un tesoro con dinero y joyas que habían pertenecido a la madre de don Manolo.

### III: Yesenia: los roles de género en La Matosa

En este capítulo, resulta notable el trabajo de la perspectiva a partir de la cual se construye la narración. Para tal efecto, el enunciador narra a partir de la conciencia focalizada desde el personaje de Yesenia, también conocida como la Lagarta, quien rinde su declaración ministerial haciendo un ejercicio de memoria a partir del día del crimen, y que funciona como principal deixis de referencia.

Según Pimentel, la conciencia focalizada a partir de la cual se describe un acontecimiento constituye el «punto cero del espacio» así como el «punto de articulación del espacio proyectado y los diversos sistemas de significación ideológico-culturales que se le van superponiendo» (41). En ese sentido, se verá cómo el relato focalizado desde el discurso de Yesenia configura significaciones ideológico-culturales orientadas a articular la creencia en el tío Maurilio y Luismi

como causa de todos sus males con aquella noción de la superioridad de los varones por encima de las mujeres, como cuando describe que por ser la nieta mayor «tenía que apechugar a huevo con la responsabilidad de la casa y de las primas y del pinche chamaco cuando la abuela no estaba» (42), porque la educación que recibió Yesenia y sus primas por parte de doña Tina subraya la jerarquía genérica de los roles, como queda ilustrado cuando narra la diferencia entre los destinos del tío y de Luismi en contrapartida con el propio, según las enseñanzas de la abuela:

[...] si nomás es un chamaco, no tiene malicia, son cosas de niños, Lagarta, déjalo ser, pobrecito, su papá era igual de travieso y el chamaco se le parece, son igualitos, decía la abuela, aunque era mentira [...], en lo único en lo que se parecían era en lo huevones y en lo lacras, y en lo lambiscones que eran con la abuela, que *siempre los dejaba hacer su reverenda voluntad*, y por eso el chamaco creció para convertirse en un animal salvaje que nomás tiraba pal monte cada vez que lo dejaban suelto, incluso a deshoras de la noche, porque según la abuela *esa era la forma en que se criaba a los varones para que no le tuvieran miedo a nada, pero era Yesenia la que tenía que andar cazándolo para que se lavara, para poder coserle la ropa toda desgarrada, y pizcarle los piojos y las garrapatas que agarraba en el monte y arrastrarlo a la escuela cada mañana* (42-43; las cursivas son mías).

Esta conformación ideológica de la sociedad en La Matosa aparece latente en el discurso de Yesenia, la cual, abandonada por su madre que partió al norte, ha crecido sometida a la tiranía de la abuela, a la cual también delega su propia caracterización física al describirse través de las palabras de aquella: «[...] ese apodo que la abuela le puso de chica y que Yesenia odiaba con toda su alma y que se le había pegado de tal forma que todo el pueblo la conocía ya como

Lagarta, por fea, prieta y flaca recitaba la abuela, igualita a un teterete parado sobre dos patas.»

(43) De esta forma, doña Tina controla la vida y la autopercepción de Yesenia, despojándola con violencia de lo único que le gusta de sí misma:

[...] de los pelos la arrastró hasta la cocina y agarró las enormes tijeras de cortar el pollo y *por un momento Yesenia pensó que su abuela le enterraría el filo en la garganta y cerró los ojos para no ver cómo su sangre salpicaría el piso de la cocina*, pero entonces sintió el borde chirriante de las tijeras contra su cráneo y *escuchó el crujido que hacían las hojas al cortar mechones enteros de su pelo, el cabello que ella tanto se cuidaba, la única cosa bonita que le gustaba de su cuerpo*: aquel pelo negro bien lacio y espeso que todas sus primas envidiaban porque era lindo y liso como el de las artistas de las telenovelas. (54-55; las cursivas son mías.)

Por otra parte, el discurso focalizado desde la conciencia de Yesenia mantiene relaciones de discordancia que pueden advertirse tanto en la secuencia textual, en la que abundan las analepsis y prolepsis en la narración, como en el *tempo* y la frecuencia de la misma, como se verá más adelante. La narración de Yesenia inicia en el Ministerio Público donde rinde su declaración, pero el espacio diegético de la narración brincará hacia el pasado o el futuro, por distintos lugares donde sucedieron los acontecimientos que se van narrando, como la vereda que conduce al río, donde se encontró con su primo el día del crimen, los pueblos vecinos de Matacoquite, Gutiérrez de la Torre, las cantinas de los portales, la casa de la Bruja; algunos sitios puntuales del pueblo de Villa, como la iglesia donde el tío Maurilio aprende guitarra (38) y la cárcel del Puerto donde estuvo preso; el sanatorio para petroleros donde convaleció de su enfermedad y el cementerio

donde la abuela le construyó una tumba con capilla (39-41) o el parque donde Luismi y sus amigos van a drogarse (47).

Sin embargo, el principal espacio diegético de este capítulo es la casa de doña Tina, donde, en un tiempo pasado también vivieron la madre de Yesenia, apodada la Negra, y la hermana de esta, también conocida como la Balbi. La mayor parte de las escenas descritas tendrán lugar en las recámaras de esta casa, o en el cobertizo de las gallinas, el baño y el lavadero del patio, donde la abuela maltrata a sus nietas y donde Yesenia debe hacerse cargo de sus primas menores: la Bola y su hija Vanessa, Picapiedra, Baraja y Luismi, al cual odia y golpea con particular saña por ser el favorito de la abuela. Frente a ese patio hay también una vereda, desde la cual alcanza a verse la casa de la Bruja «a unos doscientos metros» (53), lo cual le permitió tener un puesto de observación privilegiado desde el lavadero la tarde del crimen.

El *tempo* de la narración es variable, pues alterna entre escenas, resúmenes y pausas digresivas. Aunque como señalaba más arriba, el relato comienza con una declaración ministerial de Yesenia, pasa a un *tempo* narrativo más moroso al hacer la retrospectiva hasta los orígenes de Luismi y cómo es que llegó a vivir con ella y sus sobrinas a casa de la abuela, y cómo más tarde se fue a casa de su madre para construir un cuartito en el patio de atrás. Sin embargo, el ritmo de la narración se acelera de nuevo cuando, tras haber justificado el odio que siente hacia él, Yesenia revela su propósito de asesinarlo. En la siguiente cita puede verse cómo la narración extradiegética se focaliza desde la conciencia de Yesenia: «[...] y bueno fue también que el pinche chamaco ya nunca regresó a la casa de la abuela, porque Yesenia se había propuesto matarlo» (50). No obstante, los planes de Yesenia se ven frustrados cuando Luismi no vuelve la noche que ella lo espera con un machete en el patio.

La narración mantiene este *tempo* fluido hasta describir el encuentro en el pueblo entre la declarante y doña Mary, de quien escucha cómo el cadáver de la Bruja fue encontrado en el canal

de riego. Yesenia recuerda haber visto pasar a su primo nuevamente aquel viernes por la tarde, en la camioneta de Munra, mientras ella lava ropa en el patio. Pero el ritmo de la narración vuelve a alentarse nuevamente con el recuerdo de la escena en que su abuela cortó su cabello a tijeretazos, como castigo por contarle sobre las actividades de Luismi. Por último, la narración se acelera en una prolepsis al avanzar nuevamente hasta el presente de su declaración ministerial, donde acusa a su primo como principal culpable del crimen; tras lo cual, la narración hace una última prolepsis hasta el encuentro final que Yesenia tuvo con su abuela moribunda, tras enterarse que Luismi estaba preso.

Por último, si se tiene presente que Pimentel describe la *frecuencia narrativa* como el número de «veces que «sucede» un acontecimiento en la historia» (43), resulta evidente que también guarda relaciones de discordancia en el relato de Yesenia, pues no describe los hechos una sola vez sino de manera *repetitiva*, de modo que triplica la narración del asesinato de la Bruja (págs.35, 51 y 58), al igual que la acusación de Luismi como responsable del crimen (págs.35, 52 y 54), lo cual corresponde en todo punto a la construcción de significación ideológica que hace el relato de Yesenia al subrayar la culpabilidad de su primo y la injusticia de los roles de género que se trató al principio del análisis narrativo de este capítulo.

#### IV: Narraciones supersticiosas.

La perspectiva del narrador de este capítulo recae en la focalización desde el discurso de Munra o «el cojo», ambos apodos de Isaías; y puntualmente, en su declaración ministerial, a la que volverá una y otra vez a pesar de interrumpirse a través de analepsis y prolepsis para recordar distintos momentos del pasado. En su apología, Munra confiesa su participación indirecta en el crimen de la Bruja, aunque deslinda su responsabilidad de los hechos en todo momento, asegurando su ignorancia del plan y su intervención circunstancial en los eventos, por lo cual la



narración adquiere la clara intención de deslindarse del homicidio: «[...] a él nada más lo utilizaron, pinches chamacos hijos de la chingada, que le ofrecieron dinero para que los llevara y él los llevó pero no sabía lo que se tramaban, a ellos pregúntenles por el dinero, ellos son los que entraron a la casa, y además ellos son los que se la vivían metidos ahí todo el tiempo» (95).

En el momento de la declaración, han transcurrido varios días desde que lo abandonó su amante, Chabela. Munra se describe a sí mismo como un hombre honrado y trabajador, originario del pueblo vecino de Gutiérrez de la Torre (92), y que en otros tiempos fue repartidor en motocicleta (80) hasta que un camión lo atropelló dejándolo cojo. Aunque la narración regresa en varias ocasiones al espacio diegético del Ministerio Público, el relato salta una y otra vez al pasado para describir escenas de su infancia en su pueblo natal, donde por primera vez vio trabajos de brujería y aprendió a interpretarlos según las explicaciones de su abuela. De ello se desprende la tendencia supersticiosa de su personalidad y las interpretaciones mágicas con que construye su relato, tal como le sucedió al encontrar a Luismi con una lata chamuscada que desenterró al pie de una palmera: «le parecía que algo de la malignidad de aquel hechizo persistía en el aire: podía sentir su pesadez sobre las sienes, él que siempre fue tan sensible a esas cosas» (85).

A través de su relato, Munra cree percibir señales cuyo significado se le escapa, como en el momento en que asesinan a la Bruja mientras espera en su camioneta, instante preciso en que un rayo silencioso parte un tronco seco y lo calcina de golpe (61 y 94); o el gran temor que siente mientras transportan al cadáver: «y fue la sensación de que no estaba solo, de que había alguien con él en la camioneta, alguien que ahora avanzaba desde la parte trasera hasta donde Munra se encontraba sentado» (94). También cae en una especie de trance cuando los muchachos botan el cadáver en el canal, tras lo cual sólo logrará volver en sí cuando Luismi y Brando lo sacudan a gritos. De esta manera se ve cómo desde la narración focalizada el entorno es iconizado como un

espacio lúgubre investido de señales funestas de lo que Munra teme que habría de venir: una maldición contra aquellos que ocasionaron la muerte de la Bruja, y que él ya temía en cierta forma desde una ocasión en que no quiso aceptar que aquella le hiciera una limpia: «Munra mas bien sospechaba que a lo mejor fue la tal Bruja la que lo salvó por haberle hecho el feo aquel día» (92), y aun cuando afirma en el Ministerio: «sus costumbres y su apariencia me parecían repugnantes, pero en ningún momento manifesté yo el deseo de hacerle daño a esta persona» (92).

A continuación el espacio diegético alterna lugares de manera vertiginosa; no sólo en el apresurado trayecto para botar el cadáver hasta el canal de riego (62), sino también en la mención de los lugares donde transcurre la historia: la casa de Chabela y el patio que la separa de la casita de Luismi, el hospital de Villa a donde los lleva tras el aborto de Norma, y del cual sólo se dice que esperaron afuera, «sentados sobre un arriate hasta las doce del día» (66), la cantina de Sarajuana y otras cantinas de Villa que Munra y Luismi visitan con frecuencia, o el puesto de tacos de Lupe «la Carera» donde trata de hacer entrar en razón a su hijastro.

Así, mientras Munra toma un caldo con Luismi en el puesto de tacos, vuelve a su juventud entre las agencias de la costa (82), o a los moteles y cantinas donde busca infructuosamente a Chabela, creyendo que se encuentra con Cuco Barrabás, para volver nuevamente a su cama donde los recuerdos y la resaca de la borrachera lo hacen caer en un sopor que en ocasiones lo hace recorrer «como un fantasma» las calles del pueblo: «y de repente las calles desaparecían y él estaba caminando por el monte y atravesaba cerros y bosques y praderas y sembradíos y ranchos desolados hasta que de pronto llegaba a otro pueblo y vagando por las calles se topaba con una casa muy conocida, la casa de su abuelita Mircea» (82). Sin embargo, la narración traslada el espacio diegético hasta el parque de Villa, frente al Palacio Municipal, donde Munra iba a recoger a Luismi para conseguir dinero y poder seguir bebiendo en las cantinas.

Uno de los espacios descritos con mayor detalle será la casa de la Bruja, a la que Munra acudió tiempo atrás con Chabela, razón por la cual conocía la entrada por la cocina: «pero cuando la puerta se abrió y Munra vio lo cochino que estaba ahí dentro, todo lleno de mugre y la cocinaapestosa a comida descompuesta y la pared del otro lado, la que daba al pasillo, estaba cubierta de imágenes pornográficas y rayones con pintura de lata y unos signos cabalísticos que quién sabe qué decían (91-91). Por último, es pertinente subrayar que la dimensión temporal presenta relaciones de discordancia desde el momento en que se alterna el orden de los sucesos, alentando el *tempo* de manera particular cuando el relato vuelve al pasado de su juventud o aún de su infancia, para acelerar el ritmo de la narración cada que vuelve al momento del crimen o al de la declaración ministerial. De fondo, este discurso se configura de como una *narración repetitiva*, pues retorna de manera obsesiva a la cama donde Munra no puede dormir y hace conjeturas acerca del paradero de Chabela.

V: Norma: imposición de la maternidad.

Este capítulo inicia con un narrador extradiegético que describe a Norma convaleciente en una cama del hospital de Villa y que recrea el ambiente a través de las conversaciones de las demás parturientas, para pasar a un relato focalizado desde el personaje de Norma. La perspectiva narrativa dependerá, de ahora en adelante, de sus impresiones y recuerdos, que comienzan con las ganas de salir huyendo del hospital y la repugnancia al ambiente de la sala; los sonidos y olores que le recuerdan la pesada tarea de maternaje que le fue impuesta por su madre desde chica:

[...] todo con tal de alejarse de aquellas mujeres, de sus ojeras y sus estrías y sus gemidos, de sus niños flacuchos con labios de rana mamando de sus pezones negros y sobre todo, del olor que se respiraba en la sofocante sala: [...] que Norma sentía como pegado a la piel y que le recordaba todas esas tardes que pasó

encerrada en el cuarto de Ciudad del Valle, cargando a Patricio y meciéndolo de un lado a otro de la habitación para que no se ahogara. (98-99)

La narración en este capítulo guarda, al igual que el anterior, relaciones de discordancia en la dimensión temporal, ya que se vale nuevamente de analepsis y prolepsis para saltar en el espacio y el tiempo, desde el hospital hasta su casa de infancia en Ciudad del Valle, donde su madre la obligaba a cuidar de sus hermanos y donde su padrastro la viola, para volver brevemente al hospital, donde las enfermeras la amenazan: «¿Cómo se llama el que te hizo esto? Dime su nombre o la que se va a ir a la cárcel eres tú, por encubridora» (103). Más tarde, la narración regresa una y otra vez a los espacios de un pasado más cercano: el parque de Villa donde encuentra a Luismi, la casa de la Bruja donde Chabela la lleva a abortar, la propia casa de Chabela y el cuarto de Luismi.

Gradualmente, la narración cambia la focalización al discurso de Chabela, quien, a pesar de haber sido prostituta de joven, en el momento en que transcurre la historia ha logrado escalar por encima del sistema de valores que regula a la comunidad. Los elementos descriptivos con que se configura este personaje funcionan como atributos particularizantes que producen la ilusión referencial de la vulgaridad como un código compartido con el lector: la pintura roja en los labios, un fino arco negro delineado sobre las cejas, el barniz «verde radioactivo» en las uñas (113) así como el cigarro encendido que cuelga de sus labios, sin olvidar la exhibición de algunas partes de su cuerpo: «Llevaba los hombros descubiertos y el cabello suelto y esponjado en la humedad de la mañana, como un halo castaño rojizo que rodeaba su rostro empolvado y surcado de grietas oscuras ahí donde el maquillaje se le había corrido» (108).

La descripción de Chabela empata con su discurso, marcado por la verborrea y el protagonismo, y en el cual sus juicios personales configuran una perspectiva narrativa que se basa

en la descalificación de los hombres: «unos pinches huevones aprovechados a los que hay que andar arreando pa' que hagan algo de provecho» (111). De este modo, el *objeto* de Chabela es la obtención del poder, que habrá de proporcionarle placer, dinero y capacidad de agencia en su trabajo en la cantina y en su círculo social. Sin embargo, el camino de empoderamiento de Chabela ha sido tortuoso y nada fácil, como ella misma le comenta a Norma. El principal *opositor* que ha tenido para alcanzar su objeto, ante todo, ha sido el sistema que rige la sociedad de La Matosa, donde prevalecen el machismo y la consideración acerca de la inferioridad de las mujeres. En referencia a la maternidad, la perspectiva de Chabela es tajante: una «pinche maldición» (145) y los hijos, «unos parásitos que te chupan la vida y la sangre y encima ni te agradecen nunca los sacrificios que una a huevo tiene hacer por ellos» (145), criterio semejante al de Norma y al de su propia madre: «tuvo que pasar algún tiempo antes de que Norma finalmente comprendiera a qué se refería su madre cuando hablaba de sus yerros: a ella y sus hermanos, claro [...]» (127).

En cuanto al modo narrativo, el relato focalizado desde Chabela también tendrá discordancias espaciotemporales por medio de analepsis, al contar en retrospectiva su vida, y cómo de cortar limones en un rancho pasó al pueblo de Villa para trabajar en la fonda de doña Tina. Por otra parte, la descripción de algunos de los espacios —como la casa de Chabela, que el narrador extradiegético inserta entre los discursos alternados de Norma y Chabela— tornan el *tempo* narrativo más lento, al detenerse en los cuartos y objetos que iconizan el entorno del personaje. Así, la recámara de Chabela se describe con «las paredes rojas y negras, las cortinas de gasa blanca más bien amarillenta por la humedad y la nicotina, la enorme cama que ocupaba casi todo el espacio de la habitación y sobre la que descansaba una enorme pila de ropa y zapatos y potes de crema y de maquillaje y ganchos de ropa y sostenes» (110), todo lo cual contribuye a configurar la dimensión actorial de la dueña de la casa.

Por su parte, Norma representa el reverso de la medalla de Chabela en el momento de la narración. Proviene de una familia fragmentada, donde su primera explotadora ha sido su propia madre. Norma ha carecido de un verdadero maternaje. Las pocas descripciones físicas de ella que hay en la obra vienen de personajes que la desprecian, como su madre: «Mira nomás esas ojeras, esa tripota, pareces ballena, seguro estás llena de lombrices, cochina; te comiste el pan de los niños, y ahora qué vamos a darles en la merienda. No tienes madre, de verdad. Cabrona esta» (137-138).

En consecuencia, el *objeto* que Norma persigue es el amor, como una forma de aceptación y reconocimiento.<sup>4</sup> En un inicio busca obtenerlo de su madre, luego en la persona de su padrastro Pepe, y más tarde en Chabela, quien la acoge bajo su tutela al decidir por ella sobre el aborto. Este objetivo la lleva a hacer lo que sea con tal de recibir una mirada, como expresa al ser violada por el padrastro: «[...] había algo maligno y terrible en ella por buscar ese contacto, ese abrazo crudo, y desear que pudiera durar para siempre, aunque eso significara traicionar a su madre» (135). A cambio de esa mirada de reconocimiento Norma siempre ha sabido que debe dar algo: su cuerpo, y su trabajo. No obstante, nunca podrá conseguir su *objeto*, pues en cada una de estas relaciones personales termina esclavizada hasta el momento del aborto y su posterior agonía en el hospital. De este modo, los *opositores* en la búsqueda de Norma son los mismos personajes que inicialmente fungen como sus *dadores*, toda vez que tras desenmascarar sus verdaderas intenciones pasarán a convertirse en sus verdugos.

En ese sentido, y en primer lugar, se encuentra la madre de Norma, quien desde pequeña la privó de un verdadero maternaje y en cambio la explotó con el cuidado de sus hermanos

---

<sup>4</sup> En la entrevista para *LJA.mx* la autora destaca el hecho de que tuvo cuidado de sacar la palabra «amor» de la novela, porque los personajes no son capaces de encontrarlo, aunque sí tienen una búsqueda desesperada de encontrar una salvación en el otro, ésta nunca llega a alcanzarse. (Moro Hernández)

menores y las labores domésticas. Del mismo modo, su padrastro, Pepe, la seduce y deja embarazada. Más adelante, Luismi, quien en un principio la lleva a su casa para ayudarla, también se vale de ella para cumplir con un mandato de masculinidad ante sus amigos, ejemplo de ello

[...] la noche que llegó feliz y radiante al Sarajuana a anunciarles a todos que... ¡Se había casado! ¡No mames, loco! ¿En serio? ¿Casado, bien casado? Ajá, asintió el idiota. Se llama Norma y es de Ciudad del Valle. ¡Chale! ¿La chamaquita esa que levantó del parque el otro día? Ya varios de la banda le tenían el ojo echado a la escuincla esa cuando el Luismi les ganó el brinco a todos y se la llevó para su casa, para La Matosa, y ahora era su vieja, pues, su mujer, y... ¡Agárrense esta, pinches mayates!: la Norma estaba preñada y en unos meses Luismi será padre. (193)

Por último, Chabela también parece ofrecerle ayuda a Norma en un principio, cuando la recibe en su casa para prestarle su baño y un cambio de vestido, sin embargo, más tarde la pone a trabajar en su casa y la lleva con la Bruja para que le practique un aborto que provocará su desangramiento en el hospital (151).

Más adelante, el narrador vuelve a ser extradiegético y ubica la escena de la acción en la casa de la Bruja, a donde Chabela lleva a Norma para su aborto; pero la prolepsis traslada la escena al patio detrás de la casita de Luismi, donde entierra el feto, para focalizar la narración una vez más desde la conciencia de Norma, quien agoniza en la cama del hospital. De esa manera, la dimensión espaciotemporal de la narración vuelve a su punto de inicio. Por último, es pertinente señalar que hay una *narración repetitiva* de algunas escenas en este capítulo, como el encuentro de Norma con Luismi en el parque, la visita de Chabela y Norma a casa de la Bruja, o su convalecencia en el hospital, escenas a las que la narración vuelve una y otra vez a pesar de que

sólo ocurren una vez en la historia. El recurso destaca acontecimientos importantes que ayudan a seguir el hilo de la trama a pesar de las discordancias en el plano temporal del relato.

#### VI: El endemoniado.

El narrador de este capítulo, al igual que los tres anteriores, es extradiegético, focalizando su discurso, y por lo tanto, su perspectiva, desde el personaje de Brando, el cual hace un recuento de su vida desde la celda donde ha sido encerrado junto con otros presos, por haber matado a la Bruja. Así, la escena comienza con la descripción del ambiente carcelario hasta que la narración focaliza desde el discurso de Brando, quien recuerda cómo fue aprehendido y torturado por los policías y los agentes del ministerio que también buscaban hacerse con el dinero de la Bruja. En varias ocasiones se hace referencia a un preso que aúlla pidiendo perdón por haber matado a su madre, y se justifica explicando que el verdadero culpable fue el demonio que lo posee (155). Por momentos pareciera ser el mismo Brando quien habla, pero el texto nunca lo aclara, por lo que, en todo caso, asemeja un eco de sus propias acciones.

Una vez que Brando ha respondido al interrogatorio, su narración hace una analepsis para relatar la búsqueda arrebatada que llevó a cabo en casa de la Bruja tras el asesinato, con la esperanza de encontrar el legendario dinero escondido. Una vez más, la analepsis retrae la escena a un tiempo inmediato anterior para describir el homicidio junto con Luismi en casa de la Bruja, y al tiempo anterior en que Brando le robó dinero para comprarse unos tenis.

