



Selma Rodal Linares

Universidad Nacional Autónoma de México

selrodlin@gmail.com

El vórtice semántico-material en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor: la violencia como simulacro de la movilidad social*

The Semantic-Material Vortex in *Hurricane Season* by Fernanda Melchor: The Violence as Simulacrum of Social Mobility

Resumen

En este artículo propongo que las relaciones socio-afectivas en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor dibujan un vórtice semántico-material través de la violencia emprendida por los personajes. Este movimiento se produce gracias a dos lógicas que organizan las relaciones entre cuerpos y signos: la hipotáctica, que sitúa a los cuerpos en diferentes coordenadas conforme a su adecuación a una identidad modelo que funge como centro y paradigma epistemológico de comparación, correspondiente a la “subjetivida endriaga” de Valencia; y una lógica paratáctica, que transforma cada agente, acción y afecto en un flujo homogéneo por los paralelismos que establece entre los cuerpos según los campos semánticos que los describen. Esta es responsable de la expansión de la hegemonía. Así, los personajes se aproximan a la posición de poder y deseo central por medio de de la violencia, pero en tanto

* Este artículo se escribió gracias al apoyo del Programa de Becas Posdoctorales de la UNAM, a partir de una estancia para realizar el proyecto de investigación “El cuerpo femenino como territorio de lucha. Cruces entre el plano literario y el régimen de propiedad en la narrativa latinoamericana actual escrita por mujeres” en el Centro Peninsular en Humanidades y Ciencias Sociales, bajo la asesoría de la Dra. Carolina Depetris (marzo–agosto 2022) y la Dra. Sandra Ramírez (septiembre 2022–febrero 2023).

que lo que dicen de lxs otrxs aplica para sí, su discurso, como en un huracán, lxs arroja de nuevo hacia afuera ubicándolos en una posición de igual o mayor desposesión.

Palabras claves

Violencia; chisme; literatura mexicana; hegemonía; género.

Abstract

In this paper, I propose that socio-affective relationships in Hurricane Season by Fernanda Melchor draw a semantic-material vortex through violence by characters. This movement is caused by two logics that organize the relation between signs and bodies: the hypotactic, which locates bodies in differential conditions according to their suitability to a model identity, that works as the center and epistemological paradigm of comparison. This one corresponds to the "endriaga subjectivity" of Valencia. Moreover, paratactic logic transforms every single agent, action, and affection into a homogenous flux through the parallelisms established between bodies depending on the semantic fields that describe them. The logic is responsible for hegemony expansion. Thus, the characters approach the power and desire central position through violence. However, in so far as what they say of the others applies to them, like in a hurricane, their speech throws them out, placing them in a position of equal or bigger dispossession.

Keywords

Violence; gossip; Mexican literature; hegemony; gender.

Desde su publicación, la novela *Temporada de huracanes* (2017) ha sido recibida con entusiasmo por la crítica nacional e internacional. Desde el primer capítulo será claro que la novela trata acerca de los efectos destructivos de la vida, producto de la desigualdad social. Un grupo de jóvenes recorren un canal de riego donde encuentran el cadáver putrefacto de la Bruja, una mujer transgénero, cuya ficcionalización gracias a las habladurías de los habitantes de la comunidad la han convertido en un personaje mítico temible, al mismo tiempo que en el blanco de la violencia. El relato narra las historias de vida de los personajes que están involucrados directa e indirectamente en el asesinato, incluyendo entre ellos, al pueblo.

La figura del huracán ha sido retomada por varios críticos literarios para describir la construcción caótica de la voz narrativa en la novela (Ávalos Reyes; Tijerina Martínez; Blanco Rivera; Rawat). También se ha pensado en el huracán



como la metáfora subyacente a la trama, que compara el impacto destructivo de la naturaleza con el de la violencia resultante de la explotación, el extractivismo, el narcotráfico, el crimen organizado y el patriarcado (Di Bernardo; Sánchez). En este artículo me interesa pensar el vórtice¹ como la lógica organizativa del sentido común interno de la novela, el cual produce un movimiento de los cuerpos que los acerca al centro para arrojarlos posteriormente cada vez más lejos de este, como en un huracán.

La novela está integrada por ocho capítulos narrados por una voz en tercera persona, cuya focalización es interna variada en la clasificación de Genette, es decir, a pesar de utilizar una perspectiva extradiegética, el relato enfoca la narración en un personaje en particular en cada capítulo. Como sabemos este tipo de narración se puede identificar con el estilo indirecto libre, el cual se caracteriza por la fusión entre la voz narrativa y el personaje, sin la mediación de los verbos (hablar, decir, manifestar, expresar) ni las marcas de transición entre los puntos de vista. Por esta razón dentro de la voz narrativa se insertan frases en medio de las descripciones que corresponden a lugares comunes, dichos, groserías, declaraciones en primera persona, preguntas retóricas, entre otros recursos que corresponden al registro oral.

Dentro de la focalización singular de cada personaje podemos detectar también la presencia del discurso colectivo anónimo del “chisme”, el cual revela cuáles son las creencias y juicios de la comunidad:

Dicen que el calor está volviendo loca a la gente [...] Que la temporada de huracanes se viene fuerte. Que las malas vibras son las culpables de tanta desgracia: decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados [...] Dicen que por eso las mujeres andan nerviosas, sobre todo las de La Matosa. (Melchor 216-17)

¹ Islas Arévalo utiliza el vórtice como metáfora para describir la violencia, pero no profundiza en el modo en el cual se produce este movimiento a través de los elementos lingüísticos y narrativos.

La gente de “La Matosa”, el pueblo donde se sitúan las acciones habla a través de los personajes, mostrándonos cómo el saber colectivo del chisme es responsable de configurar el sentido común interno de la obra, el régimen de lo visible, decible y factible dentro del universo literario.

Desde esta perspectiva, la voz narrativa de *Temporada de huracanes* se puede escuchar como un chisme continuo, de naturaleza singular-plural, que actúa como un flujo que arrastra a los cuerpos femeninos y feminizados. Gracias a su adaptabilidad y capacidad de transformación puede singularizarse en el habla de cada personaje, al mismo tiempo que convierte cada acción y afecto en repetición de un discurso hegemónico. Cada frase que emplea la “gente” o “el pueblo” para describir a los cuerpos se convierte en una fórmula que reproduce e instituye una distribución desigual de poderes y deseos. Es esta repetición la que va creando un movimiento rotacional que es a la vez centrípeto y centrífugo.

Además del movimiento espiral rotatorio en torno a un eje, lo que define a un vórtice es que el interior se mueve a una velocidad más grande que su límite exterior, originando un movimiento autónomo del flujo de líquido mismo del que se origina. Este movimiento en espiral tiene un punto de baja presión, cuyo radio es igual a 0, donde se concentra la fuerza de succión que alimenta al vórtice. Esta fuerza arrastra tanto a los fluidos como a los sólidos hacia el centro de un remolino. Por eso, dice Agamben siguiendo a Benjamin, el vórtice es un origen que es contemporáneo al devenir de los fenómenos de donde se alimenta, al mismo tiempo que una figura autónoma, sometida a sus propias leyes, con un ritmo propio. Es “un ser en sí mismo, pero no tiene una sola gota que le pertenezca, su identidad es absolutamente inmaterial” (Agamben 52).

Desde esta figura, quiero pensar el movimiento de los personajes que se sitúan en una posición negativa con relación al poder y deseo dentro del relato. Estos cuerpos buscan excluir de sí aquello que les convierte en subjetividades marginales o abyectas,² y por ello, se orientan hacia un modelo de subjetividad

² Esta dinámica es descrita por Butler en su definición sobre lo abyecto: “el sujeto se constituye a través de la fuerza de exclusión y la abyección, una fuerza que produce un exterior constitutivo

idealizado. Pero este es una casilla vacía que nadie puede ocupar y funge como el punto de baja presión que succiona los cuerpos hacia el centro. Para aproximarse a este modelo, los personajes emplean la violencia discursiva del chisme, que les permite situarse en la posición central de poder de forma efímera. Sin embargo, en la medida en que estos cuerpos comparten rasgos semejantes con los cuerpos que son violentados por su discurso, este flujo discursivo semántico-material expande la desigualdad social convirtiéndola en una hegemonía, de la cual terminan siendo víctimas. Por eso, el vórtice los atrapa, al mismo tiempo que los arroja a una condición de marginación igual o mayor.

Para pensar en el fenómeno de la voz narrativa como un vórtice propongo conceptualizarlo como “agenciamiento narrativo”. Este concepto es mi propuesta para pensar en el “agenciamiento colectivo de enunciación” que proponen Deleuze y Guattari en *Mil mesetas*. El “agenciamiento” enfatiza la cualidad de ensamble de elementos heterogéneos, agentes colectivos y singulares, de toda enunciación, así como su dimensión performativa. Mi intención al transformarlo es enfatizar que esta articulación se produce a través del acto de narrar. De modo que, para evaluar la relación entre enunciados y transformaciones incorporales producidas en los cuerpos dentro de una narración, resulta imprescindible considerar los modos en los que la trama, a través de la organización temporal, espacial y retórica, construye la relación entre signos y cuerpos.

Tal y como el vórtice es una separación del flujo de la materia misma que lo alimenta, el agenciamiento es un ensamblaje de elementos que a través de su propio movimiento y ritmo construye un territorio semántico propio. Entiendo este concepto como un territorio físico que está codificado socialmente a partir de las

del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es ‘interior’ al sujeto como su propio repudio fundacional” (Butler 20). Es este repudio el que produce el campo de abyección a partir del cual el sujeto consigue la identificación. No profundizaré en la abyección de los personajes dentro de la novela pues esto ya ha sido estudiado de manera exhaustiva: sobre la corporalidad abyecta (Ávalos Reyes); la abyección de la Bruja (Godínez Rivas y Román Nieto; Blanco Rivera; Tijerina Martínez; Suárez Noriega; Bustamante Escalona); de Luismi y Brando (Hernández Bautista; Suárez Noriega); de Munra (Hernández).

relaciones socio-afectivas que traman las variables lingüísticas, los rasgos materiales atribuidos a los cuerpos y la intensidad de los deseos y poderes que ostentan. El deseo y el poder son las fuerzas que mueven la trama, las variables que producen los giros e inflexiones de la sintaxis narrativa de un relato, y a su vez, definen su política sensible. Por ello, podríamos pensar en estos como los ejes de un plano para situar a los personajes. El lugar que ocupan los personajes conforme a su poder y sus deseos nos indica el rango de acción al que acceden conforme a su caracterización racial, étnica, de género, económica, social, entre otras características. Este tipo de cartografía nos permite vincular los atributos específicos con coordenadas particulares para identificar qué es lo que pueden ciertos cuerpos en el espacio social literario y a su vez cuáles son las trayectorias de movilidad social que se crean a partir de la narración. Este análisis sería central para identificar si hay resistencia o subversión en un texto literario en otros términos que la representación cultural.

El ojo del vórtice: la subjetividad endriaga como modelo ficcional ideal

Dentro de la novela, el discurso oral se evoca gracias al formato de los capítulos: un sólo párrafo de oraciones largas yuxtapuestas y coordinadas (que son características de la oralidad), con pocos puntos y seguido y ningún punto aparte hasta que termina el capítulo. Esto genera que se construyan largas series de significantes que se van encadenando a través de la contigüidad discursiva. El lenguaje aquí actúa como un flujo en cuanto que es la semántica del texto mismo la que configura el territorio semántico. Este se produce por el establecimiento de relaciones semiparalelas entre los cuerpos, que convierten las acciones narrativas en reproducciones compulsivas de un principio organizativo que funge como el punto central, el ojo del vórtice, cuya succión subordina todos los elementos del discurso a este paradigma epistemológico.

La teórica literaria Luz Aurora Pimentel en su análisis sobre el espacio distingue dos formas en las que las descripciones pueden organizarse en una

narración: hipotaxis y parataxis. Aunque ella se refiere a estas categorías desde una perspectiva estructural, a mí me interesa usarlas para nombrar la lógica de relación entre los signos y los cuerpos que funcionan juntos en diferentes grados de subordinación y coordinación para establecer los grados de consenso o disenso que determinan la hegemonía de una comunidad literaria. Mi propuesta es que la organización de las series signos-cuerpos dentro de *Temporada de huracanes* genera el movimiento vorticial a partir dos lógicas: la lógica paratáctica, a nivel de las oraciones que se encadenan entre sí por contigüidad semántica, como sucede en la metonimia, y van generando paralelismos entre los personajes; y una lógica hipotáctica, que sitúa a los personajes en condición diferencial dentro del espacio conforme a su adecuación o inadecuación con respecto a una identidad modelo, que sirve como el paradigma epistemológico de comparación entre los cuerpos, y que por ello, determina el valor social y cultural de cada cuerpo dentro del territorio semántico de la novela.

Aunque el chisme es un discurso minoritario que captura las inflexiones, figuras y expresiones de la oralidad de las mujeres, en la medida en que está gobernado por un modelo ficcionalizado ideal que funge como paradigma de significación de los cuerpos corresponde a una lógica hipotáctica. En este tipo de semiótica toda enunciación se refiere a esa identidad, aunque sea de forma velada u oblicua, positiva o negativamente, reforzándola, incluso de manera antagónica. La identidad aparece como el horizonte de referencia trascendental, aunque pertenezca al plano de la inmanencia. Esto es lo que pasa cuando una metáfora o significado metafórico gobierna la significación del agenciamiento narrativo.

Se puede presumir que difiero de la lectura que han realizado otros críticos acerca del chisme como una práctica contrahegemónica. Para Ávalos Reyes y Robles Lomelí, el chisme dentro de la novela es una estrategia de resistencia, en cuanto que constituye un régimen de visibilidad alternativo, que desde una

perspectiva histórico-cultural sería femenino³ con respecto a los discursos oficiales e históricos. Como señalan ambos críticos, el chisme es pronunciado por los cuerpos “abyectos” (Ávalos Reyes 68), “liminales y enfermos” que son atravesados por la violencia del “discurso histórico tradicional” (Robles Lomelí 455). En cuanto que la validez histórica del chisme no depende de la corroboración documental sino de su “efecto social”, atenta contra la “la mediación hegemónica” (Robles Lomelí 445); y también está imposibilitado de repetirse idénticamente, lo que para Ávalos Reyes, le brinda un carácter de inapropiabilidad (68). Aunque estoy de acuerdo con los elementos señalados por ambos críticos con respecto al chisme en términos generales, considero que dentro de la novela este no puede leerse como resistencia, puesto que, de hecho, actúa como un dispositivo que produce otra hegemonía, hasta cierto punto distinta de la de los discursos oficiales y culturales de las élites cultas blancas mexicanas, pero que, no rompe del todo con sus elementos centrales y es igualmente violenta porque naturaliza la desigualdad social y distribuye el valor cultural de las acciones y entre los cuerpos de manera diferencial.

Dentro de la novela, la identidad modelo coincide parcialmente con la identidad mexicana hegemónica, pero al insertarse en el contexto precario del pueblo de La Matosa, acentúa algunos elementos y descarta otros. En este sentido, constituye un modelo alternativo de subjetividad que no corresponde cabalmente con el idealizado por las narrativas históricas y oficiales, pero tampoco puede leerse como una resistencia. Para comprender esta recurriré al concepto de “subjetividad endriaga” de Sayak Valencia. Este tipo de subjetividad está anclado en el modelo de masculinidad hegemónico del macho proveedor, pero surge de la imposibilidad de cumplir con este mandato por parte de las clases sociales subordinadas o de grupos étnicos que viven en la precariedad.

Como ha expuesto Verónica Gago, a partir de la precarización de los contextos latinoamericanos y las condiciones de explotación exacerbadas, la

³ Aquí vale aclarar que el chisme no es únicamente una enunciación femenina dentro de la novela, pues también es reproducido y alimentado por los hombres. No en vano la novela dice “la gente” o “el pueblo” para nombrar a la colectividad.

dinámica de poder se define por el establecimiento de jerarquías de subordinación. Ante la imposibilidad de seguir los roles masculinos tradicionales, en las sociedades latinoamericanas ostentar el poder se vuelve equivalente a poseer, conquistar y violentar en el ámbito doméstico. En el contexto de la desposesión generalizada, la dignidad masculina ya no puede sustentarse más en el salario. Por ello, el poder se expresa únicamente como competencia de dominación a través de la violencia machista, incluso dentro de las dinámicas sexuales. Por ende, lo que define al modelo no son sólo los contenidos semánticos que son sinónimo de valor social desde una perspectiva tradicional: ser hombre, blanco, con poder adquisitivo, proveedor, valiente, fuerte, padre de familia, etc.⁴ Sino sobre todo ser un cuerpo capaz de ejercer dominio sobre otros cuerpos, es decir, tener por las razones que sean, la posibilidad de disponer de estos, objetualizarlos y usarlos, incluso sin ningún fin determinado. De este modo, la performatividad de género que configura a la masculinidad ya no está definida sólo por una determinada forma de hablar, de vestir o de aparecer en la escena social; sino por la propiedad del capital, el saber, el cuerpo y los medios para reproducir la violencia expropiadora de estos.

Valencia sostiene que los endriagos se sujetan al poder “en la medida en que han internalizado las demandas del hiperconsumo exigidas por el capitalismo global, a la par que sienten como propio el discurso heteropatriarcal basado en la detentación del poder como factor de legitimación identitaria y pertenencia social” (*Capitalismo* 157). De este modo, la subjetividad endriaga se autoafirma a través de prácticas de violencia de dominación que tienen como objetivo los cuerpos femeninos y feminizados, los cuales son leídos como bienes materiales y territorios de conquista, cuya obtención forzada, explotación y acumulación le permiten al sujeto endriago empoderarse. Este tipo de prácticas han sido analizadas por Rita

⁴ Rita Segato reconoce algunos de estos rasgos como los elementos que definen al sujeto natural de la esfera pública en los contextos coloniales: “1) *masculino*; 2) hijo de la captura colonial y, por lo tanto, a) *blanco o blanqueado*; b) *propietario*; c) *letrado*; y d) *pater-familias* (describirlo como «heterosexual» no es adecuado, ya que de la sexualidad propiamente dicha del patriarca sabemos muy poco)” (94).

Segato, quien sostiene que la expropiación del control sobre el espacio-cuerpo de lxs otrxs se convierte en un “acto alegórico” de soberanía, es decir, “control legislador sobre un territorio” (Segato 38).

En este sentido, si bien la subjetividad endriaga desafía “lo aceptable y normativo” (Valencia *Capitalismo* 29) por la moral con respecto a la identidad social hegemónica del mexicano lo hace desde las mismas lógicas que sostienen esta identidad, llevando al extremo las leyes del consumo y el heteropatriarcado como los principios de organización biocultural de la sociedad. En este paradigma, la violencia contras lxs otrxs ya no es una vía “éticamente *distópica*”, sino una estrategia legítima que permite conseguir valor social (Valencia, *Capitalismo* 66).

Si pensáramos que los cuerpos se sitúan en un plano que está articulado por dos ejes: el poder y el deseo. La posición “0”, el ojo del huracán donde intersectan estos ejes es el modelo ficcionalizado de masculinidad endriaga. Desde esta perspectiva, el sistema sexo-género y el capital actúan como las variables diferenciales principales que determinan el lugar de los personajes en el plano. Los cuerpos femeninos se encuentran situados en posición negativa con respecto a estos ejes, ya que por su materialidad están imposibilitados de ocupar el lugar central. Inmediatamente tras estos, se encontrarían los cuerpos masculinos feminizados, cuyo deseo desafía la heteronormatividad. Y tras estos, los cuerpos masculinos que fallan de una u otra manera al modelo de masculinidad, por ejemplo, personajes como Munra (que está desposeído de la capacidad libre de moverse porque está cojo, lo que le impide trabajar y resta su poder de adquisición).

La colectividad se identifica y codifica a sí misma bajo la imagen producida por la identificación entre la presentación de lo sensible, la pasión y la significación que proporcionan la heteronormatividad y el capital a partir de lo que Valencia llama “necroscopía”: “una forma de diseminación visual que se basa en la edición de la realidad de las violencias”, que a través de la “técnica de montaje”, produce narrativas que, por un lado, glorifican a las masculinidades endriagas, tornándolas en héroes, íconos de ascensión social; y por otro, “cosmetizan” las imágenes de la violencia convirtiéndola en fascinante, pues la presentan como un producto de



consumo estético (Valencia *Necroscopía* 43). La necroscopía se sostiene y difunde por las grandes máquinas del entretenimiento que configuran a las subjetividades capitalistas a través de la representación y narración visual de la literatura, los memes, las series, los videos, las películas, redes sociales, música, y en general, "el folclor digital" del "régimen livestreaming"⁵ (Valencia "Necroscopía").

A pesar de su brevedad y de estar protagonizado por personajes incidentales, la construcción de la escena del primer capítulo es un indicio de esto. La descripción del juego infantil del grupo de jóvenes semidesnudos, que en su recorrido por el canal encuentran al cadáver, enfatiza la violencia como el campo semántico que define las relaciones sociales dentro del grupo, e incluso, con respecto al encuentro con lo natural. La configuración descriptiva resalta que los jóvenes permanecen en actitud bélica: con las "hondas prestas para la batalla", la "liga de la resortera tensa en sus manos, el guijarro apretado en la badana de cuero, listo para descalabrar lo primero que le saliera al paso si la señal de la emboscada se hacía presente" (Melchor 11). A su vez, los elementos de la naturaleza, a través de la hipálage, la prosopopeya y el símil se caracterizan como adversarios amenazantes: las hojas cascabelean al ser apartadas con violencia; las piedras zumban y parten el aire frente a sus caras; la brisa está cargada de "zopilotes etéreos", que fungen como una especie de indicio simbólico del encuentro con la muerte; la peste que precede al descubrimiento del cuerpo se caracteriza como un "puño de arena en la cara" (Melchor 11).

Resalta que estén liderados por el único de los personajes que tiene traje de baño, el personaje que posee el capital es quien dicta el destino de los otros cuatro y explota su fuerza de trabajo. La narración señala que son los otros, en calzoncillos y botines de fango, quienes cargan por turnos las piedras que sacaron del río. Por

⁵ Con este concepto Valencia busca conceptualizar un cambio de sensibilidad que se distingue por: "1, la eliminación visual de la división entre público-privado; 2, la reificación del tiempo como algo sin duración [...] y 3, la cosmetización extrema de las imágenes de violencia y su despolitización crítica" (Valencia "Necroscopía" 56). Para ella este régimen es responsables de diseminar un sentido común neoliberal que desrealiza la violencia contra las poblaciones minoritarias, al mismo tiempo que borra la memoria histórica de estas poblaciones.

otro lado, la actitud de estos jóvenes ante el peligro es descrita como un sacrificio: “ceñudos y fieros y tan dispuestos a inmolarsse que ni siquiera el más pequeño de ellos se hubiera atrevido a confesar que sentía miedo” (Melchor 11). En esta escena queda claro no sólo que la desigualdad social vincula el capital con el modelo de masculinidad, lo que le brinda al líder un lugar de privilegio y poder; sino que además, los miembros del grupo conciben la violencia como la única herramienta para relacionarse con la naturaleza y traducen su ejercicio a la promesa de pertenencia. Para atender al modelo de masculinidad, hay además una imposibilidad por parte de los jóvenes de reconocer el “miedo” ante el peligro. En contraste deben disponerse al sacrificio potencial con tal de aproximarse lo más posible a éste, ciñéndose a las órdenes y deseos de su líder.

Como señala Sánchez Prado, a lo largo de la novela estamos expuestos al régimen capitalista que configura la historia de "La Matosa": de la caña de azúcar a la extracción petrolera, y yo añadiría, la explotación sexual, la pornografía *gore* y el narcotráfico. No obstante, la novela "does not engage on the concrete material conditions of capitalism as such, but rather on the ways in which the deterritorialized lives of her abject characters are often pulled to networks of capitalist aspiration" (77).

Dentro de los personajes principales, en mi opinión, Brando es el que más enfáticamente nos señala esto. Su nombre parece irónico, pues nos remite al ícono de masculinidad de Hollywood, Marlo Brando (Sánchez Prado 76). Ante su incapacidad de atender a la masculinidad hegemónica, Brando concibe el daño hacia los demás y la violencia como pruebas de su virilidad (Hernández Bautista 162). Cuando es adolescente es instigado constantemente por sus amigos, mayores que él, a través de comentarios de naturaleza sexual que lo feminizan para denigrarlo. Por ello, desde muy pronto aprende que es a través de la violencia discursiva como puede pertenecer al grupo.

Los actos de penetración sexual son concebidos en el grupo como signo de masculinidad, tanto en el discurso como fuera de este. Por eso, Brando mantiene una relación con Leticia, una mujer casada, que en lugar de producirle deseo, le

produce asco. También decide participar en la violación colectiva de una mujer que está aturdida por el alcohol y se desmaya, con intenciones de cumplir el mandato de masculinidad. Sin embargo, la situación se vuelve vergonzosa, porque por el estado inconsciente de la mujer, en el momento en el que la está penetrando, ella se orina. Esto hace que Brando se enfurezca y la golpeé hasta que deciden bajarla de la camioneta.

La vergüenza ante el ridículo se suma a su preocupación por su pene, que no le parece que corresponde con el modelo ideal que le presentan las películas porno: “el sentía que su pito era demasiado flaco, demasiado prieto... también le parecía pequeño, sobre todo si lo comparaba con los pinches troncos que tenían los batos que salían en las películas porno” (Melchor 163); a la vergüenza impuesta por su madre, una fanática religiosa, que interpreta todas las acciones de su hijo como endemoniadas (Melchor 161); y hacia sí mismo por sus deseos homosexuales hacia Luismi. Como señala Ahmed en su análisis de la vergüenza, este afecto se percibe como una “autonegación”, en la cual el sujeto está contra sí mismo y frente a otro: “En la vergüenza, siento que yo soy mala, y por tanto, para expulsar lo desagradable tengo que expulsarme a mí misma de mí misma” (Ahmed165). Es precisamente esta dinámica la que nos hace comprender porque Brando fantasea igualmente con huir con Luismi y tener sexo con él, que con matarlo. Asimismo, los celos que siente ante la prostitución de Luismi con el Ingeniero y los encuentros sexuales de Luismi y la Bruja son interpretados por Brando como señales de repugnancia.

De este modo, cada vez que el deseo sexual surge en el personaje, se siente avergonzado y por ello, expuesto. La violencia se convierte en una estrategia de ocultamiento ante la vulnerabilidad presentida. Ya que ha incorporado la mirada imaginada de un otro ideal, todas las interacciones sociales de Brando son leídas por este como ocasiones de su propio fracaso, afrentas en las que se pone en juego su masculinidad. Por ello, no sorprende que los insultos que más emplea Brando en su discurso estén vinculados con la homosexualidad, que es el rasgo de sí que



desprecia: "si de algo sentía remordimientos era de no haber tenido los huevos para matarlos a todos, al pendejo de Luismi... deberían agarrarlos a todos y ponerlos juntos y quemarles, les dijo a los policías, quemar a todos los putos maricones del pueblo" (Melchor 158).

Otro elemento que le llena de vergüenza es su pobreza, lo que le impide atender al mandato del hiperconsumo que demanda el modelo de subjetividad contemporánea. Dentro de la novela, los bienes materiales actúan como suplementos de las carencias de los personajes con respecto al modelo de masculinidad.⁶ Por ejemplo, el personaje de Munra suple su discapacidad con la posesión de la camioneta. Así, la imposibilidad de comprar los objetos deseados que pueden traducirse en un valor social dentro de la comunidad, intensifican el sentimiento de vergüenza ante la incapacidad de seguir el modelo. De este modo, la relación de Brando con su propia subjetividad es la de un vórtice: el reconocimiento de su abyección, lo que éste expulsa de sí, es precisamente lo que alimenta el impulso voraz por materializar el modelo a costa de su propio deseo.

En este sentido, la violencia es la dinámica que articula las relaciones internas entre los cuerpos; aunque no todos ostentan la propiedad del capital o los medios para ejercerla. Los cuerpos desean ocupar la posición central, y por ello, con sus acciones se acercan al modelo lo más posible a través de las prácticas violentas que, dentro de esta lógica representan simbólicamente el empoderamiento, aunque sea efímero. Sin embargo, este empoderamiento es sólo un simulacro, pues no modifica realmente los poderes de hacer, ser y decir de los cuerpos en la novela.⁷ Quien ejerce la violencia no gana más poder, un capital o un territorio: no conquista nada. Por ello, dentro de la novela, la violencia se convierte en un fin en sí mismo, como en las subjetividades endriagas, y no un medio. Es una

⁶ A las prácticas de violencia y el poder de consumo como sinónimos de empoderamiento masculino puede sumarse también la coordinación y control de los bienes fósiles. Esto ha sido propuesto por Loría Araujo y Tijerina Martínez, quienes sostienen que en la novela puede rastrearse un modelo de performatividad de género que corresponde con la "petro-masculinidad".

⁷ De hecho, exceptuando el asesinato de la Bruja las violencias de Brando tienen algo de simulacro, pues no alcanzan la intensidad de su fantasía. Por ejemplo, cuando quema los peluches "deseando que fueran animales de verdad" (Melchor 160).

acción a fondo perdido, que busca suplementar el fracaso de los personajes para reproducir la subjetividad ideal, brindando una promesa del auto-reconocimiento o de pertenencia social.

El caso de Brando, en ese sentido, es paradigmático. El acto máximo de violencia que ejecuta: ser cómplice e instigador del asesinato de la Bruja para robarle el tesoro y huir con Luismi, es infructuoso. Pues, aún cuando hubiese encontrado el tesoro, por el lugar precario que ocupa dentro de la comunidad con respecto al capital y al poder social, estaría imposibilitado a gozar de éste, otros se lo habrían quitado. No en vano su narración comienza desde la celda en la cual está apresado y destaca el abuso y maltrato corporal que le hicieron los policías, tras descubrirlo como cómplice del asesinato de la Bruja, únicamente con el objetivo de conseguir la obtención del tesoro; y el acoso sostenido del preso que le roba sus tenis.

Los personajes habitan en una condición de tal precariedad que no pueden acceder ni siquiera a los efectos del necroempoderamiento. Esto salvaguarda al relato de hacer una apología de las subjetividades endriagas y de la violencia como estrategia de movilidad social. Todas las fugas y posibles salidas de la precariedad están bloqueadas: Brando no huye; Luismi no consigue ser padre; Yesenia no consigue el respeto de su abuela; la Bruja es asesinada; Norma es apresada por su aborto.

El movimiento del vórtice: la expansión de la hegemonía

Para que un modelo idealizado como el de la subjetividad endriaga se convierta en la identidad hegemónica necesita darse también una lógica paratáctica; puesto que, en la hegemonía, la metáfora que funge como representación total de



la comunidad sólo consigue expandirse en diferentes contextos de significación gracias a las sustituciones metonímicas, articuladas por la “contigüidad posicional” y la “ semejanza semántica” (Laclau 76). Como dije antes, la lógica paratáctica coordina los atributos, cuerpos y lugares. Cuando las diferentes series que construyen los enunciados atributivos pertenecen al mismo campo semántico y son presentadas más o menos en el mismo orden se establecen relaciones paralelas entre los cuerpos que tienen atributos semejantes. Estas relaciones generan lo que Pimentel llama “patrones semánticos” (73).

Dentro de la novela, la coordinación paratáctica es la que le da a la hegemonía su potencia de expansión. La reiteración semántica creada por los paralelismos nos permite pensar la sintaxis narrativa de cada una de esas vidas como atrapada en un movimiento circular, donde cada acción de los personajes, sin importar sus características, es leída como una repetición de las identidades hegemónicas. Esta coordinación paratáctica es la que crea las figuras elípticas del vértice que le dotan de su magnitud y alcance.

Al mismo tiempo que la caracterización de los personajes sitúa a los cuerpos en posiciones diferenciales de poder de acuerdo con sus rasgos distintivos –sexo, género, raza, clase social, movilidad-; el establecimiento de paralelismos entre las diferentes series descriptivas, gracias a la recurrencia semántico-lexical, convierte las diferencias entre los cuerpos femeninos y feminizados en equivalencias. De este modo, a través de la lógica paratáctica, el chisme transforma cada agente, acción y afecto en un material homogéneo a partir de las relaciones analógicas que se establecen entre los diferentes cuerpos conforme a los campos semánticos que los describen.⁸

⁸ Esto es coincidente con la propuesta de Andrade sobre el estilo modernista de la prosa: "The paragraph's uniformity interrogates the decisive individualism of the sentence. First, second, and third person voices, alternating temporalities, are integrated into a narrative structure that brushes over their difference to produce an amalgam of even consistency [...] the realist paragraph defines a template that accounts for the social structure in which *Temporada's* characters too are 'determinatively enclosed'" (Kornbluh 35). Thus, *Temporada* formalizes mediation itself, the interpretive act of passing from one level of social life to another, of moving from the psychological to the social, to the economic, and viceversa" (2022).

Para la voz colectiva, la mayor parte de las mujeres del pueblo son “fulanas y pirujas”, independientemente de sus acciones (Melchor 30). Por ello, el discurso de cada personaje, incluyendo el de las mujeres, reproducirá constantemente esta caracterización estableciendo fórmulas que naturalizan la desigualdad social. Así podemos ver que a través de los patrones semánticos la novela exhibe cómo los agentes sociales responsabilizan a las mujeres de la violencia que sufren a partir de la construcción del imaginario sobrenatural o fantástico que, aunque desafía la lógica, articula una especie de causalidad suplementaria que justifica todas las acciones relativas a la desigualdad social entre los cuerpos femeninos y feminizados discriminación, hostigamiento, crimen, impunidad, silenciamiento, marginación, expropiación, etc.

Esta voz colectiva mostrará que poseer poder o expresar deseo por parte de las mujeres serán leídos como acciones inmorales que las hacen vulnerables al escarnio y al crimen. Al respecto es importante decir que, aun cuando la Bruja vieja podría ser considerada un personaje resistente ya que ofrece una alternativa de subjetividad política para las mujeres del pueblo, las cuales prefieren sus “brebajes” a atenderse en los hospitales públicos, llama la atención que sean las mismas mujeres quienes reproducen la violencia contra ella a través de las historias que inventan tras sus visitas, alimentadas con los detalles de su casa, sus comportamientos y otras historias que les ha contado. De hecho, las mujeres se tapan con el rebozo cada vez que entran y salen de la casa de la Bruja, lo que nos indica su vergüenza al relacionarse con este personaje (Melchor 13). Dentro de la lógica de la novela, es castigado que las mujeres posean y conquisten su escaso poder de movilidad social hace que sólo puedan establecer su “poderío” a través de la violencia física y discursiva hacia otras mujeres y cuerpos feminizados como los niños y las identidades cuir.

El deseo femenino será asumido por la comunidad como ilegítimo, una perversión o anomalía. Esto queda claro con la construcción mítica de la Bruja, tanto la grande como la chica (más adelante me remitiré a sus diferencias), como la

identidad antagónica que funge como el reverso negativo del modelo idealizado de masculinidad. Desde el segundo capítulo, su caracterización como sujeto deseante codifica un patrón semántico que vincula a la mujer con la maldad, la inmoralidad y la culpabilidad. Este patrón determinará el código con el que todos los cuerpos femeninos serán leídos a lo largo de la novela sin importar las acciones que desempeñen.

La Bruja, para la gente del pueblo de La Matosa, es mala: engaña, miente, es lujuriosa, viciosa, loca y sobre todo es culpable de todo lo que le sucede. La llaman así no sólo porque es curandera, ayuda a las mujeres y practica los abortos, sino porque después de la muerte de Manolo Conde, su amante, ha decidido vivir sin ningún hombre. El pueblo le atribuye poderes mágicos y diabólicos, precisamente porque su caracterización como una mujer fuerte y con poder desafía el lugar pasivo de las mujeres dentro de la comunidad. Esto la hace acreedora del odio del pueblo y objeto de múltiples chismes. Entre ellos, el de poseer una estatua escondida del chamuco con la que folla “todas las noches sin falta” (Melchor 17). Cuando ella engendra, la explicación popular es que su criatura es fruto de las supuestas relaciones sexuales que tiene con el diablo.

Resulta particularmente interesante la fantasía sexual que se erige en torno a su figura, pues nos muestra cómo el chisme vincula campos semánticos que no tienen una relación intrínseca para construir el imaginario común que suplementa a la lógica causal. Las mujeres del pueblo que visitan a la Bruja comentan que cuando ella se enardecía de ira contra los hombres, “los ojos le brillaban” y por un segundo “volvía a verse hermosa” (Melchor 17). Esta belleza surgida del desprecio hacia los hombres, de manera contradictoria se asume como una manifestación de lujuria. La narración dice que “las mujeres del pueblo se santiguaban porque podían imaginarla desnuda, montando al diablo y hundiéndose en su verga grotesca hasta la empuñadura, el semen del diablo escurriéndole por los muslos, rojo como la lava, o verde y espeso” como sus menjurjes (Melchor 17). En este sentido, el chisme establece una serie significativa que vincula tres campos semánticos: un rasgo corporal (belleza), que es leído de manera negativa porque proviene de la ira, un

afecto que no se considera natural en las mujeres, y finalmente, una supuesta acción inmoral vinculada con el deseo. La serie exhibe cómo el chisme inscribe la inmoralidad en el cuerpo femenino asociándola con un rasgo físico o material que adquiere una dimensión desfamiliarizante a causa del afecto. La belleza ya no es leída como un atributo, porque, al no estar orientada hacia la satisfacción masculina, se convierte en una manifestación de la inmoralidad.

La inmoralidad imaginaria de los chismes será responsable de censurar cualquier acción femenina que pueda remitir, aunque sea de manera oblicua, a la mujer como sujeto deseante. En el pasaje antes citado, el detalle de la imagen nos sugiere que la bruja despierta en las mujeres una fantasía que nos indica la presencia de su deseo sexual. Pero la misma construcción del chisme, al caracterizar el deseo sexual femenino y la masturbación como “diabólicas” y “sobrenaturales”, reconvierten esa sexualidad femenina en inmoralidad. Esto sucede también con el personaje de Chabela y de Norma, quienes se reclaman a sí mismas por sus impulsos sexuales, aunque sean fruto del abuso masculino. De este modo, los actos sexuales emprendidos por las mujeres, incluso cuando son producto de una coerción económica como en la prostitución, o familiar, como en el caso de la violación de Norma, serán leídos en la novela como acciones que verifican el patrón semántico: cuerpo (rasgo físico o material)-afecto-inmoralidad imaginaria-culpabilidad.

Por eso, ante la independencia y autonomía de la Bruja, resulta más verosímil que sea ella la única culpable de sus desgracias a que sea una víctima de la violencia; aún cuando la Sarajuana dijo haber escuchado a un grupo de chicos sobre cómo sometieron y violaron a este personaje entre los cuatro:

ellos siguieron contando cómo fue que la metieron a la casa y cómo la golpearon para que se estuviera quieta y pudieran cogérsela entre todos, porque bruja o no, la verdad es que la pinche vieja esa estaba bien buena, bien sabrosa, y se ve que en el fondo le había gustado, por cómo se retorecía

y chillaba mientras se la cogían, si todas son unas putas en ese pinche pueblo rascuache. (Melchor 21)

En la narrativa de los cuatro muchachos, como en el caso de otras violaciones narradas, queda claro que la violación es un acto simbólico de expropiación del cuerpo como territorio de conquista. Su legitimidad se funda en la cosificación de los cuerpos femeninos y feminizados como “perversos” por la hipersexualización de sus rasgos físicos. La violación a la Bruja funge como una especie de castigo a la mayor perversión: querer tener la propiedad sobre el propio cuerpo. En el capítulo que focaliza en Brando, al que me referí anteriormente, se narra cómo los amigos declaran haber cometido una violación a un niño llamado Nelson, cuya justificación es la “supuesta” provocación de este hacia ellos por la voluptuosidad de su cuerpo:

¿Y cómo pasaba frente a nosotros moviendo ese culote y haciendo como que no se daba cuenta de que lo veíamos? Estaba bien chico cuando lo desquintamos, pero es que ya estábamos hasta la madre de andarle viendo las nalgas, enfermos de jaria...El chotito hasta lloraba de alegría, ¡no sabía ni qué hacer con tanta verga. (Melchor 162)

La justificación popular del asesinato de la Bruja chica también reitera el mismo patrón semántico rasgo físico-inmoralidad-culpabilidad: “la neta, al chile que la Bruja se lo merecía: por choto, por feo, por culero y por manchado” (Melchor 158). La “Bruja chica” es leída por el pueblo como un cuerpo femenino, en cuanto que es codificada socialmente como mujer casi toda su vida, ya que este género le fue asignado al nacer. Su rol social, la labor que hace de curandera y acompañante de las mujeres, y sobre todo, la construcción imaginaria del chisme en torno a ella, la convierten en una especie de copia de su madre: un suplemento de la primera Bruja, a la vez que el signo viviente de su vida inmoral. Por ejemplo, las mujeres

rezan para que la hija muera porque la consideran una encarnación del pecado del pacto sexual de la madre con el diablo.

Con relación a este punto, hay que decir que la construcción mítica de la Bruja es reforzada por la reiteración del nombre de la vieja a la chica que, gracias al chisme, confunde las historias y anécdotas que suceden en distintas temporalidades. El nombre “Bruja” crea un paralelismo entre estos cuerpos dispares que señala la permanencia semántica del código con el que son interpretados, a pesar de que sus comportamientos, configuración y decisiones vitales sean distintos. Mientras que la Bruja Vieja es una especie de híbrido entre mujer y animal –hay que recordar cuando se genera el chisme que la emparenta con una bestia voladora, cuya descripción se asemeja al famoso Chupacabras–; la Bruja Chica es al mismo tiempo un cuerpo femenino y un cuerpo masculino feminizado. Este carácter ambiguo de su corporalidad, la sitúa en una posición distinta que su madre en la dinámica social. Al mismo tiempo que el cuerpo de la Bruja Chica es leído como femenino, se enfatiza que el pueblo la desprecia porque la consideran un hombre homosexual y travestido. El chisme es capaz de articular las diferencias, o mejor dicho, contradicciones, que se tejen en torno a ella para convertirla en un personaje triplemente inmoral.

En torno al personaje existen chismes que la condenan por no comportarse ni verse como una mujer. Por ejemplo, resalta que las mujeres esperen que ella cumpla con los mandatos del cuidado, y reprueban cuando empieza a cobrar por los favores que la madre hace hacia las mujeres. En este punto es importante contrastar que las mujeres sí consideran adecuado que el brujo hombre cobre incluso a mayor precio. La Bruja chica es considerada “culera” y “manchada” porque a diferencia de la madre, quien intercambiaba favores por prendas, sí entra en el circuito económico del capitalismo dentro de la novela. Además de cobrar por los servicios que da su madre, la Bruja chica comienza a prestar dinero en efectivo y cobra hasta el 35 por ciento de intereses. Por ello, la gente del pueblo declara que “había que



echarle encima... a las autoridades correspondientes, a la policía, que la metieran presa por agiotista y abusadora” (Melchor 20).

Por otro lado, en la medida en que la Bruja grande cuenta con la propiedad de la tierra del que era su amante, no necesita de un hombre para subsistir. Estas tierras son heredadas por la Bruja chica quien las subarrienda al Ingenio, lo que le brinda un poder económico que le garantiza un privilegio social que ningún otro personaje femenino o feminizado goza. La Bruja tiene suficiente dinero para comprar drogas y equipo para organizar las fiestas orgiásticas en su hogar. Algunos chismes en torno a ella aseguran que es ella quien empieza a pagar a los hombres para tener relaciones sexuales, lo que invierte la economía del deseo dentro de la novela, donde son sólo los hombres quienes poseen la posibilidad de ejercer libremente su sexualidad ya sea mediante una transacción económica o por la fuerza. En ese sentido, la Bruja chica en tanto que tiene el poder de participar en el consumo más que la mayoría de los hombres de La Matosa se aproxima a uno de los rasgos centrales de la subjetividad modelo, por lo que muchos hombres se sienten emasculados ante su presencia.

Por todas estas razones, su asesinato queda impune, pues es interpretado hasta cierto punto como un castigo a la desobediencia: que sea un cuerpo femenino quien posee el capital. Los rumores que se crean en torno a su supuesto tesoro escondido nos muestran cómo parte del odio que el pueblo tiene hacia su persona está originado por la indignación que produce que sea un cuerpo femenino-feminizado quien ostenta el mayor capital de la novela⁹. Esta condición híbrida de la Bruja exhibe que el chisme es capaz de conciliar aspectos contradictorios para adaptar las fórmulas a las situaciones singulares. Es su maleabilidad lo que le brinda la posibilidad de convertirse en hegemonía.

Como hemos visto, el chisme es la herramienta principal que las mujeres emplean para ocupar la posición central de poder a través de la reproducción de la violencia discursiva. Chismear es la única acción que dentro de La Matosa está

⁹ Agradezco a Roberto Cruz Arzabal porque nuestras conversaciones en torno a la novela fueron centrales para este análisis

autorizada como canal del deseo femenino, aunque sea de forma imperfecta y transitoria. Por ello, sus pasiones, acciones y expresiones reiteran la dinámica sexo-afectiva patriarcal, donde cada desviación y perversión es reconducida hacia el modelo.

De este modo, la hegemonía se consigue por el constante desplazamiento y desterritorialización de las asimetrías de poder entre los cuerpos en diferentes contextos. Como si de un huracán se tratara, el vórtice succiona los cuerpos y se mueve en diferentes espacios, pero no modifica su trayectoria interna: reproduce los mismos movimientos circulares en diferentes cuerpos femeninos.

Por ello, destaca que las mujeres sean leídas como despreciables y perversas tanto por su belleza como por su fealdad. Por ejemplo, la abuela de Yesenia, a través del “chisme”, es la responsable de normalizar la desigualdad social que justifica su maltrato, pues la nombra “Lagarta”, por “fea, prieta y flaca” (Melchor 43), y el apodo se convierte en nombre popular. La supuesta fealdad del personaje es lo que naturaliza su inmoralidad para la abuela, quien constantemente le dice mentirosa. Como nieta mayor, sobre Yesenia cae el trabajo de cuidado de la abuela y los demás nietos. A pesar de que ella actúa conforme a los mandatos sociales y materna a sus primos, la abuela es extremadamente agresiva con ella y con las demás mujeres de la familia.

En contraste, la abuela es permisiva, cariñosa y compasiva, primero, con su hijo Maurilio; y luego con el hijo de Maurilio, