



BUAP

BENEMÉRITA UNIVERSIDAD AUTÓNOMA DE PUEBLA

FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

MAESTRÍA EN LITERATURA HISPANOAMERICANA

CRONOTOPÍA DE LA VIOLENCIA Y EFECTO POLIFÓNICO EN *TEMPORADA DE HURACANES* DE FERNANDA MELCHOR

TESIS COMO REQUISITO PARA OBTENER EL GRADO DE MAESTRA EN
LITERATURA HISPANOAMERICANA

PRESENTA:

LUZ MARÍA ATILANO LÓPEZ

DIRECTOR DE TESIS: DR. HÉCTOR ALEJANDRO COSTILLA MARTÍNEZ

OCTUBRE DE 2022

*A mamá Cony,
por acompañar mis lecturas cada lunes de sus últimos días*

*A mis padres, por todo:
Bertha López Hermosillo y Silvano Atilano Gómez*

*El agua no puede hacerles nada ya y lo oscuro no dura pa' siempre.
¿Ya vieron? ¿La luz que brilla a lo lejos? ¿La lucecita aquella que parece una estrella?
Para allá tienen que irse, les explicó; para allá está la salida de este agujero.*

Fernanda Melchor
Temporada de huracanes

AGRADECIMIENTOS

Al Dr. Héctor Alejandro Costilla Martínez, por todo el apoyo y la comprensión brindados durante mi paso por la maestría; también por la confianza depositada en mi proyecto y por estar siempre atento de mi desempeño. Su asesoría ha sido invaluable.

A mis lectores, por sus valiosas aportaciones a esta tesis: la Dra. Alicia Ramírez Olivares, a quien tuve el gusto de conocer desde mis primeros acercamientos a la investigación y a la literatura escrita por mujeres; el Dr. Francesco Di Bernardo, cuyos cursos y recomendaciones han nutrido mi interés por la literatura contemporánea y me han motivado a continuar por esta línea. A ambos, muchas gracias por revisar mi trabajo.

A todos mis profesores durante el posgrado y a la Facultad de Filosofía y Letras, por cumplir el sueño y hacerme parte de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla; al CONACYT, pues sin su apoyo económico no hubiera sido posible finalizar mis estudios de maestría.

De igual forma a la Universidad de Guadalajara, de la que también soy egresada, pues tuvo a bien otorgarme la beca institucional de Talento Global, un incentivo extra con el que pude ampliar mi bibliografía para esta investigación. De esta universidad que aún considero mi casa, también agradezco las oportunas asesorías y apoyo previos de la Dra. Irma Estela Guerra Márquez, del Dr. Eduardo Camacho Mercado, de la Dra. Lorena Cortés Manresa y la Dra. Rosa María Spinoso Arcocha; así como del Dr. Aristarco Regalado Pinedo.

A toda mi familia: mis padres, hermanas, hermanos, sobrinas y sobrinos. Todo mi amor hacia ellos, de cerca y a la distancia agradeceré siempre su apoyo incondicional. A Omar, por creer en mí y acompañarme en este viaje.

ÍNDICCE

INTRODUCCIÓN	7
CAPÍTULO I. NARRAR EN UNA ERA VIOLENTA: FERNANDA MELCHOR EN LAS LETRAS MEXICANAS	11
1.1 Realidad y presente en la narrativa contemporánea.....	11
1.2 Fernanda Melchor y la realidad del trópico veracruzano.....	19
<u> </u> 1.2.1 En el ojo del huracán: <i>Temporada de huracanes</i> ante la crítica literaria.....	32
CAPÍTULO II. APROXIMACIONES A LA TEORÍA BAJTINIANA	46
2.1 Polifonía: las múltiples voces del relato	46
<u> </u> 2.1.1 El concepto de voz en Bajtín	47
<u> </u> 2.1.2 Polifonía en la narración	52
<u> </u> 2.1.3 Voz y polifonía en el discurso indirecto libre	55
2.2 Cronotopo: tiempo y espacio indisolubles	58
<u> </u> 2.2.1 Del mundo real al mundo representado	59
<u> </u> 2.2.2 Las formas del cronotopo.....	62
<u> </u> 2.2.3 El umbral: hacia una cronotopía de la violencia.....	65
CAPÍTULO III. LA BELLEZA TERRIBLE EN <i>TEMPORADA DE HURACANES</i>	68
3.1 Cinco miradas, múltiples voces	68
<u> </u> 3.1.1 Yesenia y las voces de una familia conflictiva	70
<u> </u> 3.1.2 Munra, la voz del declarante	76

___ 3.1.3 Norma, la voz inocente	81
___ 3.1.4 Brando, la voz agresora.....	84
___ 3.1.5 El Abuelo, la voz empática	88
___ 3.1.6 Una mirada colectiva: las voces de La Matosa.....	90
3.2 La Matosa, cronotopía de la violencia	94
3.3 La Bruja silenciada	103
CONSIDERACIONES FINALES	108
BIBLIOGRAFÍA	112

INTRODUCCIÓN

Este proyecto de investigación surgió de un interés personal por la narrativa mexicana del siglo XXI y por su indudable diálogo con el terreno de lo real. Un primer acercamiento a *Temporada de huracanes* (2017), de la escritora veracruzana Fernanda Melchor (1982), motivó la reflexión en torno a la relación que guardan las más recientes manifestaciones literarias con el complicado contexto de la realidad nacional y a la posibilidad de encontrar en la literatura una forma de revertir los discursos predominantes con respecto a la violencia.

Para nadie son ajenos los extremos niveles de horror alcanzados en el país a partir de la guerra contra el narcotráfico declarada en 2006 por el gobierno de Felipe Calderón, ni el recrudecimiento con el que la violencia ha impregnado en el imaginario colectivo hasta el grado de su normalización e incluso espectacularización.

Comparto la idea de Cristina Rivera Garza sobre la necesidad de *dolerse* y de que incluso el arte demanda una urgencia estética en este sentido.

Porque Edmond Jabès tenía razón cuando criticaba el *dictum* de Adorno: no se trata de que después del horror no debamos o no podamos hacer poesía. Se trata de que, mientras somos testigos integrales del horror, hagamos poesía de otra manera. Se trata de que, mientras otros tantos con nosotros demandemos la restitución de un *Estado con entrañas* [...] podamos articular la desarticulación muda con que nos atosiga el estado espeluznante de las cosas a través de estrategias escriturales que, en lugar de promover la preservación del poder, activen más bien el potencial crítico y utópico del lenguaje. Dolerse como quien se guarece de la intemperie. Dolerse, que siempre es escribir de otra manera (*Dolerse* 14).

En *Temporada de huracanes* encuentro una forma de *dolerse*, de voltear a ver los espacios más precarios y conocer las historias que hay detrás de cada tragedia, de profundizar en el dolor ajeno y revertir los discursos de odio predominantes en la sociedad. Desde la ficción, me parece que Fernanda Melchor retrata la visión del mundo de la época contemporánea, al mismo tiempo que genera una verdadera reflexión en torno a las distintas formas de descomposición social que la aquejan: la indiferencia generalizada ante la desgracia, la desvalorización de la vida humana y las conductas delictivas y criminales derivadas de la desigualdad socioeconómica.

En este sentido, se propone aquí el análisis de dicha novela partiendo de dos aspectos imprescindibles en su configuración: la multiplicidad de voces en la narración y la reinterpretación que éstas ofrecen sobre el mundo real. Tal aproximación se realiza a partir de la polifonía y del cronotopo, dos categorías de análisis propuestas por el teórico ruso Mijaíl Bajtín. El objetivo general es aplicar ambas categorías en el estudio de *Temporada de huracanes* y demostrar su convergencia en la creación de una atmósfera de violencia y descomposición social.

La pertinencia de este marco teórico reside, por un lado, en el tratamiento a esa multiplicidad de voces en tanto discursos sociales u opiniones generalizadas en la sociedad, que dan cuenta del estado de las cosas en el mundo real, a partir del mundo representado; y en sintonía, al cronotopo en tanto esclarecedor de la asimilación de la conciencia cultural del presente. Lo anterior, enfocando la mirada en recursos como la transposición del discurso de los personajes sobre la narración del relato, la reproducción del habla y la jerga características de determinados sitios del país, así como la crítica implícita de esta novela en lo que respecta a los estragos de la violencia, y en cierta forma del capitalismo tardío, en los sectores más vulnerables.

El primer capítulo se detiene en tres importantes aspectos. En principio, el contexto social y el panorama literario de los que surgen las narrativas contemporáneas, así como el papel

determinante de la violencia como fenómeno que permea en la conciencia de los creadores e influye en la representación del mundo real en sus ficciones. Luego, se dedica un apartado para dar cuenta de la posición de Fernanda Melchor entre las letras mexicanas; esto a partir de un acercamiento a sus otras novelas y a sus crónicas periodísticas, reparando en la asimilación artística de la realidad, en las estrategias literarias y en sus principales rasgos estilísticos. Posteriormente, a manera de estado de la cuestión, se presenta lo que hasta ahora han dicho la academia y la crítica literaria con respecto a *Temporada de huracanes*.

El segundo capítulo corresponde al sustento teórico de esta investigación. En él se desglosa la teoría bajtiniana y se exponen sus nociones de polifonía y cronotopo, las cuales son complementadas con aportaciones de autoras influenciadas por el teórico ruso, principalmente Pampa Arán, Tatiana Bubnova y Graciela Reyes. A la par, se esboza la integración de dichas categorías con el fin de demostrar su viabilidad para abordar la multiplicidad de voces y la representación de espacio y tiempo en la novela en cuestión.

De manera que el tercer capítulo presenta el análisis de *Temporada de huracanes* mediante la aplicación teórica señalada. En primer lugar, se estudian las múltiples voces y perspectivas que componen la narración, lo que cada una de éstas representa y la forma en que se manifiestan para producir un efecto polifónico. En segundo lugar, se recurre al motivo cronotópico del umbral para abordar la atmósfera de miseria y abandono que esas voces ayudan a recrear, desde una reinterpretación cronotópica de la violencia y la descomposición social en la realidad mexicana. El capítulo cierra con un breve análisis a la caracterización del personaje de la Bruja y al silenciamiento de su voz entre las otras voces.

Ya en las consideraciones finales, se alude a la traducción que en esta novela se hace de la conciencia cultural del presente, a la asimilación del mundo real en el mundo representado, así

como a la relevancia del efecto polifónico en la configuración de esa atmósfera de miseria y abandono. Se considera que en las voces que conforman la narración se reproducen aquellos discursos que normalizan y naturalizan la violencia, los cuales forman parte de determinada concepción cultural y tienen gran impacto en el imaginario colectivo.

CAPÍTULO I. NARRAR EN UNA ERA VIOLENTA: FERNANDA MELCHOR EN LAS LETRAS MEXICANAS

Este primer capítulo se detiene en tres aspectos de relevancia para el estudio de *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor: las condiciones sociales y el contexto narrativo en (y de) los que surge esta novela; la posición que ocupa la escritora veracruzana en las letras mexicanas, junto a los principales rasgos de su narrativa; así como lo hasta ahora dicho y abordado por la academia y la crítica literaria sobre la novela en cuestión.

1.1 Realidad y presente en la narrativa contemporánea

«Somos conscientes de que el presente es el terreno de la incertidumbre por antonomasia, pero también el de la hipótesis y la experimentación» (“Claves para pensar” 2), escribe Ana Gallego Cuiñas al introducir el número de la revista *Ínsula* titulado “La novísima literatura latinoamericana (2001-2015)”. Afirmación que sin duda remite a los desafíos que implica acercarse a la literatura más reciente, pero que también plantea como una acción fundamental para detectar en las *emergencias* los modos en que se lee el pasado, y se piensa *en devenir* una textualidad que es terreno abonado por la sospecha (2).

Y es que, en plena era de la globalización, del internet y de un sinfín de tecnologías que avanzan a pasos agigantados, la literatura (como el arte en general) parece haber adquirido como nunca un carácter heterogéneo. Entre quienes estudian las narrativas mexicanas más recientes, cada vez queda más clara la imposibilidad de clasificar a sus creadores en un solo movimiento o corriente literaria. De acuerdo con Gallego Cuiñas, el *sensorium* en que están enmarcadas las obras

del siglo XXI «no se traduce en nuevas técnicas literarias, sino más bien en una aptitud o postura ante el tiempo» (3).

El terreno es vasto. Escritoras y escritores nacidos sobre todo en las décadas de los setenta y los ochenta conforman esta lista desde una diversidad de estilos y líneas temáticas. Naturalmente, en sus narrativas resaltan determinadas características de la estructura o la forma, en su mayoría herencia de los periodos más inmediatos; como aquellas que Francisca Nogueroles destaca en el prólogo a la reciente compilación *Siglo XXI: nuevas poéticas en la narrativa mexicana*:

En esta situación de incertidumbre, los escritores juegan con la polifonía y la heteroglosia, descubren universos marcados por los referentes mediáticos, subvierten los límites genéricos y amalgaman sin empacho elementos considerados hasta ahora de difícil acuerdo en las poéticas literarias. Así, los *nuevos realismos* se dan la mano con la fantasía, las vidas privadas funcionan como alegorías de experiencias colectivas y triunfan los hibridismos, la denominada tradicionalmente *Trivalliteratur* –policíaco, thriller, gótico, ciencia ficción– y los márgenes (15).

No obstante, siguiendo a Gallego Cuiñas, el principal punto de encuentro entre las nuevas narrativas se produce en el fondo, donde es posible identificar ciertas recurrencias. La literatura actual –tanto en Hispanoamérica como en el contexto mexicano– puede pensarse a partir de tópicos propios, si bien no exclusivos y no siempre con el mismo trasfondo: la violencia, el machismo o la misoginia, el narcotráfico y la corrupción, entre los más recurrentes y que dan cuenta de los escenarios en los que se escribe y sus representaciones en la literatura.

Dichas temáticas son abordadas mediante corrientes y tendencias diversas. La heterogeneidad de la literatura del siglo XXI reside en la variedad de enfoques y perspectivas desde los que se narra. Así, junto a asuntos contextuales como los recién mencionados, que devienen en

«una literatura subversiva, y no evasiva, un arte crítico que desacomoda al lector, lo interroga y lo lleva a cambiar su contexto, a permanecer activo, a despertar su conciencia» (“Claves para pensar” 4), predominan también los relatos intimistas y centrados en lo cotidiano.

La epicidad orgánica de los grandes relatos del *boom* ha sido sustituida por un crisol de relatos mínimos, locales –e incluso comunales– que ponen en tela de juicio la Historia, para centrarse en anécdotas banales y prosaicas. La problematización del espacio biográfico y las formas de construcción ficcional de la identidad son temas recurrentes en el siglo XXI. Lo íntimo es político, y su lenguaje deviene económico, exiguo, enraizado en la imposibilidad de la comunicación con el yo, recipiente del secreto y la verdad.

Tal lugar común hace que la temporalidad dominante sea el presente, en el que se proyectan una miríada de textos sobre la experiencia cotidiana, como si de una especie de neocostumbrismo se tratase (2).

Los *nuevos realismos* señalados por Nogueroles y el *neocostumbrismo* aludido por Gallego Cuiñas responden a la representación artística del contexto real en la novela, a menudo reinterpretado y escenificado en la ficción tal como Mijaíl Bajtín, referido por Pampa Arán, lo concebía:

el cronotopo real ingresa al sistema artístico de la novela y [...] sus motivos fundamentales pueden ser leídos en la obra como asimilación de la conciencia cultural que refractan, especialmente si se los observa en periodos de larga duración. Por eso los interpreta como traducción semiótica de un tiempo y espacio reales e, ideológicamente, de una concepción del hombre y de una organización social simbólica (“Las cronotopías” 128).

Desde luego, las alusiones a la realidad de la época en que se narra no son un rasgo nuevo en la historia de la literatura. Ésta «como expresión de la cultura no es un universo ajeno al acontecer cotidiano: en tanto que es manifestación del lenguaje y éste a su vez es resultado de los marcos culturales, representa en diferentes niveles el devenir experimentado por las sociedades en las que se genera» (*Siglo XXI* 19). Ficción y realidad convergen, ocurre el entrecruce entre el mundo real y el mundo representado encuadrado en el cronotopo bajtiniano; de tal modo que el presente, particularmente caótico, se hace visible en la narrativa de escritores mexicanos cuya obra se ha publicado en las últimas dos décadas, quienes plasman de forma peculiar el actual entorno violento, las atmósferas, situaciones y problemáticas de estos tiempos.

Casi siempre desde perspectivas alejadas del sensacionalismo acostumbrado por la nota roja y de la apología del delito presente en la mayoría de las producciones televisivas que tratan los mismos temas¹, en la narrativa mexicana de este siglo son recurrentes las interpretaciones o recreaciones de la violencia (en cualquiera de sus formas), del fenómeno del narcotráfico y de los problemas políticos del país. En su texto “Vertientes del mañana: fronteras de violencia y avatares de género en la literatura mexicana”, Oswaldo Estrada describe la narrativa de este milenio como íntima y arriesgada, valiente, provocadora e irreverente; se refiere al surgimiento de nuevos realismos con estilos discrepantes, ráfagas de humor y transgresiones de todo tipo. Parafraseando la concepción de las *necroescrituras* de Cristina Rivera Garza, señala que:

pareciera que los escritores en cuestión escriben, rodeados de muertes, crímenes impunes y opresión, para desarticular la gramática del poder neoliberal con un

¹ Aunque los intereses de este proyecto se inclinan más por la producción literaria que revierte o transgrede tales fórmulas, cabe hacer mención de aquellas narrativas que reproducen los mitos y arquetipos alrededor del fenómeno del narcotráfico, en algunos casos denominadas como *narcoliteratura*. En *Los cárteles no existen*, Oswaldo Zavala opina que éstas transforman «la dimensión histórica y política del narco en una serie de atributos mitológicos que naturalizan la violencia y moralizan las acciones criminales, estas novelas ofrecen una caricatura descontextualizada del narco que minimiza, o incluso borra, sus elementos más complejos y de mayor interés literario» (30).

lenguaje que causa incomodidad e interpretaciones críticas del presente y el pasado [...]. La violencia de estas páginas busca transformarnos en el proceso de la lectura, crear conciencia de una situación insostenible. No vende ninguna ideología política y sin embargo nos deja en carne viva, con el dolor de *otros* y *otras* que también es nuestro (42).

No parece extraño que un gran número de autores mexicanos volteen a ver estos asuntos. Por el contrario, como sujetos inseparables de su tiempo y espacio social, resulta natural su respuesta ante el contexto que habitan, ante sucesos de la realidad que rebasan el horror y que, por formar parte ya del imaginario colectivo, se convierten en fuentes para la escritura, en la que se registran los ecos de esas preocupaciones que parecen compartir con la sociedad entera.

Es una generación que vivió de carne propia la proliferación del fenómeno del narco y la violencia que este trae. México se volvió un cementerio que camina por el tiempo entre balas y tumbas, pero, a la vez, la vida cotidiana perdura de manera surrealista. [...] Un país como el de México ha aprendido a sobrevivir todos los horrores relatados, incluso a olvidarlos. Ante las nuevas oleadas de crimen y violencia que atacan la región en los últimos años, parece haber un sistema de adaptación que hace que los habitantes convivan con eventos dramáticos de la manera más natural posible (Haghenbeck, 276 y 279).

Sin duda, el México descrito por Francisco Haghenbeck es el legado del sexenio presidencial de Felipe Calderón Hinojosa (2006-2012) y de su proclamada “guerra contra el narcotráfico”, durante la cual –y a partir de entonces la cuenta ha seguido en aumento– fueron

asesinadas al menos 121 mil 683 personas, según datos de INEGI², y ocurrieron más de 30 mil desapariciones. Cifras aterradoras que contrastan con el discurso oficial de entonces, ese que se abanderaba con el objetivo de combatir al crimen organizado para garantizar la seguridad amenazada por el narcotráfico y que, muy lejos de lograr resultados en dichos términos, atacó a los sectores más vulnerables de la población.

Así lo expone Oswaldo Zavala, quien niega la existencia de los “cárteles” y afirma que la violencia atribuida a éstos «obedece más a las estrategias disciplinarias de las propias estructuras del Estado que a la acción criminal de los supuestos narcos» (14). En este sentido, el autor achaca al Estado la responsabilidad de gran parte de los homicidios perpetrados durante la narcoguerra, desmiente el hecho de que ésta fuera en verdad una política contra el narcotráfico o para combatir al crimen, y señala que tampoco se trató de una guerra entre “cárteles”.

Por eso es que, dice este narrador y periodista, lo que se conoce sobre el narco no es real sino «el resultado de una tramposa narrativa concebida por los gobiernos de México y Estados Unidos», constantemente reproducida por los medios de comunicación y mediante la cual se han construido los mitos alrededor del narcotráfico, así como la figura arquetípica del narcotraficante, presentes en las diferentes esferas de la industria cultural. La imagen opulenta del traficante mostrada en las películas y series de televisión, incluso en algunas novelas, resulta inverosímil, pues corresponde poco con los perfiles reales. Como lo demuestra Zavala, ésta es radicalmente distinta, pues

el perfil recurrente entre las víctimas de homicidios dolosos durante el sexenio de Calderón era el de hombres de entre 25 y 29 años de edad, solteros, pobres y con

² El Instituto Nacional de Estadística y Geografía dio a conocer estos datos el 30 de julio de 2013. En esta nota periodística, *Proceso* dio cuenta del estudio: <https://cutt.ly/vJmi80D>.

escasa o ninguna escolaridad [...]. El perfil de los victimarios durante las supuestas confrontaciones entre “cárteles” tampoco coincidía con el narco representado por los militares. No era el traficante ranchero que mataba a su enemigo con botas y sombrero texano mientras escucha corridos de Los Tigres del Norte como *soundtrack* de una película de bajo presupuesto de los hermanos Almada. Reaparecía en cambio el mismo hombre pobre y sin educación que malvivía en las ciudades del norte del país con una única diferencia sustancial: era con frecuencia cinco años más joven que su víctima (11).

Zavala agrega a estos datos otras pruebas sobre la responsabilidad del Estado en la narcoguerra de Calderón, pues destaca el hecho de que el 86.1% de los civiles asesinados entre 2007 y 2011, durante supuestas confrontaciones con las fuerzas federales, «fueron abatidos con “letalidad perfecta”, es decir, en ataques donde sólo se registraron muertos, pero ningún herido» (107); de tal modo que, sin testigos ni investigaciones ministeriales, jamás pudo comprobarse si los civiles caídos tenían realmente algún vínculo con el crimen organizado, la justificación oficial de dichos enfrentamientos.

La expansión de este fenómeno propiciado por el mismo Estado alcanzó a gran parte del país y se asentó con mayor fuerza en algunas ciudades y estados³, donde los niveles de violencia crecieron alarmantemente. En este contexto, que no debe verse tan sólo como un telón de fondo en la literatura, surgen las ya aludidas *necroescrituras* descritas por Cristina Rivera Garza; es decir, la producción textual nacida entre máquinas de guerra y máquinas digitales y que, producto de un mundo en mortandad horrisona, incorpora «prácticas gramaticales y sintácticas, así como

³ Es el caso de Veracruz, en cuya atmósfera tiene lugar *Temporada de huracanes*.

estrategias narrativas y usos tecnológicos, que ponen en cuestión el estado de las cosas y el estado de nuestros lenguajes» (*Los muertos indóciles* 28).

Ante esta era violenta, porque aún en la actualidad se padecen los estragos del sexenio calderonista, como apuntaba ya Gallego Cuiñas, han tomado postura gran parte de los narradores mexicanos contemporáneos; las temáticas que abordan, como las problemáticas de la época, son diversas y no responden a un estilo homogéneo. Mediante distintas estrategias literarias, la narrativa actual se focaliza en lo marginal, en los recovecos o las partes más oscuras, en aquellos temas que no por comunes se libran de cierta estigmatización social.

Se aleja de la moral rígida, apuesta por la excentricidad y el desvío, y en ella es frecuente «el uso de un lenguaje procaz y obsceno, que incorpora el registro de la oralidad, terminologías locales y jergales dirigidas a comunidades muy específicas» (Gallego Cuiñas, “Las narrativas” 9). En esta línea podría clasificarse la obra de Fernanda Melchor, o la de escritoras y escritores como Julián Herbert, Yuri Herrera, Valeria Luiselli, Luis Jorge Bonne, Emiliano Monge y Bernardo Esquinca, tan sólo por aludir a algunos.

[L]os narradores mexicanos contemporáneos construyen sus historias en torno a líneas generales que van desde el horror de la violencia psicológica y física escondida detrás de las puertas de la casa familiar a las experiencias criminales relacionadas con el narcotráfico y otras organizaciones delictivas; abordan por igual la fragilidad de la vida humana que termina con el suicidio, con el asesinato o con la enfermedad, el sentido de la moral, la identidad y la pertenencia, así como sus opuestos: el honor de los delincuentes, la migración, el desarraigo, la otredad, los procesos de deshumanización de las sociedades actuales. [...] los autores mexicanos evidencian una amplia lista de debilidades, tachas, sombras e

imperfecciones de la sociedad mexicana globalizada a partir de una rica variedad de recursos técnicos como la autoficción, el simbolismo o la distopía (*Siglo XXI* 20-21).

Así, es un hecho que esa violencia que incide en la vida y en el día a día de los mexicanos, permea también en la conciencia de los creadores, influye en sus visiones del mundo y en la representación de éste que se cuele en sus ficciones. Este es el panorama social y narrativo que rodea a la literatura mexicana del siglo XXI, el escenario en y del que surgen las representaciones del complejo presente.

En dicho marco es necesario abordar el caso particular de Fernanda Melchor, cuya narrativa, influenciada por su formación periodística, presenta una marcada línea temática en torno a la violencia y a sus más crudos efectos. A partir de dicho enfoque será posible identificar la asimilación artística de la realidad en su obra (desde sus crónicas hasta sus novelas), así como las estrategias literarias y los rasgos estilísticos propios de ésta. Tal tarea es emprendida en los siguientes apartado y sub-apartado.

1.2 Fernanda Melchor y la realidad del trópico veracruzano

Preguntarse qué lugar ocupa en las letras mexicanas la narrativa de Fernanda Melchor (1982) podría parecer algo apresurado. No obstante, la recepción positiva y gran aceptación de su obra, pese a su todavía corta trayectoria, posicionan ya a esta escritora y traductora como una de las más leídas dentro y fuera de México; en 2019 fue considerada «una de las autoras menores de cuarenta años más destacadas de su país, según el Hay Festival, el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes de México (Conaculta) y el British Council» (Romero, “Fernanda Melchor”).

Es originaria de Boca del Río, Veracruz; estudió Periodismo en la Universidad Veracruzana y es maestra en Estética y Arte por la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla. Si bien su primera publicación corresponde a una pieza de literatura infantil, *Mi Veracruz* (2008), el resto de su producción literaria no se adscribe a dicho campo y se ha concentrado principalmente en la última década.

Esta autora cuenta con variadas colaboraciones en diferentes revistas y sitios periodísticos⁴; textos suyos se encuentran en antologías como *Breve colección de relato porno* (2011), *Lados B. Narrativa de alto riesgo* (2011) y *Nuestra aparente rendición* (2012). Sin embargo, su obra narrativa más conocida corresponde a: *Aquí no es Miami* (2013), una compilación de crónicas periodísticas; y sus tres novelas, *Falsa liebre* (2013), *Temporada de huracanes* (2017) y *Páradais* (2021), la más reciente.

En reconocimiento a su obra periodística y literaria, Melchor ha recibido distintos premios. Entre ellos el Premio Estatal de Periodismo de la Fundación Rubén Pabello Acosta en 2009, en Veracruz; el Premio Nacional de Crónica Dolores Guerrero, en 2011 y el Pen Club a la excelencia periodística y literaria, en 2018; además de los galardones internacionales: Premio Anna Seghers de Literatura 2019, por la Fundación Anna Seghers, y el Premio Internacional de Literatura, por la Casa de las Culturas del Mundo, también en 2019.⁵

El éxito editorial y comercial de sus novelas y, sobre todo, la gran aceptación y aclamación de la crítica hacia *Temporada de huracanes*, a nivel nacional e internacional, ponen ya sobre la mesa la calidad literaria y los intereses temáticos en la narrativa de Melchor. Numerosas reseñas

⁴ De acuerdo con la Enciclopedia de la Literatura en México: “Cuentos y relatos suyos han sido publicados en La Palabra y el Hombre, Punto de Lectura, Excélsior, Replicante, Reverso, Generación, Revista de Literatura Mexicana Contemporánea y Milenio Semanal”. También ha publicado en La Palabra y el Hombre, Vice Latinoamérica, GQ Latinoamérica, Vanity Fair Latinoamérica, Le Monde Diplomatique y en El Malpensante.

⁵ Ambos le fueron otorgados por *Temporada de huracanes*, novela por la que también fue finalista del Booker Prize en 2020.

y opiniones publicadas en diversos sitios de internet han calificado su prosa como poseedora de una honestidad brutal: «con un estilo alimentado por su formación periodística, Fernanda Melchor introduce al lector en universos ficticios anclados en la realidad del trópico y de diversas problemáticas de la sociedad mexicana» (“10 autores mexicanos contemporáneos”).

A su manera y desde propuestas muy distintas, tanto sus crónicas como sus tres novelas toman como escenarios el Puerto de Veracruz y sus alrededores; aunque no se trata de los sitios turísticos o tradicionales que a sus habitantes y gobernantes les gustaría mostrar. Melchor da cuenta de la marginación y la precariedad existentes en sitios olvidados por la autoridad y dominados por el crimen organizado, donde la violencia ha roto el tejido social, así como del impacto generado por las dinámicas violentas en el imaginario de sus habitantes.

Desde luego, dicho enfoque proviene de su formación periodística y de una preocupación que la misma autora ha manifestado, como puede leerse en una entrevista publicada por *Universo*:

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. [...] Veracruz cambió muchísimo y el cambio más fuerte fue a partir de 2007 y 2008, poco después de que el gobierno decretara la guerra contra el narco. La ciudad cambió de cara y sus habitantes de carácter, la gente ya no es como solía ser. Antes las personas salían y realizaban muchas actividades en la calle y ahora ya no quieren, prefieren quedarse en sus casas por miedo a ser asaltadas o quedar atrapadas en medio de una

balacera; el miedo colectivo invadió a la sociedad jarocho (Hermida Rosales, "En mis obras").

Por esta línea, la segunda edición de *Aquí no es Miami* recoge doce crónicas escritas entre 2002 y 2011⁶, algunas publicadas previamente en la revista *Replicante*. El volumen se divide en tres partes ("Luces", "Fuego" y "Sombras"), en las que se puede apreciar el transcurso temporal (historias que ocurrieron desde los años setenta, hasta 2011), y un recorrido por el territorio veracruzano, no sólo en términos geográficos, sino también por las temáticas y periodos abordados.

Bajo una lupa literaria, Melchor escribe acerca de acontecimientos sobrenaturales y de las historias, leyendas y creencias que surgieron entre sus habitantes a raíz de éstos; sobre sucesos que la nota roja sólo tomó como alimento del morbo y que quedaron marcados por el enjuiciamiento social; sobre actos de corrupción nunca aclarados; sobre la presencia del narcotráfico y de grupos criminales como Los Zetas en Veracruz, así como de la violencia y sus efectos en la sociedad veracruzana durante el gobierno estatal de Fidel Herrera Beltrán y el periodo presidencial de Felipe Calderón.

Al presentar estas crónicas, en la nota introductoria de la compilación, la autora hace una advertencia y señala que son

relatos que se rehúsan a dialogar con la Historia en mayúsculas, relatos que no buscan cebarse en una anécdota determinada sino en el efecto que esta tuvo en la sensibilidad de sus testigos. Las historias a las que me refiero nacen de hechos

⁶ La primera edición de este libro (2013) incluía once crónicas. Para su reedición (2018), Fernanda Melchor agregó un texto inédito, "La vida no vale nada", así como una versión «más completa y menos sesgada, de la trágica historia de Evangelina Tejera» (*Aquí no es Miami* 10), que ya se encontraba en la anterior edición, bajo el título "Reina, esclava o mujer".

concretos [...] pero su naturaleza subjetiva trasciende la mera anécdota para centrarse en la experiencia transformadora que enfrentaron sus protagonistas, de tal forma que, por ejemplo, el texto que da nombre a este libro no cuenta solamente la historia de unos pobres diablos que confundieron a Veracruz con Miami, sino la de un muchacho que, una noche de invierno tropical, se topa por primera vez con el rostro de la brutalidad y la venganza (*Aquí no es Miami* 11).

Estas historias reales recurren a elementos de la ficción para dar forma al relato y, por no contar con el rigor periodístico de las cifras, fechas, la relación de documentaciones e imágenes, entre otros datos duros, se adhieren más al carácter literario y se concentran en los testimonios compartidos a la autora, por medio de los cuales da voz a quienes quizá no podrían contar sus vivencias de otro modo.

Entre los apartados del libro, llama particularmente la atención “Sombras”, donde se agrupan cinco relatos breves⁷ en torno a la llegada del mercado ilegal de drogas al estado de Veracruz y a la dominación del territorio por el “Cártel de Los Zetas”⁸. Mediante los testimonios y percepciones de quienes laboran para éste, pero también de ciudadanos de a pie, se aprecia un avance progresivo desde los primeros indicios de la actividad del narco hasta el horror de la violencia llevada al extremo. Melchor, como señala Mabel Moraña, detalla el «clima de creciente

⁷ “No se metan con mis muchachos”, “Un buen elemento”, “Insomnio”, “La vida no vale nada” y “Veracruz se escribe con zeta”.

⁸ Los Zetas o Cártel de Los Zetas fue un cártel y organización terrorista mexicana que operó entre 1999 y 2018, considerado el más poderoso y sanguinario de la historia de México, cuyas actividades delictivas iban desde el narcotráfico, terrorismo, transporte de drogas, extorsión, secuestro, homicidios, tráfico de personas, hurto de combustible, robo a bancos, camiones de valores, lavado de dinero hasta delitos informáticos: <https://bit.ly/30UWgJq>.

«Los Zetas surgen de la desertión de comandos del ejército mexicano, que en la década de 1990 pasan a integrarse al Cartel del Golfo, del cual se separan en 2010, definiendo entonces sus acciones como una guerra territorial contra la organización a la que hasta entonces pertenecieran, y contra el Cartel de Sinaloa. El comienzo de la acción de los Zetas en Veracruz se sitúa a partir de 2005» (Moraña 212).

incivilidad y violencia, que permea todos los niveles sociales, económicos y políticos» (212), y que impacta de diferentes formas en la sensibilidad de la población.

Por ejemplo, “Veracruz se escribe con zeta”, que la autora coloca al final del volumen y acompaña con el subtítulo ‘Estampas de la vida en el puerto en 2011’, recoge siete relatos independientes, narrados en segunda persona y tiempo presente desde la perspectiva de quien protagonizó (en la realidad) cada una de estas historias: el que incidentalmente presencié la nómina del crimen organizado, el adicto que conversaba con su *dealer* que luego fue asesinado, el empleado que es intimidado por un cliente armado, la chica que atestiguó una ejecución en un antro, la familia que una madrugada despertó con el ruido de las balas, la cruz en una esquina que conduce a la nota roja de un feminicidio y el hijo que perdió a su madre al quedar atrapados en medio de una balacera.

Los textos reunidos en esta última crónica reflejan con crudeza los violentos episodios sufridos por esas víctimas indirectas que “sólo pasaban por ahí”, los llamados daños colaterales, así como el impacto que el contexto ya citado produjo en la sociedad mexicana, en este caso la veracruzana.

Todos huyeron en estampida. Ni siquiera alcanzaron a pagar las cuentas. Tú ibas llorando. Tenías mucho miedo y no podías creer que la ciudad en la que habías nacido y crecido se estaba convirtiendo en uno de esos lugares feos que existen en la frontera, en donde no hay a dónde salir a divertirse porque a cada rato hay balaceras (Melchor, *Aquí no es Miami* 154).

Con el traslado a la segunda persona, en los relatos de “Veracruz se escribe con zeta” se aprecia un desvío de la voz narrativa hacia el lector mismo, logrando involucrarlo en la cruda

experiencia de la violencia, el sufrimiento directo de eso que le puede ocurrir a cualquiera por estar en el lugar y en el momento equivocados.

Y entonces lloras, aunque tu tía esté contigo, aunque te acaricie la cabeza y te pida que no lo hagas, que tu mami se pondría más triste de verte sufrir tanto. Lloras porque tú fuiste el de la idea de ir a cenar tortas después del concierto de La Arrolladora Banda Limón en el Auditorio Benito Juárez, y porque tú fuiste el que eligió el taxi que se atravesaría en medio de la balacera. Y ni siquiera pudiste ir al velorio, ni siquiera pudiste llevarle flores y pedirle disculpas. Por eso lloras, porque todo es tu culpa (158).

Dichas historias periféricas dan cuenta del horrorismo contemporáneo, término que Rivera Garza rescata de Adriana Cavarero y que equipara con los casos atroces de Armenia, Auschwitz o Kosovo para señalar que en México «el horror va íntimamente ligado al retroceso del Estado en materia de bienestar y protección social y, consecuentemente, al surgimiento de un feroz grupo de empresarios del capitalismo global a los que se les denomina de manera genérica como el Narco» (*Dolerse* 11).

En esta estrecha fusión que Fernanda Melchor logra entre el periodismo y la literatura al contar la realidad con algunos elementos ficcionales, en el manejo de ese lenguaje que logra proyectar el sentido más profundo de las palabras, en aquello que se escapa en las grabadoras y en las cámaras, se encuentra la base estilística de su narrativa. Así escribe sus crónicas y ensaya la soldadura con la que luego escribirá sus novelas, en cuyos escenarios se intensifican cada vez con mayor fuerza los ambientes marcados por la violencia y adquieren dominio las voces de sus personajes.

Las atmósferas y los entornos son los mismos: las referencias espaciotemporales recrean el Veracruz violento, pero también el decadente, el de las drogas, el de la pobreza y la falta de oportunidades; el de los abusos y el abandono, el Veracruz que puede ser cualquier otro rincón de México. Sobre este escenario surgen sus historias.

Así, su primera novela, *Falsa liebre*, entrelaza dos historias protagonizadas por cuatro jóvenes asediados por la pobreza y la marginación, quienes experimentan distintos tipos de opresión (sexual, afectiva, económica, laboral...) y cuyas vidas confluyen en la fatalidad no sólo de las circunstancias colocadas por la trama, que une ambas historias hacia el final de la novela, sino también de la desesperanza y de ese futuro que les ha sido arrebatado.

Continuando por la línea de sus crónicas, en esta novela Melchor logra mostrar la inevitable permeabilidad de la violencia en las vidas de los sectores más bajos de Veracruz: «los hechos narrados no admiten una lectura alegórica de la realidad veracruzana (al final, la realidad del país) sino que muestran la fragilidad de una sociedad abandonada mediante el registro de sus aristas menos visibles» (Cruz Arzabal, “Reseña”). El Veracruz reinterpretado en esta historia, como señala Alejandro Badillo, no necesita aludirse o mostrarse a través de los nombres de sus calles, ni de la mención de fechas o hechos históricos para poder reflejarse desde su intimidad.

Falsa liebre tiene en el puerto de Veracruz a un protagonista más que actúa desde su anonimato. El escenario que dispone Fernanda Melchor no renuncia a mostrar los lugares en donde se desarrollan sus crónicas y, al mismo tiempo, los vuelve profundos al vincularlos con estados de ánimo: la humedad, el calor, cierta noción de podredumbre funcionan como otras justificaciones, otras maneras de convencer al lector y envolverlo (Badillo, “Falsa liebre”).

La narración, omnisciente y en tercera persona, es focalizada en Andrik, Pachi, Zahir y Vinicio, cuyas perspectivas se turnan por capítulos que luego llevarán a la unión de dos tramas: por un lado, la de los hermanos no sanguíneos Andrik y Zahir; por otro, la de los amigos Pachi y Vinicio. Dicho encuentro no puede ser más que desdichado, en una sociedad descompuesta en la que la violencia es la base y se presenta en prácticamente todas sus formas: psicológica, familiar, económica, física y sexual mediante abusos y prostitución.

La novela no explica la violencia y la degradación [...] sino que la muestra como la capa que permea el tejido social en descomposición. Al mostrarla la ponen en el centro de la percepción y de la producción de afectos, lo que la hace un motivo complejo, ajeno a cualquier asomo de condescendencia (Cruz Arzabal, “Reseña”).

La historia de Andrik y Zahir tiene mayor peso, pues es la separación de los hermanos adolescentes (huérfanos que crecieron juntos al cuidado de la tía Idalia) la que lleva al primero a prostituirse y luego ser raptado por un hombre que lo violenta; y al segundo a emprender su búsqueda en medio de una serie de desafortunados inconvenientes. La intención de éste, a toda costa, por encontrar y llevar consigo a la única persona que le ha brindado afecto terminará por configurarlo como un asesino.

De tal forma que, hacia el final, el acto de dar muerte a otra persona es visto como una tarea sencilla, como un obstáculo más por superar:

Entró sin anunciarse. La tía estaba echada en la cama, en la misma posición en que la había imaginado: con la cabeza apoyada sobre almohadones tiesos y las manos entrelazadas sobre el vientre: manos prietas, engañosamente flacas. Manos resacas, feas como las patas de un ave muerta.

Sus ojos abiertos se movieron del techo hacia la cara del muchacho.

–Sabía que regresarías, hijo de la chingada –graznó, triunfante.

Zahir se acercó a ella. Sus manos rozaban sus bolsillos, ahora vacíos: había perdido el dinero, el reloj de oro, la navaja de Tacho, la mochila, pero nada de eso importaba. Andrik se había ido. Quizás ahora yacía muerto en alguna zanja. Zahir nunca más se vería a sí mismo reflejado en aquellos ojos de animal manso.

Alguien aporreaba la puerta.

–¡Doña Idalia! –gritó una de las vecinas.

–¡Auxilio! –chillaba otra urraca.

–Atrévete, si es que tienes güevos –lo retó la vieja.

Zahir pensó que ya no necesitaba la navaja. Era la hora de la cobranza: sus propias manos le bastarían (Melchor, *Falsa liebre* 201-202).

No obstante el trágico desenlace que lleva casi por coincidencia a la muerte de Vinicio en manos de Zahir, quien al perder de nuevo a Andrik irá en busca de su tía para también asesinarla, en el entorno de *Falsa liebre* la violencia va más allá de lo físico. Se materializa en las condiciones en las que se encuentra cada protagonista, así como en las circunstancias que les producen el constante deseo de huir de sus propias vidas: escapar del secuestro y abusos a los que es sometido Andrik por un hombre mayor, el escape de Zahir de los maltratos de la tía para reunirse con su hermano; y por otro lado, la precariedad de la que Pachi intenta escapar cada día de descanso para emborracharse y los frustrados sueños artísticos de Vinicio, quien parece sentirse aprisionado en casa enfrentando a diario la inestabilidad mental de su madre.

En el terreno de la ficción, como puede verse en toda su obra narrativa, Fernanda Melchor explota su capacidad para retratar el mundo actual, recreando atmósferas cada vez más crudas y asimilando la conciencia cultural del presente. Ya en *Temporada de huracanes*, como se verá más

adelante, prevalecen el desamparo, la soledad, la injusticia y la desesperanza, recreadas gracias a un juego de voces (y a su efecto polifónico) que hace posible la unión entre los elementos del espacio y el tiempo en torno a un contexto de múltiples violencias en el que parecen emerger las partes más oscuras del alma humana. Sensaciones no tan lejanas o desconocidas en un país con altos índices de violencia, como México: «Fernanda, universitaria, sobreviviente y periodista, ha escrito de los aspectos más viles de la naturaleza humana: la violencia cruda y plástica de la nota roja, naturalizada en la vida común, la juventud marchita que se piensa sin futuro» (Román 15).

El caso de *Páradais*, su más reciente novela, es también una muestra de ello. Aunque en un ambiente distinto a los de su narrativa anterior, en ésta la precariedad económica y el mismo deseo de escape predominante en *Falsa liebre* son la causa de la unión entre dos mundos: la clase pudiente que vive en residenciales lujosos y el sector social más bajo, que trabaja para la primera. Esto, mediante el contacto que Franco Andrade, el “gordo”, y Polo desarrollan al reunirse para beber el alcohol que el primero provee con dinero robado a sus abuelos, único motivo por el que el segundo lo frecuenta durante sus descansos o a la salida de su empleo como jardinero del conjunto residencial “Paradise”:

Muy pronto se le hizo costumbre: la espera impaciente después del almuerzo, la búsqueda del billete entre los arriates, la tienda de conveniencia hasta el gorro de chambeadores que paraban a tomarse un refresco antes de volver a Boca o a sus comunidades; la angustiosa travesía por el terreno de la casona, la reunión al anochecer en el embarcadero, la beberecua y la fumadera, las estupideces de Franco Andrade, las risas condescendientes de Polo, el sopor paliativo del chupe, que nunca era tanto como a Polo le hubiera gustado, apenas lo suficiente para embotarle los pensamientos y despojar al mundo de sus bordes más aguzados (*Páradais* 49).

La novela es narrada en estilo indirecto libre, desde la perspectiva de Polo, en cuya conciencia son rememorados todos los acontecimientos. En el acceso que se tiene a su conciencia, es posible conocer también su historia, las condiciones en las que vive junto a su madre y una prima, así como su constante aspiración a irse del pueblo, incluso su deseo de conseguir un trabajo como el de su primo desaparecido Milton, entre los grupos delincuenciales de la zona, al parecer la única oportunidad que él contempla para su progreso.

En sus encuentros con Franco, Polo descubre la obsesión de éste por la señora Marián de Maroño, vecina del residencial, y conoce su plan para violarla; en cuya ejecución se involucra motivado por el robo de objetos de valor que podría hacer mientras el “gordo” satisface sus retorcidos deseos y así escapar para siempre. Su aspiración finalmente es frustrada, pues el plan no sale como esperaban y deriva en el homicidio de la familia Maroño y la muerte de Franco: los hijos asfixiados por la forma en que son sometidos por Polo, el padre asesinado por Franco con un disparo al igual que la señora Marián, quien antes hiere letalmente a éste.

Polo, que escapa de la escena llorando y con «la convicción total de que había cometido el peor error de toda su vida, esta vez realmente el peor pinche error de toda su perra y miserable vida» (153), regresa al día siguiente convencido de su inocencia y, al notar que nadie se ha percatado de lo acontecido, ensaya mentalmente lo que dirá a las autoridades cuando sean descubiertos los cinco cadáveres:

todo había sido culpa de Franco Andrade, Polo no había hecho nada más que obedecerlo; el pobre imbécil estaba loco por aquella mujer, aunque Polo no entendía por qué; sinceramente había pensado que todo era pura guasa del marrano, puro cotorreo, puro parloteo de borracho para llenar el aire de la noche con algo más que humo de los cigarrillos que fumaban mientras bebían; él qué iba a pensar que el gordo

hablaba en serio, si él lo único que quería era llegar a su casa lo más tarde posible. Estaba harto de todo, harto de aquel pueblo, de su trabajo, de los gritos de su madre, de las burlas de su prima, harto de la vida que llevaba, y quería ser libre, libre, carajo, ésa era su meta en la vida, hacía bien poco que lo había descubierto. Libre, de la manera que fuera, les diría, y él mismo les alzaría la flecha a las patrullas que arribarían más tarde, con las sirenas apagadas pero al sobres, como perros mudos en pos de su presa (158).

Con estas líneas culmina *Páradais*, en sintonía con su inicio: «Todo fue culpa del gordo, eso iba a decirles. Todo fue culpa de Franco Andrade y su obsesión con la señora Marián» (11); con la constante exculpación de su protagonista que también es el hilo que sostiene a la trama. La representación de la violencia en esta novela adquiere un matiz más humano, sentado en esas «pequeñas formas de violencia que ejercemos todos los días y tratamos de desligarnos» (Martínez “Páradais, una deuda”) y en la ambivalencia que implica ser víctima, pero también poder ser victimario. Al respecto, en una entrevista para el suplemento cultural *Confabulario*, la autora ha señalado:

Sí, Polo es una víctima de la sociedad, de una familia rota, de un entorno que propicia trabajos mal pagados, donde se explota a los trabajadores, pero al mismo tiempo también tiene una responsabilidad personal, un libre albedrío que lo lleva a tomar pésimas decisiones. Creo que podríamos decir lo mismo de cualquier personaje (Martínez “Páradais, una deuda”).

Este breve repaso por la obra de Fernanda Melchor permite afirmar que el ambiente que recrean sus ficciones refleja lo que arriba se anunciaba como uno de los rasgos temáticos comunes en la narrativa reciente: el horror de la violencia psicológica y la fragilidad de la vida humana, así

como el proceso de deshumanización en la sociedad contemporánea. En otras palabras, la mella provocada por un contexto violento y rodeado de muertes; el desgaste y la descomposición social que llevan a sus protagonistas, como sin duda ocurre en la realidad, a decidir sobre la vida y muerte de otros seres. La narrativa de esta escritora lleva a escena la naturalización del crimen y da cuenta de la cada vez más disminuida capacidad de asombro en la sociedad mexicana. En adelante, se revisa a detalle la novela que ocupa a esta tesis y lo que la crítica literaria ha producido en el todavía incipiente estudio de la narrativa melchoriana.

1.2.1 En el ojo del huracán: Temporada de huracanes ante la crítica literaria

El estudio de la literatura contemporánea al siglo XXI puede, por su proximidad temporal, enfrentarse a determinadas dificultades, principalmente a causa de las pocas referencias bibliográficas que existen de ella. Hasta hace dos años, *Temporada de huracanes* (publicada en 2017) no contaba con análisis de largo aliento entre los estudios literarios, si bien su recepción positiva entre el público lector y la crítica generaba ya una gran cantidad de reseñas, artículos y opiniones, algunos de los cuales se retoman en este apartado.

No obstante, en el transcurso de la presente investigación se ha hecho cada vez más visible el interés de la crítica especializada por esta novela y en general por la narrativa de Melchor: hasta la fecha se tiene conocimiento de al menos una tesina de especialidad y dos tesis de maestría que en universidades nacionales abordan esta obra desde diversos enfoques⁹. Además de su inclusión en el análisis de importantes publicaciones, como *Nosotros, los bárbaros Tres narradores*

⁹ “Violencia y personajes femeninos en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor” (2019), de Alejandra Hernández Ojendi; “Estética, ética y consumo: el caso de *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor” (2020), de Francisco Gerardo Tijerina Martínez; y “Cuerpos sin cabeza: la nuda vida en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor”, de María Teresa Blanco Rivera.

mexicanos en el siglo XXI (2021), de la reconocida crítica y académica uruguaya Mabel Moraña; y *Este cuerpo podría ser el mío Escritoras mexicanas del siglo XXI ante la interpelación de la violencia* (2021), donde participan Patricia Córdoba Abundis y Diana Sofía Sánchez Hernández.

Para ofrecer un panorama de lo que se ha escrito sobre esta novela que a su corta edad cuenta con por lo menos doce reimpressiones, ha sido traducida a varios idiomas¹⁰ y pronto será llevada al cine¹¹, se toman aquí –a juicio de esta investigación, los más relevantes– artículos, ensayos, tesis y textos diversos que escritores, lectores y críticos le han dedicado. Un acervo que, a modo de estado de la cuestión, muestra la factibilidad de su estudio no desde el hincapié en el éxito de la obra entre lectores mexicanos y extranjeros, sino por el sustento que éste ha dado a la calidad y al potencial analítico del texto.

Temporada de huracanes gira en torno del asesinato de la Bruja en una rancharía denominada La Matosa. Tras relatar el hallazgo de su cadáver en un canal de riego, a cargo de un grupo de niños, la historia transcurre gracias a las voces –plagadas de habladurías y chismes, que evocan incluso a lo más profundo de la conciencia– de los personajes involucrados en dicha muerte y de quienes pudieron ser testigos del homicidio; voces que a la par hacen visible la atmósfera de miseria y abandono que impregna en el lugar de los hechos.

El efecto desolador que la novela provoca tras su lectura es un rasgo común señalado por gran parte de quienes han escrito sobre ella. Por su análisis breve, aunque detallado, llama particularmente la atención el artículo de Lucía Treviño, “La develación de la indiferencia y la desesperanza azotando a voces”, publicado en la *Revista de la Universidad de México* en octubre de 2018.

¹⁰ La novela ha llegado, hasta ahora, a veintiséis países y cuenta con traducciones a por lo menos seis idiomas: alemán, inglés, francés, italiano, checo y coreano.

¹¹ Recientemente, la plataforma de streaming Netflix anunció que llevará a cabo una adaptación cinematográfica de *Temporada de huracanes* bajo la dirección de Elisa Miller: <https://cutt.ly/qJ5O5RZ>.

En él se describe detenidamente el argumento de la novela, desde una comparación con el huracán como fenómeno climático y aludiendo al efecto de las voces en la recreación del escenario literario: «Es una voz la que nos describe la procesión de niños que avistó el cadáver en el canal. La historia continúa a dos voces, tres y hasta diez hasta acumular los aires del pueblo, de quienes lo han visto todo, o una parte del todo, alzándose como huracanes para contarnos lo que pasó “ese día”» (Treviño 157).

Treviño da cuenta del efecto que estas voces, como “aires atrapados”, provocan en la imagen del pueblo que se describe, en las sensaciones que allí se palpan, en lo que ella llama una temporada de huracanes que se ha formado por la desesperación y la desesperanza, y cuyo ojo es el asesinato de la Bruja: «El registro de la novela hace revolotear las historias: huracanes cargados de rayos, de agua, de súplicas y de maldiciones, chismes, mitos y supersticiones, que truenan desde la viva voz de sus personajes» (158).

Los encuentros con la realidad no quedan fuera, prácticamente de ninguna apreciación sobre esta novela. Lucía Treviño encuentra en las vivencias de los habitantes de La Matosa, una proyección de la condición humana cuando se sucumbe ante la violencia y la muerte, cuando se pierde toda esperanza. Dice, «*Temporada de huracanes* es una novela que devela la voz de la indiferencia y la desesperanza de un país que se ha acostumbrado al horror» (158).

En cierto modo, las líneas que dedica este artículo al texto de Melchor ofrecen una mirada panorámica al trasfondo de la historia y sientan una base sobre la presencia de los principales elementos que en esta investigación se proponen como materia de análisis: la polifonía de las voces narrativas y su efecto al contar los hechos; La Matosa como atmósfera que determina a sus habitantes; además de la imagen de la Bruja como un símbolo omnipresente.

Otro texto es el titulado “Las comas del huracán”, publicado en la revista *Nexos* por Nicolás Medina Mora Pérez, quien presta atención al uso de oraciones complejas y a la narración de capítulos enteros en un solo párrafo como procedimientos estilísticos de Melchor; gracias a los que la obra adquiere vida propia y recurre al lenguaje irónico:

su novela demuestra que la ironía universal puede salvarse de la tentación de confundir la objetividad con la perspectiva del opresor. Las preocupaciones de *Temporada* son esencialmente políticas —sus “temas” incluyen la sociología del aborto, la violencia de género, la homofobia internalizada, los efectos afectivos del desarrollo económico, la normalización del crimen organizado— pero la novela no tiene nada de panfleto didáctico. Esto se debe, creo yo, a la capacidad irónica de Melchor [...] que logra capturar la violencia estructural de México sin reducir a los agentes de dicha violencia a meras alegorías (“Las comas”).

Mora Pérez resalta el estilo indirecto libre de la autora y se detiene en la puntuación del texto para definir a las comas como «un puente metafísico que nos permite transitar entre las perspectivas del patinador, el burlón, y el curioso». De esta manera evoca a los huracanes provocados por la narración de la novela:

¿De qué clase de huracanes estamos hablando? Vendavales emocionales e históricos, sin duda, pero antes que nada lingüísticos. El de Melchor es un tifón de comas que parece caótico solamente si se le mira a ras de tierra. Desde arriba, la tormenta aparece como un sistema ordenado al que es posible describir en términos meteorológicos y barométricos (“Las comas”).

Casi todas las críticas y alusiones a la novela en cuestión coinciden en señalar el magistral estilo de la escritora veracruzana, que rompe el discurso tradicional adoptando un ritmo y lenguaje poco convencionales en la literatura, plagado de intenciones irónicas.

El escritor jalisciense Antonio Ortuño, en su artículo titulado “Por fin”, resalta su mirada a la insoportable tragedia nacional mediante una narrativa «ambiciosa, rotunda, con todos los matices y todas las letras»; califica la prosa de Melchor como audaz «que aprovecha (y disloca y renueva) el lenguaje popular veracruzano y costeño», y señala la profundidad que el texto da a los que llama asuntos cardinales de la vida mexicana:

el crimen, la marginación, la miseria, la sangrante misoginia, la imposibilidad de salir del lado oscuro de la calle para quienes han sido relegados a ella. Así, el descubrimiento de que una mujer (la Bruja de un pueblo) ha sido asesinada da pie a un recorrido por las capas casi inabarcables que dan forma a un crimen: el pasado y presente, el entorno, las otras historias, las voces de los demás, sus ideas, prejuicios, terrores y apetitos (Ortuño, “Por fin”).

Por su parte, Valeria Villalobos, quien escribe una reseña para la estación radiofónica de la Universidad Iberoamericana, presta atención a la forma desde el texto mismo –prosa continua con escasa puntuación– y hacia esa voz narrativa guía que se transpone a las voces de cada personaje. En este sentido, señala:

La voz del narrador (gran logro de Melchor) fluye como el chisme, pero al mismo tiempo rasguña para arrinconarse como un secreto. Su narración es un céfiro que ocasionalmente se acerca para mostrar cicatrices infectas. Cada capítulo encuentra pocos respiros puntuados. Su aliento es un espasmo prolongado donde se inhalan ansiedades, miedos, sometimientos, codicias y terrores (Villalobos, “Temporada”).

Características que, coincide con los autores ya citados, exponen: «las miserias más viscosas de la sociedad mexicana: el narcotráfico, el maltrato familiar, el iracundo deseo sexual, la misoginia, el sofocamiento social, la violencia, el abandono, el crimen, la marginación y la desesperación» (Villalobos).

En el mismo sentido Selene Mazón, columnista de la revista *Gatopardo*, elige uno de los términos más acertados para definir, de manera general, el entorno de la novela: el desamparo. Un desamparo que sólo es perceptible mediante la polifonía, en cada una de las voces (focalizadas en determinados personajes) que se cuelan en el relato.

El desamparo es el eje que cruza las vidas de estos habitantes de un pueblo olvidado: desde el familiar, de *padres* que se van, de abuelas que crían nietos, hasta el gubernamental, de autoridades ausentes e indiferentes. Esta atmósfera de abandono sume a sus protagonistas en una realidad mecanizada, vacía, sin sentido, y que justo por esa misma condición es imposible juzgar (“La soledad del mundo”).

La novela de Melchor está inspirada en un crimen real –cometido en Cardel, Veracruz, en abril de 2010– que fue abordado por la nota roja en distintos periódicos veracruzanos y bien ofrece un testimonio sobre la realidad mexicana, si se apela a la forma en que Agustín Martínez Pacheco propone entender aquellos contextos en los que se presentan relaciones de violencia:

considerar ese contexto como una situación temporal y espacial significativa, marcada por relaciones sociales que crean, interpretan y utilizan los significados de la misma, ayuda a entender características de ciertas violencias que en ocasiones parecen gratuitas y sin sentido, como puede ser el exhibicionismo macabro de la violencia en el contexto de la guerra contra el crimen organizado en México (16-17).

En el complejo entorno de *Temporada de huracanes* son reinterpretados distintos tipos de violencia. Resaltan, sin duda, los estragos de una violencia sistémica, pero también son ficcionalizados ciertos preceptos arraigados en la sociedad mexicana: el machismo, la violencia de género y la homofobia. Estos aspectos son estudiados por Gloria Luz Godínez Rivas y Luis Román Nieto en otro ensayo dedicado a la novela.

Su análisis se enfoca en la Bruja y subraya las características que asemejan a este personaje con el arquetipo histórico y literario: «vuelo, transformación en animales, pactos y copulación con el Diablo, elaboración y prescripción de remedios a base de hierbas, danzas y prácticas sexuales diversas» (“De torcidos” 59).

Los autores identifican este texto de Fernanda Melchor como “realismo raro y tullido o *queer-crip*”, en tanto que remite a esos cuerpos abyectos, excluidos de la sociedad por su homosexualidad y por practicar la hechicería; cuerpos que se asemejan a los arquetipos femeninos abyectos presentes en la literatura, de acuerdo con Silvia Federici: «la hechicera, la partera, la yerbera, la bruja, la puta, la nodriza, la sirvienta, la lesbiana y la loca» (“De torcidos” 63), entre otros cuerpos perseguidos por no someterse a una función meramente reproductiva.

La Bruja de La Matosa es un hombre, amante de Luismi, un joven de aspecto desagradable con voz de cantante, quien junto con su amigo Brando, para conseguir un presunto dinero escondido en la casa y por venganza, asesinan con crueldad a la curandera. A través de este particular asesinato se ilustra la violencia del México actual. Si en las primeras páginas pareciera que se tratara de un feminicidio, sin embargo, al descubrir el cadáver y develar el sexo biológico del personaje, el crimen pasa a ser un violento acto de homofobia (67).

Además, Godínez Rivas y Román Nieto encuentran un símil entre el asesinato de la novela y la realidad histórica, al recordar la violenta cacería de brujas que tuvo lugar en América durante el siglo XVI para impedir prácticas de antiguas religiones en el Nuevo Mundo. Y, siguiendo a Silvia Federici, se preguntan a qué tipo de brujas se persigue ahora, qué hay en el trasfondo de las actuales “cacerías”:

El caso de la Bruja de *Temporada de huracanes* es contemporáneo a los lectores de hoy. A través de escenas sobre la miseria, la autora traza un mapa donde se puede observar con detalle la necropolítica (Mbembe 20) y su aceptación, producto de la ausente intervención de las instituciones gubernamentales que parecen olvidar la situación del mundo rural y otorgan poder a los grupos de violencia extrema para gestionar la muerte de la población, así como para crear redes de narcotráfico y secuestros. Este régimen necropolítico proyecta en la novela de Melchor una naturalidad *gore* y degrada a Veracruz a un oscuro paraíso de barbarie (63).

Como ya se dijo, estos iniciales acercamientos críticos a la obra corresponden a un primer momento, son aproximaciones que apuntan ya a las posibles líneas temáticas y de análisis a las que se puede someter el texto de Melchor. Los casos de Antonio Ortuño, Valeria Villalobos y Selene Mazón, cuyos ensayos cumplen con algunas características de la reseña, ofrecen un breve análisis sobre los aspectos más sobresalientes de la novela: las temáticas identificadas y la narración polifónica. Destacan rasgos esenciales en la narrativa de Melchor, pero debido a su formato no indagan más allá, no se adentran en el texto para estudiar uno a uno dichos rasgos a partir de sus recursos literarios; de manera que tan sólo se adscriben como aportaciones referenciales a esta investigación.

En otra línea se encuentran las ideas propuestas por Lucía Treviño, Nicolás Medina Mora Pérez y la dupla entre Gloria Luz Godínez Rivas y Luis Román Nieto, quienes además de observar lo antes referido, abordan *Temporada de huracanes* desde un enfoque académico y bajo la lupa de la crítica literaria. Aunque breves, sus análisis son más puntuales al resaltar los ejes temáticos sobre los que gira el texto, las implicaciones polifónicas, el uso del estilo indirecto libre y de figuras retóricas como la ironía, así como la presencia de la figura arquetípica de la Bruja. En este sentido, sus aproximaciones se toman como punto de arranque para la presente investigación.

Un segundo momento en la crítica a esta novela concierne a su consolidación en los estudios académicos de literatura. El ya mencionado interés en la narrativa melchoriana durante los últimos dos años vuelve imprescindible revisar, si bien someramente, otros aportes al análisis de *Temporada de huracanes*, a fin de conocer sus enfoques y establecer si existen encuentros con la lectura que aquí se propone.

Cabe señalar que, por la naturaleza misma de la novela, de manera general existen varias similitudes entre las aproximaciones generadas recientemente. Al igual que los autores ya abordados, coinciden al señalar la relación del texto con el contexto mexicano y las problemáticas sociales de la actualidad; aunque guiados por caminos distintos, todos dan cuenta de las violencias representadas.

Así, desde una perspectiva de género, en “Violencia y personajes femeninos en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”, Alejandra Hernández Ojendi aborda el retrato de la violencia ejercida contra las mujeres de La Matosa a partir de cuatro personajes: la Bruja Vieja, la Bruja Chica, Yesenia y Norma, quienes sufren agresiones verbales, psicológicas, físicas o sexuales principalmente a cargo de hombres, aunque también por otras mujeres.

Al respecto, señala que en estos personajes la violencia en principio se manifiesta a través del lenguaje, pero es en los cuerpos donde se extrema: «La Bruja grande es víctima de una violación tumultuaria; la chica es asesinada a golpes y puñaladas por tres hombres, Yesenia es maltratada física y psicológicamente por su abuela por ser mujer, y Norma es abusada sexualmente por su padrastro» (32-33).

Como estrategias para la caracterización y configuración de estos personajes femeninos, Hernández Ojendi menciona las figuras arquetípicas de los cuentos de hadas y la polifonía, aunque ella misma reconoce tocar este último concepto de una manera muy superficial.

Más enfocada en la violencia sistémica y en los efectos de la lógica capitalista, en “Cuerpos sin cabeza: la nuda vida en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor”, María Teresa Blanco Rivera recurre al concepto de nuda vida de Giorgio Agamben para señalar la radicalización de la violencia ejercida incluso por parte del Estado y sus instituciones, y el control que tiene sobre los cuerpos.

Su propuesta concluye con la idea de que en la novela de Melchor

puede advertirse aquella doble violencia a que la nuda vida se halla expuesta, [...] 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 (128).

Por otro lado, atendiendo aspectos extraliterarios en torno a la novela, Francisco Gerardo Tijerina Martínez plantea en “Estética, ética y consumo: el caso de *Temporada de huracanes* de

Fernanda Melchor”, un análisis necrodeíctico para identificar los elementos miméticos de la realidad mexicana presentes en la novela.

A partir de esta aproximación, argumenta la existencia de una propuesta ética inmersa en la estética de Fernanda Melchor con la cual el libro, que se ha vuelto un fenómeno comercial, excede su condicionamiento como objeto de consumo en el mercado literario. Tijerina Martínez apunta que *Temporada de huracanes* «propone, en un sentido ético, otra lectura para aquellos espacios precarizados, desatendidos de estructuras públicas y sociales y abatidos por el sistema capitalista cuyas oportunidades se limitan al narcotráfico y la prostitución» (93), una lectura en la que no hay apología del crimen y por tanto no se adscribe a la producción cultural que comercializa la tragedia.

Dos acercamientos más son los de Patricia Córdoba Abundis y Diana Sofía Sánchez Hernández, quienes se adentran en el texto desde el lenguaje y desde su diálogo con formas periodísticas como la crónica y la nota roja. En “La narrativa de lo demoniaco: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”, Córdoba Abundis revisa la combinación idiomática entre mexicanismos, cultismos y disfemismos que construye una narrativa eufórica, «densa, apreciativa del mal, demoniaca» (74) y da forma a las voces manifiestas en el relato.

En relación con la atmósfera violenta, afirma que en esa narrativa de lo demoniaco el poder idiomático reside

en la utilización estratégica de un trenzado que incorpora variantes léxicas de uso exclusivo, culto, con variantes de la tradición verbal popular mexicana y con palabras altisonantes. Este recurso, a su vez, es indisociable de la atmósfera y contenido que configura: lo demoniaco emergente de una comunidad en completa descomposición social (84).

Por otro lado, en el texto “Nombrar lo propio: violencia y marginación en la novelística de Fernanda Melchor” Sánchez Hernández aborda la novela en cuestión como una «aparente estética realista, descarnada, o hiperrealismo; una literatura que de forma oblicua dialoga con los modelos textuales y discursivos del periodismo» (90); pero en la que dichas formas se encuentran subordinadas a la lógica del mundo literario, «adoptando nuevos valores y significados que trascienden su carácter anecdótico o informativo» (91) al tratar la violencia del presente.

No obstante, entre los recientes estudios a la obra de Melchor, quizá el más exhaustivo hasta ahora sea el trabajo de Mabel Moraña, quien reconoce la importante posición que la escritora ha ganado entre las letras mexicanas y, exceptuando *Páradais*, ofrece un análisis detallado a toda su narrativa, bajo el título “Fernanda Melchor: la necro-estética y ‘la verdad del cuerpo’”.

De éste, que conforma un capítulo del libro más reciente de Moraña, se desprende el apartado “*Temporada de huracanes* o el torbellino de la lengua”, en el que la académica estudia los rasgos más importantes de la novela y sus diversos tópicos. Moraña realiza una especie de radiografía en la que destaca aspectos como la violencia en el entorno narrado y en las relaciones entre los personajes; las ausencias detectadas en el mundo representado, como «la del orden comunitario, la de la familia como núcleo articulador de lo social, la del Estado y sus instituciones, y la de alternativas de vida diferentes a las que capturan la vida de los personajes» (257); la carga cultural y arquetípica de la Bruja, y las implicaciones de género en el personaje; además de su uso del lenguaje y la crítica implícita que la novela hace de la modernidad desigual.

Temporada de huracanes ilustra sobre formas de desquiciamiento sociocultural directamente vinculadas a la experiencia necro-política, a la vivencia colectiva de la muerte y a la violencia sistémica, como expresiones de una época virulentamente nihilista, en busca de nuevas formas de conciencia social. La barroquización del

lenguaje, el privilegio concedido a la oralidad, el uso de lenguaje soez y de escenas grotescas, la utilización de personajes marginales, la apelación al simulacro, el engaño, la falsedad de la apariencia y el perspectivismo tienen una función transgresiva del orden burgués (moderno, liberal o conservador) y constituyen de por sí una impugnación a la hegemonía de la alta cultura, aunque podría alegarse que la novela misma, por ser tal, juega un doble papel, bifronte, en este aspecto (298).

Es importante señalar que todos los trabajos aquí agrupados como un segundo momento en la crítica de *Temporada de huracanes* reparan de cierto modo en el carácter polifónico de la narración y, como se ha podido ver, en la violencia y la realidad representadas en el texto. Por tanto, son tomados como complementarios y a la par de los principales intereses de la presente investigación. Su existencia responde no sólo al actual interés por la narrativa melchoriana, además da cuenta de las posibilidades que el texto ofrece para la exégesis literaria y de la gran variedad de enfoques y acercamientos desde los que puede abordarse.

En lo que respecta a la polifonía, la atención de estos autores es periférica. La retoman como un aspecto importante y le dedican algunas líneas resaltando sobre todo sus implicaciones en la estructura narrativa de la novela. Para Mabel Moraña, quien ofrece un mayor acercamiento a este recurso, se trata de algo más que un mero rasgo estilístico, es «un posicionamiento cognitivo respecto a la naturaleza de lo real, que resiste ser sistematizado por una única conciencia» (258), que permite el acceso a más de una verdad mediante discursos usualmente silenciados y que a su vez funge como un dispositivo para recrear el chisme. No obstante, en ninguno de los trabajos retomados se analizan a profundidad las voces y perspectivas que conforman la novela, ni se

examina la influencia que el efecto polifónico tiene en la caracterización del tiempo y espacio representados.

Esa es justamente la intención de esta tesis, ampliar la comprensión y el estudio de la novela a partir de las categorías bajtinianas de polifonía y cronotopo¹², para demostrar cómo en la pluma de Fernanda Melchor es posible la fría y cruel reinterpretación de *Temporada de huracanes* sobre la violencia y la descomposición social extendidas en el territorio mexicano. Dichas cuestiones teóricas son revisadas con detenimiento en el capítulo siguiente.

¹² Hasta ahora, no se conocen estudios que retomen esta categoría de análisis en el tratamiento a *Temporada de huracanes*.

CAPÍTULO II. APROXIMACIONES A LA TEORÍA BAJTINIANA

Este capítulo repasa en el sustento teórico de esta investigación. Busca enmarcar al *cronotopo* y a la *polifonía* en tanto categorías de análisis que luego harán posible el ya planteado acercamiento a *Temporada de huracanes*. Ambos elementos se toman de la teoría acuñada a Mijaíl Bajtín (1895-1975) y son complementados con aportaciones de diversos autores influenciados por el teórico ruso. A la par, se esboza una integración inicial de dichas categorías, para abordar aspectos como la multiplicidad de voces en dicha novela y la escenificación de la violencia y la descomposición social en el espacio y tiempo literarios.

2.1 Polifonía: las múltiples voces del relato

Bajtín privilegió el estudio de la novela al considerarla dialógica por excelencia, un barómetro de las crisis y conflictos sociales, y el género literario que mejor permite analizar el discurso social (porque puede albergar todos los discursos sociales) y los usos del lenguaje, donde es posible representar la vida social contemporánea.

La novela es la diversidad social, organizada artísticamente, del lenguaje; y a veces, de lenguas y voces individuales. [...] El discurso del autor y del narrador, los géneros intercalados, los lenguajes de los personajes, no son sino unidades compositivas fundamentales, por medio de las cuales penetra el plurilingüismo en la novela; cada una de esas unidades admite una diversidad de voces sociales y una diversidad de relaciones, así como correlaciones entre ellas (siempre dialogizadas, en una u otra medida) esas relaciones y correlaciones espaciales entre los enunciados y los lenguajes, ese movimiento del tema a través de los lenguajes y

discursos, su fraccionamiento en las corrientes y gotas del plurilingüismo social, su dialogización, constituyen el aspecto característico del estilo novelesco (*Teoría y estética* 81).

Es por eso que sus aportaciones a los estudios literarios están centradas en textos narrativos que para él marcaron la tradición literaria (desde la antigüedad clásica hasta sus tiempos); entre ellos resaltan sus acercamientos a Fiódor Dostoievski y François Rabelais, cuyas novelas dieron al teórico la pauta para proponer sus principales categorías de análisis y figuraron en gran parte de su obra publicada. Atendiendo los propósitos de esta investigación, se retoman a continuación los conceptos de *polifonía* y *cronotopo* esbozados por Bajtín, principalmente en *Problemas de la poética de Dostoievski* (1936) y en los ensayos reunidos de manera póstuma en *Teoría y estética de la novela* (1991).

Cabe señalar que, por su cercanía con otras nociones propuestas por el autor, dichos conceptos sostienen constantes encuentros con los de *voz* y *dialogismo*, mismos que tendrán cierto eco en adelante. También es importante advertir que, para abordar determinados aspectos circundantes de dichas categorías, será necesario recurrir en repetidas ocasiones a la interpretación, continuación y reformulación de la teoría bajtiniana que realizan Pampa Arán, Tatiana Bubnova, Graciela Reyes, entre otros autores.

2.1.1 El concepto de voz en Bajtín

Para hablar sobre polifonía –en tanto multiplicidad e interacción de voces independientes en una misma obra– resulta indispensable delimitar qué es lo que Bajtín entiende por *voz*.

Enmarcado en la teoría literaria, y para su estudio en el texto narrativo, dicho término suele abordarse a partir de las relaciones entre la oralidad y la escritura, entendiendo a la segunda como

representación de la primera. No obstante, en su acepción bajtiniana, donde no existe una distinción entre oralidad y escritura, la voz es concebida como conciencia¹³ y posición ideológica en la interacción discursiva; y en un sentido más metafórico, más que emisión vocal sonora, es pensada como constructora de sentido y memoria semántico-social depositada en la palabra.

En el mundo de Bajtín, la escritura no se privilegia sino justamente como un recurso capaz de traducir las (*sic*) voz humana en la medida en que es portadora de los sentidos de la existencia, preservando de un modo específico sus modalidades, que él caracteriza mediante metáforas relacionadas con la voz y la música: polifonía, contrapunto, orquestación, palabra a dos voces, coro, tono, tonalidad, entonación, acento, etc. No son categorías estilísticas en el sentido tradicional, que se presentan como rasgos distintivos de los autores individuales, sino que son concebidas como una especie de memoria semántico-social cuyo depositario es la forma de las palabras, y en este aspecto son ante todo portadoras de *valoración* social (Bubnova, “Voz, sentido y diálogo” 100-101).

Para Bajtín, la palabra es esencialmente dialógica, por lo que la voz y sus secuencias de sentido constituyen un diálogo permanente con el que se logra un efecto polifónico. Partiendo de la comunicación oral y del enunciado como metáfora de la oralidad codificada por escrito, el autor también identifica a esa voz en diálogo con punto de vista, visión del mundo, opinión, idea o postura ideológica; señala: «una visión del mundo, una tendencia, un punto de vista, una opinión, siempre poseen una expresión verbal» (*Estética de la creación* 284).

¹³ Al respecto de conciencia, Pampa Arán recuerda que para el teórico ruso ésta «es un hecho social que se configura en una relación dinámica entre los signos objetivos de la cultura y los signos internos del individuo, de modo tal que lo individual es siempre social» (Arán, *La herencia* 84).

Empleado este concepto en la enunciación literaria, la toma de posición de un *yo* ante un *tú* que constituye el acto comunicativo en toda obra es asumida por la figura del narrador ante un narratario (sus correferentes en el relato ficticio): el narrador se expresa desde una voz propia y por medio de él lo hacen las voces de los personajes que habitan el relato, sea la relación entre ambos discursos directa o indirecta, regida o libre.

Sin embargo, como se observará en *Temporada de huracanes*, en ocasiones el narrador se vuelve transparente; es decir, se convierte tan sólo en un vehículo para las voces y las perspectivas de los personajes, las cuales toman las riendas del relato y propician un caso de polifonía. Esto sucede, según Graciela Reyes, sobre todo cuando el narrador recurre a la tercera persona y cita a un hablante sin mostrarlo como tal, lo que crea confusión entre el origen del discurso del narrador y el del personaje:

En el discurso literario hay un hablante o sujeto de enunciación primero, básico, el narrador autorizado, pero muchos enunciadores a los que se atribuyen discursos, y muchos locutores a los que momentánea, caprichosa o consistentemente, se deja hablar allí donde la narración progresa como escena. Muchas son, pues, las voces de la narración asumidas o reproducidas por el narrador, y muchas las voces que el narrador cita, re-cita, sus-cita. En esta algarabía de discursos con orígenes diferentes que constituyen la sustancia misma del relato, no siempre es fácil distinguir la voz fundadora, en principio veraz, del narrador (92-93).

Lo anterior, sin duda corresponde a la interrelación entre lo que la teoría bajtiniana llama “palabra propia” o contexto transmisor y la “palabra ajena”. A esta última correspondería el habla de los personajes, voces autónomas a la del narrador (o del autor, como lo llama el teórico), que

pueden coincidir o no con éste: «pueden refractar sus intenciones, influir en él o incluso convertirse en su segundo lenguaje» (Puig 283).

En esta interrelación entre palabra propia y palabra ajena pueden señalarse dos direcciones opuestas: un “estilo lineal”, que preserva la integridad y la autenticidad del discurso ajeno; o un “estilo pictórico” donde se produce un borramiento y la desintegración de fronteras entre la palabra ajena y el discurso o palabra propia que la aloja.¹⁴ En el mismo sentido, Bajtín habla de la oposición entre la “palabra autoritaria”, puramente objetual, que no puede ser dialogizada internamente; y la “palabra intrínsecamente convincente”, en la que se forma la conciencia ideológica individual, de carácter dialógico y «de estructura semántica abierta, que mezcla sus acentos valorativos y establece una interacción máxima con el discurso que la acoge. [...] permite un desarrollo libre y creativo, y su material semántico es tan elástico que puede hacerse omnipresente en un enunciado» (Arán, *Nuevo Diccionario* 225).

Las modalidades sintácticas de la reproducción del discurso ajeno corresponden a los estilos directo, indirecto y cuasi-directo (o estilo indirecto libre), indicadores de la correlación (discursiva) de fuerzas entre el enunciado autorial (la palabra propia) y el enunciado ajeno (la palabra ajena). Los estilos directo e indirecto pueden desarrollarse en dos direcciones: cuando el enunciado autorial cobra cierta importancia y domina al discurso ajeno, o cuando el discurso ajeno cobra actividad y carga sus entonaciones al enunciado autorial manteniendo una lucha entre ambos discursos; es decir, tanto el primero como el segundo puede adquirir mayor importancia con respecto al otro. Mientras que el estilo indirecto libre supone una tendencia a la percepción activa del enunciado ajeno, caracterizada por el predominio de la interferencia discursiva, que ocurre

¹⁴ Al respecto, véanse “La palabra en la novela”, en *Teoría y estética de la novela*. Trads. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Alfaguara, 1989. 77-236; o la entrada de “Polifonía/Discurso ajeno” en Arán, Pampa Olga. dir. y coord. *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor, 2006. 224-231.

cuando cada una de las palabras forma parte de dos contextos entrecruzados, de dos discursos, dos sentidos, o que pertenece a dos voces (bivocalismo).

La palabra bivocal está siempre dialogizada internamente. Así es la palabra humorística, la irónica, la paródica, la palabra refractiva del narrador, del personaje; así es, finalmente, la palabra del género intercalado; son todas ellas palabras bivocales, internamente dialogizadas. En ellas se encuentra un diálogo potencial, no desarrollado, el diálogo concentrado de dos voces, de dos concepciones del mundo, de dos lenguajes (*Teoría y estética* 142).

El estudio de la voz en los términos señalados ofrece las herramientas necesarias para abordar la reproducción de los “discursos ajenos” que tienen lugar en *Temporada de huracanes*; los cuales, anclados en las conciencias de distintos personajes, imitan y retratan diferentes formas del habla, reproducen determinada jerga y permiten el acceso a puntos de vista y visiones del mundo independientes, que se confrontan entre sí.

La novela de Fernanda Melchor, escrita en estilo indirecto libre, es un claro ejemplo del borramiento y la desintegración de las fronteras entre la palabra propia y la palabra ajena, o de la frontera entre el discurso del narrador y el de los personajes; el primero se vuelve transparente, mientras los segundos reclaman su presencia y toman el control de la narración (pese a su manifestación por medio de una voz narrativa en tercera persona), produciendo un efecto esencialmente polifónico. La polifonía y el estilo indirecto libre son abordados con mayor detenimiento en los siguientes sub-apartados.

2.1.2 Polifonía en la narración

El concepto de voz lleva al de *polifonía*. El término es original de la teoría musical y se refiere a la simultaneidad de sonidos o melodías distintas que dan forma a una armonía, de manera que el oyente es capaz de percibirlos como un todo (Pérez Porto y Gardey, “Definición de polifonía”). En la teoría literaria, como ya se adelantaba, este concepto es adoptado por Bajtín para aludir a la multiplicidad e interacción de voces independientes en una misma obra.

Al establecer una analogía entre ambas disciplinas, este autor señala que:

La esencia de la polifonía consiste precisamente en que sus voces permanezcan independientes y como tales se combinen en una unidad de un orden superior en comparación con la homofonía. Si se quiere hablar de voluntad individual, en la polifonía tiene lugar precisamente la combinación de varias voluntades individuales, se efectúa una salida fundamental fuera de las fronteras de ésta. Se podría decir de este modo: la voluntad artística de la polifonía es voluntad por combinar muchas voluntades, es voluntad del acontecimiento (*Problemas* 38).

Dichas voluntades deben entenderse como las voces u opiniones de distintos interlocutores en un mismo texto. Mediante la polifonía, la teoría bajtiniana propone «interpretar el discurso atendiendo a las propiedades dialógicas de la palabra, es decir, a la presencia simultánea de diversas autorías, lenguajes, puntos de vista, visiones del mundo y voces sociales e históricas en un mismo discurso e, incluso, en un mismo enunciado» (Puig 380).

En el texto polifónico tiene lugar el diálogo entre diferentes lenguajes o discursos sociales que, por medio de la estilización de «dialectos históricos, sociales y geográficos, jergas profesionales, lenguajes de generaciones o grupos, el lenguaje de la autoridad, el de la propaganda» (Reyes 126), el de una sociedad o una época, entre otros, reflejan esos distintos puntos de vista o

visiones del mundo que se hallan en cada voz, como «voces sociales a la manera de las conciencias, tal como las entiende Bajtín, situadas en el límite entre lo individual y lo social» (Arán, *Nuevo Diccionario* 86).

Como representación de voces sociales mutuamente enfrentadas y en permanente diálogo, el discurso polifónico es también reproducción de discursos ajenos, ateniéndose al supuesto de que sólo es posible entender lo propio dentro de las relaciones que lo vinculan con el otro; en otras palabras, a esa posibilidad planteada por Bajtín de que «el sujeto de la enunciación se manifieste en un lenguaje ajeno, o de que un sujeto distinto se manifieste en el lenguaje del sujeto de la enunciación: la posibilidad de decir “Soy yo” en el lenguaje de otro y de decir “Soy otro” en mi propio lenguaje» (Reyes 123).

De este modo, la reproducción de discursos y la interacción dialógica entre voces desde la alteridad conllevan a un cruce entre las conciencias individuales y su implicación cultural o colectiva. Como apunta José Pablo Rojas González,

La polifonía bajtiniana se opone, entonces, a la existencia de un «yo» individual; así, el «sujeto» no puede ser más que un «sujeto» plural, en el sentido en que está atravesado por el lenguaje: los sujetos interactúan con muchas otras voces ajenas, muchos otros discursos que han asimilado y que se activan en el momento mismo en el que se habla (48).

En el mismo sentido, Graciela Reyes recuerda que este sujeto no es unívoco, es multívoco y en su voz resuena la de muchos, la de otros discursos. En el texto narrativo, dicha resonancia puede presentarse meramente como citación, como ocurre en el discurso directo; o mediante yuxtaposiciones o mímicas más o menos veladas de la palabra ajena, cuando el discurso es indirecto libre. En esta última situación, «el lenguaje del otro (y por lo tanto el pensamiento del

otro) se perciben como “entonaciones” o como “sabores”, sin alcanzar el estado de cristalización gramatical de las citas directas o indirectas» (123). Reyes llama a estos casos “polifonía dialectal”, con la que narradores en tercera persona relatan desde los medios expresivos y los puntos de vista de sus personajes, reproduciendo así en la voz narrativa, una multiplicidad de voces ajenas. Justo como ocurre en la novela que ocupa a esta investigación.

Es importante detenerse en los casos de polifonía dialectal y en algunas de las implicaciones que conlleva la adopción de discursos o dialectos ajenos por parte del narrador; pues como ya se adelantaba en el sub-apartado anterior, cuando éste no se encuentra desprendido del *otro* o de las voces que recrea, se produce un entrecruzamiento y ambas partes parecen manifestarse como una sola voz, mediante entonaciones variadas.

Por eso es que Reyes apunta que este aspecto debe estudiarse también en relación con el punto de vista o la perspectiva; y es que, si bien dicho terreno es abordado por otros teóricos como una categoría independiente a la de voz, cabe reiterar que en Bajtín *voz* es sinónimo de punto de vista o visión del mundo y que, según su concepción, al reproducirse un discurso ajeno se reproduce también un sistema de ideas o creencias. El asunto va más allá de si se establece o no en su teoría una frontera fija entre las dos categorías (voz y perspectiva), pues para este teórico la polifonía también es poliperspectiva:

De modo que un texto polifónico en el sentido de Bajtín, es decir, un texto que refleja la heteroglosia social, es, de necesidad, un texto «poliperspectivo». Polifonía, en el sentido de Bajtín, quiere decir, en efecto, poliperspectiva, multiplicidad de puntos de vista. Pero aunque la voz que narra sea una, esa voz acumula, si no otras voces, al menos entonaciones que le son ajenas y a la vez inseparables, constitutivas (139-140).

Por otra parte, no habría que dejar de lado que con cierta frecuencia el narrador literario imita o cita las ya aludidas variedades lingüísticas con propósitos distintos a su sentido original, el cual es fielmente representado en el texto. Estas entonaciones ajenas o lenguajes estilizados son exhibidos con determinadas intenciones (a menudo tienen presencia las intenciones irónicas); es decir, «el narrador no se expresa por medio de los lenguajes evocados, sino que los muestra, no habla en un lenguaje, sino a través de un lenguaje que ha objetivado, habla como un ventrílocuo» (127). De esta manera, los lenguajes exhibidos polifónicamente conservan su ideología original, pero cumplen otros objetivos dentro del relato.

2.1.3 Voz y polifonía en el discurso indirecto libre

Vale la pena dedicar un breve espacio al discurso indirecto libre, pues como ya se ha dicho, los casos de polifonía suelen tener mayor presencia en textos narrativos que además de narrarse en tercera persona, eligen dicho estilo. En textos como *Temporada de huracanes*, la voz que narra suele confundirse con las voces citadas o de los personajes, cuya representación se realiza por medio de características muy específicas del habla, adoptadas en el discurso del narrador.

Algunos de los rasgos del discurso indirecto son los que Gérard Genette expone como “discurso transpuesto”, por el que el narrador transmite desde su propio discurso (sin un cambio de nivel discursivo) los enunciados del personaje, cuyas palabras se registran parcialmente; es decir, los deícticos (tiempo, espacio y persona) están transpuestos al discurso del narrador. No obstante, «esta transposición no es absoluta ya que hay múltiples brechas por medio de las que las señales del enunciado del personaje penetran en la estructura formal del narrador» (Rojas 45).

Al contar con marcas de ambos discursos, los enunciados en discurso indirecto libre adquieren un carácter híbrido:

Las formas libres implican una yuxtaposición o, en ciertos casos, fusión de los discursos de narrador y personaje puesto que el paso de uno a otro no está marcado ni por las señales gráficas canónicas (dos puntos, inicio de un nuevo párrafo, guión [*sic*] de diálogo) ni por términos específicos (*verbum dicendi* o formas sustitutivas). Las marcas de dos discursos diversos yuxtapuestos deben buscarse en los deícticos, en las particularidades lingüísticas, en la perspectiva asumida ante lo narrado (Filinich 163).

En el discurso indirecto libre se produce una fusión entre las voces del narrador y la de los personajes, pero es esta última la que provoca mayor eco en la narración y tiene mayor presencia; pues, aunque se pueden encontrar elementos de ambos discursos o voces, en el discurso indirecto libre se tiende a borrar, o a intentar borrar, al narrador.

Siguiendo a María Isabel Filinich, este tipo de discurso responde por lo menos a las siguientes características:

a) por ser indirecto, el narrador conserva la palabra y refiere los parlamentos de los personajes; b) no hay marcas fuertes de rección, y si hay términos que pueden considerarse como tales, éstos no efectúan una subordinación de discursos, como en el caso clásico, sino que mantienen la ambigüedad de procedencia de las enunciaciones; c) hay elementos pertenecientes a ambos modos de presentación del discurso: oblicuo y recto, esto es, hay tanto deícticos que remiten al narrador como deícticos que señalan al personaje; d) se manifiesta la subjetividad del personaje: el léxico, la sintaxis, la semántica, los juicios, las valoraciones, la ideología, corresponden al personaje, no al narrador (173).

Es decir, el narrador se expresa como si fuera el personaje, se sitúa en su pensamiento y en su conciencia, toma su visión y su percepción, así como las características de su voz y su habla, aunque no deje de percibirse una voz narrativa ajena al relato. Por eso es que en este tipo de estilo a veces parece imposible distinguir la procedencia de cada discurso.

En esta confluencia entre el punto de vista del narrador y el de los personajes, que se percibe también como confluencia de voces, se reproduce el discurso imaginario de las conciencias y se produce un efecto polifónico. En otras palabras, los textos en discurso indirecto libre tienden a la polifonía: el narrador cita el discurso de los personajes y mantiene sus categorías sintácticas, pero los actos del habla (y casi siempre también los de percepción, sensación y pensamiento) se mimetizan con el discurso de los personajes. Predomina la palabra ajena por encima de la palabra propia.

De esta manera, el carácter polifónico de un texto en discurso indirecto libre se advierte en la citación de las percepciones, pensamientos o palabras que la voz narrativa realiza con respecto a los personajes; aunque el narrador se entromete en el discurso y su voz es perceptible gramaticalmente, se mantiene “en penumbras” al mimetizarse con el discurso de los personajes, con sus voces y sus conciencias.

La polifonía y el estilo indirecto libre como su potenciador son imprescindibles para el análisis de *Temporada de huracanes*. Aspectos que, como se indicó en el capítulo anterior, son apuntados ya como elementos compositivos de la novela por varios de los autores que se han acercado a esta novela de Melchor (entre ellos Lucía Treviño, Nicolás Medina Mora Pérez, Francisco Tijerina y Mabel Moraña). No obstante, sus acercamientos abordan el texto de una forma general y no alcanzan a ofrecer un examen detenido de las voces que componen el relato, ni del

rol que éstas y los personajes a los que pertenecen juegan en la configuración del tiempo y espacio literarios¹⁵ y del relato mismo.

Al recurrir a la polifonía bajtiniana, no sólo se pretende ampliar el análisis en dichos términos, sino demostrar cómo es que en la novela se cuelan las voces de distintos personajes –a veces independientes o desde la perspectiva de otros cuyas voces también se manifiestan– y de qué manera ésto permite la confrontación y yuxtaposición de varios discursos, visiones del mundo u opiniones que en el texto aparecen gracias a la estilización del habla, las habladurías o la jerga de un sitio particularmente marginado.

2.2 Cronotopo: tiempo y espacio indisolubles

Es común hallar en la teoría bajtiniana estrechos encuentros y delgadas delimitaciones entre sus conceptos y categorías de análisis. Esto se debe a que el principio interpretativo general en toda la obra de Bajtín reside en el *dialogismo*¹⁶, que sostiene el lazo entre texto, autor y sociedad; de esta idea se desprenden el resto de acepciones que el autor encuentra en la novela, principalmente en la novela polifónica. En toda la estructura novelística, señala, existen relaciones dialógicas que penetran todo el discurso humano, los nexos y manifestaciones de la vida y todo aquello que posee sentido y significado (*Problemas* 67).

¹⁵ Fundamentalmente, desde la categoría bajtiniana del cronotopo, abordada en el apartado siguiente.

¹⁶ «La noción de diálogo, del cual toma el nombre en su acepción etimológica, no gramatical, se opone a la operación dialéctica, de síntesis, en la medida en que la conciencia dialógica se manifiesta en cada acto personalizado, dinámico, abierto, de la discursividad y forma de la trama, el tejido de la circulación social (y de la lucha) del sentido, tanto diacrónica como sincrónicamente. Es un modo de relación específica, de carácter verbal, por el cual los seres humanos conocen e interpretan el mundo, se dan a conocer, son conocidos, conocen al otro y se re-conocen para sí mismos, de manera múltiple y fragmentaria, nunca como totalidad acabada» (Arán, *Nuevo Diccionario* 83-84). El dialogismo consiste en la circulación confrontativa de los valores que dan sentido al discurso (las propiedades del signo son ideológicas) a través de los enunciados, «dentro de un grupo y de una cultura, respondiendo a motivaciones de clase, edad, religión, sexo, etc., donde el lenguaje aparece como “arena de lucha”» (86).

2.2.1 *Del mundo real al mundo representado*

Para el teórico ruso, la cadena dialógica no se interrumpe nunca y el mundo novelesco es un mosaico de lenguajes y valores confrontados incluso desde su construcción, «una instancia que se resuelve en la tensa relación de la conciencia creadora con el héroe de la novela y de las relaciones dialógicas, abiertas (como en la vida, dirá Bajtín), que los personajes del mundo creado mantienen entre sí» (Arán, *Nuevo Diccionario* 87).

Desde luego, en esa relación dialógica tendrá lugar la polifonía, pero también el mundo real, trasladado y traducido al mundo representado en la novela:

los textos refractan la realidad y la hacen suya desde un particular punto de vista, la interpretan y por ello, los textos están siempre ligados dialógicamente a contextos cronotópicos que, al mismo tiempo que le otorgan su valor y sentido, dejan huellas de la interacción en su sistema productivo. El contexto siempre está presente en el texto, como resultado de una conciencia subjetiva que lo asimila activamente (88).

Para hablar del proceso de asimilación del tiempo y del espacio reales en la literatura, Bajtín propone el *cronotopo* –cuyo significado literal es “tiempo-espacio”– como categoría formal y de contenido. El autor toma esta noción como un préstamo de las ciencias matemáticas, específicamente de la Teoría de la relatividad de Einstein y su idea de que dos observadores que se mueven en diferentes velocidades miden el espacio y el tiempo de forma distinta, si bien presencien y describan los mismos acontecimientos.

Trasladado a la teoría literaria, el cronotopo es la «conexión esencial de relaciones temporales y espaciales asimiladas artísticamente en la literatura» (*Teoría y estética* 237). El cronotopo expresa el carácter indisoluble del espacio y el tiempo, en él tiene lugar la unión entre ambos elementos, como un todo inteligible y concreto:

El tiempo se condensa aquí, se comprime, se convierte en visible desde el punto de vista artístico; y el espacio, a su vez, se intensifica, penetra en el movimiento del tiempo, del argumento, de la historia. Los elementos de tiempo se revelan en el espacio, y el espacio es entendido y medido a través del tiempo. La intersección de las series y uniones de esos elementos constituye la característica del cronotopo artístico (238).

Pampa Arán señala que en el centro de esta categoría se encuentran la palabra y los valores culturales del “hombre histórico”, siempre cambiantes y en conflicto, en “tensa dialogía”; así como el arte en tanto «ese bien supremo ligado a la experiencia de la vida humana (y de la palabra) de modo casi indiscernible» (“Las cronotopías” 123), producto de una evaluación interdiscursiva e intersubjetiva y en cierto modo siempre realista (*La herencia* 139).

De tal manera que en los proyectos artísticos se produce una reinterpretación o asimilación de cronotopías reales en tanto configuraciones discursivas culturales. El cronotopo novelesco es entonces

el conjunto de procedimientos de representación de los fenómenos u objetos temporalizados y espacializados que, vinculados a la figura del héroe (cuyo centro valórico también es cronotópico), logran refractar un modo particularizado de interpretar el tiempo y el espacio reales. El principio rector del cronotopo artístico es el tiempo porque este guía toda perspectiva evolutiva, toda concepción de Historia, que es la construcción humana por excelencia. El tiempo debe ser leído en el espacio (138).

De acuerdo con Bajtín, el cronotopo ha tenido una importancia esencial en la determinación de los géneros y sus variantes, así como en “la imagen del hombre en la literatura”, a la que

caracteriza como esencialmente cronotópica. El recorrido por las variantes de la novela europea, que ofrece el teórico ruso en su ensayo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela”, da cuenta de las formas en que ha ocurrido la asimilación artística del cronotopo histórico real en la literatura. Él mismo afirma que ésta:

ha discurrido de manera complicada y discontinua: se asimilaban ciertos aspectos del cronotopo, accesibles en las respectivas condiciones históricas; se elaboraban sólo determinadas formas de reflejo artístico del cronotopo real. Esas formas de género, productivas al comienzo, eran consolidadas por la tradición y, en la evolución posterior, continuaban existiendo obstinadamente, incluso cuando ya habían perdido definitivamente su significación realmente productiva y adecuada. De ahí la coexistencia en la literatura de fenómenos profundamente distintos en cuanto al tiempo, lo que complica extremadamente el proceso histórico literario (*Teoría y estética* 238).

Lo que lleva al autor a dicha conclusión es su ardua tarea para la clasificación de una tipología que muestre el ingreso del cronotopo real al sistema artístico de la novela «y cómo sus motivos fundamentales pueden ser leídos en la obra como asimilación de la conciencia cultural que refractan [...] como traducción semiótica de un tiempo y espacio reales e, ideológicamente, de una concepción del hombre y de una organización social simbólica» (Arán, “Las cronotopías” 128).

De este modo, identifica las características comunes y elementos dominantes en cada época o periodo de la historia, momentos en los que se han asimilado diferentes cronotopos en la novela.

2.2.2 *Las formas del cronotopo*

Su estudio traza de alguna forma la historia de la novela desde la antigüedad clásica hasta el siglo XIX, largo periodo en el que identifica distintas formas y motivos cronotópicos:

- 1) la novela griega de aventuras y de la prueba
- 2) la novela de aventuras costumbrista
- 3) la novela biográfica
- 4) la novela caballeresca
- 5) el pícaro, el bufón y el tonto
- 6) la novela de Rabelais
- 7) el idilio (Bajtín, “El cronotopo” 64).

Bajtín se interesa por la diversidad de cronotopos que tienen lugar en cada una de estas formas, y por el modo en que tiempo y espacio organizan el acontecer del relato. Deja en claro que cada cronotopo puede incluir dentro de sí un número ilimitado de cronotopos más pequeños, aunque siempre habrá uno que predomine sobre los demás. Entre muchas de estas posibilidades, algunos cronotopos que encuentra son el bucólico, idílico-pastoril, el de la épica y la tragedia (en novela griega, novela de aventuras y costumbres, y en las formas auto-biográficas); los de las novelas caballeresca y picaresca (donde resalta la función de figuras como el pícaro, el bufón y el tonto); el cronotopo rabelaisiano y el cronotopo idílico (del que se desprenden los idilios: amoroso, familiar, del trabajo agrícola y del trabajo artesanal).

Además, a estos grandes cronotopos estables atribuye «un momento valorativo que sólo puede ser separado del conjunto artístico del cronotopo en el marco de su análisis abstracto» (*Teoría y estética* 393), pues en su opinión, el arte y la literatura están impregnados de “valores cronotópicos” de diversa magnitud y nivel, que se corresponden con cada motivo o elemento

importante de la obra. Algunos valores o motivos cronotópicos son: el encuentro y el camino; el castillo; el salón-recibidor; la pequeña ciudad provinciana; y el umbral¹⁷.

La noción bajtiniana de *motivo* alude a una figura semántica que teje su significación en relación con el cronotopo dominante:

Aun cuando el tema que lo origina sea de índole general y abstracta [...], para concretarse y materializarse se articula en diferentes motivos [...], logrando una nueva unidad semántico compositiva que remite a un orden histórico, temporalizado, y a una imagen del hombre de una época y hasta de una filosofía de la historia, lo que mostraría el cronotopo propiamente dicho como modo de representación artística de una imagen historizada del hombre (Arán, “Las cronotopías” 133-134).

Así pues, como categoría formal pero también de contenido, el cronotopo va más allá de la puesta en escena del tiempo y espacio representados, pues sus principales aportaciones son la indisolubilidad entre ambos elementos y su importancia para la formación del argumento. Por eso Bajtín señala que su uso es “casi” metafórico, útil «para comprender de qué modo la experiencia concreta y sensible del mundo y de la historia se realizan en figuras de la lengua narrativa buscada por la novela» (Arán, *La herencia* 143).

El cronotopo regula la aparición de sujetos y discursos en situaciones cronotopizadas en épocas y espacios determinados; es un centro organizador del relato o del mundo narrado, por lo que permite el reconocimiento de cronotopías temático-argumentales; de imágenes temporalizadas y espacializadas, así como de los lugares narrativizados donde se concretan las acciones; y de la función cronotópica del lenguaje.

¹⁷ Más adelante se profundizará en el cronotopo del umbral, de especial interés para esta investigación.

Se descompone en multiplicidad de motivos cronotópicos o figuras textualizadas, que se pueden reconocer en unidades compositivas ensambladas en la novela, tales como la organización argumental, la variante genérica a la que suele servir, los rasgos identitarios de los personajes y las variaciones polifónicas (Arán, “Las cronotopías” 132).

De ahí que el autor ruso conciba al cronotopo como categoría determinante de la *unidad artística* de la obra literaria en sus relaciones con la realidad y que atribuya su estudio en el marco de los análisis abstractos. Por eso hacia el final de su ensayo “Las formas del tiempo y del cronotopo en la novela” señala que la importancia de los cronotopos examinados es *temática* y *figurativa*.

Temática al ser centros organizadores de los principales acontecimientos argumentales de la novela, pues en el cronotopo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales y a ellos les pertenece el papel principal en la formación del argumento. *Figurativa*, porque en los cronotopos el tiempo adquiere un carácter concreto-sensitivo y se concretan los acontecimientos argumentales.

Acerca de un acontecimiento se puede narrar, informar; se puede, a la vez, dar indicaciones exactas acerca del lugar y tiempo de su realización. Pero el acontecimiento no se convierte en imagen. Es el cronotopo el que ofrece el campo principal para la representación en imágenes de los acontecimientos. Y eso es posible gracias, precisamente, a la especial concentración y concreción de las señas del tiempo –del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico– en determinados sectores del espacio. Eso es, exactamente, lo que crea la posibilidad de construir la imagen de los acontecimientos en el cronotopo (en torno al cronotopo) (*Teoría y estética* 400-401).

El cronotopo sirve como punto principal para el desarrollo de las escenas, en las que se iluminan las partes informativas de la novela. Es para ésta un centro de concentración plástica y de encarnación. Señala el autor: «todos los elementos abstractos de la novela –generalizaciones filosóficas y sociales, ideas, análisis de causas y efectos, etc.– tienden hacia el cronotopo y adquieren cuerpo y vida por mediación del mismo, se implican en la expresividad artística» (401).

Estos aspectos son fundamentales para su estudio: la *unidad artística* permite evaluar las cronotopías dentro de la novela y determinar la mirada que ésta ofrece sobre la realidad; la *importancia temática* permite identificar la organización del texto: los nudos argumentales, el punto de partida y el punto de conclusión; mientras que la *importancia figurativa* se refiere a la forma composicional de la novela y a los procedimientos y elementos que en ella permiten la configuración del espacio de ficción.

2.2.3 El umbral: hacia una cronotopía de la violencia

De interés particular para el desarrollo de esta investigación es el cronotopo o motivo cronotópico del *umbral*, pues resulta el más indicado para abordar la reinterpretación de contextos violentos como el llevado a la ficción en *Temporada de huracanes*.

Este cronotopo, impregnado de una gran intensidad emotivo-valorativa, es asociado a la crisis y a la ruptura vital. Dice el propio Bajtín que la palabra “umbral” «ha adquirido en el lenguaje (junto con su sentido real) un sentido metafórico, y está asociada al momento de la ruptura de la vida, de la crisis, de la decisión que modifica la vida (o al de la falta de decisión, al miedo a atravesar el umbral)» (399).

Siempre se presenta metafórica y simbólicamente, como el umbral entre vida y muerte, entre mentira y verdad, entre razón y demencia, por ejemplo; aunque también puede adquirir

representaciones físicas como una escalera, un recibidor o corredor, o diferentes «lugares de acción, los lugares en que se desarrollan los acontecimientos de las crisis, caídas, regeneraciones, renovaciones, aciertos, decisiones que determinan toda la vida del hombre» (399).

En el cronotopo del umbral el tiempo parece no tener duración, sale del transcurso normal del tiempo biográfico y suele ser determinado por instantes decisivos que derivarían en cambios radicales. También suele asociarse con los motivos cronotópicos del camino y del encuentro, cuyo sentido puede ser real, metafórico o simbólico y en los que además puede figurar el motivo del viaje: en el cronotopo del camino se combinan «las series espaciales y temporales de los destinos y vidas humanos, completándose y concretándose por las *distancias sociales*, que en este caso están superadas» (394). En este cronotopo, suele producirse el encuentro y se propicia la plurivocalidad.

Las cronotopías de *Temporada de huracanes* no parecen tener cabida en otro cronotopo que no sea el del umbral, pues la ruptura vital y las crisis son las que enlazan los nudos argumentales de la novela; como se demostrará más adelante, el asesinato de la Bruja del pueblo, la relación conflictiva entre algunos personajes (incluidos víctima y victimario), los momentos de crisis a los que éstos se enfrentan y el mismo desenlace de esta historia narrada, conducen a la reinterpretación de ese contexto precario y violento en el que se ambienta la novela.

Prácticamente todos los autores que hasta ahora se han aproximado a este texto de Melchor coinciden al identificar una atmósfera de desamparo y miseria dominada por la violencia y la injusticia. Sin embargo, aunque reconocen el carácter polifónico del texto, ninguno de ellos se detiene en la influencia que ese efecto generado por la multiplicidad de voces tiene en la caracterización del tiempo y espacio literarios, ni recurre al cronotopo como herramienta de análisis para escudriñar en las reinterpretaciones que el texto ofrece sobre la realidad.

El acercamiento a *Temporada de huracanes*, propuesto aquí desde la teoría bajtiniana, permitirá estudiar a fondo la mencionada correlación entre la polifonía y los motivos cronotópicos en la novela como constructo central del análisis. Aunque en diálogo con otras lecturas críticas, este enfoque teórico posibilita una aproximación distinta al texto, donde la multiplicidad de voces y perspectivas se abordan como representación de los discursos sociales y asimilación de una conciencia cultural. El estudio en dichos términos corresponde al siguiente capítulo.

CAPÍTULO III. LA BELLEZA TERRIBLE EN *TEMPORADA DE HURACANES*

Las siguientes líneas presentan el análisis de *Temporada de huracanes* mediante la aplicación teórica detallada en el capítulo previo. En primer lugar, se estudian las múltiples voces y perspectivas que componen la novela, así como la forma en que éstas se manifiestan produciendo un efecto polifónico. En segundo lugar, es abordada la atmósfera de miseria y abandono que esas voces ayudan a recrear desde una reinterpretación cronotópica de la violencia y la descomposición social en la realidad mexicana. Finalmente se analiza el personaje de la Bruja, en cuya caracterización se condensan dichos elementos.

3.1 Cinco miradas, múltiples voces

Temporada de huracanes es a todas luces un texto polifónico, en él resuena una multiplicidad de voces que se enfrentan entre sí y que interactúan en tanto conciencias, puntos de vista y registros lingüísticos, tal como Bajtín concibe la esencia polifónica del relato moderno. Para estudiar dicho efecto en la novela, esta investigación considera dos aspectos como indispensables: la idea bajtiniana de que todo texto polifónico es también poliperspectivo¹⁸ y el estilo indirecto libre como un potenciador de la polifonía. A partir de ambas nociones, es posible un acercamiento a las voces que integran la novela y a la forma en que cada una de ellas reclama un espacio en la narración.

De ahí que sea necesario prestar atención a las miradas desde las que esas voces tienen lugar, de atender la focalización del relato en personajes como Yesenia, Munra, Norma, Brando y El Abuelo, para luego dar paso a la manifestación de otras voces que también hacen eco en la

¹⁸ Hay que recordar lo señalado en el capítulo anterior sobre la concepción de *voz* en Bajtín, quien no establece fronteras entre ésta y la *perspectiva*, sino que concibe a ambas como sinónimo de punto de vista o visión del mundo. De tal modo que al reproducirse un discurso ajeno se reproduce también un sistema de ideas o creencias.

narración, sea desde la perspectiva de los personajes mencionados, o mediante una especie de mirada colectiva que agrupa las expresiones de un pueblo entero. Lo anterior, debido a que dichas voces tienen lugar en el marco de la conciencia, se manifiestan sólo a través del filtro de determinadas perspectivas.

Escrita en estilo indirecto libre y en tercera persona, esta novela cuenta con un narrador heterodiegético que sabe lo mismo que los personajes y dirige el discurso insertándose en sus conciencias, dando paso también a la expresión de otras voces. Aunque en el texto no son del todo claros los cambios discursivos y pocas veces se presentan modificaciones en la persona gramatical, por medio de la voz se incorpora el habla de los personajes, que se manifiestan desde varias perspectivas, tonos y actitudes.

En el inicio, un breve capítulo presenta el hallazgo del cadáver de la Bruja de La Matosa, a cargo de cinco niños que juegan en un canal de riego. Una mirada exterior se ocupa de las acciones, sin tener acceso a la conciencia de los personajes, la voz narrativa describe el acercamiento al sitio donde descansa el cuerpo sin vida, cuya imagen se descubre sólo a través de los ojos y las percepciones de los niños que exploran la zona:

la brisa caliente, cargada de zopilotes etéreos contra el cielo casi blanco y de una peste que era peor que un puño de arena en la cara, un hedor que daban ganas de escupir para que no bajara a las tripas, que quitaba las ganas de seguir avanzando.

Pero el líder señaló el borde de la cañada y los cinco a gatas sobre la yerba seca, los cinco apiñados en un solo cuerpo, los cinco rodeados de moscas verdes, reconocieron al fin lo que asomaba sobre la espuma amarilla del agua: el rostro 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 (*Temporada de huracanes* 11-12, énfasis añadido).

Colocada en perspectiva, la breve narración proporciona algunas percepciones sensoriales que sólo podrían conocerse al interior de la mente de los niños o si alguno de ellos las expresara verbalmente; no obstante, esa mirada exterior se permite una licencia al señalar la brisa caliente y el hedor que anuncian el descubrimiento del cadáver. Algo que parece no ser gratuito, pues apunta hacia la posterior disposición de perspectivas y voces que desarrollarán la historia narrada entre rumores que sí se verbalizan, y aquello que permanece en los pensamientos reproducidos al interior de las conciencias de cuatro personajes relacionados con el crimen y de uno más que da cuenta del destino del cadáver.

Evidentemente, el hecho focalizado es el asesinato de la Bruja, este suceso motiva el relato y obtiene una forma distinta en cada capítulo, a través de la perspectiva de diferentes personajes focalizadores y de la relación (afectiva, familiar o circunstancial) que cada uno de éstos sostiene con Luismi, principal responsable del crimen. De tal modo que el efecto polifónico se produce en la confrontación y yuxtaposición de esos variados discursos, visiones del mundo u opiniones que en el texto aparecen por medio de la estilización del habla. En los siguientes sub-apartados se observa detenidamente cada caso.

3.1.1 Yesenia y las voces de una familia conflictiva

El capítulo III es el primero en focalizar el relato en un solo personaje, presenta a Yesenia y desde su voz y mirada informa los motivos por los que ésta decide denunciar ante la policía a su primo, «Maurilio Camargo Cruz alias El Luis Miguel» (53), como responsable del asesinato de la Bruja de La Matosa. Gracias a la reproducción de sus pensamientos –que rememoran una historia

familiar conflictiva y un amor desmedido de la abuela (doña Tina) por los varones de su linaje, frente a una relación violenta y hostil con sus hijas y nietas– se dan a conocer la aversión que Yesenia siente por Luismi y sus múltiples intentos fallidos por evidenciarlo ante su abuela por la vida que lleva.

Con un tono quejumbroso, la voz narrativa –aparentemente externa– se inserta en la conciencia de Yesenia. El relato evoca el momento en que ésta ve por penúltima vez a Luismi y poco a poco va fusionándose con su habla y léxico, mostrados a partir de sus sentimientos y opiniones sobre su primo:

Ese día, Yesenia se había ido a bañar al río temprano, y lo vio cuando ya iba de salida. Venía 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 porque encima de que se atrevió a acercársele, todavía tuvo el descaro de preguntarle a Yesenia que cómo estaba el agua del río, y ella, sin dignarse a mirarlo siquiera, [...] de la forma más cortante que pudo, le dijo que el agua estaba clarita, y le dio la espalda y se marchó para la casa pensando en todo lo que tendría que haberle dicho al cabrón chamaco ese (35, énfasis añadido).*

Como indican las cursivas añadidas en el fragmento anterior, el habla de Yesenia se incorpora indirectamente, apropiándose de la narración. Las huellas discursivas del personaje son detectadas desde entonces en las recurrentes expresiones que este personaje utilizaría para relatar el acontecimiento y mediante esta apropiación toma lugar el estilo indirecto libre, al reproducir el léxico y la entonación del discurso del personaje, pues la voz narrativa se mezcla con la de Yesenia, sin abandonar la tercera persona:

todo lo que sus chingaderas habían ocasionado, puras desgracias para la familia: la enfermedad de la abuela, nomás para empezar, el coraje aquel que la dejó paralizada de la mitad de este lado y, al año, la caída en donde se rompería la cadera y de la que todavía no se recuperaba, y tal vez no lo haría nunca porque nomás había que ver cómo la pobre se ponía cada vez más flaca y más transparente, aunque todavía conservaba el genio de la chingada de toda la vida y se la pasaba jodiendo a Yesenia con el pinche chamaco (35).

La narración se centra en Yesenia y aunque *aparentemente* no le cede la voz, incorpora su manera de hablar y de interpretar los sucesos; *aparentemente*, porque su voz tiene mayor peso en la narración que aquella que sostiene el relato. Comienza a borrarse esa voz narrativa para ceder espacio a la voz del personaje, manifestando su subjetividad, como ya se indicaba en el capítulo anterior al referir las características del discurso indirecto libre.

Si bien la perspectiva desde la que se narra es la misma, la mirada de Yesenia y la reproducción de su habla y pensamiento también permiten que otras voces resuenen, que tengan eco en la narración; la cual se fusiona progresivamente con el discurso de otros personajes, de tal forma que los actos enunciativos ajenos son desplegados desde el mismo ángulo (la perspectiva de Yesenia), pero reproducidos siempre en su modo más literal, tal como cada uno habría sido expresado.

De esta manera, se identifican algunos rasgos del habla de doña Tina, citada en la mente de Yesenia incluso mediante la utilización de los dos puntos (:). Sus palabras se reproducen casi literalmente, pero se acompañan de la interpretación que la joven les da y del hartazgo que le genera la insistencia de su abuela por saber de Luismi desde que ya no vive con ellas:

Porque quién sabe cómo se había enterado del chisme, si nomás cuando le convenía era sorda y seguramente había escuchado a las argüenderas de las Güeras contar que el chamaco se había juntado con una muchacha de fuera y que se la había llevado a vivir al jacal ese que había levantado detrás de la casa de su chingada madre; todo el tiempo chingue y jode a Yesenia: *que cómo era la dichosa muchachita aquella, que por qué se habían juntado así nomás, ¿acaso estaban esperando criatura? ¿Era trabajadora la chamaca esa? ¿Sabía guisar y lavar la ropa?* (36, énfasis añadido).

En el diálogo permanente que implica la multiplicidad de voces, en este caso escuchadas desde la conciencia del personaje focalizador, se acumulan y reproducen las entonaciones de discursos ajenos y son confrontadas las distintas voluntades, visiones del mundo u opiniones que Bajtín enmarca en la polifonía literaria.

Así, por ejemplo, la visión u opinión de Yesenia (influenciada por las de su madre y su tía, la Negra y la Balbi) es confrontada con la de su abuela. Ambos lenguajes son estilizados y exhibidos por la voz narrativa, que por momentos cede ante intervenciones que no son marcadas gráficamente (con los tradicionales guiones o dos puntos del discurso directo) pero que alteran la persona gramatical, mostrando más de una percepción sobre lo narrado:

pero no, ni madres, no hubo poder humano que la convenciera. ¡Cómo iba a dejar doña Tina desamparada a esa pobre criatura, su único nieto varón, el hijo de su adorado Maurilio, que estaba tan enfermo, el pobre, que no podía hacerse cargo del niño! Cómo iba a decirle que no a Maurilio, el único que se sacrificó por ella y dejó la escuela cuando recién llegaron a La Matosa, para ayudarla a poner la

fonda, mientras que ustedes dos nomás se la pasaban de putas, metiéndose con los trailereros y los peones del Ingenio, les reclamó la abuela (37, énfasis añadido).

Mientras Yesenia evoca la opinión de la Negra y la Balbi, quienes reprueban la decisión de su madre de hacerse cargo de Luismi al grado de preferir marcharse de la casa debido al desacuerdo, las palabras de doña Tina se materializan adquiriendo un tono irónico, con el que Yesenia contrapone la opinión de su madre y su tía con la de su abuela.

Los cambios en el nivel discursivo también ocurren cuando se insertan con mayor claridad las voces de la Negra y la Balbi, al igual que la voz de doña Tina se abren paso e intervienen verbalmente (si bien se mantengan siempre en la evocación mental de Yesenia) para apelar a las acciones de la abuela; en este caso la decisión que ésta toma sobre el cuidado de Luismi y que sus hijas reprueban al grado de tener que marcharse de su casa por el desacuerdo:

¿Qué no se daba cuenta de que el chamaco ese ni siquiera se parecía a Maurilio?, le dijo la tía Balbi cuando se enteró de que la abuela se estaba encargando del escuincle. ¿Qué no se daba cuenta de que no se parecía a nadie de la familia?, dijo la Negra, la mamá de Yesenia, cuando llegó a la casa y vio que la abuela llevaba aquel chamaco mugroso prendido al cuello como un chango. Qué se me hace que entre el Maurilio y la pinche vieja cochina esa le vieron a usted la cara de pendeja, mamacita; me extraña que con esa mente tan cochambrosa que tiene para andar siempre pensando lo peor de nosotras, me extraña que no se acuerde de eso de que “hijos de mis hijas, mis nietos; hijos de mis hijos, sepa su chingada madre” (36-37, énfasis añadido).

Habría que señalar que, aunque estas voces llegan a distinguirse una de otra gracias a algunas alteraciones en la persona gramatical, a indicadores verbales como “les reclamó”, “le dijo”

o al ocasional uso de los dos puntos (:), la fusión entre los discursos de la voz narrativa y de los personajes se mantiene y son estos últimos los que dominan la perspectiva del relato, permitiendo así la expresión de distintos puntos de vista dentro de uno solo.

La selección y restricción de información se apega por completo a la voz y el habla de Yesenia, así como a sus limitaciones espaciotemporales y perceptuales. El capítulo III es contado desde el filtro de su memoria y mediante las evocaciones de lo que ella alcanza a registrar en función de su declaración ante el Ministerio Público, como su encuentro con Luismi en el río y el momento en que –desde el lavadero de su casa– lo ve junto a alguien más, cargando el cuerpo de la Bruja y subiéndolo a la camioneta de su padrastro.

Uno de esos muchachos era su primo, Maurilio Camargo Cruz alias El Luis Miguel, Yesenia estaba completamente segura; que le cortaran una mano si no era ese cabrón, carajo, si no por nada lo había criado desde que era niño y podía reconocer esa mata de chinos salvajes a diez kilómetros de distancia; y también estaba segura de que la persona que llevaban cargando era la Bruja, por el tamaño de aquel cuerpo y porque las ropas que llevaba puestas eran todas negras, tal como esa persona acostumbrada vestirse desde que Yesenia tenía memoria. [...] Todo eso se lo contó a los policías que la atendieron de mala gana aquel lunes primero de mayo, y luego tuvo que volver a repetírselo todo a la secretaria del agente del Ministerio Público: el nombre de su primo y la dirección en donde vivía y lo que ella había visto aquel viernes al mediodía (53-54, énfasis añadido).

Este fragmento es un claro ejemplo del ángulo focal del relato, pues resalta principalmente la percepción visual rememorada por Yesenia, la posición en que dice encontrarse le permite

afirmar que es su primo uno de los que cargan el cuerpo y también saber que se trata del cuerpo de la Bruja.

Justo a partir de esa apelación a lo visual se identifica el punto de vista de este personaje, por medio del que luego se tiene acceso a su conciencia y a su propia visión del mundo, presente en las valoraciones que Yesenia hace sobre su primo, en la forma en que se expresa de él, así como en tomar las circunstancias no para hacer justicia al asesinato de la Bruja, sino como un pretexto para perjudicar a Luismi.

Además de que, como se ha podido observar en este sub-apartado, esa mirada y la manifestación de su voz conducen también a la reproducción de otras voces que, yuxtapuestas a la de Yesenia, toman el control del relato superando a la voz narrativa y apropiándose de la narración mediante sus preferencias léxicas. Algo similar a lo que ocurrirá en los siguientes capítulos de la novela, anclados en la perspectiva de otros personajes.

3.1.2 Munra, la voz del declarante

En el capítulo IV es tomada la perspectiva de Munra, padrastro de Luismi, quien participa de forma indirecta en el asesinato al ser el encargado de llevar a Luismi y a Brando a la casa de la Bruja, y luego de trasladar su cuerpo moribundo hacia el canal de riego, donde ésta es rematada. La narración mezcla la declaración de Munra ante las autoridades policiales, con los recuerdos de éste y determinadas situaciones –relacionadas o no con el crimen– apeladas por su memoria, las expresiones léxicas de este personaje van de lo verbalizado en su declaración a lo que permanece sólo en sus pensamientos.

El relato posiciona el discurso del personaje por encima del discurso narrador que, a pesar de recurrir a la tercera persona, se desdibuja y permite el predominio de la voz de Munra, quien resuena con mayor intensidad en la narración:

La verdad, la verdad, la verdad es que él no vio nada, por su madre que en paz descansa, por lo más sagrado que él no vio nada; ni siquiera supo lo que esos cabrones le hicieron, sin su muleta cómo iba a bajarse de la camioneta, y además el chamaco le había dicho que se quedara al pendiente tras el volante, que no apagara el motor ni se moviera, que todo era cosa de minutos para largarse, o eso fue lo que entendió Munra y después ya no supo nada, ni se bajó a ver ni mucho menos se volteó para asomarse por la puerta abierta y aunque la verdad sí tuvo ganas de ver no cayó en la tentación de mirar por el espejo retrovisor, le ganó el miedo (61).

Además, en las reminiscencias de Munra se entonan las voces de Luismi y de Chabela, madre de este último. De manera que, mientras la voz narrativa dirige el relato apropiándose de la perspectiva de Munra, ésta también se permite estilizar el habla de los otros personajes en un vaivén de expresiones cuyas marcas sólo pueden identificarse en el paso de un sujeto a otro.

Es decir, sus intervenciones aparecen desde el punto de vista de Munra y adquieren forma sólo desde el limitado acceso que éste tiene a ellas, justo como él recuerda que fueron verbalizadas. En el siguiente ejemplo, las cursivas añadidas señalan los discursos ajenos, en este caso las voces de Chabela y de Lusmi, mientras que las letras redondas indican los momentos en que el discurso de Munra retoma el relato:

y la Chabela se la vivía cagoteándolo *de que nunca tenía dinero, de que nunca le daba para la casa ni le pagaba renta y que hasta cuándo el cabrón pensaba vivir a costillas de ella, si ya tenía dieciocho años y era como para que fuera él quien*

estuviera ganando dinero para mantenerla a ella, a su madre que lo parió con tanto dolor y sacrificio, [...] Por eso fue que Munra se animó a invitar al chamaco a la campaña [...] y el chamaco necio con que no, que no quería, que la pinche política era una mierda y que él no quería andar de gato por tres miserables pesos, que mejor prefería aguantarse a que al fin le cayera la chamba esa de la Compañía que le habían prometido: la dichosa chamba de la Compañía, un pinche sueño guajiro que el chamaco quién sabe de dónde había sacado, (74-75, énfasis añadido).

Pero la polifonía propiciada desde la voz de Munra llama particularmente la atención debido a las constantes variaciones de la persona gramatical; pues si bien la voz narrativa sostiene una postura heterodiegética la mayor parte del tiempo, en el repaso mental del testimonio de este personaje como testigo y cómplice del crimen cometido por su hijastro, una voz en primera persona se superpone a la voz narrativa guía y diluye las fronteras entre el discurso narrador y el del personaje.

A su vez, gracias al estilo indirecto libre, por momentos se superpone un tercer discurso, cuya expresión y tono pueden interpretarse como el estilo y la terminología acostumbrados en las documentaciones policiales y en la redacción de testimonios o declaraciones que conforman una investigación. Ambas variaciones pueden leerse en el siguiente fragmento:

por lo que a bordo de su camioneta cerrada marca Lumina, color azul con gris, modelo mil novecientos noventa y uno, con placas del estado de Texas erre ge equis quinientos once, se dirigió al punto de reunión señalado [...] y fue en compañía de estas tres personas que estuvo conviviendo durante aproximadamente dos horas, lapso en el que se dedicaron a ingerir en la vía pública varios litros de una bebida de sabor naranja con aguardiente de caña que el muchacho apodado Brando llevó

ya preparada en un galón de plástico, así como un cigarrillo de marihuana y ellos, es decir el Luismi y el Brando y el Willy *consumieron también pastillas psicotrópicas de las que el declarante desconoce la marca o tipo*, hasta las dos de la tarde, hora en que su hijastro le preguntó si siempre sí iba a hacerle el paro que le había pedido, y *yo le dije* que no tenía gasolina, que tenía que darme dinero primero, y *ahí fue cuando me di cuenta* de que quien llevaba el dinero era Brando, *porque él fue quien me dio un billete de a cincuenta y me dijo: llévanos a La Matosa* (89-90, énfasis añadido).

Otra variación gramatical es la apelación ocasional de Munra, en primera persona, al comandante Rigorito y a sus oficiales, cuyas voces no se muestran gráficamente pero manifiestan su presencia cuando los recuerdos del padrastro de Luismi ofrecen la ilusión de un interrogatorio en tiempo presente, sobreentendiéndose entonces las preguntas invisibles a las que él responde:

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*, yo le *juro* que esos cabrones chamacos no me dijeron nada de lo que se tramaban, nomás me dieron los cincuenta varos para la gasolina y lo demás que me prometieron ni me lo dieron nunca (92, énfasis añadido).

De igual forma, en las explicaciones posteriores y en la sugerencia que hace a dichos oficiales para dar con el supuesto dinero robado a la Bruja por los responsables de su asesinato, Munra parece dirigirse a ellos, o recordar el momento en que lo hizo, antes de que la narración vuelva repentinamente a demostrar que todo lo narrado permanece al interior de su conciencia:

[...] *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, [...] *pregúntenle al Luismi, pregúntenle al Brando*; ese cabrón vive ahí a tres cuabras del parque, casi frente a las maquinitas de don Roque, una casa amarilla de portón blanco, *pregúntenle a ese cabrón qué fue lo que hizo con el dinero, y dónde están los cincuenta varos que le prometieron*, esos cincuenta varos que de la impresión a Munra se le olvidaron por completo y no volvió a acordarse de ellos hasta que se encontró en la cama, dando vueltas y vueltas sobre las sábanas sudadas (95-96, énfasis añadido).

Las variaciones discursivas y gramaticales que se presentan en este discurso dominado por la perspectiva de Munra concuerdan con lo que Bajtín llama *construcción híbrida*, aquellos enunciados que por sus características gramaticales y compositivas corresponden a un solo hablante, pero en los que se mezclan «dos enunciados, dos maneras de hablar, dos estilos, dos lenguajes, dos perspectivas semánticas y axiológicas» (*Teoría y estética* 121-122).

Por tanto, el discurso de Munra es bivocal, con un fin también polifónico se emite siempre en dos direcciones. Por una parte, va y viene entre lo que dice o recuerda haber dicho y lo que sólo se reproduce en su pensamiento, donde con frecuencia se estiliza el habla de personajes como Chabela y Luismi, citados en el flujo de su conciencia; por otra parte, a las palabras de Munra se incorpora el ya mencionado lenguaje policial acostumbrado en las declaraciones o testimonios de un caso judicial. De manera que puede hablarse de un constructo híbrido, en el que tienen lugar dos voluntades distintas expresadas a través de una sola mirada.

3.1.3 Norma, la voz inocente

La perspectiva de Norma predomina en la narración del capítulo V. Esta joven, casi niña, es la pareja de Luismi y, según se revela en este y en otros capítulos, son sus circunstancias las que motivan el asesinato de la Bruja, un acto de venganza que Luismi comete tras intuir que fue la curandera quien preparó el brebaje abortivo cuyos efectos llevan a Norma al hospital y a enfrentarse a los juicios de una trabajadora social que también interroga al chico y lo señala como “culpable” de las consecuencias del aborto practicado.

La focalización en este personaje es una de las más interesantes debido a la información que proporcionan las huellas deícticas en torno a Norma. El plano espaciotemporal de su presente es construido con base en la posición física del personaje –mientras se encuentra hospitalizada– y el alcance de sus percepciones; por lo que el punto de vista es ubicado a partir de los sentidos de Norma: su oído, visión, tacto e incluso el olfato.

El capítulo comienza con la intervención de una mujer, quien habla de su experiencia con ocho embarazos fallidos, previos al del recién nacido que alimenta en el momento: «Un milagro, mi hijo es un milagro, decía la mujer de la bata rosa; la prueba de que Dios existe y de que san Judas todo lo puede, hasta los casos imposibles, mira» (97). Palabras dichas mientras Norma, desde la cama de al lado, observa el movimiento de los puños del bebé y escucha sus gemidos que, supone, se deben al calor de la sala de hospital, un llanto insoportable que «le ponía los pelos de punta» (98). Pero también siente la fuerza de las vendas con las que se encuentra amarrada al barandal de la cama y que lastiman sus muñecas en carne viva, así como puede percibir el olor «en la sofocante sala: a suero de leche, a sudor rancio, un olor dulzón y a la vez agrio» (98).

Como se observa en los ejemplos citados, a través de los sentidos se reproducen las sensaciones que este personaje experimenta y se advierte el tono en que la voz de Norma se abre

paso, un tono desesperado, encaminado al delirio y que –en una especie de monólogo interior–, va y viene entre la reconstrucción de esas percepciones en su presente y la evocación mental de las razones por las que se encuentra en la situación ya mencionada; así como al repaso desordenado de su historia hasta entonces, el olor de la sofocante sala de hospital que le recuerda al hermanito muerto que alguna vez cuidó y que lleva su memoria hacia la precaria forma en que ella, sus tres hermanos y su madre dormían en la misma cama, aguantándose las ganas de ir a orinar para que ninguno cayera.

De un momento a otro, el relato vuelve al presente:

[...] y por eso permanecía toda la noche en su orilla de la cama, incluso cuando las ganas de orinar eran tan fuertes que le impedían volver a dormirse, y se quedaba inmóvil bajo las mantas y contraía los esfínteres [...] del mismo modo en que se las aguantaba en aquella cama de hospital, *rodeada de mujeres desgredadas y todos esos críos llorones, y los familiares y su cháchara insoportable: pegando los muslos, y apretando los dientes, y tensando los adoloridos músculos de su abdomen para contener la orina caliente que de cualquier modo terminaba por escapársele en un chorro delgadito y doloroso, y Norma cerraba los ojos de pura vergüenza, para no ver la mancha oscura que de pronto aparecía sobre su bata y empapaba la sábana de la cama; para no ver las narices fruncidas por el asco de las mujeres de las camas aledañas, ni las miradas acusadoras de las enfermeras* (100, énfasis añadido).

El énfasis señalado en esta cita resalta algunas de las huellas de la voz de Norma, presente, aunque menos explícita que las de Yesenia y Munra, debido al predominio de la voz narrativa anclada en su punto de vista.

Pero este aspecto no limita la capacidad polifónica del texto, pues a esa voz ajena que inicia el relato (la mujer del bebé milagro) se suman las que el delirio de Norma reproduce en su cabeza: la voz de la trabajadora social recriminándola (103); la de su madre aconsejando, regañando, encargándole los quehaceres de hermana mayor (124); la de Pepe, su padrastro, convenciéndola de que fue ella quien pidió los encuentros sexuales y de que es la única culpable de sus abusos (134); la voz de Chabela contando su vida y ofreciéndole la alternativa de no continuar su embarazo (144); e incluso la de Luismi, ayudándola desde el día que se conocieron (119).

La particularidad en la perspectiva de Norma es la manera en que algunas voces ajenas se adhieren a la suya, no sólo evocando las palabras expresadas por otros personajes, sino impregnándolas de la interpretación que ella les da o les dio en su momento. De tal forma que aspectos como las variaciones gramaticales y la estilización del habla alcanzan otras dimensiones y ofrecen entonaciones diversas, limitadas al alcance cognitivo de Norma, a la mirada inocente e ingenua con que ella las rememora.

Como, por ejemplo, puede leerse en los ecos de la voz de Pepe:

pero quién sabe cómo y con qué mañas el Pepe se las arregló para hacerle un hoyo más, un agujero que, con el tiempo y los dedos callosos de Pepe y la punta de su lengua, fue creciendo hasta ser capaz de albergar completa la verga de su padrastro, hasta el fondo, decía él, hasta que tope, como debe ser, como Norma se lo merecía, como ella misma lo había estado pidiendo en silencio todos esos años, ¿no? Porque ahí estaba ese beso que ella le había dado, como prueba de que ella fue la que lo empezó todo; ella, la que lo sedujo a él, rogándole con los ojos; [...] si él no era ninguna bestia, al contrario; él solo le daba lo que ella pedía: una caricia bonita, una sobadita, un masajito en esos pechos que ya se le empiezan a hinchar por el contacto

diario con sus dedos, los pezones bien gorditos ya después de unos buenos chupetones, y el triangulito entre las piernas bien mojadito de tanto frotar la campanita esa, [...] Porque si tú no la pidieras, Norma, mi verga no te entraría toda, ¿ves? Si no te gustara lo que te hago no te mojarías tan rico (134-135).

Entrelíneas, es evidente la manipulación de Pepe hacia la niña indefensa, inocente, que sólo busca una muestra de amor, si bien sea la narración y no la voz de Norma quien lo advierte. La voz de Pepe, como también ocurrirá con la voz de la madre, mantiene su independencia verbal, pero es encerrada en la interpretación que Norma da a lo que éste le decía y que sólo entre el delirio y las alucinaciones, amarrada a la cama del hospital, es capaz de intuir.

En todo momento la palabra bivocal acciona dos discursos, el de Norma dialogizado con las otras voces que hacen eco en la suya. De tal forma que es perceptible la doble intención de la que Bajtín habla cuando aborda el discurso o la palabra ajena, el pluriligüismo, en el género novelesco: la del héroe hablante (el personaje) y la del autor (voz narrativa). En este caso, el tono inocente y confundido con el que Norma mantiene su perspectiva y, por otro lado, el sentido que adquieren las palabras reproducidas como el habla de otros sujetos, como ocurre en la manipulación señalada previamente. De nuevo, dos puntos de vista, dos voces, dos visiones o concepciones del mundo tienen lugar en un mismo enunciado.

3.1.4 Brando, la voz agresora

El punto de vista de Brando, autor intelectual y cómplice del homicidio, ocupa el capítulo VI de la novela y es abordado de una manera similar al de Norma. Hay una marcada presencia de percepciones sensoriales que aluden a un presente, determinando el espacio y la posición en los que el personaje se encuentra mientras da rienda suelta a sus pensamientos.

Detenido por los oficiales del comandante Rigorito a causa del asesinato de la Bruja, Brando se encuentra en los separos de la cárcel, desde donde escucha los lamentos de un hombre en otra celda. Es esa voz la que inicia la narración desde su perspectiva, ángulo focal que se activa desde la escucha del joven y que da el arranque mental a su conciencia:

Mamááááááááá, gritaba el hombre, perdóname, mamá, perdóname, mamita, y aullaba igual que los perros pisados por los camiones mientras se arrastraban, aún vivos, hacia la cuneta: mamáááááááááááááá, mamiitaaaaaaa. Y Brando —encogido en su rincón, el hueco entre la pared y el excusado de la celda, el único lugar que alcanzó a reclamar como propio cuando los hombres de Rigorito lo aventaron al interior de los separos— pensó, no sin cierto regocijo, que tal vez era Luismi el que gritaba, Luismi quien aullaba preso de una congoja devoradora, Luismi berreando hasta vomitarse mientras le reventaban las tripas a tablazos para que confesara (153).

Absorto, recuerda su pasado inmediato, el momento en que sus compañeros de celda le roban sus tenis *adidas*, la golpiza que los oficiales le dieron para averiguar dónde estaba el dinero supuestamente robado a la Bruja —único motivo por el que se inicia una investigación ministerial luego del hallazgo del cadáver— y, de ahí, poco a poco desprende de su memoria los recuerdos familiares (el padre ausente y la madre devota de la iglesia), su amistad con Luismi y la atracción sexual que siente por él pero se niega a reconocer, sus más oscuras perversiones, así como el plan ideado para robar a la Bruja y matarla si era necesario.

Entre este ir y venir en su mente, la voz de Brando adquiere forma y se yuxtapone al discurso narrador, exponiendo (mediante la reproducción de su propio léxico, aun desde la tercera persona) su visión del mundo o su torcida manera de pensar y de emitir juicios de valor. Como

puede observarse en el siguiente fragmento, que mezcla pensamientos y palabras verbalizadas durante el violento interrogatorio al que Brando es sometido:

El líder de la Banda de los Matachotos, lo llamaba el pendejo marrano de Rigorito; pinche culero exagerado, si nomás fue un choto el que mataron; tampoco era como que Brando se dedicaba a eso, y *además, la neta, al chile que la Bruja se lo merecía: por choto, por feo, por culero y por manchado. Nadie iba a extrañar a ese pinche maricón de mierda; Brando ni siquiera estaba arrepentido de lo que había pasado. ¿Por qué habría de estarlo?* En primer lugar, él ni siquiera le enterró el cuchillo; nomás le pegó unos vergazos para que se ablandara, ¿no?, cuando recién entraron en la casa, y luego después, cuando la subieron a la camioneta del Munra. *Pero el que la mató fue Luismi; la culpa de todo era de Luismi; él fue quien le enterró el cuchillo en el cuello, le dijo a Rigorito. [...]* si de algo sentía remordimientos era de no haber tenido los huevos para matarlos a todos, al pendejo de Luismi y de paso al cojo de mierda hocicón del Munra y largarse a la chingada de ese pueblo apestoso, lleno de chotos; *deberían agarrarlos a todos y ponerlos juntos y quemarlos, les dijo a los policías, quemar a todos los putos maricones del pueblo,* y ¡sangre!, hasta la vejiga se le aflojó por culpa del leñazo que le metieron en los ijares (157-158, énfasis añadido).

Su voz corresponde claramente a la de un agresor. Principalmente en las cursivas añadidas a la cita anterior, resalta la repulsión que Brando siente por la Bruja y, por ende, el modo en que busca justificarse a sí mismo por el crimen cometido; la ausencia de arrepentimiento, la homofobia interiorizada, el desdén y el tono denigrante con los que se refiere a ésta, llamándola en repetidas

ocasiones con el calificativo de “choto”, que en la jerga veracruzana y del sureste de México se utiliza para llamar despectivamente a los homosexuales u hombres con conductas “afeminadas”.

Bajo el mismo filtro aparecen voces o discursos ajenos cuyas huellas, como en la focalización de Norma, invaden no sólo a la voz narrativa, sino también al discurso de Brando:

Le daba un chingo de coraje que su madre se la pasara metida en la iglesia dándole coba al puto ese del padre Casto, que no hacía otra cosa más que joder a Brando cuando se aparecía a comer por la casa: que por qué ya no iba a misa, que por qué ya no se confesaba, que por qué se juntaba con tan malas compañías (160).

Pero si en el caso de la chica se vislumbra un tono ingenuo e inocente, en el de Brando la entonación es maliciosa y entrevé su intención por ridiculizar a las otras voces:

Pero ella [su madre] se encerraba en su recámara y comenzaba a rezar *sus letanías* casi gritando para no tener que oír sus palabras ni las patadas que Brando reventaba contra la puerta, patadas y puñetazos que él gustosamente hubiera querido encajarle a ella en la jeta, a ver si así finalmente entendía, a ver si así finalmente se moría y se largaba de una vez *a su puto cielo* y dejara de joderlo con sus rezos, *sus sermones*, sus quejidos y *sus malditos lloriqueos de Dios mío*, *¿qué hice para merecer un hijo así? ¿Dónde está mi niño adorado, mi Brando tan dulce y tan bueno? ¿Cómo permitiste que el diablo entrara en su cuerpo, Señor?* (192, énfasis añadido).

El discurso de Brando se caracteriza por una actitud agresiva, se enuncia siempre con un tono hiriente y violento que a su vez contamina las voces ajenas activadas desde su punto de vista. Como si de una especie de progresión se tratase, en el capítulo narrado desde su perspectiva se llevan al extremo no sólo la jerga local, sino todo tipo de mexicanismos, y expresiones despectivas predominantes en el discurso social.

La opinión de Brando impera en el relato de tal modo que la voz narrativa se disuelve en la voz del personaje, reproduciendo un discurso de odio que, si bien no hay indicios del cambio a la primera persona, manifiesta la subjetividad de Brando.

3.1.5 El Abuelo, la voz empática

El capítulo que da cierre a la novela toma la voz y la perspectiva del Abuelo, personaje al margen de los demás, que da cuenta del destino del cadáver de la Bruja (a quien probablemente desconoce). El ángulo focal se restringe a su mirada, mientras observa la llegada de restos humanos a la fosa común, y a los pensamientos que surgen en su interior al tiempo que los recibe y luego sepulta.

Si bien predomina la voz narrativa en la relación de los hechos, la voz del Abuelo se manifiesta como punto de vista o visión del mundo completamente ajena a la enunciada por Brando y ofrece una visión contraria a la reproducida por gran parte de los personajes. En su tono puede apreciarse la calma y una actitud comprensiva, empática con la desgracia que lleva a los cuerpos no identificados a una fosa común. Dichas marcas se encuentran en sus exclamaciones compasivas, casi siempre expresadas en diminutivo:

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 [...] El primer muerto entero que bajaron claramente parecía un indigente: tenía 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 sobre el piso de la ambulancia, supuso el Abuelo. Luego siguió la recién nacida, *la criaturita* con la cabeza diminuta como una chirimoya, a la que

seguramente sus padres abandonaron en alguna clínica del rumbo antes de que *la pobre criatura* terminara de morir (219, énfasis añadido).

Asimismo, sobresale la concepción que este personaje tiene sobre los muertos, al tomar en cuenta cómo deben ser tratados incluso cuando no hay nadie que reclame sus cuerpos y al intentar devolverles un poco de dignidad en su entierro: «porque además de haber muerto a cuchillo y con violencia, el cabrón todavía estaba entero; podrido pero entero, y esos eran siempre los que daban más trabajo: como que no se resignaban a su suerte, como que la oscuridad de la tumba los aterraba» (220).

Por otro lado, cabe agregar que las únicas voces ajenas que se reproducen desde el punto de vista del Abuelo son las de los camilleros que llevan la entrega al cementerio; sus intervenciones se limitan únicamente a las palabras expresadas durante el momento de la acción, evidentemente porque es el único acceso que el personaje focalizador tiene a ellas, pero también por el contraste implícito de su forma de ver las cosas.

Mientras el Abuelo ofrece un trato digno y decide hablarle a los muertos para que encuentren su camino: «El agua no puede hacerles nada ya y lo oscuro no dura pa' siempre. ¿Ya vieron? ¿La luz que brilla a lo lejos? ¿La lucecita aquella que parece una estrella? Para allá tienen que irse, les explicó; para allá está la salida de este agujero» (222); uno de los camilleros pregunta: «¿Por qué mejor no los entierra parados?, sugirió el güero, arrojando la colilla al fondo de la fosa. El pendejo lo decía en broma, pero el Abuelo sabía que aquello nunca funcionaba. Daban mucha guerra si no estaban acostaditos, bien acomodados el uno sobre el otro» (220); dando lugar así a una clara confrontación entre ambos discursos.

3.1.6 Una mirada colectiva: las voces de La Matosa

La polifonía tiene su esplendor en los capítulos cuyo ángulo focal se sitúa en La Matosa. La perspectiva desde la que se narra es la del pueblo mismo y a través de ella entran en acción diversos puntos de vista, habitantes que cuelan sus voces en el relato pero que no llegan a personificarse por completo y asumen una postura grupal, como una especie de conciencia colectiva que recrea las concepciones del pueblo entero.

Así, posterior al relato sobre el hallazgo del cadáver, el capítulo II reúne lo poco que el pueblo sabe sobre la Bruja, reconstruye su historia a partir de los rumores, chismes y habladurías que circulan entre sus habitantes. Dentro de una misma concepción, la voz narrativa va del punto de vista de las mujeres que solicitan en secreto los servicios de la Bruja, al de aquellos hombres que frecuentan las reuniones en su casa y al de las “mujeres de la carretera” que acuden a ella sin vergüenza. Estas perspectivas no se personifican, pero es claro que la narración no va más allá de sus límites:

Le decían la Bruja, igual que a su madre: la Bruja Chica cuando la vieja empezó el negocio de las curaciones y los maleficios, y la Bruja a secas cuando se quedó sola, allá por el año el deslave. Si acaso tuvo otro nombre, inscrito en un papel ajado por el paso del tiempo y los gusanos, oculto tal vez en uno de esos armarios que la vieja atiborrada de bolsas y trapos mugrientos y mechones de cabello arrancado y huesos y restos de comida, si alguna vez llegó a tener un nombre de pila y apellidos como el resto de la gente del pueblo fue algo que nadie supo nunca, ni siquiera las mujeres que visitaban la casa los viernes oyeron nunca que la llamara de otra manera. Era siempre tú, zonza, o tú, cabrona, o tú, pinche jija del diablo cuando quería que la

Chica fuera a su lado, o que se callara, o simplemente para que se estuviera quieta debajo de la mesa y la dejara escuchar las quejas de las mujeres (13).

Desde el fragmento inicial se ofrece sólo la información que el pueblo tiene o tuvo alguna vez sobre la Bruja; se hace hincapié en datos nunca revelados, como su nombre de pila, así como en las dudas generadas a partir de las historias que se cuentan en torno a su persona. Esa conciencia colectiva recoge todo tipo de informaciones, reales o no, reconstruidas a partir del rumor y del chisme, e influenciadas por las leyendas y creencias alrededor de su papel de “bruja” o curandera.

Hay ciertos rasgos de omnisciencia que permiten las variaciones de un punto de vista a otro, pero la información se mantiene restringida, incluso los detalles del interior de la casa de la Bruja o de sucesos que sólo ella podría presenciar, se conocen únicamente a través de aquellos habitantes que la frecuentan y son descritas en sus propios términos:

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 olotes y bolas de pelo caspiento y de polvo y cartones de leche y botellas de plástico vacías, pura pinche basura, puras pinches porquerías que los abusadores aquellos pisoteaban y rompían en su intento por abrir la puerta del cuarto de la planta de arriba (32, énfasis añadido).

La voz narrativa se fusiona con todas las voces que hacen eco en el relato, adopta sus recursos léxicos para hacer un recuento de lo que el pueblo creía, sabía o pensaba sobre la Bruja, en vida, pero a raíz de su muerte. Por medio de estas percepciones, la narración logra el efecto de una charla en la que varios interlocutores comentan un hecho, comparten opiniones y emiten sus juicios de valor:

Una cosa espantosa, dijo la gente, porque cuando los chamaquitos esos la encontraron el cuerpo ya estaba todo inflado y los ojos se le habían salido y los animales le comieron parte de la cara y parecía que la pobre loca sonreía, espantoso, pues, una putada, carajo, si ella en el fondo era bien buena y siempre las estaba ayudando y no les cobraba nada ni les pedía nada a cambio más que un poquito de compañía (32).

Entre todas las voces que cita el texto, son las “mujeres de la carretera” quienes parecen tener mayor presencia, sus expresiones se estilizan en el texto al grado de que el capítulo termina en primera persona: «pobre Bruja, pobre loca, ojalá que de menos sí agarren al chacal o los chacales que le rebanaron el cuello» (33).

Por otro lado, en la recreación de las voces de La Matosa llama la atención la conjugación utilizada para enunciar lo que el pueblo sabe sobre la Bruja, ya que por medio del pretérito imperfecto se enlistan los rumores propagados al respecto, con expresiones como: “hasta decían que...”, “pensaban algunos”, “y daba miedo verla a los ojos”, “y todos en el pueblo decían que...”, “todo el mundo sabía”, “y no faltaba el que decía...”, entre otras. Este aspecto refuerza el carácter polifónico de la narración, pues no sólo expresa las diferentes opiniones en el pueblo, sino que también expone el sistema de creencias y concepciones compartido por sus habitantes y sienta las bases del escenario en el que después se escucharán las voces de los personajes ya abordados. Aunque en este caso la voz narrativa no tiene un acceso directo a la conciencia, pensamientos o sentimientos de algún personaje en particular, pues se limita a la poca información que las voces del pueblo proporcionan, el sustento de la narración depende de aquello que es compartido de manera colectiva, de los rumores y todo lo que “se dice” en el pueblo.

Algo similar ocurre en el capítulo VII, donde lo narrado también se presenta desde la perspectiva de los habitantes de La Matosa. Vuelve el rumor, pero ahora para referirse a todas las versiones posibles sobre el asesinato de la Bruja y los acontecimientos posteriores. No obstante, en este caso el rumor adquiere una forma más objetiva y se limita a todo lo que en el pueblo se dice; mediante la tercera persona del plural, ahora en tiempo presente, el “Dicen que...” enumera las expresiones verbales difundidas a pesar de la incertidumbre implícita en las palabras.

Como cuando se alude a los rumores sobre el supuesto tesoro de la Bruja y a las creencias alrededor de su misteriosa figura:

Dicen que los muy cobardes salieron por piernas y que ya nunca quisieron volver al pueblo; aunque otros dicen que no, que no es cierto, que lo que pasó fue que finalmente Rigorito y sus hombres sí encontraron el famoso tesoro escondido en la habitación de la Vieja –monedas de oro y de plata, y joyas valiosas, y aquel anillo que parecía de vidrio de tan grande que era la piedra que llevaba montada–, y que lo cogieron todo y huyeron a bordo de la única patrulla de Villa (216).

Dicen que en realidad nunca murió, porque las brujas nunca mueren tan fácil. Dicen que en el último momento, antes de que los muchachos aquellos la apuñalaran, ella alcanzó a lanzar un conjuro para convertirse en otra cosa: en un lagarto o un conejo que corrió a refugiarse a lo más profundo del monte (215).

En definitiva, estas múltiples voces son producidas y potenciadas a través de distintas perspectivas, si en el inicio de la novela se sigue la percepción de los cinco niños que encuentran el cadáver de la Bruja, luego serán las voces del pueblo entero las que den cuenta del hallazgo y del lugar que ocupaba ese misterioso ser en La Matosa.

A partir de ahí, las riendas del relato correrán a cargo de quienes tienen alguna relación con el crimen: Yesenia, como testigo visual y con una motivación personal para denunciar al asesino; Munra como el cómplice que busca deslindarse; Norma, como el motivo del asesinato; y Brando, como el autor intelectual del crimen que intenta justificar su participación en el homicidio; conciencias capaces de reproducir sus propias voces y otras más que las circundan, de evocar a historias individuales que van y vienen entre pasado y presente. Y, finalmente, el Abuelo, quien no sólo da cuenta del paradero del cadáver, sino que ofrece un enfoque contrario a la lógica de los demás personajes, mostrando empatía hacia su muerte.

De modo que el efecto polifónico, como se indicó anteriormente, depende del carácter poliperspectivo de la novela, ya que los diferentes ángulos desde los que se presenta la narración permiten que en una voz resuenen muchas más, así sea en el marco de las conciencias y pensamientos que jamás se cruzarán entre sí (pues permanecen en lo privado) o correspondan a hechos que son de conocimiento público en el mundo representado. Así, la polifonía de *Temporada de huracanes* permite la confrontación y yuxtaposición de varios discursos, visiones del mundo u opiniones que se manifiestan por medio de la estilización del habla, las habladurías o la jerga local.

3.2 La Matosa, cronotopía de la violencia

Temporada de huracanes es la historia de un homicidio, pero al mismo tiempo es muchas historias. Éstas, tomando el fenómeno climático que da nombre a la novela, se arremolinan en un coro de voces cuya polifonía configura la caracterización del tiempo y el espacio representados. A partir de esas voces es posible detectar la reinterpretación cronotópica de la violencia y la descomposición social llevadas del mundo real al mundo representado en la novela. Lo anterior

puede demostrarse a partir de los tres elementos que según Bajtín confieren el carácter central al cronotopo: la *unidad artística*, la *importancia temática* y la *importancia figurativa*.

En el primer caso, que tiene que ver con la mirada particular que la conciencia creadora ofrece con respecto a la realidad representada en la novela, así como su toma de una postura frente a la historia, habría que abordar el escenario construido en la ficción y el ambiente o la atmósfera que lo impregnan. Es decir, la caracterización de La Matosa en tanto asimilación de una cronotopía real y de su conciencia cultural, como retrato de la violencia padecida en las últimas décadas y su efecto en el discurso social.

Asentada en una región rural, La Matosa se cubre por una atmósfera de desamparo, desesperanza, miseria y abandono. Se proyecta como un lugar que sucumbe ante los estragos de la violencia, que permea en sus habitantes de la forma más atroz, dejando en ellos tan sólo el impulso por lanzar un grito desesperado, pues en el mundo representado casi nada ocurre fuera de las conciencias.

Las vivencias y el fluir en el interior de esas conciencias reproducen un paisaje desolador, como ya han apuntado Gloria Luz Godínez Rivas y Luis Román Nieto:

una sucia ranchería alejada del mar, situada entre la selva y el río, llamada La Matosa, pueblo del cañaveral habitado por vivos y muertos, brujas, torcidos y engendros raros y tullidos; podríamos hablar de cierto realismo mágico, pero a diferencia de Macondo, este pueblo tropical es horroroso, desviado y salvaje (63).

La precariedad y la falta de oportunidades para una comunidad que sólo vive de los empleos informales generados por una compañía petrolera y los ingenios azucareros, sumado a la presencia –apenas aludida– del narco y la delincuencia organizada, establecen en La Matosa y sus alrededores una violenta dinámica que hace casi imposible la convivencia.

La violencia, como negación y dominación del otro, se ejerce y se padece de diferentes formas entre unos y otros personajes, quienes han aprendido a vivir de esa manera en una especie de mecanismo de defensa. Así puede entenderse la conflictiva historia familiar de Yesenia, basada en el poder patriarcal ejercido por la abuela hacia sus hijas y nietas y en la atención desmedida hacia su hijo y su nieto; de donde nacen la aversión de Yesenia por Luismi y sus intenciones por perjudicarlo.

Del mismo modo se percibe la violencia contra Norma, no sólo al ser abusada sexualmente por su padrastro, sino también la que el mismo sistema de salud ejerce contra ella mediante el sometimiento físico al ser amarrada a la cama del hospital, los enjuiciamientos sostenidos por el personal de enfermería y las recriminaciones y amenazas de la trabajadora social por haber abortado:

la misma mirada que la trabajadora social le había dirigido aquella noche que la internaron: estas cabronas no saben ni limpiarse la cola y ya quieren andar cogiendo, le voy a decir al doctor que te raspe sin anestesia, para ver si así aprendes. ¿Cómo vas a pagarle al hospital todo esto, eh? ¿Quién se va a hacer cargo de ti? Nada más vinieron y te botaron, se largaron sin que les importaras (*Temporada* 103).

En un círculo vicioso, los habitantes de La Matosa reproducen las conductas que les han sido heredadas generacionalmente o de las que ellos mismos son víctimas, pero también aquellas que son aprendidas a través del discurso social predominante, tales como la homofobia y la misoginia encarnadas principalmente por Brando, en quien se vuelcan todos los indicios de la descomposición social que aqueja al mundo representado.

La inhabitabilidad del sitio se manifiesta incluso físicamente y de forma violenta contra sus habitantes. En un entorno plagado de mitos y supersticiones, las condiciones climáticas llegan a

interpretarse como el castigo destinado a determinadas acciones, cometidas con ayuda de prácticas heterodoxas; como cuando se hace referencia a la furia descargada por un huracán en La Matosa, al deslave a partir del que no vuelve a saberse nada sobre la madre de la Bruja. Ese castigo no sólo recae en ella:

porque tarde o temprano el diablo iba a venir a reclamarla como suya y la tierra se partiría en dos [...] por haber arrancado del vientre de las malas mujeres la semilla implantada ahí por derecho, disolverla en aquel veneno que la Vieja preparaba a quien se lo pidiera, y cuya receta heredó a la Chica antes de morir, durante aquel encerrón que se dieron en los días previos al deslave del año setenta y ocho, cuando el huracán azotó contra la costa con furia y encono y relámpagos estentóreos tupieron de agua el cielo durante días enteros, anegando los campos y pudriéndolo todo, [...] un lodo negro que arrasó con todo hasta derramarse sobre la costa y convirtió en camposanto tres cuartas partes del poblado ante los ojos enrojecidos por el llanto de los que sobrevivieron (*Temporada* 23-24).

En el mismo sentido, la reinterpretación o asimilación de las cronotopías reales se da en esta novela con el capitalismo tardío como telón de fondo, el cual se manifiesta en las precarias condiciones en que viven los sectores más vulnerables de la población, desde luego ante la falta de oportunidades en una sociedad desigual; pero también como consecuencia de la constante cosificación del ser humano que prácticas como el narcotráfico y el crimen organizado han llevado a la normalización de la violencia y de los discursos de odio.

Esto se hace evidente en el momento en que el homicidio de la Bruja pasa a segundo plano para la autoridad y no existe intención alguna por investigar la verdad y hacer justicia por su muerte, pues la razón por la que el comandante Rigorito interroga a Brando en su “investigación

sobre el crimen”, es la misma por la que Brando planea el asesinato y convence a Luismi de llevarlo a cabo. Lo único que le importa al funcionario es saber dónde encontrar el supuesto tesoro que la curandera escondía en el segundo piso de su casa:

El dinero, querían saber dónde estaba el dinero, qué habían hecho con el dinero, dónde lo habían escondido, y eso era lo único que le interesaba al marrano de Rigorito, y a los putos policías que tundieron a Brando hasta hacerle escupir sangre para después arrojarlo al calabozo aquel que olía a orines, a mierda, al sudor acedo que despedían los infelices borrachos (153).

La indiferencia y ese aire de miseria y abandono social que transmite el referente de La Matosa son algunos de los motivos que pueden leerse como asimilación de una conciencia cultural, como esa «traducción semiótica de un tiempo y espacio reales» señalada por Arán. La conciencia cultural del mundo real permea sin dificultad en el mundo representado y el efecto es desgarrador, pues no puede sino hallarse en él el reflejo de un sitio acostumbrado al horror. Se reproducen los discursos predominantes en la sociedad mexicana, se da cuenta de la normalización y naturalización de la violencia, que se presenta de forma sistémica (física, verbal, económica, psicológica), y se repara en sus múltiples daños colaterales.

Pero el mundo real y el mundo representado no son el mismo, como diría Bajtín. En esta reinterpretación de la realidad no es necesario aludir a sitios, ofrecer datos o hablar de hechos reales, rastreables, para traducir la concepción cultural desde la que se produce el texto. Tal asimilación va más allá, pues recae en el impacto que la violencia genera en el imaginario colectivo y en su adaptación a tales dinámicas; de ahí que, por ejemplo, el narcotráfico y el crimen organizado no sean parte de la trama pero sí alcance a percibirse su presencia en el entorno, como una práctica común con la que los habitantes de La Matosa conviven a diario.

En lo que respecta a la *importancia temática*, que permite analizar cómo se enlazan y desenlazan los nudos argumentales de la novela, entra en acción el cronotopo del umbral, a partir del cual es posible comprender el modo en que se configura el relato.

Aunque la entrada (por la cocina) a la casa de la Bruja puede identificarse como representación física del umbral, por el que no todos se atreven a cruzar pero que funge como un referente importante para los personajes principales, este cronotopo se presenta más en un sentido metafórico: los personajes se encuentran en el umbral entre la vida y la muerte, entre cometer o no un homicidio, entre escapar o no de casa, y entre aceptar o no cierta identidad sexual.

Al estilo de la novela negra o novela criminal, *Temporada de huracanes* presenta el asesinato como el nudo de la trama, a partir de esa ruptura vital se desprenden las crisis y momentos decisivos a los que se enfrenta cada personaje; no obstante, el desenlace de la historia no es la resolución de una investigación del crimen pues ésta en realidad no existe, como tampoco existe la clásica figura del detective.

Los puntos argumentales de partida y conclusión corresponden respectivamente al hallazgo y al destino del cadáver de la Bruja, acontecimientos narrados al inicio y al final de la novela. Como centro organizador del argumento, el cronotopo del umbral opera entre ambos momentos por medio de la plurivocalidad que lo caracteriza, expandiendo las versiones sobre el asesinato en cada voz y perspectiva presentadas; es aquí donde tiene lugar el encuentro y la confrontación de discursos ajenos propiciados por la polifonía.

Por otro lado, es importante mencionar que el acceso a los diferentes puntos de vista ocurre sólo a partir del escudriñamiento en las conciencias de Yesenia, Munra, Norma y Brando; por eso el tiempo parece no tener duración entre un punto y otro, ya que nada de lo narrado ocurre fuera del pensamiento de los personajes, cuyo flujo es un constante ir y venir entre el pasado y el

presente. Allí es donde se alude a los momentos de crisis o a aquellos instantes decisivos que modifican la vida o derivan en cambios radicales, el umbral manifestado metafóricamente o simbólicamente de acuerdo con situaciones específicas.

Algunos ejemplos de ello pueden rastrearse en los personajes recientemente referidos. La decisión de Yesenia de denunciar a su primo y la consecuente muerte de su abuela, momento en el que la joven rememora todo lo ocurrido:

y quién sabe cómo, quién sabe de qué manera Yesenia lo supo, pero por Dios santo que su abuela la miraba como si supiera lo que había hecho, como si pudiera leer su mente y supiera que fue ella la que delató al pinche chamaco, la que le dijo a los policías de Villa dónde vivía el cabrón para que fueran a arrestarlo. Y supo también [...] que su abuela la odiaba con toda su alma y que en aquel mismo momento la estaba maldiciendo, [...] una vez más, la abuela le había dado a Yesenia en donde más le dolía, y por eso se murió en aquel momento, temblando de odio entre los brazos de su nieta la más grande (59).

Norma, quien llega a La Matosa tras escapar de su casa en una ciudad cercana con la intención de suicidarse, al encontrarse con Luismi y conocer a Chabela se convierte en el motivo por el que éste decide llevar a cabo el plan de Brando y asesinar a la Bruja:

hasta que un viernes en la tarde el Luismi, cosa rara, fue a buscarlo a su casa. El bato estaba hecho una piltrafa: llevaba dos días sin dormir porque Norma –y Brando apenas pudo entender lo que Luismi le contó porque no dejaba de apretar los dientes, del coraje que lo ahogaba–, su esposa, estaba gravísima en el hospital y la culpa era de la Bruja, de algo que la Bruja le había hecho a la pobre chamaca, y por

eso el bato ahora sí quería que fueran a su casa y armaran aquel desmadre ese mismo día: hoy, en corto, cabrón, en caliente, hoy, pinche Brando (200).

O también en las ideaciones homicidas de Brando, quien no sólo planea el robo y el asesinato de la curandera, sino que también contempla dar muerte a Luismi, negándose a reconocer la atracción que siente por él y para ocultar el encuentro sexual que sucede entre ambos:

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, lejos de Villa, de todo lo que conocían, solo entonces Brando haría que Luismi pagara por la humillación y la angustia que le había hecho sentir todo ese tiempo, especialmente desde que Brando lo vio con aquella escuincla que según Luismi era su esposa (197).

Las representaciones físicas de esos umbrales corresponden con la casa en el lecho de muerte de doña Tina, con la cama de hospital en la que Norma se encuentra y con la celda donde Brando es recluso; lugares si bien no de acción, sí de remembranzas y en los que ocurren los acontecimientos relacionados con crisis y caídas, momentos decisivos que determinan toda la vida del hombre, como lo diría el propio Bajtín (*Teoría y estética* 399).

Relacionada con los procedimientos y elementos dispuestos en la narración para representar el tiempo y el espacio en la ficción, con la acción del cronotopo para convertir los acontecimientos en imágenes, gracias a «la especial concentración y concreción de las señas del tiempo –del tiempo de la vida humana, del tiempo histórico– en determinados sectores del espacio» (401), en la novela de Melchor la *importancia figurativa* se materializa en su configuración: en algunos elementos estructurales como la disposición de los capítulos, las variaciones polifónicas y el rol de los personajes en la representación del espacio.

Dichos elementos están dispuestos uno en función del otro. La disposición de los capítulos responde a la progresión de las voces que se arremolinan y operan cada vez con más fuerza por medio de un lenguaje que adquiere su expresión más violenta en el acceso a la conciencia de Brando, pero que luego desciende volviendo a las voces del pueblo y hasta producir una sensación de calma (la impresión de que el huracán termina) con el punto de vista del Abuelo.

Mientras que la polifonía obedece no sólo a la representación de los discursos sociales, sino además a la imagen de la realidad que pretende mostrarse a partir de ellos; de tal forma que la alusión o descripción de los espacios se configura a partir de las voces de los personajes y sus entonaciones –en Yesenia la voz quejumbrosa, en Munra la indiferente, en Norma la inocente, en Brando la agresora y, finalmente, en el Abuelo la voz empática que se confronta con la lógica de los otros puntos de vista. En este sentido, sólo a través de esa correlación entre la polifonía y los motivos cronotópicos se recrea la atmósfera de desamparo característica en el escenario de esta novela; ese coro de voces, y su poliperspectiva, es el que proyecta la imagen desoladora de La Matosa.

La configuración de La Matosa a partir del cronotopo de la violencia se logra no sólo en función de la unidad artística, sino en la capacidad figurativa de Melchor para representar un entorno socialmente descompuesto a partir de una narración polifónica y poliperspectiva, y desde una postura ética, contraria a los enfoques sensacionalistas. Su estética se aboca a la reinterpretación de esos espacios precarios, marginados e impregnados por una desesperanza generalizada, en esa especie de “belleza terrible” a la que aluden los versos William Butler Yeats retomados en el primer epígrafe¹⁹ de esta novela.

¹⁹ «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.» fragmento del poema “Easter, 1916”.

Finalmente, habría que señalar los encuentros que la propia escritora establece con el contexto actual, al colocar en la última página de su libro un paratexto como “Agradecimientos”, con el que se hace evidente la conexión entre el mundo representado en *Temporada de huracanes* y el mundo real. De éste llaman la atención dos menciones. Por un lado, Josefina Estrada, a quien agradece «por las pistas que inadvertidamente me brindó con su admirable crónica *Señas particulares*» (*Temporada* 223), un claro referente a la formación e intereses periodísticos de Melchor y al seguimiento de investigaciones relacionadas con muertes violentas; y por otro, «los periodistas Yolanda Ordaz y Gabriel Huga —asesinados en Veracruz durante el gobierno del infame Javier Duarte de Ochoa—, cuyas notas policiacas y fotografías inspiraron algunas de las historias que pueblan esta *Temporada de huracanes*» (223), con la que además de reconocer que basó su novela en un crimen real cubierto por la nota roja²⁰, califica negativamente al Estado y da cuenta de los peligros de ejercer el periodismo en México.

3.3 La Bruja silenciada

No puede omitirse en esta aproximación a *Temporada de huracanes* la figura de la Bruja y su fundamental rol para entender la compleja dinámica en La Matosa. El pueblo, que adquiere voz propia a través del rumor, el chisme y las habladurías que circulan entre sus habitantes, es el que

²⁰ En abril de 2010 fue localizado en Ciudad Cardel, Veracruz, el cuerpo sin vida de Raúl Platas Hernández, quien era conocido como “El Brujo” por ejercer de curandero en el pueblo. El seguimiento periodístico del caso se acompañó de fotografías explícitas del cadáver y de los detenidos acusados, bajo titulares como «Estrangulan al brujo» o «Mayate mata a “El Brujo”, por hacer brujerías a su esposa»; éste último aludiendo a la versión que se manejó sobre los hechos, como puede leerse en una de las notas que Francisco Tijerina rescata del sitio *NOTIVER*: «trasciende entre elementos policiacos que Edwin de Jesús declaró brevemente al momento de su captura que, sostenía relaciones sentimentales con el curandero y presuntamente lo mató porque sabía que “El Brujo” le andaba haciendo unos trabajitos de brujería a su esposa para que la abandonara y el hombre se fuera a vivir con él por siempre; que ya le había advertido que le parara porque si no lo iba a matar» (112).

recrea la imagen de este personaje, a quien se margina y estigmatiza no sólo por sus prácticas y oficio de curandera, sino además por no corresponder a la heteronormatividad.

La caracterización del personaje ocurre a través de la mirada y las percepciones de otros, desde la concepción que el pueblo tiene de ella –lo que sus habitantes saben, creen saber o lo que piensan sobre su persona–, pero la idea que se tiene sobre la Bruja responde no sólo a lo que se conoce sobre su historia, sino también a la función que cumple en la comunidad por ejercer dicho rol. Ser la hechicera o curandera del pueblo le otorga cierta autoridad y respeto, pero también algo de temor y repudio; en secreto o no, son mujeres, principalmente, las que con frecuencia acuden a ella (y en su momento a su madre, la Bruja Vieja) para solicitarle remedios, menjurjes o trabajos para cualquier tipo de situación o padecimiento:

[...] y con la esquina del rebozo se limpiaban la cara que de todos modos se cubrían al salir de la cocina de la Bruja, porque no fuera a ser que luego dijeran, una nunca sabía, con lo chismosa que era la gente del pueblo, de que una iba con la Bruja porque se tramaba una venganza contra alguien, un maleficio contra la cusca que andaba sonsacando al marido, porque no faltaba la que inventaba falsos cuando una inocentemente lo que nomás andaba buscando era un remedio para el empacho deste pinche chamaco atascado (13-14).

Su imagen se construye a partir de la figura del brujo o la bruja heredada por el pensamiento colonial, del imaginario impuesto por la cultura española a los nativos en prácticamente todo el “Nuevo Mundo”. Los brujos o brujas, que entre las culturas prehispánicas eran chamanes, curanderos o yerberos –a quienes se atribuía sabiduría y el don de curar enfermedades mediante la utilización de plantas y hierbas–, luego de la conquista recibieron la connotación de hechiceros, idólatras y endemoniados (Laviana Cuetos 4) y comenzaron a ser perseguidos por la Inquisición,

que veía en dichas prácticas médicas y religiosas un obstáculo para la cristianización y el sometimiento de los nativos.

De ahí las características que Godínez Rivas y Román Nieto señalan para hablar de la semejanza del personaje de la novela con la figura arquetípica de la bruja: «vuelo, transformación en animales, pactos y copulación con el Diablo, elaboración y prescripción de remedios a base de hierbas, danzas y prácticas sexuales diversas» (59), los cuales también corresponden con las historias contadas en La Matosa en torno a la Bruja Vieja, madre de la bruja asesinada, y a ésta una vez que asume el mismo oficio.

Esa fue también la época en que la gente empezó a ver al animal volador que por las noches perseguía a los hombres que regresaban a casa por los caminos de tierra entre los pueblos [...]; la época también en que empezaron con el rumor de la estatua aquella que la Bruja tenía escondida en algún cuarto de aquella casa, seguramente en los del piso de arriba, a donde no dejaba pasar a nadie nunca, ni siquiera a la mujeres que iban a verla, y donde decían que se encerraba para fornicar con ella, con esta estatua que no era otra cosa que una imagen grandota del chamuco (*Temporada* 16-17).

Según los rumores del pueblo, la Bruja es producto de dichas copulaciones con el diablo, lo que refuerza el mito e incrementa la estigmatización del personaje. Al tratarse de alguien a quien también temen, son constantes los prejuicios y los señalamientos emitidos contra sus “prácticas demoniacas”: trabajos, brujerías, venenos, brebajes abortivos y de otros tipos.

No obstante, su carácter de homosexual travestido es el principal motivo del estigma social con el que carga ante todo el pueblo, por el que es marginada. Las palabras de Munra son las que revelan que la Bruja es, biológicamente, un hombre:

un señor como de cuarenta o cuarenta y cinco años de edad en aquel entonces, vestido con ropas negras de mujer, y las uñas bien largas y pintadas también de negro, espantosas, y aunque llevaba puesta una cosa como velo que le tapaba la cara nomás con escucharle la voz y verle las manos uno se daba cuenta de que se trataba de un homosexual (92).

Debido a su identidad es objeto de burlas y es violentada físicamente por aquellos hombres que frecuentan sus reuniones para drogarse, beber alcohol y obtener trabajos sexuales gratis, quienes buscando el supuesto tesoro que la Bruja guarda en su casa le provocan «los moretones que le inflaban los párpados, las costras que partían la boca y las cejas tupidas» (31).

Por eso es que, desde la lógica machista y homofóbica predominante en La Matosa, parece natural el violento trato que le dan esos mismos hombres que se sirven de ella. Cuando Munra es interrogado por los oficiales del Ministerio Público, excusa su participación señalando que él pensaba que sólo se trataba de una broma:

la mera verdad era que él sí tenía ganas de ver, porque estaba casi seguro de que los chamacos iban a desnudar a la Bruja y a tirarla a las aguas del canal de puro desmadre, como él ya había visto que la banda hacía de pura broma, vaya, de puro cotorreo. [...] una payasada de esos pinches chamacos cabrones, que se llevaban bien pesado con la Bruja y solamente querían molestarla un poco, ¿no?, pegarle un sustito; él qué iba a saber que en aquel momento esa persona estaba muerta o muriéndose en aquel predio, si nunca vio qué fue lo que le hicieron (94-95).

En este sentido es en el que Godínez Rivas y Román Nieto abordan al personaje como *cuerpo abyecto*, concepto de Judith Butler para nombrar a los cuerpos deslegitimados que no llegan

a considerarse cuerpos (38), que son excluidos, repudiados y estigmatizados por no ceñirse a la hegemonía heterosexual.

En la realidad, la negación y dominación del otro tienen como base este supuesto y se traducen en la extrema violencia que lleva a feminicidios y transhomicidios. Situación también escenificada en la novela, desde la homofobia interiorizada que lleva a Brando a la planeación y ejecución de un crimen de odio, así como impulsa su deseo de matar a Luismi y ocultar lo que siente por él. Ante la normalización de la violencia y de los discursos de odio, el cuerpo abyecto de la Bruja pasa a ser también un cuerpo desechable, que no es importante ni merece tener justicia.

Así, puede hablarse del silenciamiento de este personaje, de su negación como persona y relegación como sujeto subalterno que no alcanza siquiera a tener un nombre: «si alguna vez llegó a tener un nombre de pila y apellidos como el resto de la gente del pueblo fue algo que nadie supo nunca» (13). En un texto plagado de voces, la suya no se escucha y no existe la posibilidad de conocer su perspectiva, pues la polifonía a su alrededor funciona sólo para construir su imagen externa, la que el pueblo crea a partir del estigma y el prejuicio.

CONSIDERACIONES FINALES

En la concepción bajtiniana, toda obra de arte es inseparable de la realidad habitada por su conciencia creadora; texto, autor y sociedad se encuentran enlazados dialógicamente. Por eso es que resulta particularmente interesante la forma en que esta relación dialógica se presenta en la producción literaria mexicana de las últimas décadas, sobre todo tomando en cuenta los complejos escenarios del presente, en los que ésta se realiza y a los que, al mismo tiempo, reinterpreta en la ficción.

Como se ha intentado demostrar, en el caso de *Temporada de huracanes* la reinterpretación o asimilación artística de la realidad es posible gracias al efecto polifónico de la narración, por medio del cual también se reproduce y traduce la conciencia cultural de un espacio y tiempo determinados. El examen detenido a cada una de las voces que dominan la narración en esta novela permite observar los diferentes discursos, puntos de vista o visiones del mundo que, estilizados en el habla coloquial y la jerga mexicana, interactúan, se confrontan y yuxtaponen entre sí. Asimismo, que en sus entonaciones se configura la atmósfera de miseria y abandono percibida en el espacio ficticio de La Matosa, cuyos motivos cronotópicos operan a partir de la ruptura vital, las crisis y los momentos decisivos que Bajtín clasifica en el cronotopo del umbral.

La reinterpretación del contexto precario y violento en el que se ambienta la novela ocurre, por un lado, a partir de las conciencias de los personajes puestos en perspectiva, en quienes se detectan diferentes tonos, estados o actitudes: la queja y la inconformidad en Yesenia, la indiferencia en Munra, la inocencia en Norma, la agresividad en Brando y la empatía en el Abuelo; por otro lado, mediante el eco que otras voces tienen en la narración, desde el punto de vista de los personajes mencionados o desde la mirada colectiva que agrupa las voces y expresiones del pueblo entero.

Esas mismas voces son las que silencian a la Bruja asesinada, a quien representan sólo a partir de leyendas inventadas por el pueblo, de los rumores e historias en torno a su persona, así como de la estigmatización social y los prejuicios basados en su oficio y en su identidad sexual. Como ya se dijo, en un texto plagado de voces, la suya no se escucha y no existe la posibilidad de conocer su perspectiva.

Atendiendo los encuentros entre el mundo real y el mundo representado en la novela, dispuestos como en un coro se reproducen los discursos predominantes en la sociedad mexicana, los cuales remiten a la normalización y naturalización de la violencia, así como a una raíz machista y misógina. De modo que en *Temporada de huracanes*, la concepción cultural desde la que se produce el texto es asimilada desde el impacto que la violencia genera en el imaginario colectivo y en su adaptación a tales dinámicas.

En este sentido, tomando en cuenta la formación periodística de la escritora y que esta novela tomó como inspiración un crimen verdadero, tanto aquí como en el resto de su narrativa es clara una postura ética con respecto a la realidad y al tratamiento de la violencia. Contrario al enfoque sensacionalista de la nota roja, género periodístico que cubre los hechos violentos a menudo con intenciones morbosas, Melchor da un giro a la forma de abordar el crimen; mediante un trabajo estético que refleja con mayor precisión las dimensiones reales de la violencia, la descomposición y el rompimiento del tejido social en el mundo real.

En la configuración de *La Matosa* a partir del cronotopo de la violencia es visible su capacidad figurativa para representar dicho entorno, en este caso apoyado por la narración polifónica y poliperspectiva, y ofrecer una reinterpretación de aquellos espacios precarios, marginados e impregnados por una desesperanza generalizada, en los que incluso los victimarios son víctimas de la violencia sistémica.

Con todo lo anterior, este trabajo complementa el vasto pero aún incipiente estudio de la narrativa de Fernanda Melchor y aporta un análisis más amplio y detallado de esos dos aspectos que, como se dijo en el primer capítulo, saltan a la vista de los lectores y de quienes se aproximan a *Temporada de huracanes*: su carácter evidentemente polifónico y el retrato que esta novela ofrece sobre la realidad mexicana. Aporte principalmente visible al abordar una a una las voces con mayor eco en la narración, e integrarlas como parte fundamental para la configuración del espacio y tiempo en el mundo representado y en su relación con el mundo real; reuniendo así dos conceptos de la teoría bajtiniana por demás compatibles pero a menudo empleados de manera independiente. Esta aplicación teórica conjunta, a partir de la polifonía y del cronotopo, es quizá la principal contribución de la presente investigación.

Ahora bien, es importante reconocer que el acercamiento aquí propuesto no agota en absoluto los alcances del texto, por lo que, para futuros estudios, deben considerarse aspectos que en este trabajo sólo fueron mencionados periféricamente o en función de su propuesta primordial. Entre ellos, habría que señalar la viabilidad de estudiar esta novela desde una perspectiva de género, desde la teoría literaria feminista e incluso desde los estudios Queer, prestando mayor atención a la condición de cada personaje femenino o masculino, a sus enunciaciones y a su relación en torno a los preceptos compartidos por una sociedad patriarcal como la mexicana, así como al tratamiento que se da a las identidades sexuales y de género en esta ficción. Otros enfoques podrían concentrarse en su adscripción, o no, al género negro o criminal y dar cuenta de la forma en que algunos de sus más clásicos arquetipos son transgredidos en la narrativa melchoriana; o, echando mano de la sociocrítica, profundizar en la enunciación del sujeto cultural contemporáneo y en sus formas discursivas.

Pese a la corta edad de *Temporada de huracanes*, la crítica existente –concentrada en reseñas, artículos periodísticos y de revistas indexadas, tesis de posgrado y diversas publicaciones universitarias– ya ha abonado en cierta medida a ello; no obstante, es claro que el terreno demanda amplitud y aún goza de fertilidad.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre A., Joel. “Hechicera de mis pesares”. *Newsweek en español*. 19 jun. 2017. Digital.

Arán, Pampa Olga. dir. y coord. *Nuevo Diccionario de la teoría de Mijaíl Bajtín*. Córdoba: Ferreyra Editor, 2006. Digital.

---. “Las cronotopías literarias en la concepción bajtiniana. Su pertinencia en el planteo de una investigación sobre narrativa argentina contemporánea”. *Tópicos del Seminario*, 21. (ene-jun, 2009): 119-141. Digital.

---. *La herencia de Bajtín: reflexiones y migraciones*. Córdoba: Centro de Estudios Avanzados, 2016. Digital.

Badillo, Alejandro. “Falsa liebre, de Fernanda Melchor”. *Lado B*. 11 abr. 2014. Digital.
<https://ladobe.com.mx/2014/04/falsa-liebre-de-fernanda-melchor/>.

Bajtín, Mijaíl. *Estética de la creación verbal*. Trad. Tatiana Bubnova. México: Siglo XXI, 1999. Digital.

---. “La novela polifónica” en Sullá, Enric [ed]. *Teoría de la novela Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996. 55-58. Digital.

---. “La palabra en la novela” en Sullá, Enric [ed]. *Teoría de la novela Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996. 59-62. Digital.

---. “El cronotopo” en Sullá, Enric [ed]. *Teoría de la novela Antología de textos del siglo XX*. Barcelona: Grijalbo Mondadori, 1996. 63-68. Digital.

---. *Problemas de la poética de Dostoievski*. Trad. Tatiana Bubnova. México: FCE, 2015. Digital.

---. *Teoría y estética de la novela*. Trads. Helena S. Kriukova y Vicente Cazcarra. Madrid: Alfaguara, 1989. Impreso.

- Blanco Rivera, María Teresa. “Cuerpos sin cabeza: la nuda vida en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor”. Tesis de maestría. Universidad Iberoamericana, 2020. Digital.
- Bubnova, Tatiana. “Bajtín y la hermenéutica”. *Interpretatio* Revista de hermenéutica Vol. 5. Núm. 1, 2020. Digital.
- . “Voz, sentido y diálogo en Bajtín”. *Acta poética* Núm. 27(1). Primavera, 2006: 99-114. Digital.
- Butler, Judith. “Introducción” a *Cuerpos que importan Sobre los límites materiales y discursivos del “sexo”*. Trad. Alcira Bixio. México: Paidós, 2002. 17-49. Digital.
- Camarena Valenzuela, Iván y Gabriel Osuna Osuna. “Expresiones metafóricas de la violencia en la narrativa del norte de México”. *Connotas Revista de Crítica y Teoría Literarias* Núm. 17. 2017: 97-120. Digital.
- Castro, Sonia J. “El paradigma bajtiniano desde una perspectiva kuhniana”. *Onomázein* 19 2009:141-147. Digital.
- Córdova Abundis, Patricia. “La narrativa de lo demoniaco: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor” en De Aguinaga, Vicente y Teresa González Arce. *Este cuerpo podría ser el mío Escritoras mexicanas del siglo XXI ante la interpelación de la violencia*. México: Universidad de Guadalajara, 2021. 65-85. Digital.
- Cruz, Arzabal. “Reseña de Falsa liebre”. *Posdata*. 11 nov. 2013. Digital. <https://fermelchor.wordpress.com/2013/11/11/resena-de-falsa-liebre-en-posdata/>.
- Cruz, Juan José. “Netflix realizará película basada en *Temporada de huracanes*”. Cine Premiere. 18 abr. 2022. Digital. <https://cutt.ly/qJ5O5RZ>.
- Di Bernardo, Francesco. “*Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. *Latin American Literature Today* Núm 4. Digital. <https://n9.cl/8xj9d>.

- Dorra, Raúl. “Poética de la voz” en *Entre la voz y la letra*. México / Puebla: Plaza y Valdés / BUAP, 1997. Digital.
- Enciclopedia de la Literatura en México. <http://www.elem.mx/>.
- Estrada, Oswaldo. “Vertientes del mañana: fronteras de violencia y avatares de género en la literatura mexicana”. *La novísima literatura latinoamericana (2001-2015)*, *Ínsula* n° 859-860 (jul-ago, 2018): 42-45. Electrónico.
- Federici, Silvia. *Calibán y la bruja Mujeres, cuerpo y acumulación originaria*. Trads. Verónica Hendel y Leopoldo Sebastián Touza. Madrid: Traficantes de sueños, 2010. Impreso.
- Filinich, María Isabel. *La voz y la mirada. Teoría y análisis de la enunciación literaria*. México/Puebla: Plaza y Valdés/BUAP, 2013. Digital.
- Gallego Cuiñas, Ana. “Claves para pensar las literaturas latinoamericanas del siglo XXI”. *La novísima literatura latinoamericana (2001-2015)*, *Ínsula* n° 859-860 (jul-ago, 2018): 2-4. Electrónico.
- . “Las narrativas del siglo XXI en el Cono sur: Estéticas alternativas, mediadores independientes”. *La novísima literatura latinoamericana (2001-2015)*, *Ínsula* n° 859-860 (jul-ago, 2018): 8-12. Electrónico.
- Garduño Nájera, Óscar. “‘Me deprime aparecer en público’: Fernanda Melchor”. *Newsweek en español*. 19 feb. 2016. Digital.
- Genette, Gérard (1989). *Figuras III*. Barcelona: Lumen, 1989. Digital.
- Godínez Rivas, Gloria Luz y Román Nieto, Luis. “De torcidos y embrujos: Temporada de huracanes de Fernanda Melchor”. *Anclajes*, vol. XXIII, n.º 3, septiembre-diciembre 2019. 59-70. Digital.

- Gómez Reyes, Miguel Ángel. “Narrar la violencia: *Aquí no es Miami*, de Fernanda Melchor”. *Tierra Adentro*. Digital. <https://cutt.ly/eKsRDqy>.
- Gómez Sánchez, Edwin Javier. “Descomposición social como génesis de la conducta antisocial”. *Archivos de Criminología, Seguridad Privada y Criminalística*. Agosto-Diciembre 2020, año 8, vol. 15. 79-84. Digital. <https://cutt.ly/VCbFmXl>.
- Gueorguieva, María Todorova. “El concepto de voz en Bajtín y la comunidad de diálogo: una propuesta para la alfabetización académica”. *Memorias de ponencias III Seminario Internacional de lectura en la universidad*. ITAM: Agosto de 2012. Digital.
- Haghenbeck, Francisco. “La literatura mexicana en el siglo XXI”. *Revista de literatura hispánica* n°79 (2014): 275-283. Digital.
- Hernández Ojendi, Alejandra; “Violencia y personajes femeninos en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. Tesina de especialidad. Universidad Autónoma Metropolitana, 2019. Digital.
- Hermida Rosales, Carlos Hugo. "En mis obras hablo del Veracruz que no se ve: Fernanda Melchor". *Universo*. 17 jun. 2018. Digital. <https://cutt.ly/sKsYXHU>.
- Huerta Calvo, Javier. “La teoría literaria de Mijaíl Bajtín (Apuntes y textos para su introducción a España)”. Universidad Complutense de Madrid. Digital.
- Laviana Cuetos, Maria Luisa. *Brujas y curanderas de la colonia*. Ecuador: Universidad Estatal de Bolívar, 1996. Digital.
- Martínez Pacheco, Agustín. “La violencia Conceptualización y elementos para su estudio”. *Política y Cultura*. Otoño 2016, núm 46. 7-31. Digital. <https://cutt.ly/NKsYM9x>.
- Martínez, Gerardo Antonio. “*Páradais*, una deuda personal de Fernanda Melchor”. Confabulario. 06 mar. 2021. Digital. <https://cutt.ly/uKsTHmN>.

- “Más de 121 mil muertos, el saldo de la narcoguerra de Calderón: Inegi”. *Proceso*. 13 jul. 2013. Digital. <https://cutt.ly/vJmi80D>.
- Mazón, Selene. “La soledad del mundo”. *Gatopardo*. 26 jun. 2017. Digital. <https://cutt.ly/iKsY95a>.
- Melchor, Fernanda. *Temporada de huracanes* [7ª reimpresión]. México: Literatura Random House, 2017 [7ª reimpresión, junio de 2019]. Impreso.
- . *Aquí no es Miami* [2ª reimpresión, noviembre de 2018]. México: Literatura Random House, 2013. Impreso.
- . *Falsa liebre*. México: Almadía, 2013. Impreso.
- . *Páradais*. México: Literatura Random House, 2021. Impreso.
- . “La experiencia estética de la nota roja Los orígenes del periodismo sensacionalista en México”. *Replicante*. 10 dic. 2012. Digital. <https://n9.cl/scds4>.
- Mesa, Jaime. “La generación inexistente”. *Milenio Diario*. México: 29 de marzo de 2008, p.17. Digital. <https://cutt.ly/dKsUypw>.
- Mora Pérez, Nicolás Medina. “Las comas del huracán”. *Nexos*. 01 ago. 2019. Digital. <https://www.nexos.com.mx/?p=43611>.
- Moraña, Mabel. “Fernanda Melchor: la necro-estética y ‘la verdad del cuerpo’” en *Nosotros, los bárbaros: tres narradores mexicanos en el siglo XXI*. Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores, 2021. 197-308. Digital.
- Noguerol, Francisca. “Última narrativa hispanoamericana (de 1995 a nuestros días)” en *Cuatro paisajes*. coord. Gianfranco Zicarelli. Roma: Instituto Cervantes, 2010. 87-116. Digital.
- Ortuño, Arturo. “Entrevista con Fernanda Melchor: ‘Aún había mucho que decir del trópico negro’”. *Revista de la Universidad de México*. Julio 2020. Digital. <https://cutt.ly/SKsYgaz>.

- “Por fin”. *Letras libres*. 19 jun. 2017. Digital. <https://cutt.ly/WKsUdA6>. Digital
- Pérez Porto, Julián y Ana Gardey. “Definición de polifonía”, 2015. Digital. <https://definicion.de/polifonia/>.
- Puig, Luisa. “Polifonía lingüística y polifonía narrativa”. *Acta poética* 25-2 Otoño 2004: 377 - 417. Digital.
- Reyes, Graciela. *Polifonía textual La citación en el relato literario*. Madrid: Gredos, 1984. Digital.
- Rivera Garza, Cristina. *Dolerse: Textos desde un país herido* [2ª edición, 2015]. México: Surplus, 2011. Digital.
- *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*. México: Debolsillo, 2019. Impreso.
- “Prólogo” en *Palabras mayores: nueva narrativa mexicana*. Barcelona: Malpaso, 2015. 5-7. Digital.
- Rojas González, José Pablo. “Todo junto y simultáneo: un análisis de la estructura de la novela *El gato de sí mismo*, de Uriel Quesada”. *Filología y Lingüística* Núm. 40 (2). 2014: 47-66. Digital.
- Rojas, Mario (1981). "Tipología del discurso del personaje en el texto narrativo", *Dispositio*, Vol. V-VI, N° 15-16, pp. 19-55. Digital.
- Román Nieto, Luis Alfredo. “La masculinidad rota: *Falsa liebre* de Fernanda Melchor”. Tesis de licenciatura. Universidad Veracruzana, 2018. Digital.
- Romero, Ivana. "Fernanda Melchor: Lo importante es contar una historia con honestidad". *Eterna Cadencia*. 04 feb. 2019. Digital. <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/contenidos-originales/entrevistas/item/fernanda-melchor-lo-importante-es-contar-una-historia-con-honestidad.html>.

- Saldaña París, Daniel. “Prólogo” en Álvaro Uribe coord. *Un nuevo modo*. UNAM: 2012. 7-16. Digital.
- Sánchez Hernández, Diana Sofía. “Nombrar el lugar propio: violencia y marginación en la novelística de Fernanda Melchor” en De Aguinaga, Vicente y Teresa González Arce. *Este cuerpo podría ser el mío Escritoras mexicanas del siglo XXI ante la interpelación de la violencia*. México: Universidad de Guadalajara, 2021. 87-102. Digital.
- Silva Liévano, Edilson. “La ciudad como cronotopo real histórico y la configuración del espacio de ficción en la novela *Angosta* del escritor colombiano Héctor Abad Faciolince”. Folios Núm. 29. Primer semestre de 2009: 97-110. Digital. <https://cutt.ly/bKsIasZ>
- Tijerina Martínez, Francisco Gerardo. “Estética, ética y consumo: el caso de *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. Tesis de maestría. Tecnológico de Monterrey, 2020. Digital.
- Torres Mojica, Tarik, Gabriela Valenzuela Navarrete y Pilar Morales Lara. *Siglo XXI: Nuevas poéticas en la narrativa mexicana*. México: Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2019. Impreso.
- Treviño, Lucía. "La develación de la indiferencia y la desesperanza azotando a voces". *Revista de la Universidad de México*. Octubre, 2018: 157-161. Digital. <https://cutt.ly/RKsUABI>.
- Utrera Torremocha, María Victoria. “Cronotopo” en Garrido Gallardo, Miguel Ángel. *Diccionario Español de Términos Literarios Internacionales (DETLI)*. Madrid: 2015. 1-29. Digital.
- Vicente Gómez, Francisco. “El concepto de dialogismo en Bajtín: la otra forma del diálogo renacentista”. Digital.
- Villalobos, Valeria. "'Temporada de huracanes' la novela desgarradora de Fernanda Melchor". *Ibero 90.9*. 04 jul. 2017. Digital. <https://cutt.ly/eKsUGgz>.

Viñas Piquer, David. “Principales conceptos bajtinianos”. *Historia de la Crítica Literaria*.

Barcelona: Ed. Ariel, 2000. Digital.

Zavala, Oswaldo. *Los cárteles no existen: Narcotráfico y cultura en México*. Barcelona: Malpaso,

2018. Impreso.

“10 autores mexicanos contemporáneos”. *Gatopardo*. 14 sep. 2016. Digital.

<https://gatopardo.com/arte-y-cultura/10-autores-mexicanos-contmporaneos/>.