Aunque en este capítulo no se hace una descripción física de Brando, Munra lo había hecho ya en su declaración, páginas atrás: «le decían el Brando, pero no sabía si era su apodo o su nombre de verdad, como de dieciocho años de edad, delgado, ojos negros y pelo negro cortito y parado, moreno claro, bermudas cafés y playera del Manchester con el número del Chicharito en la espalda» (90). El curso de la narración focalizada desde Brando mantiene un ritmo ágil en



constante retroceso hasta al tiempo más remoto de su infancia, para relatar sus orígenes familiares: la beatería sin sentido de la madre y el abandono por parte de su padre, así como las visitas e interrogatorios del padre Casto (160). El espacio diegético de la casa de Brando se describe como un entorno sofocante donde resalta la personalidad infantil y represora de su madre:

[...] iba de compras a esas tiendas culeras donde compraba la mierda con que decoraba la casa: angelitos de plástico, afiches de la Última Cena, pastorcitos de cerámica y animales de peluche con los que llenaba el sofá de la sala, al grado de que uno apenas podía sentarse ahí, porque no había manera de posar las nalgas cómodamente en el puto mueble con todas esas mierdas polvorientas ahí estorbando (159).

Este ambiente claustrofóbico termina por ahuyentar a Brando, orillándolo a vagar por las calles de noche sin rumbo; a rondar la tienda de don Roque o el parque donde se reúnen sus compañeros de la escuela. La perspectiva narrativa de Brando relata cómo era llevado a la iglesia por su madre para revertir su carácter *endemoniado* (161), y cómo él mismo termina persuadido de ello, atribuyéndolo a sus escapadas nocturnas para espiar la cópula de los perros: «Tal vez aquella era la prueba, la demostración irrefutable de que sí llevaba al diablo metido en el cuerpo, aunque nunca lograra detectar las marcas que supuestamente, según el padre Casto, aparecían en el rostro de todo endemoniado, por mucho que las buscara en el reflejo del espejo» (166).

Estos recuerdos lo llevan a la escena de la violación grupal de un compañero en la que participó cuando cursaba el 6.º grado, y que tuvo lugar en las vías del tren, a propósito de la fuerte presión que ejercía su grupo de amigos (162). La narración avanza en prolepsis constantes por distintos episodios de su adolescencia para describir el estilo de vida que llevaba con sus

amigos en el parque, el local de Willy en el mercado y las calles del pueblo. Todo fluye en consonancia con la compleja iniciación de su vida sexual y en el consumo de drogas cada vez más fuertes.

En este contexto, el discurso narrativo hace una nueva prolepsis para relatar, en un *tempo* más acelerado, una segunda violación grupal en la que participó, esta vez a una mujer alcoholizada, durante el carnaval de Villa, cuando cumplió dieciséis años y el temor creciente a las burlas de sus amigos si no cumplía con el desempeño sexual esperado (172). El discurso avanza hasta narrar su relación con Leticia, una mujer casada, con el fin de controlar la presión social, a pesar de no encontrar ningún placer en ello, y converge en sus visitas a la casa de la Bruja en contra de su voluntad: «tan grande fue el miedo que la Bruja le produjo; un miedo que, con el tiempo, logró enterrar en el traspatio de su memoria pero que resurgía cada vez que tenía que agarrar la loquera con sus amigos en la casa de ese maricón de mierda» (177). Gradualmente la narración avanza para describir la admiración de Brando hacia Luismi, hasta dejar entrever los celos que siente de sus otras parejas:

Quién sabe por qué le daba tanta tirria a Brando ver eso [...] y cómo era posible que el Luismi se atreviera a besar a la loca esa enfrente de todos, si Brando siempre había pensado que Luismi era un bato bien derecho, bien machín y bien chido; un bato que a pesar de ser apenas uno o dos años mayor que Brando ya hacía lo que le daba su rechingada gana y no le rendía cuentas a nadie. (181)

Pero una analepsis más vuelve a alentar el ritmo de la narración al regresar a la descripción de una velada en casa de la Bruja, la noche en que se encuentra a la Lagarta el patio. Una vez más el *tempo* de la narración logra este cambio de velocidad al insertar en la narración el

discurso extradiegético de la letra de una canción popular que entrevera las funciones narrativa y descriptiva del lenguaje:

[...] de adentro no salió ningún reclamo, ningún alarido más que los de la Bruja cantando: *tu amante o lo que tenga que ser, seré*, mientras que allá afuera, en el patio, la noche se hacía cada vez más espesa, *lo que me pidas tú*, el cascabeleo de las hojas y las matas vibrando bajo el necio soplo de la surada, *reina, esclava o mujer*, apenas apaciguaba la serenata que los sapos y las cigarras le dedicaban a la luna, *pero déjame volver, volver contigo...* (184)

En resumen, es posible advertir que el vacío de Brando y la desintegración estructural de su personalidad se corresponden con los lugares que frecuenta, sean las calles fantasmales del pueblo por la noche, las vías del tren, el parque o las cantinas de la carretera y sus baños, donde se prostituye para comprar droga y aguardiente. En ese sentido, el trabajo descriptivo de estos sitios está supeditado a la construcción de la dimensión actuarial; y a la vez, esta conciencia focalizada desde la cual se describe, mediante el estilo indirecto libre, trabaja en función de la narración de la historia:

[...] Vamos este lunes, este martes, la próxima semana, y le caemos, Munra nos lleva si le damos dinero; llegamos y tocamos la puerta y tú la convences de que nos abra la reja, y una vez adentro conseguimos la lana, prestada o chingada, vale verga, y nos largamos en ese mismo momento de aquí, sin maletas ni nada para no despertar sospechas, sin avisarle a nadie, solo tú y yo, vamos, pinche Luismi. (200)

El relato avanza en prolepsis hasta el encuentro sexual de Brando con Luismi, la revelación de la supuesta boda de este último con Norma y la creciente desesperación de Brando,

que lo llevan a planear el robo para poder escaparse: «Matar al choto y dejar embarcado al pendejo del Munra, y luego él y Luismi se largarían, y Brando tendría que deshacerse también de él, tarde o temprano, pero solo lo haría cuando estuvieran lejos del pueblo» (197). La narración del asesinato es *repetitiva* pues se describe en distintas ocasiones (páginas 156, 158 y 204) y en un *tempo* cada vez más rápido, hasta que Brando es aprehendido por la policía y encarcelado tras la tortura y el interrogatorio, con lo que se vuelve al momento narrativo en que inició el capítulo, para avanzar un poco más hasta la llegada de Luismi y Munra a su celda.

## VII: Los rumores.

En este capítulo, pueden advertirse con más precisión los recursos narrativos de los que la autora ha echado mano a lo largo de toda la novela. Como señala Francesco di Bernardo en su artículo, Melchor se revela como una «sublime materialisita» tanto en el cuidadoso trabajo que ha hecho sobre la voz narrativa, así como por la «presencia de una dimensión mágica» cuando el narrador menciona la creencia de que los huracanes traen malas vibras, las cuales ocasionan desgracias (Di Bernardo): «Dicen, [...] que la temporada de huracanes se viene fuerte. Que las malas vibras son las culpables de tanta desgracia: decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas cavadas con prisas en los terrenos que rodean las comunidades» (Melchor 217).

En esta sección destaca la función del narrador en calidad de delegado, el cual, según Pimentel «proporciona las ‘piezas’ de un rompecabezas de información que el lector tiene que armar laboriosa y gradualmente, para llegar a un conocimiento de la historia que, aunque muy fragmentario, cree la ilusión de ser más o menos completo» (145). Los contenidos revelados participan de un alto grado de ambigüedad ya que sus fuentes provienen de rumores y relatos de

otras personas, así como de las supersticiones de los pobladores, lo cual dota al relato de una gran fragmentación vocal, volviendo imposible identificar el origen y la veracidad de lo narrado.

Un elemento que resalta en la construcción de este capítulo es la forma en que da inicio: una vez que la diégesis de la historia ha concluido del todo, la voz narrativa se focaliza en los rumores contradictorios que se escuchan en la región con el fin de construir posibles significaciones a los hechos, lo cual se advierte en frases como «Dicen que *el calor está volviendo loca a la gente*, [...] Que *las malas vibras son las culpables de tanta desgracia* [...] (Melchor 216-217); o «Dicen que *por eso las mujeres andan nerviosas, sobre todo las de La Matosa*» (217). El narrador no sabe más ni menos que los otros personajes; tan sólo se limita a decir lo que ellos comentan: «[...] dicen que *le dieron cran por andar de chiva*, y esos cabrones andan libres, como si nada...» (217; las cursivas son mías).

A pesar de estar ausente del universo diegético, «no necesariamente lo está del discurso narrativo», como señala Pimentel (142), ya que tiene personalidad narrativa definida, aquella desde la cual va focalizando los rumores, lo cual se revela no sólo por el léxico y la sintaxis que utiliza, sino por una cierta perspectiva moral filtrada en la enumeración de las desgracias que sobrevinieron en la región tras el asesinato de la Bruja y que puede advertirse en juicios como: «aquella otra *vieja desgraciada* que ahogó a la hijita, celosa de que el marido no le hacía nunca caso a ella pero sí a la nena, [...] O los *cabrones* esos de Matadepita, que violaron y mataron a cuatro meseras y que el juez soltó porque nunca llegó el testigo que los había señalado» (217 las cursivas son mías).

Como lo ha hecho a lo largo de los capítulos previos, el narrador reproduce los prejuicios y supersticiones que circulan en La Matosa: «Dicen que en realidad nunca murió, *porque las brujas nunca mueren tan fácil*» (215); «Que les cuenten cómo algunos han salido espantados de ahí, [...] aterrizados por la visión de *una sombra que se despega de las paredes y que comienza*

*a perseguirlos*» (218); o por contradicciones: «Aunque también dicen que no, que aquello era imposible, que era más seguro que los hombres de Rigorito, seis contra uno, lo mataran a él primero; que lo que seguramente pasó fue que [...] fueron ellos los que se chingaron a los policías» (216); y aún por conjeturas, cuando completa la oración: «[...] y *seguramente* también al propio comandante, cuyo cadáver *ya no tarda en aparecer* en el sitio de alguna balacera, *tal vez descuartizado también* y con huellas de tortura [...]» (216; las cursivas son mías).

#### VIII: Sepultar a los muertos.

En este capítulo, el narrador extradiegético en tercera persona focaliza el relato desde el personaje identificado como el Abuelo, que es el enterrador del panteón, y quien también se encarga de darles una buena sepultura al dedicar a los muertos unas últimas palabras antes de encaminarlos al otro mundo. La acción transcurre en este espacio diegético, el panteón, donde, además de la aparición ocasional de los empleados del depósito de cadáveres, el único personaje vivo es el Abuelo, quien se vincula con los muertos y con los restos de lo que alguna vez fueron sus cuerpos, incluido el cadáver mutilado de la Bruja. El tiempo diegético coincide con el tiempo del discurso, en virtud de lo cual, la narración avanza cronológicamente en un ritmo constante. La única pausa descriptiva que se hace es al inicio del capítulo, durante la escena en que los empleados del depósito descargan los restos de cadáveres sobre el piso (219).

Por otra parte, la perspectiva del narrador, desde la figura del Abuelo, apunta al propósito de buscar sentido ante el sufrimiento humano; la esperanza de la liberación después del caos. Aunque no hay una descripción física de él, sólo se sabe que espera fumando, y que comparte el carácter supersticioso de los habitantes de la región, de donde se desprende la creencia de que si los muertos no eran enterrados vendría su espíritu a atormentar a los culpables: «lo único que el viejo había querido explicarle era la necesidad de hablarle a los cadáveres mientras los enterraba,

coño; porque en su experiencia las cosas salían mejor de esa manera; porque *los muertos sentían que una voz se dirigía a ellos, que les explicaba las cosas y se consolaban un poco y dejaban de chingar a los vivos*» (221; las cursivas son mías). A pesar de desconocer la historia personal de los muertos, el Abuelo funge como guía entre los dos mundos; sabe que el elemento unificador que los muertos tienen en común es el dolor que han sufrido en vida y en ese entendimiento los tranquiliza y les indica el camino que deben seguir: «El agua no puede hacerles nada ya y lo oscuro no dura pa´ siempre. ¿Ya vieron? [...] ¿La lucecita aquella que parece una estrella? Para allá tienen que irse, les explicó, para allá está la salida de este agujero» (222).

### 1.3- Perspectivas

De esta forma concluyo con el análisis literario de la obra. Sin embargo, sería inexacto afirmar que con ello queda completo el estudio de la complejidad de relaciones que presentan los habitantes y vecinos de La Matosa dentro de la novela. Ha podido advertirse, a partir del análisis narrativo y de las citas textuales que lo acompañan, que tanto el espacio, como las relaciones interpersonales de los personajes, así como los discursos narrativos focalizados y la heterogeneidad de perspectivas narrativas en *Temporada de huracanes* pueden abordarse mejor a la luz de las teorías de la novela polifónica y el dialogismo que Mijail Bajtín propuso en *Problemas de la poética de Dostoievski*. En ese marco, la noción de polifonía se define como «la pluralidad de voces y conciencias independientes e inconfundibles» (59), y donde la narración no se sujeta a una narración monológica, en la cual prevalezca una sola interpretación argumental. Por el contrario, en la novela polifónica interactúan voces diferenciadas que constituyen conciencias autónomas independientes, que de este modo son puestas en diálogo unas con otras. Y puntualiza:

En realidad, los elementos más dispares de las obras de Dostoievski se distribuyen entre varios mundos y varias conciencias autónomas, no se dan en un mismo horizonte sino en varios, completos y equitativos, y no es el material inmediato sino esos mundos, esas conciencias con sus horizontes, los que se combinan en una unidad suprema, es decir, en la unidad de la novela polifónica. (75)

En *Temporada de huracanes* la perspectiva del narrador alterna, por una parte, entre una conciencia que objetivamente engloba a las otras, y que se vale de un narrador extradiegético, en su particular visión y descripción de los hechos, con otra forma narrativa donde el discurso es transpuesto y narrativizado, esto es, focalizado. De ahí que pareciera que hay varias voces narrativas dialogando unas con otras; es en ese sentido que me baso en la teoría del dialogismo de la novela polifónica, donde Bajtín subraya el desdoblamiento de diversas conciencias inconfundibles entre las cuales puede incluirse la del narrador como una conciencia más en el abanico de voces narrativas, donde se justifican «los puntos de vista más contradictorios y cada uno de ellos encuentra un fundamento real» (79).

Por otra parte, resulta evidente que debajo de la superficie del texto narrativo existen significaciones construidas más complejas que tienen que ver con una función ideológica que subyace en el texto y que está vinculada con transposiciones metasemióticas más complejas; esto es, elaboraciones secundarias que apuntan a referentes globales generalizados. Ejemplo de ello es el pueblo ficcional de La Matosa, que se asocia no sólo con el Veracruz del mundo extratextual, sino con el «complejo mítico-espacio-referencial» que menciona Pimentel (34) y que se recrea con las imágenes y mitos preconcebidos de los propios lectores acerca de los pueblos mexicanos de la actualidad donde reina la violencia y la corrupción en las instituciones, y donde no hay un estado de derecho, como cuando Luismi advierte acerca del líder del narco que ronda por el



pueblo: «[...] lo importante era que Norma entendiera que jamás de los jamases debía subirse a esa camioneta, ni tampoco ir a pedir ayuda a la policía, porque esos cabrones tenían el mismo patrón, y a final de cuentas eran más o menos lo mismo» (Melchor 119).

Otros de los referentes globales más intrincados a los que apunta la novela son aquellos a los que se refería Gabriel Wolfson en su artículo, especialmente al machismo omnipresente a lo largo de toda la obra, que atraviesa «instituciones, lenguas y cuerpos» y que impide que se cristalicen los afectos. Muestra de ello es la recomendación de Munra a Luismi: «Mira: consíguete una vieja de verdad, una que te sepa cuidar, que sepa trabajar, como Chabela» (Melchor 78); o la doble victimización que el padrastro de Norma hace de ella al culparla de haberlo seducido a pesar de ser una niña: «[...] ella misma lo había estado pidiendo en silencio todos esos años [...] ella fue la que lo empezó todo; ella, la que lo sedujo a él, rogándole con los ojos [...]; Si desde chica se le notaba lo fogosa, vaya; [...]» (134).

Así las cosas, destaca el hecho paradójico de que en numerosas ocasiones sean precisamente las mujeres de esta novela quienes reproducen y refuerzan las conductas y pensamientos machistas. Desde los inicios, en el entorno familiar, el machismo se transmite a través de figuras «maternas» como la abuela Tina, quien establece un doble parámetro para criar a sus nietos, donde a los varones «siempre los dejaba hacer su reverenda voluntad [...] porque según la abuela esa era la forma en que se criaba a los varones» (43), en tanto que a las mujeres: «la vieja les pegaba y las llamaba arrimadas, arrastradas, inútiles, peor que animales» (44); deben hacer los trabajos domésticos y la crianza; además de vivir bajo constantes acusaciones «ustedes [...] nomás se la pasaban de putas, metiéndose con los trailers y los peones del ingenio» (37).

De igual forma, el machismo se transmite desde el flanco institucional como lo demuestran las enfermeras y trabajadoras sociales del hospital, quienes, aun siendo mujeres, maltratan y censuran a Norma por su aborto. Esto es puesto en evidencia a través de expresiones

del tipo de: «[...] estas cabronas no saben ni limpiarse la cola y ya quieren andar cogiendo, le voy a decir al doctor que te raspe sin anestesia a ver si así aprendes. ¿Cómo vas a pagarle al hospital todo esto, eh? ¿Quién se va a hacer cargo de ti?» (103).

En ese mismo sentido, también funcionan como referentes globales adicionales la misoginia y la violencia que subsisten en la idiosincrasia y la agencia de los personajes que ejercen la explotación de aquellos más precarios y liminares, como el hecho de que sea Norma, la hija mayor, quien debe suplir a la madre ausente y hacerse cargo de los hermanos menores y ocuparse de las labores domésticas (100), de igual forma que Yesenia, quien, «por ser la mayor tenía que apechugar a huevo con la responsabilidad de la casa y de las primas y del pinche chamaco cuando la abuela no estaba, y por lo tanto era quien se llevaba siempre la chinga más pesada y las cuerizas de la vieja cuando las cosas salían mal» (432). O las múltiples escenas de violaciones grupales: en primer lugar, la que le ocurre a la Bruja «grande» por un grupo de hombres que irrumpe en su casa —y cuyo producto sería la Bruja «chica» — (21); o aquella otra que padece un niño de 12 años por sus compañeros de clase —la banda de amigos de Brando y Luismi—(162); o la que, también ellos, perpetrán una noche de carnaval a una mujer alcoholizada que suben a la camioneta de Munra (171).

Otro aspecto a considerar es que la sociedad ficcionalizada en *Temporada de huracanes* nada tiene que ver con la prosperidad y el progreso del Veracruz real; sus personajes tampoco son emblemáticos ni felices, como dicta el estereotipo sobre los personajes de esa zona de México.<sup>5</sup> No obstante, sí persisten en ellos varios elementos que aluden a los sincretismos religiosos y las prácticas culturales de esa región, como cuando Munra describe las enseñanzas de su abuela en

---

<sup>5</sup> Como la autora señala: «Es importante dar a conocer las otras caras de una ciudad que se encuentra llena de claroscuros, ya que Veracruz es al mismo tiempo luminosa y sombría, alegre y deprimente; me parece importante escribir textos que den cuenta de ambas caras, que aborden las historias que muchas veces los jarochos conversamos en la sobremesa, pero que no suelen trascender de la plática o el chisme.» (Rulfo Méndez)

cuanto a trabajos de brujería, como aquel que una vecina encontró al excavar su piso para cambiar las tuberías y halló «un frasco de mayonesa de los grandotes con un sapo inmenso flotando dentro, un sapo muerto y a medias descompuesto que nadaba en un líquido turbio junto con un par de cabezas de ajo y unos ramos de yerbas» (84); o la limpia que le hace a Munra aun siendo niño, cuando para quitarle el dolor de cabeza «su abuela tuvo que llegar a limpiarlo con unas ramas de albahaca y un huevo que le pasó por la frente y que después rompió y estaba todo podrido por dentro» (84).

Es resumen, es evidente que el análisis literario no da por sí solo para ofrecer estas respuestas ni para comprender el conflicto que se da entre las relaciones de poder y el contexto social significado en *La Matosa*. Tampoco explica la razón de las vinculaciones entre los personajes ni la trascendencia que ello implica dentro de la historia. La búsqueda de afecto y reconocimiento que llevan a cabo queda sin respuesta y fracasan una y otra vez en el intento de encontrar una salida a sus problemas, por lo que persiste la interrogante acerca de cuál es el elemento que entreteje su situación con los constructos ideológicos que los condenan.

Esta falta de redención abarca toda la dimensión actuarial de la obra, y puede advertirse hasta en los personajes secundarios, como el caso de Yesenia, quien pierde la batalla por ganar el afecto de su abuela cuando, al acompañarla en su lecho de muerte, y a pesar de todo lo que ha hecho por ella, en su mirada comprueba «que su abuela la odiaba con toda su alma y que en aquel mismo momento la estaba maldiciendo» (59). En cuanto al crimen que cometen Luismi y Brando, es evidente que éste no proporciona la libertad emocional ni económica que esperaban, pues persiste la mezcla de rabia y tristeza con que Brando deambula por las calles del pueblo, con un permanente deseo de huir «hasta llegar a Cancún, o a la frontera, o a donde fuera, qué más daba ya» (209), proyecciones fantasmáticas de su propia liminaridad.

Por su parte, Luismi nunca encuentra la liberación que anhela porque desconoce la razón que lo lleva a funcionar a través de la prostitución y explotación sentimental a que voluntariamente se somete; su salud física va en declive y se ha visto agravada por sus adicciones, como él mismo confiesa a Munra acerca de

[...] lo mucho que estaba sufriendo, lo maldito y lo salado que se sentía de que nada le salía bien como para que encima pasara lo de la Norma y se la quitaran así a lo mierda sin decirle cómo estaba la pobre ni qué pasaría con ella y con el bebé, [...] y además estaba lo de la chamba de la Compañía y su amigo el ingeniero que hacía meses que se había desaparecido y ya no le contestaba las llamadas [...]  
(87).

En cuanto a Norma, es un personaje que desde el principio está condenada. Llega a La Matosa huyendo de su casa, y con planes de suicidarse. Pero también en ese nuevo lugar pierde la libertad física y psicológica, como queda explícito en el hospital donde se ve presa a causa del aborto que le fue impuesto, y que hacía «que Norma quisiera escapar corriendo de aquel sitio, romper sus vendajes y huir como fuera del sanatorio, huir de su propio cuerpo adolorido, de esa masa de carne abotargada y henchida de sangre, de pavor y de orina que la mantenía anclada a la maldita cama» (151). Por otra parte, Munra tampoco verá recompensados sus esfuerzos por ayudar a Luismi o por recuperar el afecto de Chabela; así como la Bruja tampoco hallará redención en la exhibición grotesca de su cuerpo ni en el placer pasajero. En resumen, son personajes condenados a la autodestrucción, pues la sensación de vacío y angustia permanece en todos, como se describe con Munra: «porque cada vez que cerraba los ojos y trataba de conciliar el sueño su cuerpo empezaba a temblar y el estómago se le encogía y la cama desaparecía y era como si estuviera colgado encima de un precipicio» (62).

De todo esto puede sacarse en claro que son muchas las preguntas que surgen al atestiguar estos procesos de construcción de significados que plantea la novela, como ¿el Estado fallido y la normalización del estado de excepción<sup>6</sup> son los únicos responsables en esta fractura hacia la antropogénesis, o hay otros elementos que también contribuyen a la perpetuación de esta violencia?; ¿de qué manera, el sincretismo religioso y el pensamiento supersticioso se vinculan con el estancamiento psicológico de los personajes?, ¿qué es lo que los mantiene en esta situación de abyección y precariedad? y ¿qué se obtiene con la «contemplación de los muertos» a que se refería la autora cuando hablaba de ello como el único acto contestatario posible en la lectura? (Guzmán).

Sin lugar a dudas, existe un elemento aglutinador que permea las vidas y las conductas de estos personajes; un común denominador que funciona como pegamento invisible que une la marginalidad y el machismo con la violencia, la exclusión con la explotación, y lo abyecto con la repetición, perpetuando los vínculos destructivos entre ambos polos. Al llegar a este punto se vuelve necesario el apoyo en un complemento teórico adicional que arroje luz, desde un fundamento filosófico, sobre los contenidos latentes en la obra. Para ello, retomaré la teoría de Giorgio Agamben y sus estudios acerca del *homo sacer*, particularmente aquellos sobre la *nuda vida*, en el marco de las investigaciones que lleva a cabo en torno a las prácticas concentracionarias y la Shoah como categorías determinantes para el pensamiento occidental del siglo XX y para el ejercicio del poder soberano.

Puedo adelantar que es justo el enfoque agambeniano en torno al *homo sacer* el que explica la dinámica interna de estos procesos significados en la novela, y que es la noción del

---

<sup>6</sup> Como ahondaré en el capítulo 2 dentro del marco teórico, Agamben retoma el concepto de *estado de excepción* de Walter Benjamin y lo define como: «la apertura de un espacio en el cual, la aplicación y la norma exhiben su separación y una pura fuerza-de-ley actúa (esto es, aplica des-aplicando) una norma cuya aplicación ha sido suspendida» (*Estado de excepción* 83).

derecho soberano a la explotación de las vidas desnudas el elemento invisible que mantiene activo el funcionamiento destructivo de estos personajes así como los vínculos interpersonales e interinstitucionales que se ficcionalizan en la narración: entre violadores y cuerpos violados, asesinos y víctimas, explotadores psicológicos y cuerpos sometidos.

## 2.- Marco teórico

En la búsqueda por la comprensión de la obra literaria y sus contenidos latentes se vuelve urgente retomar aquellos filósofos que se preocuparon más puntualmente por replantear los problemas que suponen el ejercicio del poder y la violencia en las sociedades y los individuos. También me interesa su trabajo por evidenciar las formas en que las instancias de poder administran e instrumentan dichos mecanismos para preservar su autoridad por encima de los sometidos. Desde luego, las investigaciones de Michel Foucault al respecto de la biopolítica, el biopoder, la subjetivación y desubjetivación que se hace del individuo por dichas instancias arrojaron mucha luz en nuestro campo de estudio. De igual forma la teoría de Walter Benjamin en torno a la violencia que se instrumenta y practica desde dichos órganos de poder, y su hincapié en los procesos de la memoria de aquellos cuerpos sometidos me dan la clave para entender a la literatura, y específicamente a la novela, como el medio privilegiado que pone en evidencia dichos procesos.

Por otra parte, en el contexto de los estudios filosóficos contemporáneos en torno a biopolítica, economía y gestión del poder, el italiano Giorgio Agamben (Roma, 1942) ha cobrado gran relevancia por la originalidad y radicalidad de sus tesis. Su aportación en esta investigación aporta una comprensión más aguda a las cuestiones planteadas, especialmente por el énfasis que hace en los cuerpos explotados y la búsqueda de una desarticulación de los procesos biopolíticos. Para abordar su teoría conviene acudir a las fuentes y las nociones clave a partir de las cuales formuló los conceptos que aquí me ocupan, en específico aquellos de la *nuda vida* y *homo sacer*, *biopoder*, *dispositivo*, *estado de excepción* y *violencia*, mismos que responden algunas de las principales interrogantes que Agamben formuló en torno a las relaciones del poder político y la vida.

Una de sus contribuciones principales consistió en examinar la figura del *homo sacer*, asumido como una producción originaria del Estado soberano en su afán por controlar las vidas de las personas y de garantizar su propia continuidad. Agamben define: «[...] el *homo sacer* ofrece la figura originaria de la vida apresada en el bando soberano y conserva así la memoria de la exclusión originaria a través de la cual se ha constituido la dimensión política.» (*Homo sacer* I...108). Este concepto se articula con la noción de la *nuda vida* —concepto capital para esta investigación, al que volveré más adelante—, que retoma de la definición de mera vida propuesto por Walter Benjamin, la cual tiene que ver no con la vida humana sino más bien con la aquella del cuerpo y de los animales y las plantas:

Y es que la sangre es símbolo de mera vida. La resolución de la violencia mítica se remite, y no podemos aquí describirlo de forma más exacta, a la culpabilización de la mera vida natural que pone al inocente e infeliz viviente en manos de la expiación para purgar esa culpa, y que a la vez, redime al culpable, no de una culpa, sino del derecho. («Para una crítica...» 41-42).

Volveré más adelante a la filosofía de Benjamin y sus implicaciones con respecto al ejercicio de la violencia. Por ahora baste decir que Agamben parte de sus investigaciones, pero dándoles un mayor alcance al examinarlas a profundidad bajo la luz del biopoder e insertándolas en su proyecto de una política venidera:

Al centrar la vida biológica en el centro de sus cálculos, el Estado moderno no hace, en consecuencia, otra cosa que volver a sacar a la luz el vínculo secreto que une el poder con la nuda vida, reanudando así (según una correspondencia tenaz entre moderno y arcaico que se puede encontrar en los ámbitos más diversos) el más inmemorial de los *arcana imperii*. (*Homo sacer* I...16)



La identificación que Agamben hace de este problema y de otras interrogantes relacionadas con su funcionamiento social y político, así como la búsqueda por comprender las dimensiones éticas y filosóficas en que se desenvuelven estos fenómenos lo llevan a abreviar de otras obras teóricas con otras que no pueden ser pasadas por alto y con las que Agamben reconoce su deuda. En primer lugar, retoma de Walter Benjamin el cuestionamiento acerca del estatuto humano de la existencia y cómo es que la *nuda vida* funciona en términos sociales. En ese sentido, Benjamin consideró en qué consisten la sacralidad de la vida y el derecho al lenguaje mediante una comparación entre los hombres y los animales («Hacia una crítica de la violencia» y «Respecto del lenguaje en general y el lenguaje de los hombres»).

Debe considerarse también, que para expandir estas reflexiones y poder vincularlas con el poder soberano en la cultura occidental de la actualidad, Agamben rastreó sus orígenes en el pensamiento griego y el derecho romano, del cual se heredó el estatuto de poder que ha generado un discurso determinante para la cultura occidental del siglo XX (*Homo sacer...*291). Vale la pena subrayar, en consecuencia, que otra de las aportaciones más significativas de Agamben consiste en su pugna por develar las premisas no dichas en la tradición del pensamiento occidental y la relación que las personas tienen con ellas en su vida diaria. Esto es, rastrear a partir de qué momento y en qué circunstancia se comenzaron a adoptar determinadas ideas, especialmente aquellas que tienen que ver con la manipulación de la conducta y el pensamiento de las personas en cualquier ámbito cultural. En sus palabras:

Y sólo una reflexión que, recogiendo las sugerencias de Benjamin y Foucault, se interrogue temáticamente sobre la relación entre la nuda vida y la política, que rige de forma encubierta las ideologías de la modernidad aparentemente más alejadas

entre sí, podrá hacer salir a la política de su ocultación, y, a la vez, restituir el pensamiento a su vocación práctica. (Homo sacer... 13)

En el marco de comprender los mecanismos de control y el gobierno de los cuerpos y las masas por parte de los órganos del poder, Agamben se basó en la obra del pensador francés Michel Foucault, quien dedicó parte de su obra a reflexionar acerca de estas cuestiones y analizar los contextos carcelarios, hospitalarios, institucionales y estatales, y cómo es que, a través de los dispositivos que dichas instancias utilizan, pueden ejercer el control sobre los grupos sociales y los individuos.

A continuación, revisaré algunas de las principales aportaciones de uno y otro autor para adentrarme en los antecedentes de la teoría de Agamben; cabe mencionar que, en los estudios literarios, estas nociones son desplazadas hacia instancias no necesariamente estatales pero sí políticas, ya que trabajaré con situaciones de subversión del poder, como se verá más adelante.

## 2.1.- La huella de Michel Foucault en Agamben

Las reflexiones en torno a los vínculos entre vida y política que Agamben plasmó en su ciclo sobre el *homo sacer*,<sup>7</sup> partieron de los trabajos de Michel Foucault en torno a la *biopolítica*, el *biopoder* y sus diversos *dispositivos* para controlar a las sociedades y a los individuos. Para Agamben, Foucault realizó una aportación invaluable cuando formuló el hecho de la captación de las vidas humanas por parte del poder soberano en su sistema: «Foucault se refiere a esta definición cuando al final de *La voluntad de saber*, sintetiza este proceso a través del cual, en los

---

<sup>7</sup> *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida* (1995); *Homo sacer II, 1. Estado de excepción* (2003), *Homo sacer II, 2. El reino y la gloria. Una genealogía teológica de la economía y del gobierno* (2007); *Homo sacer II, 3. El sacramento del lenguaje. Arqueología del juramento* (2008); *Homo sacer II, 5. Opus Dei. Arqueología del oficio* (2011); *Homo sacer III. Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo* (1998); *Homo sacer IV, 1. Altísima pobreza. Reglas monásticas y formas de vida* (2011); *Homo sacer IV, 2. El uso de los cuerpos* (2014).

umbrales de la vida moderna, la vida natural empieza a ser incluida en los mecanismos y los cálculos del poder estatal, y la política se transforma en *bio-política*» (*Homo sacer* I, 11) Así, el poder soberano, transformado paulatinamente en gobierno de los hombres, se fue preocupando cada vez más en «la posibilidad de proteger la vida y la de autorizar su holocausto» por medio de tecnologías adecuadas que produjeran «cuerpos dóciles» (12). Sin embargo, este proceso resulta aniquilador tanto en sus medios como en sus fines, así como en cuanto a las tremendas implicaciones políticas y éticas que conlleva.

A pesar de esta deuda conceptual de Agamben con Foucault, algunos académicos como Mika Ojakangas y Leland Deladurantaye, creyeron advertir ciertas discrepancias entre uno y otro, mismas que recoge Anke Snoek en «*Agamben's Foucault: An Overview*» (2010). Dichas divergencias giran en torno a la ubicación temporal y a las categorías jurídica y ética que engloban a las nociones de biopoder y poder soberano, y a lo que Agamben consideró una omisión «singular» por parte de Foucault para analizar estas problemáticas en el marco de la Shoah y los campos de concentración durante y después de la Segunda Guerra Mundial (*Homo sacer* 13). No obstante, Snoek desmiente esta interpretación, según lo demuestran los trabajos de Foucault sobre los campos militares en *Vigilar y castigar* (1975), y la cuestión del Estado nazi en «*Il faut défendre la société*» (1976). En definitiva, Snoek se inclina por considerar que Agamben no contradice el pensamiento del teórico francés, sino más bien lo continúa y complementa. En apoyo a lo anterior, puntualiza cómo, a partir de 1995, con la publicación de *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida*, el filósofo italiano profundizó en las nociones de poder, libertad y arte de vida que Foucault planteara en su obra, además de reconocer abiertamente su influencia indudable en esos y otros temas, como aquel de la filosofía del lenguaje y la metodología (44-67).

En lo que a esta investigación concierne, y por la relevancia que implica en el pensamiento de Agamben, conviene volver a los puntos de divergencia entre ambos autores. El

primero, es la ubicación puntual que hace Foucault de la aparición del régimen de poder a partir el siglo XVII, con las políticas de represión sexual (*Historia de la sexualidad* I, 18), en tanto que Agamben considera a la *nuda vida* como parte nuclear del biopoder en la política occidental que prevalecería en el siglo XX y subsiste hasta el presente, y cuyos orígenes rastrea hasta el pensamiento griego y la política del imperio romano (*Homo sacer* 16). Esto es importante, porque la conclusión de Agamben conlleva una extensión de carácter filosófico que hay que tener en cuenta: desde que hay poder hay control, y esto no es un resultado histórico tardío, sino una cuestión ontológica del ser humano.

El segundo punto de divergencia entre ambos autores, como señala Snoek, radica en la opinión de Foucault acerca del reemplazamiento del poder soberano por el biopoder a través de la disciplina, como afirma en *Vigilar y castigar* y en *Historia de la sexualidad*, en tanto que para Agamben el biopoder y la disciplina se encuentran estrechamente vinculados en la política actual (47). Lo anterior es relevante, pues con ello Agamben abona a una ontología del ejercicio de poder en la historia de Occidente, así como a una problematización filosófica de la influencia que este control ejerce sobre los individuos y la trascendencia que ello tiene en la tradición de nuestra cultura. Para los estudios literarios, las repercusiones de estas cuestiones no son menores, especialmente en el análisis de los efectos que dichas prácticas de control tienen sobre los individuos y las colectividades, a través de la huella que permanece en las estrategias discursivas de la obra literaria y en sus significaciones construidas.

Por otra parte, como señala Edgardo Castro, Foucault propuso la noción de *dispositivo* como mecanismo de control de los sujetos y las sociedades, que será de suma trascendencia para las reflexiones posteriores de Agamben. En un inicio, Foucault diferenció los dispositivos desde su dimensión epistemológica y metodológica, ambas insertas en el terreno de lo discursivo, para llegar, en sus obras ulteriores, hasta lo no discursivo, que tiene más que ver con la dimensión

política de los dispositivos, en la praxis y los efectos de la misma (*Diccionario...* 113-114). Por su parte, Agamben recuperará y ampliará la noción de dispositivo, el cual quedará definido entonces como:

todo aquello que tiene, de una manera u otra, la capacidad de capturar, orientar, determinar, interceptar, modelar, controlar y asegurar los gestos, las conductas, las opiniones y los discursos de los seres vivos. No solamente las prisiones, sino además los asilos, el *panoptikon*, las escuelas, la confesión, las fábricas, las disciplinas y las medidas jurídicas, en las cuales, la articulación con el poder tiene un sentido evidente; pero también el bolígrafo, la escritura, la literatura, la filosofía, la agricultura, el cigarro, la navegación, las computadoras, los teléfonos portátiles, y por qué no, el lenguaje mismo, que bien pudiera ser el dispositivo más antiguo [...] (*¿Qué cosa...* 257-258)

Otro concepto central de Foucault que resultará fundamental para la idea agambeniana de libertad y resistencia será el de la «no-autoría». En la conferencia «*¿Qué es un autor?*» (1969), Foucault deja de considerar al autor como un individuo para asumirlo como una función más del texto, cuya singularidad sólo puede apreciarse en su ausencia. En ese sentido, lo importante no es ya quién es el autor de un texto, pues el autor, en tanto sujeto de discurso, ya no es considerado como fundamento originario sino como una *función* del discurso. Lo importante ahora, sostiene Foucault, es responder otras interrogantes: «¿Cuáles son los modos de existencia de ese discurso? ¿Desde dónde se ha sostenido, cómo puede circular y quién puede apropiárselo? ¿Cuáles son los emplazamientos que se reservan allí para sujetos posibles? ¿Quién puede ocupar esas diversas funciones de sujeto?» (60-61). Por su parte, Agamben buscará también una salida a la

problemática del control y la captura de la vida por parte del estado, y propondrá la *inoperancia* como paradigma de la acción y de una nueva política. En sus propias palabras:

La política es lo que corresponde a la inoperosidad esencial de los hombres, al ser radicalmente sin obra de las comunidades humanas. Hay política, porque el hombre es un ser *argós*, que no es definido por ninguna operación propia- es decir: un ser de pura potencia, que ninguna identidad y ninguna vocación pueden agotar (éste es el sentido político auténtico del averroísmo, que liga la vocación política del hombre al intelecto en potencia). De qué manera esta *argía*, estas esenciales inoperosidad y potencialidad podrían ser asumidas sin convertirse en una tarea histórica; de qué manera, es decir, la política podría ser nada más que la exposición de la ausencia de obra del hombre y casi de su indiferencia creadora ante toda tarea, y sólo en este sentido quedar integralmente consignada a la felicidad —he aquí, y por más allá del dominio planetario de la *oikonomía* de la vida desnuda, lo que constituye el tema de la política que viene. (La potencia...421)

De lo anterior puede rastrearse el hilo que conecta las nociones de «no-autoría» de Foucault con aquella de la inoperancia de Agamben como estrategias de resistencia contra los dispositivos de control en cualquiera de sus instancias. En este sentido encuentro correspondencias profundas entre ambas nociones, pues ambas se encaminan hacia la resistencia y la libertad humanas. Para los estudios literarios, estas conclusiones son trascendentes, no sólo por las aportaciones que ofrecen en torno a la predominancia del texto mismo por encima del autor, sino también por la comprensión de la literatura como una propuesta de re-subjetivación a partir de los individuos y no desde el biopoder. Por último, y no menos importante, cabe señalar

la influencia de Foucault en Agamben en cuanto a metodología concierne, pues éste último utiliza indistintamente las nociones de arqueología y genealogía para proceder en sus investigaciones a partir de un primer interés filológico. Así, Agamben llamará a la arqueología la «ciencia de las ruinas» (*Signatura...* 111); y también, «aquella práctica que, en toda indagación histórica, trata no con el origen, sino con la emergencia del fenómeno, y debe, por eso, enfrentarse de nuevo con las fuentes y con la tradición» (121). Esto es relevante al considerar que para comprender el mundo es preciso pensar con qué vocabulario se construyó —en la misma línea metodológica que propuso Nietzsche en *La genealogía de la moral*—. En ese sentido, y para rastrear el origen cultural y discursivo de los fenómenos a abordar, Agamben posee, al estilo «renacentista» (como señala Catherine Mills en «The Philosophy of Giorgio Agamben») un amplio campo de referencia erudito:

[...] schooled in various fields of study, including aesthetics, religion, politics, law and ethics, rigorously faithful to the original text, and studiously attentive to philological detail. Often, a detail from a foundational but more or less forgotten cultural icon or text will provide Agamben with the kernel of his argument, generating and guiding a deep interpretation and intricate conceptual apparatus. For example, his book *The Open* begins with a detail from a thirteenth-century Hebrew Bible, whereas earlier works, such as *The End of the Poem* and *Stanzas* draw on classic *Stilnovo* love poetry, the drawings of Grandville and Dürer's figure of *Melancholia*. (9-10)

Es imperativo advertir la genealogía conceptual y filológica que utiliza Agamben como método de trabajo al examinar sus temas de estudio, así como al establecer relaciones con otros teóricos, con momentos históricos y con producciones artísticas determinadas.

## 2.2.- Influencia de Walter Benjamin en el concepto de *nuda vida*

Además de suscribirse a las nociones de *biopoder*, *biopolítica*, *dispositivo* y la *no-autoría* de Foucault, Agamben buscó el eslabón que pudiese articular lo anterior con sus propios planteamientos políticos y éticos. Faltaba encontrar el vínculo entre el derecho soberano y el vacío legal que permite la desprotección de las vidas desnudas bajo los posibles escenarios del estado de excepción: emigrantes indocumentados, prisioneros de guerra, enfermos terminales en salas de reanimación y seres en pobreza extrema. En estos casos se genera una «zona de indistinción» entre las vidas reconocidas y protegidas por un orden jurídico-político determinado y aquellas vidas desnudas en los que el derecho jurídico y político quedan suspendidos. Así, Agamben encontrará en Walter Benjamin aquel complemento filosófico que faltaba a su teoría, pues a partir de la propuesta de este último acerca del *ejercicio de la violencia* con que la ley usurpa el derecho sagrado de la vida<sup>8</sup>, Agamben establecerá a la violencia como el componente indispensable que pone en marcha la lógica del estado de excepción para suspender el estatuto jurídico de la nuda vida. En adelante, Agamben podrá vincular los mecanismos de control ejercidos por el biopoder sobre los sujetos para pensar en las consecuencias éticas que derivan de ello, así como el significado de los costos individuales y sociales que este fenómeno implica. Más adelante volveré sobre este punto.

Por otra parte, Walter Benjamin se había ocupado con anterioridad de cuestiones como la filosofía de la historia, en particular de la ruptura de la tradición, la ontología del lenguaje y la reinstauración de la experiencia desde su valor temporal y singular (Amengual 30-33). En sus obras también escribió sobre de la trascendencia de la memoria para poder recordar y narrar, pero

---

<sup>8</sup> Teorías desarrolladas por Walter Benjamin en su ensayo «Hacia una crítica de la violencia».



«no de la historia tal como ha sido presentada y es presentada desde los vencedores o dominadores de la actualidad, sino (de la) memoria de los olvidados, de las víctimas, de los vencidos» (Amengual 24), lo cual encontrará un eco en las preocupaciones agambenianas por retomar la figura del esclavo en el mundo grecoromano y su reproducción en aquella del trabajador moderno, y en cómo uno y otro se ven reducidos al uso de sus cuerpos: «[...] en la cultura occidental, el esclavo es algo así como una represión. Así pues, el resurgimiento de la figura del esclavo en el trabajador moderno se presenta, según el esquema freudiano, como un regreso de la represión en forma patológica» (*El uso...*43). Con ello, se planteó la posibilidad de un futuro nuevo, donde no tuviera lugar la marginación de tantos sectores, como era frecuente en la historia escrita hasta ese momento. Esto también interesó a Agamben, pues encontró en Benjamin una compartida preocupación ética por el futuro: es posible decir entonces que si bien Benjamin se orientó más hacia la historia de la filosofía por venir («Sobre el programa...»), Agamben se interesó más bien por la praxis, especialmente en la construcción de políticas (*El uso...*291).

Otras nociones capitales de Benjamin que funcionaron como pilares para el pensamiento de Agamben en cuanto a la *biopolítica* se refiere, son aquellas de *estado de excepción* y *mera vida*, si bien prefirió llamar *nuda vida* a esta última. Al respecto, vale la pena recordar las propias palabras de Benjamin:

La tradición de los oprimidos nos enseña que el «estado de excepción» en que vivimos es sin duda la regla. Así debemos llegar a una concepción de la historia que le corresponda enteramente. Entonces ya tendremos a la vista como nuestra tarea la instauración del estado real de excepción; con ello mejorará nuestra posición en la lucha contra el fascismo. («Sobre el concepto...»309)

En ese sentido, Benjamin retoma el asunto de las catástrofes vividas en el siglo XX, específicamente la primera Guerra Mundial y se cuestiona en torno al sentido que aún falta por asignárseles en el terreno de la interpretación, pues han sido vividas como *shocks* y como «pobreza de experiencia», ya que no ha habido tiempo ni manera de asimilarlas por medio de la narración y la reflexión para poder ser transmitidas a otras generaciones («Experiencia...» 217). En consecuencia, de tales vivencias no se obtendrá ningún tipo de conocimiento a menos que se logre hacer de ellas una experiencia, como propone en «Algunos temas en Baudelaire», al modo de una experiencia actual, como hizo el poeta francés con su poetización de la experiencia, y puntualiza: «Baudelaire ha colocado la experiencia del shock en el centro de su tarea artística. Este testimonio directo es de la mayor importancia y se ve confirmado por las declaraciones de muchos de sus contemporáneos. A merced del espanto, Baudelaire no deja, a su vez, de provocarlo» (17). Es ahí donde radica su interés por la construcción de significado, a través de una filosofía por venir.

Tomando lo anterior en cuenta, Agamben adelanta sus reflexiones hasta llegar a la paradoja de cómo el poder soberano se encuentra a la vez dentro y fuera del orden jurídico, pues es el soberano quien decide quién se encuentra dentro de la ley y quién no. Para poder tratar estos asuntos retomo la reflexión clave de Benjamin que versa sobre la *violencia*. Para este pensador, la violencia surge necesariamente a raíz de la anomia que necesariamente produce el *estado de excepción* sobre las personas y las sociedades, esto es, la violencia que se desprende de la autodesignación soberana como autoridad legal para separar entre aquellas vidas sacrificables y aquellas que no lo son.

Benjamin establece que la función doble de la violencia será fundar y conservar el derecho («Hacia una crítica ...» 40). En consecuencia, el soberano ejercerá su poder con violencia sobre los sujetos instaurando la ley, así como las políticas que habrán de instrumentar

su administración. De este modo, la violencia fundadora y la conservadora de ese derecho serán gestionadas por instituciones como la policía (31-32). Benjamin aclara que para poner en marcha este mecanismo, el poder soberano requiere de la existencia de la vida desnuda, aquella que será culpabilizada por el derecho, mismo que «pone al inocente e infeliz viviente en manos de la expiación para purgar esa culpa, y que a la vez redime al culpable, no de una culpa, sino del derecho» (42). En un acto simultáneo, el hecho violento de la expulsión del sujeto del estatuto de derecho perpetúa su sujeción al poder soberano, fundamentando la existencia de éste.

Por otra parte, Benjamin sugiere que una de las principales formas de trascender la violencia mítica o legal es por medio de regresar a la categoría de dogma en cuanto a la sacralidad de la vida: «Por más sagrado que sea el ser humano (o igualmente esa vida que contiene en sí: la vida terrenal, muerte y posteridad), no lo son sus condiciones o su vida corporal, que sus semejantes convierten en tan precaria» (43). La anterior reflexión pone en jaque la cuestión teológico-filosófica que Benjamin coloca sobre la mesa: la sacralidad de la vida, en yuxtaposición con la cuestión política del ejercicio de la violencia. Remite, a la vez, a un conflicto insalvable que —como Agamben señala— conduce a la aporía sobre la cual descansa la decadencia de la democracia moderna:

[...] que consiste en aventurar la libertad y la felicidad de los hombres en el lugar mismo —«la nuda vida»— que sellaba su servidumbre. Detrás del largo proceso de antagonismo que conduce al reconocimiento de los derechos y de las libertades formales, se encuentra, una vez más, el cuerpo del hombre sagrado con su doble soberano, su vida insacrificable y, sin embargo, expuesta a que cualquiera se la quite. (Homo sacer I... 19-20)

Finalmente, es importante subrayar esta recuperación que Agamben hace de Benjamin en cuanto al problema de la violencia ejercida sobre los cuerpos, tanto aquel de los individuos como

los de las poblaciones, y que se logra por medio del derecho soberano, la disciplina y el biopoder. Al haber ampliado la noción de dispositivo, Agamben profundiza en este debate sobre el biopoder desde el siglo XX hasta la actualidad, en el cual, más que decidir quién vive y quién muere, la fórmula del derecho soberano es la discriminación de «quién merece la pena hacer sobrevivir y quién es *nuda vida*». Esta cuestión espinosa se revela en toda su magnitud en los ejemplos cotidianos que ofrece la política contemporánea, donde la división que el Estado establece entre unos y otros demuestra categóricamente que las únicas vidas que merecen vivir son aquellas que sirven a su gestión del poder, y que siempre quedarán bajo su mando.

Finalmente, el mismo Agamben sintetiza sus propósitos en las siguientes palabras: «Y sólo una reflexión que, recogiendo las sugerencias de Benjamin y Foucault, se interrogue temáticamente sobre la relación entre la nuda vida y la política, que rige de forma encubierta las ideologías de la modernidad aparentemente más alejadas entre sí, podrá hacer salir a la política de su ocultación y, a la vez, restituir el pensamiento a su vocación práctica» (*Homo sacer* I, 13). Con estas palabras, el autor subraya la urgencia del vínculo que se debe establecer entre filosofía y políticas económicas.

### 2.3.- El *homo sacer* y la *nuda vida*

Los primeros trabajos de Giorgio Agamben estuvieron orientados a la obra de arte, la poesía y la relación del lenguaje con la historia y con la muerte, cuyas derivaciones éticas y políticas desarrollaría en textos posteriores. Más adelante, se dedicó a la figura del *homo sacer* en su ciclo de obras homónimas. En ellas, el eje de reflexión gira en torno al poder soberano y su producción de las vidas desnudas en la política occidental a partir del siglo XX hasta la fecha. Este es el *homo sacer* u hombre sagrado, cuya vida es sagrada pero no sacrificial; aquel a quien cualquiera puede dar muerte sin ser juzgado como homicida por ello, según la definición que

Agamben retoma del derecho antiguo romano (*Homo sacer...*93). La vida del *homo sacer* queda así reducida a la categoría de cuerpo útil; cumple con la paradoja de ser incluido en el biopoder sólo para ser excluido del derecho y con ello, justificar su explotación por el poder soberano.

El dilema central que se pone en juego en este conjunto de obras radica en la separación que el derecho instituido por el poder establece entre aquellas vidas que merecen la pena ser vividas y aquellas que no, así como las categorías político-jurídicas que determinan los modos y las técnicas que garantizan dicha delimitación; pero también, las consecuencias éticas que necesariamente se derivan de este procedimiento. El *homo sacer*, en su forma extrema, queda significado, como señalé en el inciso anterior, en la persona de los esclavos bajo cualquiera de sus modalidades contemporáneas. Sin embargo, paulatinamente Agamben demuestra que a nivel macropolítico, el biopoder convierte en *homo sacer* a todos aquellos sujetos bajo su ley, esto es, las masas y los pueblos cuyas libertades se ven controladas y reducidas a una economía de mercado impuesta por el estado de derecho. En este sentido, concluye:

Incluso el concepto de cuerpo, como el de sexo y sexualidad, está ya siempre apresado en un dispositivo; es, pues, siempre cuerpo biopolítico y nuda vida, y no hay nada en él, o en la economía de sus placeres, que parezca ofrecernos un terreno sólido contra las pretensiones del poder soberano. Es más, en su forma extrema, el cuerpo biopolítico de Occidente (esa última encarnación de la vida del *homo sacer*) se presenta como un umbral de absoluta indistinción entre derecho y hecho, norma y vida biológica. (*Homo sacer I*, 237-238).

En el contexto de esta investigación, me estaré refiriendo a tres obras específicas de Agamben: *Homo sacer I. El poder soberano y la nuda vida; Estado de excepción. Homo sacer II, I y El uso de los cuerpos. Homo sacer IV*, 2. En la primera, avanza en su tarea histórica-filosófica

para desbrozar el camino hacia la creación de una nueva política que aún está por inventarse, pero que parte del reconocimiento de la íntima vinculación entre democracia y totalitarismo (20-21), y que reconoce que la política occidental se constituye por medio de la inclusión/exclusión de la *nuda vida*: «La nuda vida tiene en la política occidental, el singular privilegio de ser aquello sobre cuya exclusión se funda la ciudad de los hombres» (17). Esto es, aquella vida situada al margen del orden jurídico, cuya existencia excluida reivindica y legitima la vida políticamente cualificada que permite el funcionamiento del engranaje del biopoder. En ese sentido, la soberanía se identifica, según Agamben, con el estado de derecho, y puntualiza: «de la misma manera dicho poder se escinde en poder constituyente y poder constituido y se mantiene en relación con ambos, situándose en su punto de indiferencia» (58). Esto quiere decir que, a través de la ley, en su capacidad incluyente y excluyente, el poder logra volver borrosos los límites entre la noción de derecho y la personificación de éste en sí mismo, capturando a la *nuda vida* en ese umbral de indeterminación.

Con un interés que siempre parte de la filología, el filósofo italiano explica su teoría partiendo de la separación entre los conceptos griegos de *zoé* y *bios*, entendiendo por el primero lo viviente, la vida vegetativa que carece de razón y por lo tanto carece también de *ergon* y *areté*; en esta condición queda la vida nutritiva del cuerpo y sus funciones básicas como dormir, comer, defecar, orinar y su actividad sexual. Por otra parte, está el *bios*, según el cual se comprende aquella «vida políticamente cualificada» (*El uso* 19), es decir, aquella vida intelectual, pública y relacional del sí mismo que le permite, a través del *logos*, politizar la vida de los cuerpos. En el *umbral* entre *zoé* y *bios* se encuentra la *nuda vida*, que articula ambos conceptos en un sistema excluyente inclusivo para que pueda funcionar la maquinaria jurídico-política de Occidente (*El uso*...291). Asimismo, habrá que tenerse en cuenta otra noción clave que será la de el de *uso del*

*cuervo*, el cual se sitúa entre *zoé* y *bios*, a través de la medialidad entre el sí mismo con los demás.

Según la definición de Agamben, la *nuda vida* es aquella «a quien cualquiera puede dar muerte pero que es a la vez insacrificable del homo sacer, cuya función esencial en la política moderna hemos pretendido reivindicar» (*Homo sacer*...18). La *nuda vida* consiste también el núcleo originario, si bien oculto, del poder soberano en el estado de excepción, en el que la *nuda vida* se excluye del orden jurídico al tiempo que queda apresada en él, para poder ser explotada en favor de los sujetos políticos.

Para plantearse el problema de la *nuda vida* en relación con el biopoder, Agamben hace un corte histórico en la cultura griega clásica ya que en Occidente se ha heredado su forma de concebir al mundo. De este modo, al extrapolar las figuras del esclavo y el amo con el trabajador moderno y el Estado, y con cualquier otra forma de vida que puede ser sacrificada pero que no es sacrificial, emergen nuevas figuras del actuar humano que no tienen los estatutos de lo sagrado ni de lo jurídico y cuya centralidad propone Agamben en su proyecto de una nueva política económica:

[...] el acceso a una figura diferente de la política no podrá tener la forma de un «poder constituyente», sino más bien la de algo que podemos denominar, provisionalmente, «potencia destituyente». Y si al poder constituyente corresponden revoluciones, revueltas y nuevas constituciones, es decir, una violencia que establece y constituye el nuevo derecho, para la potencia destituyente hay que pensar estrategias completamente distintas, cuya definición es la tarea de la política venidera. (*El uso*... 294)

Recapitulando, en la sociedad globalizada de Occidente, donde se producen vidas desnudas por medio de políticas regresivas —como la vuelta a los nacionalismos y los gobiernos totalitarios—, hay una fractura en la lógica de la administración de los cuerpos, los cuales han sido devueltos al valor de uso. Existen grandes contradicciones en las legislaciones del sistema, lo cual mantiene en crisis a las vidas desnudas dentro —y fuera— del orden social. Estas contradicciones internas son emancipatorias, pues es ahí donde cabe la performatividad del cuerpo en el discurso; una vía a su liberación, esto es, su a su politización.

De este modo, el uso del cuerpo del esclavo, en tanto objeto, no es intercambiable por dinero, pues no entra en la lógica del valor agregado. Es visto como normal que el amo use el cuerpo del esclavo pues éste funciona como un instrumento para la vida, un ayudante para la *praxis* social. Con ello viene una radicalización de la violencia por parte del Estado y sus instituciones, lo cual significa la expropiación del cuerpo en la sociedad moderna, donde las vidas desnudas no tienen derecho a lo político sino a lo despótico.

Con ello, Agamben concluye que la inmensa tarea política que se tiene hoy en día radica en la inserción de la *nuda vida* en la esfera de la *polis*, esto es, su politización como tal. Para ello, habrían de analizarse los modelos jurídicos, que son aquellos encargados de legitimar el poder, así como los modelos institucionales impuestos por el Estado, en cuya confluencia reside la conformación de la biopolítica.

Por otra parte, y como se dijo en el inciso anterior, Agamben retoma de Walter Benjamin<sup>9</sup> la noción de *estado de excepción* para referirse al mecanismo del cual se vale el derecho soberano para, simultáneamente, excluir de la norma a la *nuda vida*, la cual constituye en sí misma la

---

<sup>9</sup> En *Homo sacer I. Poder soberano y nuda vida*, Agamben también retoma las ideas de Carl Schmitt para plantear la paradoja de la soberanía en la proclamación del estado de excepción: «(...) el soberano, al tener el poder legal de suspender la validez de la ley, se sitúa legalmente fuera de ella» (27).



excepción; y al mismo tiempo incluir a la *nuda vida* como sujeto de exclusión en la biopolítica; con ello, se produce la suspensión de derecho para garantizar su continuidad. Asimismo, con el estado de excepción, la soberanía también se instituye a sí misma como estado de derecho que se exime de la ley, al tiempo que se incluye dentro de ella como poder constituido. En palabras de Agamben:

[...] lo que caracteriza propiamente a la excepción es que lo excluido no queda por ello absolutamente privado de conexión con la norma; por el contrario, se mantiene en relación con ella en la forma de la suspensión. *La norma se aplica a la excepción desaplicándose, retirándose de ella.* El estado de excepción no es pues, el caos que precede al orden, sino la situación que resulta de la suspensión de este. (Homo sacer I, 30)

Según advierte Natalia Taccetta, Agamben analiza el estado de excepción acaecido entre 1934 y 1948 —años que cubren en su mayoría la segunda Guerra Mundial—, puntualizando que fue cada vez más una técnica naturalizada en el ejercicio del poder que una medida excepcional (16). Esto permite que Agamben trace una cartografía donde puedan rastrearse los vínculos entre las nociones de *biopoder*, *estado de excepción* y *nuda vida* con aquella de *violencia*, esta última también extraída de la obra de Benjamin, y ya contenida en las otras, pues la indistinción entre violencia y ley implica que el ejercicio del derecho no pueda comprenderse de otro modo (Agamben, *Homo sacer I*...58).

En definitiva, Agamben señala a la doble violencia a la que el *homo sacer* se halla expuesto: por una parte, aquella que supone su exclusión de la ley, y por otra, el hecho de que cualquiera puede quitarle la vida impunemente, lo cual «no es clasificable como sacrificio ni como homicidio, ni como ejecución de una condena ni como sacrilegio» (108). En esta paradoja,

las vidas desnudas quedan desamparadas de la ley y condenadas a permanecer de este modo sin derecho alguno. Por su parte, la violencia del poder soberano se basa en la contradicción de la inclusión/exclusión de la nuda vida en el Estado (138). De tal modo se hallan imbricadas las existencias de ambas en el marco del biopoder que ha dominado al Estado en Occidente a partir del siglo XX, y que representa una fractura en el derecho y ejercicio de la democracia contemporánea.

No obstante, Agamben no se conforma con mostrar el «estado de la cuestión» en torno a la paradoja intrínseca a la soberanía, sino que ensaya sintetizar una posible liberación de ella:

precisamente «esta ley más allá de la ley a la que estamos abandonados», es decir, el poder autopresupositivo del *nómos*, y sólo si se llega a pensar el ser del abandono más allá de toda idea de ley (aunque sea en la forma vacía de una vigencia sin significado), se podrá decir que se ha logrado salir de la paradoja de la soberanía, hacia una política liberada de cualquier bando. (*Homo sacer I*, 80)

En consecuencia, el autor identifica esta relación de sujeción/liberación que se da entre el poder soberano (o Estado) y el individuo, ilustrándolo con algunos textos literarios que comparten ciertas características: *Bartleby, el escribiente*, de Herman Melville; *Ante la ley* y *El proceso* de Franz Kafka. En ellos se repite el enfrentamiento entre dos instancias básicas: por una parte, aquella que representa al poder soberano, en la forma de un empleador (que por si fuera poco es abogado); un tribunal, o un sacerdote, representantes todos de la ley como tal; y, por otra parte, la instancia de la *nuda vida*, encarnada en el individuo que se ve sometido fatalmente a esa ley (un empleado, un campesino o un hombre común: Josef K.). Todos estos casos tratan el problema de la aparente condena a vivir subordinados indefinidamente bajo una autoridad absurda, y quedan excluidos de la norma. Sin embargo —Agamben advierte con agudeza— la

situación de estos personajes particulares puede leerse de otra manera: la de su liberación a partir de elegir la inacción o por medio de lograr que la puerta de la ley cierre al fin detrás de sí, con lo cual habrían conseguido entrar en ella, aunque al personaje le cueste la vida. Con ello se lograría llegar al estado de excepción efectivo que propusiese Walter Benjamin («Sobre el concepto...309).

Por último, es pertinente una última reflexión en torno a la propuesta de Agamben acerca de la inserción del *homo sacer* en una nueva política del futuro. El filósofo señala que la nuda vida ha sido despojada de cualquier derecho, que sólo puede ponerse a salvo «en una fuga perpetua o encontrando refugio en un país extranjero» (*Homo sacer I*, 233). Y propone: «Mas bien será preciso hacer del propio cuerpo biopolítico, de la nuda vida misma, el lugar en el que se constituye y asienta una forma de vida vertida íntegramente en esa nuda vida, un *bíos* que sea sólo su *zoé*»(239). Y si bien es válido cuestionarse en qué modo un *bíos* puede ser sólo su *zoé*, sostengo que en la literatura —como se verá— es posible hallar una respuesta.

Como ya el mismo Agamben demostró a partir de sus referencias literarias para ilustrar su teoría, acordaré que la complejidad de los problemas expuestos puede ser trasladada al terreno de la literatura y a sus propios mecanismos de configuración. Y será posible, entonces, desmontar en el texto las significaciones construidas en torno al problema del biopoder, la ficcionalización de los dispositivos de control, la violencia ejercida contra los cuerpos y los grupos sociales y sus múltiples y heterogéneas reacciones. También debe analizarse esta problemática desde las perspectivas del tratamiento espaciotemporal; cómo es que un lugar funciona como un dispositivo de control, y cómo, una época significada o un tratamiento literario del tiempo, por medio de la anacronía y las alteraciones en el discurso narrativo, pueden, a su vez, ser capaces de producir las relaciones de poder y la desobjetivación del individuo (y con ello, la re-subjetivación en la figura del *zoé*). La subversión que se da entonces, a través de los mecanismos de

configuración discursiva en el texto y la performatividad de sus personajes repercuten como estrategia de resistencia que pone sobre la mesa su urgente visibilización, y con ello, una nueva forma de hacer política.

### 3.- Los cuerpos sin cabeza

A partir de los conceptos teóricos que he revisado, propongo una lectura de *Temporada de huracanes* en la que sus personajes son encarnaciones de la nuda vida: cuerpos desnudos que al menos en algún momento han sido o siguen siendo explotados por un poder superior que los utiliza en su provecho. Se trata de una obra de cuerpos al margen de la ley, y sin derecho alguno que los proteja. Vidas que sobreviven en un ambiente donde predomina la violencia como moneda de cambio para poder existir. En este capítulo integraré el análisis literario con el marco teórico previo con el fin de apreciar el funcionamiento del *homo sacer* en esta novela. Si bien profundizaré en tres de sus personajes principales, es posible considerar que todos los actantes de la narración participan en este engranaje integral de explotados y explotadores que la autora presenta a través del discurso focalizado en unos cuantos. De la misma forma, se verá cómo en todos los casos la configuración literaria del *homo sacer* va de la mano con el ejercicio de la violencia.

En consonancia con lo anterior, el manejo espaciotemporal de la obra también se ve involucrado en el efecto de sentido del *homo sacer* configurado en la historia: los caminos de terracería mal iluminados, las cantinas ensordecedoras donde las empanadas son «duras y grasientas» (Melchor, *Temporada...*86) y la «pinche cerveza templada que ya era como tradición de la cantina, o más bien culpa del viejo frigorífico del año del caldo» (79); las vías abandonadas del tren, o las viviendas precarias y malolientes donde se hacían familias compuestas, como la de Norma con sus hermanos, su madre y padrastro; o la de Yesenia con sus primas menores, su sobrina y la abuela; la «casita» de Luisimi: un «colchón que ocupaba casi todo el piso del cuarto» (63) y que comparte con Norma, pero que además forma parte de la casa de su madre donde vive con Munra; o la oscura casa de la Bruja, donde todo está «lleno de mugre», con «la cocina

apestosa a comida descompuesta» (91); así como los patios de estas viviendas, donde más que baños hay lavaderos, excusados y tambos de agua para limpiarse a jicarazos (83), son todos espacios que abonan a la significación de pauperización donde se mueve el *homo sacer*.

Otro espacio que contribuye a esta configuración es el hospital sobrepoblado donde reinan los poderes autónomos del personal médico que abusa de su autoridad y tiraniza el cuerpo de sus pacientes, y donde las parturientas se someten al maltrato de los roles de género en virtud de los cuales la maternidad significa la validación de la existencia de las mujeres, como aquella quien, tras ocho abortos, está segura que su marido «no tardaba en pedirme el divorcio» y se disculpa: «Ya hasta mi doctora me regañaba y me decía: tu matriz no retiene, te falta esto, te falta lo otro, hay que hacerte cirugía y quién sabe cómo quedes, ya mejor no te embaraces, resígnate» (97). Los doctores y las enfermeras en este hospital invaden y controlan la intimidad de los cuerpos, pero también los culpabilizan por su vulnerabilidad, como refiere Norma al recordar «al doctor que le metiera los fierros», o las instrucciones de la trabajadora social: «tenerla ahí prisionera hasta que la policía llegara, o hasta que Norma confesara y dijera lo que había hecho» (100).

En ese mismo sentido funciona la cárcel donde privan la locura y el encierro de Brando, el «calabozo aquel que olía a orines, a mierda, al sudor acedo que despedían los infelices borrachos, acurrucados como él contra las paredes, roncando o riendo en susurros o fumado mientras lanzaban miradas voraces en su dirección» (153); las pequeñas oficinas del Ministerio Público donde se llevan a cabo los interrogatorios y torturas, y donde, una vez más, se impone la autoridad soberana por encima de los declarantes que son victimizados en todo momento. Otro tanto ocurre en los prostíbulos y cantinas paupérrimas donde reina la objetualización consentida del cuerpo de

[...] muchachas de poco peso y mucho maquillaje, que permitían, por el precio de una cerveza, que les metieran la mano y hasta los dedos mientras bailaban; muchachas más bien rollizas que parecían embadurnadas de manteca bajo los ventiladores averiados [...] (30).

Sin embargo, en esta historia no sólo los cuerpos de las mujeres se ven sometidos por el biopoder, pues en esta vorágine de violencia la explotación de la nuda vida ha tornado indiferente la subjetivación de toda forma de vida. Así, en los puestos de comida insalubre, al cliente le «daba igual que aquellas hebras de carne jugosa que masticaba pacientemente con los dientes que le quedaban fueran de borrego, de perro o de humano» (69), y a las «esclavas, cuando dejan de servir para la cogedera [...] las hacen cachitos y venden su carne a las fondas de la carretera como si fuera de animal fino para hacer los tamales famosos de la región» (51); «puro retazo de gente, sin rostro ni sexo»; descabezados y mutilados; cuerpos muertos «a cuchillo y con violencia» (219); meros residuos de la nuda vida que habitan de principio a fin esta novela.

En resumen, estos microcosmos de esclavitud donde prevalecen el sufrimiento físico y emocional funcionan como espacios claustrofóbicos que constriñen las vidas desnudas hasta reducir sus posibilidades de humanización. La narratividad se construye a partir de la suciedad y el desorden como elementos descriptivos que contribuyen al ambiente de peligro y amenaza de un orden superior al cual se está sometido. Por su parte, la narración en ritmo veloz de las acciones de los personajes, y sus focalizaciones discursivas, heterogéneas y contradictorias, constituyen la polifonía bajtiniana cuyo diálogo abona a la significación ideológica de la nuda vida, donde la precariedad se corresponde material y psicológicamente entre espacios y

personajes.<sup>10</sup> En ese sentido, y aunque más adelante abordaré con detalle tres personajes de la novela —Norma, Luismi y la Bruja— desde la óptica del *homo sacer*, en este punto resulta conveniente pasar revista, aunque sea de manera panorámica, a otros personajes que forman parte de este mecanismo ideológico-literario, pues toda la obra está construida sobre el mismo andamiaje de vidas desnudas que funcionan como espejos de la miseria y el desposeimiento emocional que, en mayor o en menor medida, reflejan unos a otros. Comienzo con Yesenia, una joven que vive en la casa de su abuela y victimaria, doña Tina, y que, al igual que Norma, debe cumplir con la función de cuidar sobrinas y primos menores además de realizar las labores domésticas. El espacio vital en el que se desarrolla Yesenia será, de manera preponderante, la casa misma donde desempeña sus múltiples trabajos: las recámaras, el patio y el lavadero, como principales espacios que a la vez significan el confinamiento donde la abuela explota a la nieta. Esta explotación salta a la vista en el uso que la victimaria da al cuerpo de la víctima, sometido al trabajo sin remuneración ni reconocimiento, pero también en el maltrato físico y psicológico, por medio de golpes y agresiones de todo tipo. Más adelante Yesenia se encuentra en el espacio del Ministerio Público (54), donde no deja de significar un cuerpo sujeto al interrogatorio de un poder supremo, que no es otro que el de la ley, y donde debe rendir su declaración de todo lo que vio el día del asesinato. Este encuentro es el único momento que Yesenia aprovecha en su favor, al denunciar a su primo Luismi como el homicida.

---

<sup>10</sup> Como ya se señaló en el primer capítulo, una de las aportaciones más relevantes de Mijaíl Bajtín con respecto a esta investigación es el *carácter polifónico de la obra literaria dialógica*, esto es, la presencia de varias voces que dialogan unas con otras en un flujo ininterrumpido, lo cual no elimina al narrador omnisciente pero sí delimita su dominio, y donde la novela es su género discursivo privilegiado. En este sentido, en la novela polifónica interactúan voces diferenciadas que funcionan como conciencias autónomas independientes, mismas que son puestas en diálogo unas con otras. En consonancia con este planteamiento, Julia Kristeva destaca a Bajtín como el primero en introducir el término de *intertextualidad* en la teoría literaria, donde "todo texto se construye como mosaico de citas, todo texto es absorción y transformación de otro texto" (*Semiótica 1*, 190).



Cabe señalar que predomina en este capítulo su queja constante por los trabajos que debe desempeñar para la abuela, y que el más difícil de todos representa cuidar a su primo Maurilio (o Luismi), por ser el favorito de la abuela, la única persona por quien manifiesta afecto a pesar de ser ignorada por ella.

A Yesenia su abuela la estigmatiza desde el modo en que la nombra: mediante un sobrenombre (la Lagarta), que la denigra: «Lagarta, por fea, prieta y flaca recitaba la abuela, igualita a un teterete parado sobre dos patas» (43). Otros momentos cruciales entre ambas son la ocasión en que doña Tina corta a la fuerza su cabello, lo único que Yesenia apreciaba de sí misma (Melchor 55). Sin importar que Yesenia cumpla con las tareas impuestas y busque el amor de su abuela a toda costa, doña Tina le niega todo reconocimiento y la calumnia con acusaciones falsas, cuando, tras culparla de prostituirse de noche, la rapa con las tijeras con que descuartiza el pollo y la envía a dormir al patio «como la perra que era, había dicho la abuela: la bestia inmunda que no merecía ni un jergón pulguiento bajo su pellejo apestoso» (49).

Un personaje que destaca por la forma en que encarna la noción de *homo sacer* es Munra. Al rendir su declaración ante el Ministerio Público en torno al día del homicidio de la Bruja, este personaje narra fragmentos importantes de su vida que dan cuenta su condición. La protección y afecto de su abuela en la niñez lo volvió temeroso y proclive a la superstición; enfermizo y adicto al consumo de sustancias ilegales en repetidas ocasiones. En el momento de la historia ha perdido mucho de lo que tenía de más joven: trabajos como repartidor y promotor de campañas políticas; la alegría de bailar salsa en las fiestas; su salud, a raíz del accidente que tuvo al ser arrollado por un camión que lo dejó cojo; y sobre todo su relación de pareja con Chabela. Se encuentra perdido sin ella, y no hace más que emborracharse y esperar a que le llame.

En resumen, Munra es un personaje que ha sido despojado de sus logros pasados y que ahora sólo es utilizado por los demás. Tal es el caso de Chabela, quien lo denigra al tiempo que lo

describe como «chueco y jodido» (143); se precia de mantenerlo sólo mientras le sirva como objeto sexual, como ella misma refiere: «[...] es una cosa bárbara ese pinche Munra. Nomás por eso no lo boto a la verga, nomás por eso lo he aguantado todos estos años, pinche cojo culero» (143). Poco a poco se revela el vínculo sadomasoquista que mantenía Munra con su mujer; las humillaciones públicas y el maltrato psicológico al que se ve sometido, como la ocasión en que la invitó a que trabajara con él en la campaña política: «[...] se puso a gritarle en plena calle que estaba bien pendejo, bien pinche idiota operado del cerebro si creía que ella, ELLA, iba a andar de limosnera con la perrada del Partido como tú, pinche Munra, no tienes madre ni dignidad ni tantita vergüenza, pinche perro, lo único que sabes es dar lástima; vas y chingas a tu madre [...]» 74.

Sin embargo, la manipulación que otros hacen de Munra a causa de su ignorancia tendrá consecuencias más graves, pues más adelante en la historia también será utilizado como cómplice involuntario de Brando y Luismi, quienes lo engañan con el pretexto de darle dinero si los lleva en su camioneta a un asunto. Esta trampa tendrá serias implicaciones para Munra, quien termina involucrándose indirectamente en el homicidio de la Bruja, para ser encerrado en la cárcel indefinidamente:

[...] Yo pensé que nomás iban a transar con la Bruja, qué iba yo a pensar que lo que querían era matarla, yo ni me bajé de la camioneta, me quedé todo el tiempo ahí detrás del volante, esperando a que salieran, porque los cabrones se tardaron bastante ahí dentro de la casa (92-93).

Como señalé en el análisis literario correspondiente a esta sección en el primer capítulo, hay una reciprocidad entre el espacio y este personaje, y en la autopercepción de Munra como una forma de *homo sacer* cuando, desde un sueño se identifica a sí mismo como «un fantasma» que recorre las calles desoladas del pueblo en busca de la casa de su abuela difunta (Melchor 82),

así como en las cantinas y puestos de comida, o el cuarto revuelto y sucio donde espera el regreso de su mujer: todos, escenarios precarios y provisionales que no le pertenecen. De este modo, se explica que Munra no es capaz de dar el salto hacia el *bios*, para construir una vida propia, sino que confiesa como su mayor anhelo reanudar las relaciones con su explotadora, como se señala en repetidas ocasiones del capítulo IV.

Por otra parte, un personaje que funciona como agente de poder que manipula y somete a otros es Chabela, quien en el momento de la narración es una mujer madura que se convirtió en madre por accidente, y para quien la maternidad y los hijos representan un problema. Desprecia a los hombres y los utiliza como parejas sexuales en función del placer que puedan proporcionarle. Por otra parte, su solvencia económica se basa, ante todo, en el negocio de regentear prostitutas en la cantina Excálibur, lo cual supone, por sí sólo, una reterritorialización subversiva del discurso añejo de la sumisión femenina<sup>11</sup>. Agente de terror, sus víctimas son Munra, Norma, Luismi y las prostitutas que regenta. Con frecuencia golpea y denigra a su hijo Luismi y a Munra, quien recuerda las escapadas de su mujer: «quién sabe si realmente hubiera tenido los huevos de sacar a Chabela de los pelos de la periquiza maratónica en la que seguramente andaba sin que ella le sacara los ojos con las uñas o le reventara los huevos a patadas» (89). Munra solía ser buena pareja sexual, pero en el momento de la historia su amante es Cuco Barrabás, el nuevo jefe del narco que domina La Matosa. Esta relación erótica va más en el sentido político de una asociación estratégica que de cualquier otra naturaleza, pues es un medio de obtener protección y libertad de acción al mismo tiempo: «todavía era famosa en el tugurio ese que regenteaba en la

---

<sup>11</sup> Como se verá en el siguiente párrafo, al decidir abandonar la prostitución como trabajo y pasar a ser ella quien regentea las prostitutas, Chabela se apropia de un territorio ideológico-performativo, esto es, un espacio y una agencia tradicionalmente reservados a los hombres en sus variantes de poder de mando, manejo del dinero y toma de decisiones.

carretera, donde la fue a poner el que dicen que es su amante, ese güero jovencito que los del Grupo Sombra mandaron del norte para que moviera la droga en la zona» (Melchor 50).

Chabela construye su propio poder en los espacios tradicionalmente asignados al poder heteropatriarcal, como la cantina y el burdel, donde ahora es ella quien regula el sexo, el dinero y el alcohol (las mismas herramientas con que la identidad masculina se construye en la región) y también funge como árbitro de vida o muerte al influenciar a las embarazadas para que aborten con la ayuda de la Bruja, aún bajo el riesgo de perder la vida, como cuando anima a Norma:

Porque tú no quieres tenerlo, ¿o sí? [...] Porque si no quieres tenerlo, yo conozco a alguien que puede ayudarte, alguien que sabe cómo arreglar estas cosas. Está medio chiflada, la pobre, y la verdad es que da un poquito de miedo, pero en el fondo es bien buena gente, y vas a ver que ni va a querer cobrarnos. No tienes idea de la cantidad de apuros de los que nos ha sacado a mí y a las muchachas del Excálibur. (113-114)

Por otra parte, el poder económico que ha llegado a consolidar por su propia cuenta, así como la posesión de una casa y numerosos bienes personales también abonan a la imagen de figura poderosa que Chabela ha forjado de sí misma. Cabe destacar cómo su espacio vital se caracteriza por el olor a cigarro, a cochambre y a alcohol, signos de su propio mando y de la ruptura que ha hecho con la imagen de la mujer pasiva y trabajadora en el hogar, pues como llega de su trabajo a altas horas de la noche ha delegado en Norma las labores de la limpieza y la preparación de su desayuno. Así, el dinero es un medio que le permite darse el gusto de mantener a Munra y acumular gran cantidad de vestidos de colores estridentes, sostenes, zapatos, cremas y artículos de maquillaje (110). De igual modo, se enorgullece de haber sido ella quien eligió la

decoración de su casa y las cortinas de gasa sobre las paredes rojas y negras de las paredes: «Yo elegí los colores, quería que se viera como la recámara de una geisha, ¿verdad?» (110).

No obstante, y a pesar de el poder presente que significa el personaje de Chabela en la historia, no debe olvidarse que a su vez encarnó la figura de la nuda vida durante su infancia y adolescencia, mientras creció ofreciéndose en los terrenos para que cualquiera tuviera sexo con ella; así como durante la etapa de su vida en que trabajó como prostituta, cuando en retrospectiva recuerda con orgullo la explotación sexual de su cuerpo a cambio de dinero: «[...] con la edad se te va quitando lo pendeja y te das cuenta de que para hacer dinero en este negocio, dinero de verdad, lo único que se necesita son unas buenas nalgas, y mejor si no son las tuyas, mamacita; mejor si son de una bola de chamacas pendejas [...]» (143). Así, como resulta evidente en este y en el caso de Brando, los personajes que en un presente se narran como victimizadores de otros, suelen haber sido víctimas a su vez mientras fueron vulnerables.

Efectivamente, otra forma de personificación de la nuda vida se encuentra en Brando, el asesino intelectual y material de la Bruja. Como señalé en el análisis literario del primer capítulo, las actividades de Brando se desenvuelven en escenarios que, a su vez, corresponden en todo punto a la construcción de su carácter, vacío y desintegrado: cantinas, baños de carretera, la casa claustrofóbica de su madre, el parque donde se droga con sus amigos, la casa sucia de la Bruja, y desde luego, la misma cárcel, donde abre y termina el capítulo: «el calabozo aquel que olía a orines, a mierda, al sudor acedo que despedían los infelices borrachos, acurrucados como él contra las paredes, roncando o riendo en susurros o fumando mientras lanzaban miradas voraces en su dirección» (153), así como el cuartito detrás de la comandancia donde los agentes lo torturan para sacarle información sobre el supuesto tesoro que había robado.

El personaje de Brando funciona también como un efecto de sentido en la clave de la nuda vida; esto es, una significación construida de la soledad y el abandono absoluto en que ha crecido

este hombre joven, desprovisto de afecto, así como de cualquier tipo de protección, si se recuerda la manipulación de que fue objeto desde niño en manos de su madre y el padre Casto, quienes logran convencerlo de ser un «endemoniado» (166), y que lo orillan a la drogadicción y la prostitución, pero también a la explotación de otros más débiles, a la violación y, finalmente, el asesinato. En un momento de lucidez, Brando es capaz de advertir su propio vacío reflejado en su imagen en el espejo:

[...] y una oscuridad terrible lo invadía todo: una oscuridad en la que ni siquiera existía el consuelo del resplandor de las llamas incandescentes del infierno; una oscuridad desolada y muerta, un vacío del que nada ni nadie podría rescatarlo nunca: ni las bocas ávidas de los maricones que lo abordaban en los antros de la carretera, ni las escapadas nocturnas en pos de las orgías de perros, ni siquiera el recuerdo de lo que él y Luismi habían hecho, ni siquiera eso. (192-193)

Por último, también cabe señalar al numeroso grupo de personas anónimas que en la novela funcionan también como nuda vida, y que aparecen en su último grado de destrucción, ya sea en la forma de cadáveres mutilados o inclusive partes humanas que han perdido cualquier otra referencia de identificación, salvo la huella de haber sido alguna vez un cuerpo. Ejemplo de ello son las jóvenes que los narcotraficantes secuestraban y cuya tortura y asesinato filman y difunden, multiplicando el ejercicio de la violencia:

[...] el famoso video ese que todo el mundo se anda pasando por el teléfono y en donde se ven las cosas espantosas que el güero ese le hace a la pobre muchacha que sale en las imágenes, una niña casi, una criatura toda chupada, que apenas puede mantener la cabeza alzada de lo drogada que está, o de lo enferma. (50-51)

Otro ejemplo de la explotación y reducción de las personas a la esfera de la *zoé* son los restos humanos que el enterrador recibe para sepultar en la fosa común, restos de pobladores de los pueblos vecinos, víctimas y victimarios, que tarde o temprano terminan en un estado de excepción extendido en el que el Estado no los cubre (219); aquellos que, como señala Agamben, constituyen «esa última encarnación de la vida del *homo sacer*»; vacilantes en «un umbral de absoluta indistinción entre derecho y hecho, norma y vida biológica» (*Homo sacer*, 237-238).

Dicho en las propias palabras de Melchor:

[...] decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas cavadas con prisa en los terrenos que rodean las comunidades. Muertos por balaceras y choques de auto y venganzas entre clanes de rancheros; violaciones, suicidios, crímenes pasionales como dicen los periodistas (217).

A continuación me enfocaré en tres personajes particulares en los cuales profundizaré a detalle este análisis.

### 3.1.- La niña madre: Norma.

En este apartado me propongo reflexionar en torno a la construcción de Norma en tanto cuerpo, y su articulación con la teoría del *homo sacer* de Giorgio Agamben. Para ello, es primordial partir de la separación que éste establece entre los conceptos de *zoé* y *bios*, entendiendo por el primero lo viviente, la vida vegetativa que carece de razón y por lo tanto no tiene un *ergon* ni una *areté*; en esta condición queda la vida nutritiva del cuerpo y sus funciones básicas como dormir, comer, defecar, orinar y su actividad sexual. Por otra parte, está el *bios*, según el cual se comprende aquella «vida políticamente cualificada» (*El uso...19*), es decir, aquella vida intelectual, pública y relacional del sí mismo que le permite, a través del *logos*,

politizar la vida de los cuerpos. En el *umbral* entre *zoé* y *bios* se encuentra la *nuda vida*, que articula ambos conceptos en un sistema excluyente inclusivo para que pueda funcionar la maquinaria jurídico-política de Occidente (291).

Para comprender en toda su profundidad la forma en que opera la nuda vida en el personaje de Norma, es necesario poner en contexto todo el funcionamiento de La Matosa y sus personajes bajo el estado de excepción normalizado, donde además de la explotación del Estado predomina aquella del machismo sobre los cuerpos vulnerables. Asimismo, habrá que tenerse en cuenta otra noción clave de Agamben, que es la del *uso del cuerpo*, el cual también se sitúa entre *zoé* y *bios*, en la medialidad entre el sí mismo con los demás. Como ejemplo de lo anterior, destaca la enumeración de cadáveres mutilados que hace el sepulturero del pueblo, en el capítulo VIII de la novela, como testigo especular del lector en la concepción desnuda de la vida:

[...] un indigente con la piel percutida y apergaminada de quien se ha pasado media vida delirando sin rumbo bajo el sol inclemente. Después siguió aquella pobre muchacha descuartizada; por lo menos no iba desnuda, pobrecilla, sino envuelta en celofán azul cielo, para que sus miembros cercenados no se desparramaran [...] Luego siguió la recién nacida, la criaturita con la cabeza disminuida como una chirimoya, a la que seguramente sus padres abandonaron en alguna clínica del rumbo antes de que la pobre criatura terminara de morirse (220)

Por último, el Abuelo entierra el cadáver podrido de la Bruja: «muerto a cuchillo y con violencia», «podrido pero entero» (220), además de los cuerpos sin cabeza de los policías de Villa que vienen en camino. En las citas anteriores cabe destacar el uso orgánico del cuerpo que Melchor lleva a cabo como expresión mínima de la personificación de sus protagonistas, en un



manejo sinecdótico que ilustra por sí solo la dimensión de la *nuda vida* a la que se ven reducidas las personas en distintas secciones de la obra, como podrá advertirse más adelante.

Es así que, en *Temporada de huracanes*, Melchor ofrece la vida descarnada que se lleva a cabo dentro de unos cuantos pueblos vecinos, especialmente La Matosa, donde la *polis* se organiza a partir del nivel más básico de supervivencia, y en los cuales se tiene una concepción de la vida basada en la violencia que supone la precariedad y el narcotráfico. Este entorno se encuentra regido por un *bios* sádico, en donde la regulación del poder no reside en lo jurídico sino en la perversión de la política, y donde la *nuda vida* se explota y utiliza para la administración panóptica del terror. En este engranaje performativo, el uso del sexo es un uso del cuerpo que, como agente o paciente, cancela toda posibilidad de una movilidad social hacia el *bios*, así como toda subjetivación posible, al advertir cómo las vidas desnudas de ciertos personajes actúan dentro de una esfera que podría adjetivarse como infrahumana.

Es necesario hacer hincapié en la forma en que el Estado se encuentra ausente a lo largo de la novela, aunque aparece de manera velada en unas cuantas figuras: los ingenieros petroleros, los políticos de las campañas donde se compran los votos, y en el vacío de autoridad permanente en La Matosa y sus alrededores, donde los narcotraficantes han tomado las riendas del poder. En cuanto a la policía, los agentes ministeriales virtualmente están presentes durante los interrogatorios que ocupan buena parte de la novela, aunque no tomen la palabra. Pareciera que el lector se ubicara, de momento, en el papel de los policías que escuchan las confesiones, como durante la declaración de Munra, al tratar de demostrar su inocencia: «[...] yo no vi nada, ya se los dije, yo no vi nada ni supe qué fue lo que pasó, qué fue lo que le hicieron, no vi cuando la mataron porque míreme, mi comandante, yo no puedo ni caminar, estoy inválido desde febrero del 2004; no sé de qué dinero me está hablando [...]» (92) No obstante, al final de la novela, los policías no funcionan como agentes de la ley, sino que se convierten en personajes que actúan y

padecen, pero sobre todo, que se asimilan a las filas de la nuda vida, al aparecer decapitados para terminar al igual que los demás, como cuerpos sin cabeza, según le advierten los empleados del depósito de cadáveres al Abuelo (218).

En este punto, me detendré en la forma en que Melchor construye este entorno viciado y los vínculos que se establecen entre los personajes explotadores y aquellos que son sometidos. En los alrededores de La Matosa el narcotráfico y sus manejos han instaurado en la región un régimen de terror donde un cabecilla, Cuco Barrabás, ha delimitado las jerarquías y las relaciones entre las personas. El agenciamiento del poder pervertido ha sido depositado en este hombre que vino del norte con negocios clandestinos y pertenece al cártel del Grupo Sombra. Una de sus principales actividades es administrar un sistema de control panóptico de la población, como diagnosticó Michel Foucault al estudiar el sistema de vigilancia en las prisiones.

Barrabás se dedica a patrullar la región montado en su camioneta negra, con sombrero y lentes oscuros, para intimidar a los demás y llevar a cabo «levantones». Sobre el destino de estas víctimas hay rumores que desatan la imaginación y funcionan como una forma de dominación invisible, al modo del *efecto visera* propuesto por Jacques Derridá en *Espectros de Marx*, donde «Algún otro espectral nos mira, nos sentimos mirados por él, fuera de toda sincronía, antes incluso y más allá de toda mirada por nuestra parte, conforme a una anterioridad (que puede ser del orden de la generación, de más de una generación) y a una disimetría absolutas, conforme a una desproporción absolutamente indominable» (21). Este ojo vigilante no es sino aquel del espectro que reaparece en el momento de la inminencia y propaga el miedo con que somete a sus subalternos.

En este sentido, el biopoder configurado en la obra se ha apropiado de los medios del derecho jurídico para corromperlo y concentrar en sí mismo una potestad ilimitada a través de sus

instancias reguladoras en las figuras de Barrabás y sus sicarios. No obstante, como dijera Meri Torras:

El poder se ejerce verticalmente, de arriba abajo, pero también se otorga, de abajo a arriba...o a los lados. Darse cuenta del modo en que somos en relación a unas coordenadas a la vez propias y ajenas resulta fundamental para albergar un principio de capacidad de acción que nos permita desprendernos en grado suficiente para autoconocernos, autodescubrirnos. (*El delito* 22)

Al abordar este asunto, vale subrayar que las vidas desnudas que padecen esta explotación en la novela *a su vez* tienen una dimensión de agentes normativos; se trata de sujetos que han introyectado las prohibiciones simbólicas, pero que también, sin estar conscientes de ello, juegan el rol de sumisión que se desprende de esta vinculación conflictiva. La columna vertebral de esta obra radica en la tragedia de este engranaje donde la *nuda vida* no ha cobrado consciencia de este círculo vicioso y no puede acceder al cuestionamiento crítico de la ley, ni mucho menos a la reformulación de su propia identidad.

En *La Matosa* la vida se concibe a partir de la violencia. Los hijos son considerados por sus madres —biológicas o no— como «errores» (127), «enfermedades» (46), «rémoras, unas garrapatas, unos parásitos que te chupan la vida y la sangre y encima ni te agradecen nunca los sacrificios que una a huevo tiene que hacer por ellos» (145). Una violencia que, como dice Walter Benjamin, también está enraizada en los mismos medios de la administración del poder y en la noción elemental del poderoso por encima del débil («Hacia una crítica de la violencia» 103). Los embarazos son producto de descuidos atribuidos a las mujeres porque «salen con su domingo siete por andar de golfas» (Melchor 138) o por violaciones de las cuales también ellas son culpables, pues como dice Pepe, el padrastro de Norma: «desde chica se le notaba lo fogosa»

(134); «se veía que iba a ser una máquina para la cogedera, por la manera en que movía las nalgas cuando caminaba» (134).

Sin embargo, también en el caso de las parejas que no consiguen un embarazo la responsabilidad se atribuye de igual forma a las mujeres: «yo estaba segura de que no tardaba en pedirme el divorcio» (98), comenta una madre anónima en el hospital de La Matosa. Con este discurso se ejemplifica a la vez a la *nuda vida* como agente normativo, donde esta mujer asume la infertilidad como falta personal en su rol de género y a sí misma como sujeto merecedor de una sanción política.

En esta sociedad donde prevalecen la superstición y la religiosidad, y donde las jerarquías de poder y de vulnerabilidad están fijadas, la conservación de la vida implica la autogestión de una violencia que será ejercida hacia sí mismos y hacia los otros. Y los fines de este proceso, como es de esperarse, no atenderán al beneficio de la *polis* sino al del poder concentrado.

Así, en este orden social subvertido, los líderes de dos cárteles enemigos, Grupo Sombra y Raza Nueva, fundan un derecho nuevo, operante más allá de la ley y surgido de la guerra. De este modo, el *bíos* de La Matosa requiere del *homo sacer*: aquellos cuerpos desnudos que puedan ser sacrificados como *fundamento oculto de la soberanía* (Agamben 235). A continuación demuestro, en palabras de Melchor, la representación de este uso político del cuerpo configurado a través del discurso de la ficción literaria:

Una niña casi, una criatura toda chupada, que apenas puede mantener la cabeza alzada de lo drogada que está o de lo enferma, porque dicen que eso es lo que le hacen esos cabrones a las pobres muchachas que raptan de camino a la frontera: que las ponen a trabajar en los puteros como esclavas y que cuando dejan de servir para la cogedera, las matan como a los borregos, igual que en el video, y las hacen

cachitos y venden su carne a las fondas de la carretera como si fuera de animal fino para hacer los tamales famosos en la región. (51)

Por otra parte, está la mayoría de las mujeres: abuelas, madres e hijas de La Matosa y las poblaciones cercanas, y quienes, salvo Chabela, no representan más que cuerpos esclavizados para la exhibición sexual del macho, o para el trabajo doméstico y el cuidado de primos y hermanos. En términos generales las mujeres en La Matosa pueden ser prostitutas o figuras maternas, pero en ambos casos su valor objetal es indudable.

Los asuntos que he venido discutiendo hasta aquí sirven para enmarcar al personaje de Norma, una de las principales encarnaciones de la nuda vida desde varios flancos: ante todo, en su situación de mujer violada y embarazada, pero más tarde también como víctima de un aborto clandestino, que muy probablemente terminará con su vida. Esta coyuntura en que su cuerpo es explotado por las instituciones, la familia y el Estado la posicionan como referente inmediato de la nuda vida provocada por los mandatos patriarcales y por obligarla a recurrir a una *zona de clandestinidad* para practicarse un aborto. Como señala Barbara Sutton, las zonas de clandestinidad pueden pensarse como «zonas de indistinción», en términos de Agamben; es decir, espacios que, en las dinámicas de poder conllevan una tensión entre los conceptos de inclusión/exclusión, visibilidad/invisibilidad. Y puntualiza:

El cuerpo embarazado (o el cuerpo que puede quedar embarazado) parecería exceptuar a la persona en cuestión de la plena ciudadanía y de sus derechos humanos. A través de la penalización del aborto, el Estado le está diciendo implícitamente a la mujer embarazada que ella debe ser un «vientre reproductor» (su subjetividad, sus deseos y la determinación sobre su propio cuerpo carecen de

importancia). Si ella ha de permanecer dentro de la ley, dentro del cuerpo político, entonces debe aceptar su reducción a «vida reproductiva». (896-897)

Por consiguiente, a partir del momento en que Norma accede a que Chabela la lleve a practicarse un aborto con la Bruja, se niega a ser «vientre reproductor» y entra en la zona de clandestinidad que habrá de perpetuar su exclusión de la sociedad política; se suspenden sus derechos y se convierte en un *ser liminal* (Sutton 897). Vale la pena analizar en detalle su performatividad dentro de la historia: en primer lugar, aparece como una adolescente de 13 años que ha escapado de su casa en otra población, embarazada de su padrastro. Se trata de un cuerpo constantemente explotado por otros: al principio, por su madre, quien la utiliza para que cuide a sus hermanos menores, masajee su cuerpo cuando está deprimida y realice las labores domésticas. Después, Norma también será explotada por su padrastro, quien abusará sexual y psicológicamente de ella desde los 12 años. Y más adelante, después de haber huido hacia La Matosa, continuará siendo manipulada por otros nuevos rostros: Luismi, quien a pesar de ayudarla también la utiliza, así como por Chabela, quien la desprovee de su identidad sobreponiéndole el nombre de su hermana y empujándola a abortar: «Eres igual a Clarita, mi hermana la más chiquita. Hace un chingo de años que no la veo, pero cómo te pareces a ella. Y de seguro eres igual de putita que la Clarita, ¿verdad? Porque vienes de cogerte a ese cabrón, ¿no?» (109).

Así, el cuerpo de Norma, construido como *nuda vida*, viaja de mano en mano, de *bios* ajeno en *bios* ajeno, incapaz de salir de ese uso que otros le asignan. Su cuerpo preñado, ocupado también por una maternidad impuesta, avanzará dando tumbos hasta la dudosa promesa del aborto, una nueva violencia instaurada en el cuerpo, y que probablemente acabará con su vida. La autora dedica varios párrafos al dolor del cuerpo de Norma, y a la condición de su pasividad,

como cuando la revisa la Bruja en su casa: «y ahí mismo, sobre la mesa de la cocina, la acostaron de espaldas y le subieron el vestido y la Bruja le pasó las manos por el vientre con rudeza, casi con coraje, tal vez hasta con envidia, y después de un rato de estarla tanteando la Bruja dijo que iba a ser muy difícil, que ya era muy tarde» (147). O cuando, tras el aborto, Norma yace en la camilla del hospital y donde además de la violencia inflingida sobre su cuerpo también destaca la autoridad del *bios* sobre la *nuda vida* por medio de la mirada y el *logos* como sus instrumentos de dominación:

Y cuando volvió a despertarse ya no estaba sobre el colchón de la casita sino echada de espaldas sobre una camilla, con las piernas abiertas y la cabeza de un tipo calvo metida entre ellas, y la sangre seguía manando y ella no sabía cuánta le quedaba aún en el cuerpo, cuánto tardaría en morir ahí bajo la mirada asqueada de la trabajadora social y el eco de sus preguntas: quién eres, cómo te llamas, qué te tomaste, dónde lo botaste, cómo pudiste hacerlo, y luego nada, un silencio negro salpicado de gritos, del llanto de niños recién nacidos que la llamaban coreando su nombre, y despertó para encontrarse desnuda bajo la bata de tela basta, atada al barandal de la cama con vendas que le quemaban la piel de las muñecas. (150-151)

En otras palabras, la vida de Norma aparece representada primordialmente en el uso de su cuerpo; un cuerpo sometido que gravita en torno a un círculo inoperante inscrito en las jerarquías de género y en la explotación a pesar de su movilidad geográfica; un cuerpo que, aunque indispensable en su carácter instrumental y sacrificial para el sistema biopolítico, resulta carente de todo trabajo y toda virtud para su propio beneficio. En el cuerpo de Norma se asumen —y actualizan— las creencias construidas sobre la culpabilidad del pecado original y la supuesta inferioridad y maldad intrínsecas de las mujeres, las cuales han sido inoculadas por el biopoder

que rige la consciencia moral en estos pueblos y que permea las vidas individuales y colectivas a través de órganos —y sus representantes— como la Iglesia católica, la familia, los burdeles y cantinas e incluso en las supersticiones populares (78).

Es pertinente resaltar cómo en el relato del aborto clandestino de Norma, tanto desde la revisión física que tiene lugar en la casa de la Bruja como durante su hospitalización tras el aborto, se asume el funcionamiento implícito de los aparatos médico y jurídico a que se refiere Michel Foucault en *Vigilar y castigar* al hablar de los *asedios políticos del cuerpo* (31), y que en ambos casos operan como guardianes del *status quo*, perpetuando un contexto en el que el sujeto en género femenino no forma parte de las decisiones sobre su cuerpo, y donde éste pasa, una vez más, a ser «descabezado», con lo que se coarta toda posibilidad de reflexión y se refuerza la permanencia de Norma en las filas de la nuda vida.<sup>12</sup>

De este modo, cuando la voz narrativa indica: «cuando lloraba en silencio en la cama pensaba que verdaderamente tenía que existir algo muy malo dentro de ella, algo podrido e inmundo que la hacía gozar tantísimo con las cosas que ella y Pepe [su padrastro] hacían juntos» (Melchor 133) se muestra en el discurso la culpa por lo que la víctima considera no un abuso contra ella sino una falla personal hacia su madre, al punto de llevarla a buscar el suicidio.

En ese sentido, Norma no tiene conciencia de la explotación de que es objeto por parte de los otros, pues funciona igual que el esclavo cuyo cuerpo instrumental, como señala Agamben, no pertenece a la esfera de la justicia ni de la violencia (*El uso...42*). Más adelante, y tras dejarse convencer por Chabela para practicarse un aborto por la Bruja, Norma confirma la suspensión de

---

<sup>12</sup> Con respecto a este punto, cabe señalar su relación directa con la *violencia gineco obstétrica*, línea de estudio validada que abarca los campos médicos, institucionales y político-filosóficos contemporáneos, pero también con los estudios culturales, como los que han hecho María Raquel Pozzio o Silvia Bellón Sánchez, quien la define como «aquél tipo de violencia basada en género, que implica la apropiación del cuerpo y procesos reproductivos de las mujeres por personal de salud, que se expresa en un trato deshumanizador, en un abuso de medicalización y patologización de los procesos naturales, trayendo consigo pérdida de autonomía y capacidad de decidir libremente sobre sus cuerpos y sexualidad, impactando negativamente en la calidad de vida de las mujeres».



los principios en un cuerpo cuya materialidad ni siquiera considera como algo propio y sí como algo que puede ser utilizado por los demás, revelando su carácter inoperante al final de la obra, cuando se desangra sobre la cama de un hospital. La escena termina en un grito primario en el que pide una absolución por las cosas malas que cree haber hecho.

Los personajes esclavizados en *Temporada de huracanes* actúan como vidas desnudas que vegetan entre la *zoé* y el *bios*, y que nunca serán capaces de arrebatarse la politización para sí mismos. Melchor construye un espacio cerrado donde visibiliza a estos cuerpos sin cabeza que necesitan introyectar la violencia para merecer seguir vivos, pero que tarde o temprano serán devorados por un sistema que los utiliza a partir de su misma anulación para luego destruirlos a través de la cárcel o la muerte.

Esto lleva necesariamente a preguntar entonces ¿cómo se desarticula el funcionamiento de este derecho *otro*, al margen de la ley, en la oscuridad de las zonas limítrofes? Estos espacios escurridizos, hostiles al igual que La Matosa, aparecen representados cada vez con mayor frecuencia en la ficción contemporánea<sup>13</sup>. Melchor ha apostado en esta novela a mostrar territorios sin salida y cuerpos condenados al mito del eterno retorno. El ritmo vertiginoso de la violencia como praxis social normalizada no permite que los subalternos sean capaces de reflexionar en torno al *telos* de su existencia, pues tampoco existe el derecho a la refutación. Ellos mismos participan y perpetúan la economía política del sistema. Una sociedad donde se nace y se muere en una batalla perdida. No obstante, si la literatura pone en evidencia los espacios de indefinición de estas vidas desnudas, es porque la literatura también se piensa en clave política,

---

<sup>13</sup> Basta pensar en los trabajadores sepultados en *El incendio de la mina El Bordo* (2020, Yuri Herrera); los techos de los trenes donde viajan los niños migrantes de *Desierto sonoro* (2019, Valeria Luiselli); el sótano de niñas secuestradas en *El monstruo pentápodo* (2016, Liliana Blum); el confinamiento del cuerpo enfermo en *Sistema nervioso* (2019, Lina Meruane) y los espacios sofocantes que en *Pelea de gallos* (2018) describe María Fernanda Ampuero, por mencionar unos cuantos.

encaminada a señalar la necesidad de estatutos jurídicos para el *homo sacer* que flota en tierras de nadie. El trabajo del arte se ofrece entonces como un espacio de reflexión y diálogo. Y la literatura, como una forma de resistencia privilegiada donde el *logos* permite imaginar la reformulación identitaria y la antropogénesis de estos «cuerpos sin cabeza».

### 3.2.- Luismi: otras formas de explotación del cuerpo.

A pesar de que en *Temporada de huracanes* no hay un capítulo dedicado expreso a focalizar la historia desde su perspectiva —como sí los hay para Yesenia, Munra, Norma y Brando— Luismi es uno de los personajes centrales de la novela; su nombre es mencionado a lo largo de toda la obra, se narran de manera indirecta sus acciones, y funciona como otra de las encarnaciones más elocuentes de la nuda vida: un cuerpo secuestrado por la maquinaria del biopoder, en la vertiente de la prostitución, la explotación sentimental y el narcomenudeo, y cuya propia incapacidad para la reflexión lo condena a la repetición y a la complicidad en un crimen que lo llevará a la cárcel.

La información que describe a Luismi va apareciendo de manera fragmentada y contradictoria entre los capítulos III y VI, por medio de los discursos focalizados desde distintos personajes que tienen alguna relación con él. El primero de todos es el de Yesenia, quien lo ha criado desde que era niño y lo odia por ser el favorito de la abuela. Por ello, espía todos sus movimientos y está al tanto de sus escapadas a casa de la Bruja para conseguir droga y prostituirse. Esta primera aparición a través de los ojos de su prima es por sí sola reveladora: «[...] dando tumbos por la vereda, descalzo y sin camisa, con una lata chamuscada contra el pecho y las rodillas descarapeladas por haberse tropezado en el camino. Seguramente iba borracho o drogado [...] » (35). Esta imagen ya pone sobre aviso acerca de la precariedad en la

que vive el personaje, cuyo verdadero nombre es «Maurilio Camargo Cruz, alias El Luis Miguel» (53), en tanto que será Brando quien revele la causa del sobrenombre hasta el capítulo VI:

[...] lo apodaban así por el parecido que tenía su voz con la del cantante Luis Miguel; él había pensado que el apodo era más bien una parodia cruel del aspecto del muchacho, que con sus pelos chinos, quemados por el sol, sus dientes chuecos y su cuerpo escuálido era todo lo contrario al apuesto y famoso cantante. (180)

Por su parte, Brando reflexiona acerca de su amigo, en cuya insignificancia se ve reflejado a sí mismo: «[...] el Luismi con esfuerzo había terminado la primaria y no sabía hacer otra cosa más que coger y dejarse coger y nadie en su sano juicio le daría trabajo, ni siquiera de barrendero» (187). Sin embargo, estas descripciones expresan los afectos encontrados que, en un nivel más profundo, Brando guarda para con él, y en los que se entremezclan el amor, los celos de las relaciones que sostiene con sus clientes, junto con la admiración que le despierta: «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» (180).

Otros discursos focalizados desde los personajes de Norma, Munra y Chabela en los capítulos siguientes darán cuenta del retrato completo de Luismi; no sólo acerca de su fealdad, sino de los rasgos de su conducta y carácter. En cuanto a su propia madre, Chabela, no tiene reservas para describir a su hijo a partir del desprecio que le genera:

[...] es igual de huevón que su padre, y nunca va a cambiar, [...] lo único que ese cabrón tiene en la cabeza es la droga. La droga y la putería. [...] es cuestión de tiempo nomás para que regrese a su vicio, a las pastillas, a los antros de la

carretera. Carajo, si tan siquiera se metiera coca por lo menos andaría despierto y a las vivas, pero lo que le gusta es andar bien pendejo [...] (145-146)

No sólo Chabela nunca fue una figura materna para su propio hijo, sino que no desaprovecha oportunidad para humillarlo y exhibir su dominio sobre él ante otras personas (76), fungiendo como su verdugo. La crianza de Luismi desde la infancia fue delegada a su abuela, quién a su vez, deposita la responsabilidad en Yesenia. Así, a través del discurso focalizado desde esta última, se revela el ambiente hostil en el que Luismi crece, sumido en la pobreza y el maltrato:

[...] las vecinas iban a la casa a quejarse de que el pinche chamaco se robaba los refrescos de la tienda, de que el pinche chamaco se metía a sus casas y se comía su comida y les agarraba las cosas y el dinero que se encontraba y les pegaba a los niños más chicos, y que le daba por jugar con cerillos y que casi quema el cobertizo de las Güeras con todo y gallinas [...]. 42

En contraste, Norma percibe una faceta más positiva de Luismi desde que se encuentran en el parque. Además de ofrecerle refugio, el joven la pone sobre aviso acerca del peligro que corre en la región: «[ ...] lo importante era que Norma entendiera que jamás de los jamases debía subirse a esa camioneta, ni tampoco ir a pedir ayuda a la policía, porque esos cabrones tenían el mismo patrón, y a final de cuentas eran más o menos lo mismo» (119). De igual modo Luismi la previene para evitar ser reclutada como prostituta por Chabela (115). No obstante, a Norma no se le escapan las contradicciones que guarda su carácter; cae en cuenta de las mentiras que le dice acerca de su trabajo y de su afecto hacia ella. La relación entre ellos es más solidaria que romántica:

Tan feo que era, pensaba Norma al contemplarlo; y tan dulce, al mismo tiempo; tan fácil de querer pero tan difícil de comprender, de alcanzar: ¿Por qué insistía en decirle a Norma, y a todo el que quisiera escucharle, que trabajaba de velador en un almacén de Villa, si Norma jamás lo vio con uniforme [...] ? ¿Por qué nunca tenía dinero pero siempre regresaba a casa oliendo a cerveza, a veces con alguna prenda nueva puesta, o con algún regalo inútil para ella [...] (140)

Por otra parte, es importante subrayar el carácter supersticioso de Luismi —que comparte con su padrastro—, ya que ambos temen estar bajo el influjo de algún tipo de maleficio por parte de la Bruja, a lo cual atribuyen la causa de sus problemas. Tras el aborto de Norma, Luismi cree haber encontrado «un animal enorme y blanco como un lobo» desenterrando detrás de su casa lo que cree ser un trabajo de brujería, por lo que quemó lo que había en el interior de la lata y esparció sus cenizas en el río, en una suerte de ritual de anulación del hechizo (85). Poco después corrobora sus temores al confesar a su padrastro «lo mucho que estaba sufriendo, lo maldito y lo salado que se sentía de que nada le salía bien», además de la hospitalización de Norma, y el abandono del ingeniero:

[...] todo eso había pasado justo después de que se peleó con la Bruja, a principios de aquel año, por un dinero que la pinche loca decía que él se había robado, pero no era cierto, alguien se lo había robado a él, o en la loquera se le había perdido, pero la Bruja no quiso creerle y lo había mandado al carajo, y ahora seguramente le estaba haciendo brujería, a él y a Norma, para destruirlos [...] . (87)

En este sentido, la superstición y el miedo de Luismi funcionan como agentes catalizadores de la subordinación que lo mantiene sujeto a las instancias de poder. En apoyo a esto, cabe destacar cómo, desde su infancia, Luismi comienza la vida violenta en la que se ve

obligado a participar, explotado por otros más poderosos o explotando a su vez a otros más débiles para sobrevivir, lo mismo durante su adolescencia que hasta el momento presente de la historia, en el que tiene unos veintiún años (181). Tal es el caso de la violación grupal en la que participa junto con Brando y los otros compañeros de clase (162). Por otra parte, su actividad como narcomenudista lo involucra en las fiestas de la Bruja, en las cuales participará regularmente (95). Sin embargo, es allí también donde Luismi lleva a cabo la única actividad que le aporta un poco de felicidad y que ha elegido libremente: cantar. «*No sé tú, cantaba el bato, pero yo no dejo de pensar, con aquella voz que era límpida como el cristal, ni un minuto me logro despojar, trémula como una cuerda vibrando, de tus besos, tus abrazos, de lo bien que la pasamos la otra vez, y a Brando se le hizo un nudo en la garganta, y la piel se le puso de gallina*» (180). Esas fiestas funcionan como los únicos espacios libres de opresión donde los involucrados actúan con mayor libertad, como se verá en el inciso siguiente, al abordar al personaje de la Bruja.

En resumen, Luismi se presenta como un personaje con aristas; generoso con algunos y violento con otros, aun indirectamente; supersticioso y pasivo en su propia autodestrucción. Acepta ser utilizado por su antiguo amante, el ingeniero, quien lo maltrata emocionalmente y lo abandona; pero también por la Bruja y los clientes con quienes se prostituye, viendo reducido su valor al uso de su cuerpo. Luismi, en resumidas cuentas, no es más que un engranaje en el mecanismo de deshumanización dominado por una violencia de la que nunca logra zafarse, a pesar de tener algunos momentos en los que parece resguardar un tenue deseo por mejorar su vida, la de Norma y su futuro hijo. Así, el último eslabón de esta cadena de dominación termina con el mismo Brando, quien sellará su destino con la perpetración del crimen y su ulterior encarcelamiento.

Como señala Luz Aurora Pimentel, el personaje no es una copia fiel de la realidad sino un *efecto de sentido* (61); en ese registro es preciso buscar la vinculación entre las acciones y discursos de Luismi con la nuda vida, como en la jerarquización socioeconómica que lo separa de su antiguo amante: «[...] el ingeniero, todo un señor de camisa impecable de manga larga y esclava de oro sobre la muñeca velluda y el celular de última generación metido en la pretina de los pantalones, y el pinche Luismi mirándolo como quinceañera ilusionada, con los pelos revueltos y las patas mugrosas de andar todo el tiempo en chanclas» (186).

Como señala Pimentel:

Lo que importa determinar aquí son los factores discursivos, narrativo-descriptivos y referenciales que producen ese efecto de sentido que llamamos personaje, efecto de sentido que es punto de partida para discusiones sobre las diversas formas de articulación ideológica que se llevan a cabo en un relato, con el personaje como gozne de esa vinculación. (63)

La performatividad de Luismi se concreta, por una parte, en los excesos, la explotación de su cuerpo por otros, y la violencia; por el otro, en la empatía hacia la vulnerabilidad de los más débiles. Este segundo rasgo de su carácter, solidario y político no basta, sin embargo, para ayudarlo a trascender la dimensión de la *zoé*, la cual reduce su vida a la categoría de cuerpo explotado, y con ello a su condición de esclavo. En palabras de Agamben:

El esclavo, que se define por medio de este «uso del cuerpo», es el hombre sin obra que permite la realización de la obra del hombre, aquel viviente que, siendo hombre, es excluido —y, por medio de esta exclusión, incluido— de la humanidad

para que los hombres puedan tener una vida humana, es decir, política. (El uso...45)

Si bien es el estado de excepción normalizado el que ha relegado a Luismi a la marginalidad social, y excluido de la dimensión política, a su vez es incluido en el registro biopolítico en tanto *anomia*, como una parte necesaria del funcionamiento del sistema. Así, el daño que padece Luismi lo mantiene en un estado de estancamiento del que no puede salir, y donde sólo cabe la compulsión a las conductas que lo mantienen alienado, como sucede en el carnaval de Villa (172) y en numerosos recuentos de su padrastro, donde éste afirma «ver al chamaco todo pendejo, todo idiota, y ya ni siquiera por el gusto de ponerse hasta su madre con la banda en el parque o en las cantinas sino nomás para no tener que hablar con nadie, para no tener que escuchar a nadie, encerrarse dentro de sí mismo y desconectarse del mundo» (70).

Por otra parte, hay que dejar en claro que de ninguna forma podría pensarse que esta pasividad de Luismi signifique alguna forma de *inoperosidad* en el sentido que Agamben propone como una nueva forma de politización en su noción de *potencia destituyente*, cuando afirma:

[...] el acceso a una figura diferente de la política no podrá tener la forma de un «poder constituyente», sino más bien la de algo que podemos denominar, provisionalmente, «potencia destituyente». Y si al poder constituyente corresponden revoluciones, revueltas y nuevas constituciones, es decir, una violencia que establece y constituye el nuevo derecho, para la potencia destituyente hay que pensar estrategias completamente distintas, cuya definición es la tarea de la política venidera. (El uso...294)



La autodestrucción de Luismi en su compulsión a la repetición y en la violencia intrínseca de sus actos no lo acercan a esta nueva figura de poder expuesta en la teoría de Agamben —la inoperancia—, ya que su dimensión performativa estrechará cada vez más el cerco de su libertad hasta reducirlo a la deshumanización completa. Así, la única justificación a su existencia, dentro del modelo biopolítico de La Matosa, permanecerá en los registros de la nuda vida.

### 3.3.- La Bruja o la nuda vida a partir de la abyección

La tercera vertiente de la nuda vida que abordaré en esta investigación se encarna en el cuerpo abyecto de la Bruja. Como se estableció en el análisis literario del primer capítulo, la construcción física y psicológica de este personaje apunta a una significación ambivalente y temible: un cuerpo travestido que no es legible a primera vista, y que se sitúa en franca contraposición con los cuerpos dóciles de La Matosa, de fácil interpretación: machos, madres, prostitutas y otros cuerpos sometidos. En la tercera parte de *Homo sacer I. Poder soberano y nuda vida*, Agamben hace hincapié en el campo de concentración como paradigma biopolítico de lo moderno, y advierte a sus lectores de cómo deben aprender a reconocer al campo, donde opera el estado de excepción en estado puro y constante, bajo sus nuevos «disfraces», y donde se produce al homo sacer para poder justificar la existencia del biopoder: «El campo, como localización dislocante es la matriz oculta de la política en que todavía vivimos, la matriz que tenemos que aprender a reconocer a través de todas sus metamorfosis, tanto en las *zones d'attentes* de nuestros aeropuertos como en ciertas periferias de nuestras ciudades». (*Homo sacer I*, 223-224)

En ese sentido, La Matosa, como nuevo paradigma del campo, resulta el espacio donde el estado de excepción funciona *de facto*, pues en ese territorio el Estado se ha retirado o al menos está ausente, de modo que la producción de vidas desnudas es un mecanismo constante. En ese

contexto, el valor de la Bruja en de la comunidad no se cuestiona, pues opera *dentro* del sistema desde el registro de la anomia, pero a la vez *fuera* de todo estatuto de legalidad, agenciado en la Iglesia, la familia, la policía y la política «oficial». Su nivel de injerencia, por el contrario, se sitúa en las instancias subvertidas del biopoder, desde las trincheras de la performatividad, en la interacción con el narcotráfico, la prostitución, la magia y el aborto clandestino.

Ahora bien, cabe plantear la interrogante acerca de los orígenes de su capacidad para manipular a las personas. Éstos pueden explicarse por su posesión del conocimiento en diversas áreas: el agiotismo, la herbolaria de la región, la preparación de venenos y la práctica de abortos clandestinos. En resumen, la vida y la muerte de la comunidad de La Matosa descansan «entre sus manos de palmas pálidas como cangrejos lunares» (Melchor, *Temporada...29*), de ahí la mezcla de temor y fascinación con que la gente la percibe. Por otra parte, sería absurdo decir que las significaciones que los personajes le atribuyen a la Bruja cuando la llaman «heredera satánica» (20) se explican sólo por su aspecto, pues por sí solo éste no *posee* ninguna cualidad. La causa de estas interpretaciones más bien debe buscarse en constructos ideológicos más complejos, del orden de la mitología judeocristiana del mal y el pecado, como puede advertirse en el siguiente párrafo:

[...] las Brujas caerían al abismo, derechito al lago de fuego del infierno, una por endemoniada y la otra por todos los crímenes que cometió con sus brujerías: por haber envenenado a don Manolo y hechizado a los hijos para que se murieran en aquel accidente; por capar a los hombres de pueblo debilitarlos con sus trabajos y brujerías y, sobre todo, por haber arrancado del vientre de las malas mujeres la semilla implantada ahí por derecho [...] (23).

En ese orden de ideas, en *Cuerpos que importan*, Judith Butler concibe al cuerpo en general como una construcción y se cuestiona sobre el significado de esto. En respuesta, señala que algunas construcciones *parecen* constitutivas: «Es decir si tienen ese carácter de ser aquello ‘sin lo cual’ no podríamos siquiera pensar, podemos sugerir que los cuerpos sólo surgen, sólo perduran, sólo viven dentro de las limitaciones productivas de ciertos esquemas reguladores en alto grado generizados» (14). Y concluye que, así como estas construcciones producen cuerpos inteligibles, también producen cuerpos impensados —los cuerpos abyectos—: «La abyección (en latín *ab-jectio*) implica literalmente la acción de arrojar fuera, desechar, excluir y por lo tanto, supone y produce un terreno de acción desde el cual se establece la diferencia» (19-20). El imperativo heterosexual es asimismo una construcción cultural producida por los órganos de poder encargados de administrar y regular la normatividad. En las propias palabras de Butler: «Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas ‘invivibles’, ‘inhabitables’ de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo ‘invivible’ es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos» (19-20).

En *Temporada de huracanes*, desde las primeras apariciones de la Bruja puede advertirse la abyección desde su descripción física. En un inicio categórico, en la forma de un «rostro podrido» en un entorno contaminado por las aguas estancadas del canal, donde se acumulan «las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera» (Melchor, *Temporada... 12*); así como en sus descripciones a lo largo de la narración retrospectiva de su historia: el atuendo negro que la cubre casi por completo; su velo *torcido* (31); «los moretones que le inflaban los párpados, las costras que partían la boca y las cejas tupidas» (31). En su rostro se perciben ciertos golpes cubiertos con un maquillaje extraño; la voz tosca (19) y los vellos negros de las piernas (24); los dientes inmensos (19) y unas uñas puntiagudas pintadas de negro (92). Asimismo,

destaca el carácter exhibicionista con que la Bruja hace gala de su aspecto estrafalario, consciente del estupor que provoca ante la vista de los demás: «una imagen que pasmó a todos» (25), «un espectro hartamente interesante por verdadero, una persona de carne y hueso que andaba por los pasillos del mercado» (28).

Visto desde otro ángulo, la cualidad de travesti de la Bruja no sólo abona a la imagen grotesca con que despierta la curiosidad de los lugareños: su travestismo actúa ante todo como el eslabón que la vincula con la abyección en este constructo ambivalente donde el personaje juega con su identidad; asusta y desconcierta a aquellos que tiene cerca, y se divierte con ello. El cuerpo de la Bruja encarna precisamente aquellas regiones oscuras e invivibles dentro de las sociedades a que hacía referencia Judith Butler en *Cuerpos que importan* (19-20), y que son requeridas para demarcar la propia identidad. Valiéndose de las *tecnologías del yo*, la Bruja realiza acciones «sobre su cuerpo, su conducta y su alma» en busca aquel *cierto grado de felicidad* que definiera Foucault en *Tecnologías del yo* (48), al poner en escena sus distintas transfiguraciones fantasmáticas: la curandera del pueblo, con velo y ropajes oscuros, o la imitadora de artistas, con maquillaje festivo, peluca y pestañas postizas. En consecuencia, la abyección del cuerpo travestido infunde miedo y respeto también a través de estas transformaciones artificiales que, como señala Butler, legitiman e ilegitiman las normas que lo producen (192).

Por su parte, Meri Torras aborda el cuerpo abyecto a partir de la mirada disciplinadora sobre el sujeto para legitimar unos actos y prohibir otros con el fin de establecer la ley que los controle. Y puntualiza: «Si entendemos el cuerpo en el hacerse, esto se traduce en la im/posibilidad de determinadas representaciones y acciones de los cuerpos» (*El delito...*23). En ese sentido, y más allá de la descripción física de la Bruja, también en su performatividad se

demuestra esta misma cualidad abyecta, situándola en la dimensión de la ilegalidad, como puede advertirse en sus acciones.

Ante todo, en su representación travesti la Bruja construye un sujeto fantasmático «que repite y parodia las normas de legitimidad mediante las cuales se lo ha degradado» (Butler, 192). Así, la Bruja, un hombre vestido con ropas de mujer, se disfraza de *otro hombre u otra mujer* heteronormativos de la cultura popular mexicana —los cantantes Dulce o Luis Miguel—, reforzando con ello los valores hegemónicos de los cuales se sabe excluida, pero haciendo, a la vez, un cuestionamiento crítico de la ley en vía de liberación a través de la parodia y lo grotesco que mueven a la risa: «se zangoloteaba bajo las luces de colores del escenario como una horrible y gigantesca muñeca de cuerda, un maniquí de pesadilla que de pronto hubiera cobrado vida» (Melchor, *Temporada...* 179). Estas acciones exhibicionistas que requieren, además, de la mirada de los otros subrayan la reterritorialización del propio cuerpo y apuntan, a su vez, hacia la construcción de una politización que se verá truncada por su asesinato:

[...] el pinche maricón se desaparecía y regresaba sin el velo y todo maquillado de fantasía y hasta se ponía pelucas de colores con brillantitos [...] se paraba en aquella especie de escenario que había montado al fondo del cuarto, rodeado de reflectores, y comenzaba a cantar, o más bien a lanzar berridos [...] aquellas canciones (...) que transmitían en la estación de música romántica del pueblo [...]

(178)

En una perspectiva complementaria, Julia Kristeva retoma la noción de abyección de Butler, y afirma que la literatura es el significante privilegiado de lo abyecto, pues por medio de su nominación se constituye como codificación de las crisis humanas (*Poderes...* 278). Lo abyecto, señala, es «aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no

respetar los límites, los lugares, las reglas. La complicidad, lo ambiguo, lo mixto» (11). En ese orden de ideas, lo abyecto también es perverso porque no asume ni refuta las reglas o las leyes, sino que les da un giro al desviarlas y corromperlas. El cuerpo abyecto representa entonces el «reverso de los códigos religiosos, morales, ideológicos, sobre los cuales se funda el reposo de los individuos y las treguas de las sociedades» (*Poderes...279*).

En *Temporada de huracanes* la perversión de la abyección no es un asunto que vaya tomando forma en el curso de los eventos ni un elemento sorpresivo o resultante de las acciones de los personajes. Por el contrario, emerge en la historia desde el principio, cuando en el primer capítulo la autora describe la imagen del cuerpo descompuesto de la Bruja, flotando sobre el canal de riego, para proceder a narrar la historia de su asesinato. Así, a partir de un rostro putrefacto donde ya pululan los gusanos, la Bruja parece todavía manifestarse como un ser vivo que se burla de sus espectadores: «la máscara prieta que bullía en una miríada de culebras negras, y sonreía» (Melchor, *Temporada...12*). Esta sonrisa resulta más aterradora por la idea sugerida de un cadáver mutilado que aún tiene la voluntad de sonreír; y esta imagen de un cadáver vivo que se ríe del que lo mira es el último grado de la abyección.

Como señala Julia Kristeva, el cadáver es un cuerpo abyecto, aquel desecho híbrido entre lo orgánico y lo inanimado, que es arrojado de la sociedad y cuya materialidad se teme por un contagio simbólico, por lo que hay que deshacerse del cadáver para librarse del temor que infunde en todos los que están cerca de él (*Poderes...144*). El cadáver repele porque recuerda la pérdida constitutiva de nuestra condición (Balza 40). Así, en la descripción del salpicamiento de la sangre, el crujir de los cartílagos, la supuración de fluidos corporales y los sonidos agónicos que escapan de la garganta acuchillada, la idea de la impureza de la abyección y el temor de su contagio queda reforzada con la imagen descrita:

[...] atravesando las capas de la piel y de músculo, las paredes de las arterias y el cartílago de su laringe, e incluso los huesos de las vértebras, que a la tercera cuchillada se partieron con un chasquido seco que hizo llorar al choto de Luisimi como una criatura, con el cuchillo todavía apretado en su puño y la sangre salpicando por todas partes, manchándoles las manos, las ropas, los zapatos, el pelo, incluso los labios [...] (Melchor, *Temporada...*204).

Así, los trabajos literarios de la morosidad descriptiva y su frecuencia narrativa prolongan la abyección que subyace en toda la obra, pues aunque el asesinato ocurre una sola vez en la obra, éste se repite de diversas formas y en varios momentos: en la descripción inicial del cadáver sobre el canal, así como en el momento mismo del asesinato, donde los asesinos «tendrían que usar el cuchillo, enterrárselo al maricón que temblaba y gemía sobre la yerba, con la cara manchada de sangre y de esa mierda amarilla que le salía de la herida de la nuca y que apestaba tan piche culero» (204); una vez más en el enterramiento del cadáver por parte del sepulturero: «porque además de haber muerto con cuchillo y con violencia, el cabrón todavía estaba entero; podrido pero entero, y esos eran siempre los que daban más trabajo (...)» (219) y por último, en los mismos recuerdos y rumores de los pobladores: «pobre Bruja, pobre loca, ojalá que de menos sí agarren al chacal o los chacales que le rebanaron el cuello» (33).

Por otra parte, Marcos Eduardo Ávalos identifica una «poética de lo abyecto» presente a lo largo de la novela, no sólo en el factor de la suciedad, evidente en distintas partes del texto, sino también en el chisme y el cadáver como sus elementos complementarios (Ávalos, 61); y subraya la presencia de comida descompuesta, frascos inmundos con trabajos de brujería; basura y deshechos humanos como ingredientes que contribuyen a la configuración de esta poética

abyecta, misma que también advierte en la relación de incesto entre Norma y su padrastro, y a la que pueden agregarse todos los vínculos entre los personajes, como se ha visto en este capítulo.

En otro orden de ideas, al recordar la definición de Butler según la cual lo abyecto significa algo que literalmente ha sido *expulsado, arrojado fuera, excluido* (*Cuerpos...* 19-20), resulta evidente que la nuda vida comparte esa misma característica con la abyección, como señala Agamben al cuestionarse acerca de la paradoja que supone la relación de inclusión/exclusión que la vida del *homo sacer* guarda con respecto a la soberanía: «(...) es necesario preguntarse por qué la política occidental se constituye sobre todo por medio de una exclusión (que es, en la misma medida, una implicación) de la nuda vida. ¿Cuál es la relación entre política y vida, si esta se presenta como aquello que debe ser incluido por medio de una exclusión?» (*Homo sacer...* 16).

En ese sentido, resulta pertinente la conexión que Agamben establece entre las vidas desnudas y su campo de acción en un entorno espacial característico cuando señala: «la nuda vida, que habita la tierra de nadie entre la casa y la ciudad (...)» (*Poder soberano...* 118). Pues si la supervivencia del *homo sacer* se ve reducida a los espacios de la marginación, resulta evidente que éstos se caracterizarán por la precariedad, dentro de la cual existe la abyección. El *banido*, aquel proscrito que vivía al margen de la ley, al exterior de las antiguas fortalezas romanas a las afueras de las ciudades y que Agamben hermana con la figura del lobo y la del *homo sacer* (135), son encarnaciones todas de la nuda vida, a medio camino entre lo animal y lo humano, que no tienen derecho de vivir dentro de la *polis*: «(...) una nuda vida que ha sido separada de su contexto, y que al haber sobrevivido, por así decirlo, a la muerte, es, por eso mismo, incompatible con el mundo humano. La vida sagrada no puede habitar en ningún caso en la ciudad de los hombres» (130).



Por su parte, Luz Aurora Pimentel recuerda que el entorno puede funcionar como implicación y explicación de un personaje, en este caso, la Bruja en su condición abyecta como nuda vida, y puntualiza:

Con mucha frecuencia el entorno se convierte en el lugar de convergencia de los valores temáticos y simbólicos del relato, en una suerte de síntesis de la significación del personaje. [...] Más aún, si los acontecimientos ocurren en los barrios bajos de una gran urbe, por ejemplo, esto inevitablemente excluye formas de acción posibles en otros lugares; además el entorno, si no *pre-destina* el ser y el hacer del personaje, sí constituye una indicación sobre su destino *posible*. (79)

Así, la configuración espacial de la casa de la Bruja adquiere nueva relevancia a la luz de estas consideraciones. Relegada a las afueras de La Matosa, en medio de los cañaverales, detrás del complejo del Ingenio azucarero, la casa de la Bruja ha sido construida lejos de las viviendas del pueblo, más allá de la carretera y la vereda de la campiña (Melchor, *Temporada...* 29). Un espacio vital donde reina la abyección:

[...] y nomás había que ver cómo vivía, en un cuchitril lleno de cachivaches y cajas de cartón ya podrido, y bolsas de basura llenas de papeles y trapos y rafia y olores y bolas de pelo caspiento y de polvo y cartones de leche y botellas de plástico vacías, pura pinche basura, puras pinches porquerías [...] (32).

La dimensión icónica del lenguaje que se logra en la descripción anterior está dada por la particularización no sólo de la ilusión referencial de la imagen, sino que se construye asimismo en el nivel discursivo, en la iteración de la conjunción «y», así como en la estructura de listado de elementos abyectos.

Dentro de esta vivienda, existen dos lugares principales que concentran los espacios performativos de la Bruja: la cocina, manchada con charcos de sangre seca sobre el piso, descrita como: «aquella cocina mugrosa, aquel cuarto de techo bajo y paredes retiznadas y llenas de estantes con frascos polvorientos, y dibujos de brujería y estampitas de santos con los ojos tachados y recortes de viejas chichonas mostrando el sexo abierto» (103). Este lugar funciona como un centro de alquimia donde la Bruja transforma ingredientes comunes en filtros y venenos para sus clientes. En el centro de esta estancia preside una sucia mesa sobre la cual descansa un símbolo mágico: «la manzana podrida clavada al plato con (un) cuchillo afilado» (147), superficie donde también la Bruja explora los vientres de las embarazadas que ayudará a abortar.

El segundo espacio es el sótano de su casa. En este descenso metafórico a los infiernos, el personaje doblemente travestido —primero como mujer hechicera, después como cantante masculino o femenino— acondiciona un escenario con reflector, una gran pantalla de televisión, micrófono y bocinas, así como varios sillones en semicírculo para los participantes. En este sitio de exhibición la Bruja ritualiza sus presentaciones junto con su público convirtiendo el acto subversivo de la parodia en un intercambio comunitario.

Y ya que, como se ha visto a lo largo de este capítulo, la nuda vida es una condición de supervivencia normalizada en la novela, cabe destacar cómo los espacios y personajes descritos tienen la función ideológica de la subsistencia del *homo sacer* bajo la violencia de la biopolítica. En ese sentido, Agamben recoge la afirmación de Benjamin acerca del estado de excepción que se ha convertido en la regla, y sostiene la vigencia de ello en la actualidad. Si bien el poder se legitima en la nuda vida, esta «se ha convertido en todas partes en la forma de vida dominante» (*El uso... 235*), de modo que a pesar de que el biopoder insista en señalar una escisión entre la nuda vida y las formas-de-vida (sean inteligibles o abyectas), todas son, en realidad, nuda vida en

estado de supervivencia, controladas y reglamentadas, aún bajo nuevas recodificaciones. En sus palabras:

Así, la escisión marxista entre el hombre y la ciudad es sustituida por la que hay entre la nuda vida, portadora última y opaca de la soberanía, y las múltiples formas de vida abstractamente recodificadas en identidades jurídico-sociales (el elector, el trabajador dependiente, el periodista, el estudiante, pero también el seropositivo, el travesti, el actor porno, el anciano, el padre, la mujer), todas las cuales reposan sobre aquélla. (El uso...235)

En ese sentido, bajo esta consideración de Agamben, la Bruja encarna la nuda vida según las denominaciones biopolíticas del travesti como cuerpo abyecto. Y la única manera de politización sería a partir de la emancipación de dicha escisión, para poder alcanzar una *vida política con una forma-de-vida orientada hacia su propia idea de felicidad*. Sin embargo, en *Temporada de huracanes* la nuda vida no llega a dar ese paso, y la Bruja es destruida prematuramente a causa del golpe de la violencia; la amenaza cumplida del «soberano invisible que nos observa detrás de las máscaras obtusas de los poderosos que, se den o no cuenta, nos gobiernan en su nombre» (*El uso...236*). En ese contexto, resulta paradójico que Brando y Luismi, encarnaciones a su vez de la nuda vida, funcionan como peones del ejercicio separador de la soberanía al asesinar a la Bruja.

Butler se cuestiona acerca de los móviles para la exhibición del travesti en el escenario, y toma por ejemplo el caso del travesti negro pobre como una transfiguración fantasmática de mujeres negras o latinas pobres quienes pasan a ser «figuras de abyección que el escenario del baile travesti eleva a la condición de sitio de identificación idealizada» (*Cuerpos...194*). En ese sentido la personificación que hace la Bruja de los cantantes en el escenario funciona a su vez

como *myse-en-abyme*, donde el travesti multiplica su propia imagen travestida en la representación de aquellos artistas; y donde el elemento humorístico de la representación exagerada lo mueve a reírse de los otros —los canónicos—, pero también de sí mismo. Dicho en otras palabras, si la Bruja de ordinario funciona en los espacios públicos como un personaje escurridizo y silencioso, no puede pasarse por alto que, en su escenario personal, por el contrario, se exhibe en grotescas representaciones de artistas del espectáculo. En conclusión, esta elaboración lúdica pasa a ser en sí misma una estrategia de abyección que rearticula lo hegemónico con lo marginal de una manera no confrontacional, pues no pretende desplazar la norma sino reiterarla.

En relación con lo anterior, Kristeva identifica a la risa como un desplazamiento de la abyección, cuya función reside en un reconocimiento parcial de esta abyección representada a través del espectáculo. Dicho en sus propias palabras:

[...] aquel en virtud del cual existe lo abyecto es un arrojado (*jeté*), que (se) ubica, (se) separa, (se) sitúa y por lo tanto erra en vez de reconocerse, de desear, de pertenecer o rechazar. Situacionista en un sentido, y apoyándose en la risa, ya que reír es una manera de situar o de desplazar la abyección. Forzosamente dicotómico, un poco maniqueo, divide, excluye, y sin realmente querer reconocer sus abyecciones, no deja de ignorarlas. (Poderes...16)

Así, en un movimiento de desterritorialización el cuerpo abyecto de la Bruja encarna esta perversión de los valores establecidos. Con ello, se perturba la identidad tradicional y se reterritorializa los códigos religiosos y morales de la sociedad. El hecho de que Melchor deposite la abyección en este personaje permite que, dentro de la ficción narrativa, la colectividad de La

Matosa separe lo que es humano de aquello que no lo es: un cuerpo que no es heterosexual, ni católico, ni legible ni dócil.

En otro orden de ideas, cabe subrayar un particular recurso técnico, utilizado a lo largo de la novela, y que consiste en entretrejer los contenidos de la historia con otros discursos extratextuales diferenciados por el uso de itálicas, de manera que juntos produzcan un nuevo sentido. En el siguiente ejemplo un narrador extradiegético describe, en tercera persona, uno de los bailes travesti de la Bruja, e intercala en su narración fragmentos de la letra de una canción de la artista popular Dulce, actualizando una significación renovada dentro del mismo párrafo, lo cual abona a la intertextualidad que se produce en la literatura, como afirmaron Mijaíl Bajtín y Julia Kristeva<sup>14</sup>:

[...] de adentro no salió ningún reclamo, ningún alarido más que los de la Bruja cantando: *tu amante o lo que tenga que ser, seré*, mientras que allá afuera, en el patio, la noche se hacía cada vez más espesa, *lo que me pidas tú*, el cascabeleo de las hojas y las matas vibrando bajo el necio soplo de la surada, *reina, esclava o mujer*, apenas apaciguaba la serenata que los sapos y las cigarras le dedicaban a la luna, *pero déjame volver, volver contigo...* (Melchor, *Temporada...* 184).

Como señala Linda Hutcheon en *A Theory of Parody*, la ironía y la parodia constituyen las principales vías para crear nuevos niveles de significado, y la literatura provee los ejemplos más claros para ello (30). Y puntualiza: «The essence of the narrative form which has come to be called metafiction [...] lies in the same acknowledging of the double or even duplicitous nature of

---

<sup>14</sup> En su obra *Semiótica I*, Julia Kristeva hace referencia a la noción de *intertextualidad* propuesta por Mijaíl Bajtín y subraya la fusión de textos como producción de nuevos significados: «la palabra (el texto) es un cruce de palabras (de textos) en el que se lee al menos otra palabra (texto)» (190).

art [...]. Often overt narratorial comment or an internal self-reflecting mirror (a *myse-en-abyme*) will signal this ontological status to the reader» (31).

De este modo, la narración de la historia adquiere un nuevo nivel semántico que es justo donde reside el trabajo literario. En el anterior ejemplo, salta a la vista la parodia de la Bruja que canta con *alaridos*; estos reclamos románticos («déjame volver contigo») según dicta la letra de la canción, bien podrían ir dirigidos a alguno de sus amantes o a nadie en particular, pero abren la posibilidad de la interrogante en el ejercicio hermenéutico del lector, multiplicando sus significaciones. Por último, los alaridos/reclamos «compiten» con la «serenata a la luna» de los sapos y las cigarras, recreando visual y sinestésicamente la escena musical nocturna con la simultaneidad de ambos sonidos.

Por último, es preciso advertir la relación de correspondencia que se establece entre la nuda vida de la Bruja con aquella de los otros personajes de la novela, quienes, como se ha visto, funcionan dentro de este sistema de explotación de cuerpos donde unos y otros actúan y padecen, a la vez, la violencia en sí mismos; y donde el cuerpo se ve reducido a su categoría de uso. El entrelazamiento entre ambas condiciones, la de verdugo y víctima a la vez, es tan imbricado que en ocasiones es difícil discernir quién es quién: la Bruja manipula a la población por medio de la explotación sexual, la droga, y la magia y el aborto; pero a su vez es expulsada de la sociedad y será asesinada. Por su parte, Brando es prostituido y denostado por su grupo de amigos, pero a la vez participará en las violaciones grupales desde la primaria y más tarde durante el carnaval de Villa; también explotará el cuerpo de su amante Leticia y su vínculo emocional; y finalmente, fungirá como principal asesino de la Bruja (172). De este modo, en una espiral de violencia interminable se irán entretejiendo las historias de estos personajes, verdugos y víctimas a la vez, agentes de un sistema que no les ofrece otra vía para existir.

## Conclusiones

Al llegar al final del camino de esta investigación, he comprobado que, en *Temporada de huracanes*, el cuerpo, en su significación de proyección de los mandatos sociales es posicionado como el referente inmediato de la nuda vida, producida por la normalización y la naturalización de las relaciones de poder. Por una parte, encontré la reutilización literaria de discursos oficiales del biopoder como el machismo, el estado de excepción, el poder constituyente, la marginalidad y la pobreza, todos encaminados a la producción de la nuda vida. Y en el reverso de la medalla, hallé los discursos subterráneos de la resistencia, que en la novela se traducen en los desplazamientos de la parodia y la risa; pero también, y sobre todo, en el acto mismo de *narrar a la nuda vida* y de *narrar desde la nuda vida*, por medio de la focalización. Los discursos de estos «cuerpos sin cabeza», son entonces la metáfora de las vidas desnudas que son «descabezadas», esto es, despojadas de toda posibilidad de reformulación de su existencia.

Puedo concluir que es importante reinterpretar y problematizar la reconstrucción literaria que Melchor hace de las lógicas que movilizan los dispositivos de poder, donde la expropiación de toda humanidad en estas vidas desnudas y la pobreza de su experiencia son factores que remiten a una significación de cuerpos vacíos de voluntad. Así, la radicalización de la violencia por parte del Estado y sus instituciones exhibe la usurpación de los cuerpos en la sociedad contemporánea, donde las vidas desnudas permanecen en un funcionamiento despótico.

*Temporada de huracanes* muestra, a través de su universo diegético y en el amplio espectro de formas de vida que sobreviven en la zona de labilidad, cómo es que la violencia ejercida sobre la nuda vida sella y liquida su potencial humano, condenándola a la extinción. De este modo, otra consideración central que se extrae de este trabajo es el acento que esta obra pone en la tensión que se da entre la producción de la nuda vida y la incapacidad por hallar una vía de liberación.

Por otra parte, el microespacio en que se mueven los cuerpos en el campo de La Matosa, como lugar de representación, abre el terreno de reflexión hacia el daño sobre el cuerpo y el peso humano que tiene su explotación, pero también hacia la configuración literaria de la correspondencia que establece Melchor entre los constructos ideológicos y la liminaridad espaciotemporal en que actúan los personajes. Esta consideración, y el recurso de la oralidad popular en la estructuración del discurso literario, potencian a *Temporada de huracanes* como una apuesta a la novela, y la expone como bisagra que articula las experiencias del trauma con la adquisición de una materialidad disidente en la escritura.

Es necesario subrayar asimismo el destacado papel que el registro oral juega en el proyecto narrativo. Su identificación me permitió apreciar la indeterminación que la oralidad brinda a la polifonía del discurso, desviándolo de cualquier interpretación unívoca. Así, el valor de esta obra también radica en la originalidad de su fuerza expresiva, y en la multiplicidad de sus voces y versiones. Por otra parte, la estructura narrativa configurada casi en un sólo párrafo de discurso polifónico abona a la metáfora central del texto como un huracán, que arrasa con violencia las vidas de los personajes, pero también los actos mismos de la escritura y de la lectura.

Del mismo modo, el análisis textual permitió la emergencia de otros discursos ideológicos presentes en la significación del texto, como el funcionamiento de los dispositivos con que el Estado controla a los cuerpos liminares hasta su descuartización. Algunos de los que he analizado aquí son las instituciones corruptas o sádicas, como la policía, el Ministerio Público, la cárcel, el hospital y la misma familia, así como la violencia cotidiana a que los personajes son expuestos desde el espacio doméstico.



En apoyo a lo anterior, la identificación de esta zona de clandestinidad en que se desarrolla gran parte de la historia, y que se apoya en el uso de las «malas palabras» y en lo que Paz Soldán describe como una «necesidad por nombrar lo pornográfico», así como en la dimensión mágica que aporta la agencia de la Bruja, son elementos todos que propician la invisibilidad del ejercicio de la violencia en todos sus niveles, lo cual me proveyó con abundantes ejemplos para examinar el funcionamiento de la biopolítica de los cuerpos, evidenciado en la operación del crimen organizado desde sus propios espacios diegéticos: cantinas y prostíbulos, la casa de la Bruja, las vías del tren, el parque, los alrededores del ingenio petrolero, los cañaverales y las afueras de La Matosa.

En cuanto a los vínculos entre los personajes, cabe concluir que estos permiten advertir aquellos otros dispositivos de control que también son invisibles, pero están ahí, y de los cuales no se percibe más que sus efectos catastróficos. Me refiero a constructos ideológicos como el machismo y la misoginia, que se valen de la pobreza y la marginación como categorías de supervivencia para la captación de la nuda vida en sus redes de explotación sexual y laboral. El texto funciona entonces como un umbral, donde las voces de personajes vulnerados dan cuenta de una recomposición fragmentaria de la resistencia.

Esta propuesta también demuestra cómo Melchor materializa, a través de la elaboración literaria, aquellos dispositivos que estaban ocultos y los exhibe por medio del lenguaje, demostrando así la presencia trituradora de estos mecanismos de disolución humana desde su gestación, tal es el caso del origen mismo de la vida como producto de una violación, pasando por todas sus etapas de auto-perpetuación y multiplicación de la violencia hasta el aniquilamiento. En este sentido, La Matosa constituye un espacio simbólico donde he advertido

el empleo de ciertas gramáticas, ciertos códigos y configuraciones semánticas que evidencian mi postura de la forma literaria como un acto político.

Ahora bien, ha quedado demostrada mi hipótesis en cuanto al funcionamiento de *Temporada de huracanes* como umbral a una propuesta ética y política, toda vez que con esta investigación académica se promueve la toma de consciencia de la existencia de estos procesos ideológicos y de la conveniencia de mantener oculto su funcionamiento. Con ello se busca extraer a los dispositivos de la complicidad y el silenciamiento del consenso general, así como señalar las responsabilidades, por una parte, de las instancias jurídicas e institucionales en esta problemática, y por otra, la de aquellos vínculos sociales más inmediatos en el entorno familiar, que también se benefician de dichos encubrimientos.

No obstante, estoy consciente de la paradoja que entraña el hecho de que esta denuncia no siempre es bien recibida por los mismos sujetos reducidos a la nuda vida, pues, como demostré con los ejemplos en el análisis literario, con frecuencia es la misma nuda vida la que perpetúa su explotación, como las parturientas en la escena del hospital, que promueven la devaluación de las mujeres al reducir la validación de su existencia a su mera capacidad reproductiva o cualquiera de los abundantes casos de personajes violados o prostituidos que en la obra aparecen más tarde como explotadores de otros más débiles.

Nunca es cómodo tomar consciencia de los dispositivos que controlan a la sociedad de la que se forma parte. Y sin embargo, es la única manera de promover un cambio en aquel que acepta la deuda que se tiene con el otro. También implica movilizar formas de vida, tomar posición, y sobre todo, hablar de ello, lo cual, como señala Butler, ya conlleva un acto político que entraña un intercambio social: «Hablo, y mi discurso transmite lo que tomo por cierto. Pero mi hablar es también un tipo de obrar, una acción que se produce dentro del campo de poder, y

también constituye un acto de poder. [...] Si al dar cuenta de nosotros mismos hablamos, también exhibimos, en el propio discurso que empleamos, el logos según el cual vivimos.» (*Dar cuenta...*169-172).

Por otra parte, el hecho de detenerme justo en el análisis de este aspecto subraya el carácter político de la producción y la difusión de conocimiento académico en que esta tesis se posiciona en torno al cuestionamiento crítico de los procesos de invisibilización y producción de la nuda vida. Como consecuencia, es necesario destacar el sesgo ético que conlleva tomar esta posición literaria y académica, donde desde ambos flancos se pone en tela de juicio aquellos presupuestos únicos producidos en complicidad por el *status quo* para perpetuar la subordinación de vidas desnudas. Es preciso entonces optar por el debate filosófico de la normalización de la violencia significada en la literatura.

Finalmente, en *Temporada de huracanes* puede advertirse aquella doble violencia a que la nuda vida se halla expuesta, como refería Agamben: en primer lugar, su exclusión de la ley. En La Matosa persiste la anomia; los crímenes se cometen en impunidad y nadie se salva del machismo ni la explotación familiar; y la salud del cuerpo y la identidad sexual son asuntos que quedan relegados a los espacios dañinos de la clandestinidad. La segunda violencia que padece la nuda vida en esta obra es el riesgo normalizado de que cualquiera pueda arrebatarse la vida impunemente, como sucede *de facto* con Norma y las mujeres prostituidas y asesinadas por el narco; así como con los descuartizados que recibe el Abuelo para enterrar en la fosa común o los mismos policías decapitados. De ese modo, la nuda vida sobrevive y *muere en estado de shock*, porque tampoco hay nadie que reclame sus restos, lo cual acentúa su exclusión.

Por último, puedo concluir que esta obra, además de significar la resistencia en la configuración de la nuda vida y sus modos de exclusión y funcionamiento, también puede

pensarse a partir de una mera resistencia estética en la expresa contemplación que se hace de los muertos y de los «cuerpos sin cabeza», produciendo así una resubjetivación a partir de la enunciación y la exhibición de la imagen apocalíptica de la fragmentación del cuerpo.

## Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *El uso de los cuerpos: homo sacer IV*. Traducción de César Palma, vol. 2, Pre-Textos, 2017.
- . *Estado de excepción. Homo sacer II, I*. Traducción de Flavia Costa e Ivana Costa, Adriana Hidalgo Editora, 2004.
- . *Homo sacer: el poder soberano y la nuda vida I*. Traducción de Antonio Gimena Cuspinera, Pre-Textos, 2006.
- . *La potencia del pensamiento: ensayos y conferencias*. Adriana Hidalgo, 2007.
- . «¿Qué cosa es un dispositivo?». *Sociológica*, año 26, número 73, 2011, pp. 249-64.
- . *Signatura rerum: sobre el método*. Traducción de Mercedes Ruvituso y Flavia Costa, Anagrama, 2010.
- Aguilar, Luis Miguel. «Cien años de un poema: W.B. Yeats, *Pascua de 1916*». *Nexos*, 1 de septiembre de 2016, <https://www.nexos.com.mx/?p=29464>.
- Alcaraz, Yetlaneci. «El México contemporáneo de Fernanda Melchor». *Proceso*, 2 de julio de 2019, <https://www.proceso.com.mx/590719/el-mexico-contemporaneo-de-fernanda-melchor/>.
- Amengual, Gabriel, et al. *Ruptura de la tradición: estudios sobre Walter Benjamin y Martin Heidegger*. Trotta, 2008.
- Ampuero, María Fernanda. *Pelea de gallos*. Páginas de espuma, 2018.

Anke, Snoek. «Agamben's Foucault: An Overview». *Foucault Studies*, vol. 10, 2010, pp. 44-67.

Aparicio Maydeu, Javier. *El desguace de la tradición: en el taller de la narrativa del siglo XX*. Cátedra, 2011.

Ávalos Reyes, Marcos Eduardo. «Temporada de Huracanes de Fernanda Melchor: una lectura del cuerpo desde el terreno del chisme y la abyección». *Connotas: Revista de Crítica y Teorías Literarias*, no. 19, 2019, <https://connotas.unison.mx/index.php/critlit/issue/view/18/1?fbclid=IwAR3xCZ2fX9qIJZKjoUD9X2BN1A9GkkPqgkjueaBkllr5A>.

Bajtín, Mijail. *Problemas de la dialéctica de Dostoievski*. Traducción de Tatiana Bubnova, Fondo de Cultura Económica, 2017.

Barthes, Roland, et al. *Análisis estructural del relato*. Traducción de Beatriz Derriots y Ana Nicole Vaisse, 3ª ed., Ediciones Coyoacán, 1998.

Barthes, Roland. *El placer del texto*. Traducción de Nicolás Rosa, Siglo XXI, 2004.

Bellón Sánchez, Silvia. "La violencia obstétrica de los aportes de la crítica feminista y la biopolítica", *Dilemata*, año 7, n.18, 2015, pp. 93-111.

Benjamin, Walter. «Algunos temas sobre Baudelaire». *Ensayos escogidos*. Traducción de H. A. Murena, pp. 7-58, Editorial El Cuenco de Plata, 2010.

---. «Experiencia y pobreza». *Obras: libro 2*. Traducción de Jorge Navarro Pérez, vol. 1, pp. 216-222, Abada Editores, 2007.

---. *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*. Traducción de Roberto Blatts, Taurus, 2001.

---. «Sobre el concepto de historia». *Obras. Libro 1*. Traducción de Jorge Navarro Pérez, vol. 2, pp. 303-22, Abada Editores, 2008.

---. «Sobre el programa de la filosofía venidera». *Para una crítica de la violencia y otros ensayos: Iluminaciones IV*. Traducción de Roberto Blatts, Taurus, 2001.

*Breve colección de relato porno, vol. 1*. Tres Perros / Shandy, 2011.

Blum, Liliana. *El monstruo pentápodo*. Editorial Planeta, 2019.

Butler, Judith. *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «Sexo»*.

Traducción de Alcira Bixio, Paidós, 2002.

---. "Foucault da cuenta crítica de sí" en *Dar cuenta de sí mismo. Violencia, ética y responsabilidad*. Amorrortu, 2009.

Castro, Edgardo. *Diccionario Foucault: temas, conceptos y autores*. Siglo XXI, 2011.

Chebili, Saïd. «Corps et Politique: Foucault Et Agamben». *L'Information Psychiatrique*, vol. 85, 2009, pp. 63-68.

Culler, Jonathan D. *Structuralist Poetics*. Taylor and Francis, 2002.

Cummins, Anthony. «*Hurricane Season* by Fernanda Melchor Review: Intense and Inventive».

*The Guardian*, 25 de febrero de 2020.

doi:<https://www.theguardian.com/books/2020/hurricane-season-fernanda-melchor-review#maincontent>.

De la Cruz, Nora. «¿Qué puede contarse de la verdad? *Un vaquero cruza la frontera en silencio*, de Diego Enrique Osornio, y *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor». *Casa del Tiempo*, 2018,

[http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/51\\_abril\\_2018/casa\\_del\\_tiempo\\_eV\\_num\\_51\\_65\\_66.pdf](http://www.uam.mx/difusion/casadeltiempo/51_abril_2018/casa_del_tiempo_eV_num_51_65_66.pdf).

Di Bernardo, Francesco. «*Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor». *Latin American Literature Today*, 2017,  
<http://www.latinamericanliteraturetoday.org/es/2017/octubre/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor>.

Eco, Umberto. *Historia de la fealdad*. Traducción de María Pons Irazazábal, Lumen, 2007.

«*Falsa liebre*». *Almadía*, [http://tienda.editorialalmadia.com/libro/falsa-liebre\\_378](http://tienda.editorialalmadia.com/libro/falsa-liebre_378).

Federicci, Silvia. *Calibán y la Bruja. Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Traducción de Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza, Traficante de sueños, 2010.

Foucault, Michel. *Microfísica del poder*. Traducción de Julia Varela y Fernando Álvarez-Uría, Las Ediciones de La Piqueta, 1979.

---. «¿Qué es un autor?». *Litoral*, vol. 25/26, no. 9, 1998, pp. 4-18.

---. *Tecnologías del Yo y otros textos afines*. Traducción de Mercedes Allendesalazar, Paidós, 2016.

---. *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*. Traducción de Aurelio Garzón del Camino, Siglo XXI, 2002.

Gama Leyva, Michelle. *En busca del otro: aproximaciones a la identidad desde la subversión en la representación literaria*. Tesis, Universidad Autónoma de Barcelona, 2016.

Genette, Gérard. «Discurso del relato: ensayo de método». *Figuras III*, traducción de Carlos Manzano, Lumen, 1989, pp. 81-88.



---. *Nuevo discurso del relato*. Traducción de Marisa Rodríguez Tapia, Cátedra, 1998.

---. *Palimpsestos: la literatura en segundo grado*. Traducción de Celia Fernández Prieto, Taurus, 1989.

Godínez Rivas, Gloria Luz, y Luis Román Nieto. «De torcidos y embrujos: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor». *Anclajes*, vol. XXIII, no. 3, 2019, <https://cerac.unlpam.edu.ar/index.php/anclajes/article/view/4006>.

Guzmán, Valeria. «Fernanda Melchor: el acto contestatario es mirar al muerto». *Séptimo sentido*, 25 de marzo de 2018, <https://7s.laprensagrafica.com/fernanda-melchor-el-acto-contestatorio-es-mirar-al-muerto/>.

Hermida Rosales, Carlos Hugo. «En mis obras hablo del Veracruz que no se ve: Fernanda Melchor». *Universo: Sistema de Noticias de la Universidad Veracruzana*, 17 de junio de 2018, <https://www.uv.mx/prensa/entrevista/en-mis-obras-hablo-del-veracruz-que-no-se-ve-fernanda-melchor/>.

Herrera, Daniel. «El alambre de púas de Fernanda Melchor». *Milenio*, 6 de julio de 2017, doi:<https://www.milenio.com/blogs/qrr/el-alambre-de-puas-de-fernanda-melchor>.

Herrera, Yuri. *El incendio de la mina El Bordo*. Editorial Periférica, 2020.

Hugues, Sophie, y Fernanda Melchor. «In Conversation: Fernanda Melchor & Sophie Hughes». *Granta.com*, 2020, <https://granta.com/in-conversation-hughes-melchor/>.

Hutcheon, Linda. *A Theory of Parody*. University of Illinois Press, 2000.

Íñiguez, Edgardo. «Muerte, literatura y Ciencias Sociales: reflexiones en torno a las necroescrituras». *Interpretextos*, vol. 18, 2017, pp. 21-43,

[http://ww.ucoj.mx/interpretos/pdfs/286\\_inpret1806.pdf](http://ww.ucoj.mx/interpretos/pdfs/286_inpret1806.pdf).

Janzen, Rebecca. «Marginalization, the Body and Bare Life in Vicente Leñero's *El evangelio de Lucas Gavilán*». *Confluencia: Revista Hispánica de Cultura y Literatura*, vol. 31, núm. 1, 2015, pp. 78-89,

Kristeva, Julia. *Poderes de la perversión: ensayo sobre Louis-Férend Céline*. Traducción de Nicolás Rosa y Viviana Ackerman, Siglo XXI, 2004.

---. *Semiótica I*. Traducción de José Martín Arancibia. Editorial Fundamentos, 1981.

Lucas, Julian. «*Hurricane Season* by Fernanda Melchor». *The New York Times*, 31 de marzo de 2020, <https://www.nytimes.com/2020/03/31/books/review/hurricane-season-fernanda-melchor.html>.

Luz Godínez, Gloria, y Luis Alfredo Román. «En el corazón del crimen siempre hay un silencio: entrevista con Fernanda Melchor». *REVELL: Revista de estudios literarios de la UEMS*, vol. 3, no. 20, 2018, pp. 188-95.

<https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/59936/1/Dialnet->

[EnElCorazonDelCrimenSiempreHayUnSilencioEntrevista-6862934.pdf](https://accedacris.ulpgc.es/bitstream/10553/59936/1/Dialnet-EnElCorazonDelCrimenSiempreHayUnSilencioEntrevista-6862934.pdf).

López, Alfred J. «Scenes from the Global South: Women's Bodies as Waste in Bolaño's 2666». *The Cambridge Journal of Postcolonial Literary Inquiry*, vol. 7, núm. 1, 2020, pp. 1-13.

Luiselli, Valeria. *Desierto sonoro*. Editorial Sexto Piso, 2019.

Manuel, María Isabel Cabrera. «Reseña de Melchor (2017): *Temporada de Huracanes*».

*Caleidoscopio: Revista Semestral de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 42, 2020, pp. 303-07.

Martínez, Gerardo Antonio. «Literatura entre el arte y la violencia extrema». *Confabulario*:

*Suplemento Cultural de El Universal*, 10 de agosto de 2019,

<https://confabulario.eluniversal.com.mx/entrevista-fernanda-melchor-temporada-de-huracanes/>.

Mazón, Selene. «La soledad del mundo». *Gatopardo*, 26 de junio de 2017,

<https://gatopardo.com/arte-y-cultura/temporada-de-huracanes-fernanda-melchor-escritora-mexicana/>.

Melchor, Fernanda. *Aquí no es Miami*. Random House, 2013.

---. «Un buen elemento: la historia de Fito, que nunca soñó con ser narco». *Replicante*, 2010,

<https://revistareplicante.com/un-buen-elemento/>.

---. «La experiencia estética de la nota roja. los orígenes del periodismo sensacionalista en

México». *Replicante*, 2012, <https://revistareplicante.com/la-experiencia-estetica-de-la-nota-roja/>.

---. *Falsa liebre*. Almadía, 2013.

----*Mi Veracruz*. s/e, 2008.

---. «Tatahuicapan: dos justicias, dos mundos». *Tribuna del Sur/Acayucan*, 26 de junio 2014,

<http://tribunaacayucan.blogspot.com/2014/06/tatahuicapan-dos-justicias-dos-mundos.html>.

---. «Temo, el pepenador: es por tu propio bien, m'hijo». *Replicante*, 2010,

<https://revistareplicante.com/temo-el-pepenador/>.

---. *Temporada de huracanes*. Random House, 2017.

- . «Tiempo al tiempo: entre Sartre, Flores Magón y una revista priista». *Replicante*, 2010,  
<https://revistareplicante.com/tiempo-al-tiempo/>.
- . «Veracruz se escribe con zeta: estampas de la vida en el puerto». *Replicante*, 2011,  
<https://revistareplicante.com/veracruz.se.escribe.con.zeta/>.
- Meruane, Lina. *Sistema nervioso*. Literatura Random House, 2019.
- Miklós, David, comp. *22 voces: narrativa mexicana joven*. Libros Mala letra, 2017.
- Mills, Catherine. *The Philosophy of Giorgio Agamben*. McGill-Queen's University Press, 2008.
- Miranda Moreno, Sujaila Abigail. *Una semiótica feminista: Jueces 19 y los feminicidios en la literatura mexicana*. Tesis de licenciatura, UNAM, 2019.  
<http://132.248.9.195/ptd2019/septiembre/0795695/Index.html>
- Moraga-García, Fernanda. «Resistencias poéticas a la nuda vida de las posdictaduras en el cono sur: María Negroni y Lalo Barrubia». *Chasqui: Revista Latinoamericana de Comunicación.*, vol. 46, núm. 2, 2017, pp. 3-19.
- Moro Hernández, Javier. «En esta novela la palabra amor no aparece por ningún lado: entrevista a Fernanda Melchor sobre *Temporada de huracanes*». *LJA.mx* [La Jornada Aguascalientes], 7 de marzo de 2018 edition, 2018. <https://www.lja.mx/2018/03/en-esta-novela-la-palabra-amor-aparece-ningun-lado-entrevista-a-fernanda-melchor-temporada-huracanes/>.
- Nieto, Luis Román. «Escribes como hombre / toda escritura es femenina: entrevista a Fernanda Melchor». *La Palabra y el Hombre: Revista de la Universidad Veracruzana.*, vol. 45, 2018, pp. 06-10,

<http://lapalabrayelhombre.uv.mx/index.php/palabrahombre/article/view/2624>.

Nietzsche, Friedrich Wilhelm. *La genealogía de la moral*. Traducción de Andrés Sánchez Pascual, Alianza, 1992.

Ortuño, Antonio. «Por fin». *Letras Libres*, 19 de junio de 2017,  
<https://www.letraslibres.com/espana-mexico/revista/por-fin/>.

---, comp. *Sólo cuento IX*. UNAM, 2017.

Owenbey, Carolyn. «The Abandonment of Modernity: Bare Life and the Camp in Homo Sacer and Hotel Rwanda». *disClosure: A Journal of Social Theory*, vol. 22, 2013, pp. 17-22.

*Palabras mayores: nueva narrativa mexicana*. Malpaso ediciones., 2015.

Paz Soldán, Edmundo. «Fernanda Melchor: intensidad y horror». *La Tercera*, 20 agosto de 2017,  
<https://www.latercera.com/voces/fernanda-melchor-intensidad-horror/>.

Peschel, Sabine. «Temporada de huracanes, de Fernanda Melchor: realismo y pesadilla en México». *Deutsche Welle*, 19 de junio de 2019, <https://www.dw.com/es/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor-realismo-y-pesadilla-en-mexico/a-49267872>.

Pimentel, Luz Aurora. *El relato en perspectiva: estudio de teoría narrativa*. Siglo XXI Editores, 1998.

Pozzio, María Raquel. "La gineco-obstetricia en México: entre el parto humanizado y la violencia obstétrica", *Revista Estudios feministas*, 24, 1, 2016, pp. 101-117.

Rebekah Grimmer, Chelsea. «Reading against the Absent Referent: Bare Life, Gender, and the Cow». *Pacific Coast Philology*, vol. 51, núm. 1, 2016, pp. 66-87.

Ricoeur, Paul. *Tiempo y narración I: configuración del tiempo en el relato histórico*. Traducción de Agustín Neira, Siglo XXI, 2004.

Rulfo Méndez, Alejandro. «Tatahuicapan: dos justicias dos mundos». *Universo: el Periódico de los Universitarios*, Universidad Veracruzana, 2002.  
<https://www.uv.mx/universo/86/arte/arte12.htm/>

Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Traficantes de Sueños, 2016.

Sutton, Barbara. «Zonas de clandestinidad y "nuda vida": mujeres, cuerpo y aborto». *Revista Estudios Feministas*, vol. 25, núm. 2, 2017, pp. 889-902.

Taccetta, Natalia Roberta. «Violencia y derecho: Benjamin, Schmitt, Agamben y el estado de excepción». *Devenires*, vol. XVI, no. 32, 2015, pp. 13-38.

Todorov, Tzvetan, ed. *French Literary Theory Today: A Reader*. Cambridge University Press / Editions de la Maison des Sciences de L'homme, 1982.

Torras Frances, Meri. «El delito del cuerpo: de la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia». *Cuerpo E Identidad I*. Edicions Universitat Autònoma de Barcelona, 2007.

Treviño, Lucía. «Temporada de huracanes: Fernanda Melchor». *Revista de la Universidad de México*, vol. 9, 2018, pp. 157-61.

Varios. *Antología de letras, dramaturgia, guión cinematográfico y lenguas indígenas: generación 2015/2016*. FONCA/Secretaría de Cultura, 2016.

Villalobos, Valeria. «Temporada de huracanes: la novela desgarradora de Fernanda Melchor». *Ibero 90.9*, 2017, <https://ibero909.fm/blog/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor/>.

Wittig, Monique. *El pensamiento heterosexual y otros ensayos*. Traducción de Xavier Sáez y Paco Vidarte, Editorial Egales, 2006.

Wolfson, Gabriel. «*Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor». 27 de agosto de 2017.  
<http://revistacritica.com/contenidos-impresos/vigilia/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor-gabriel-wolfson>.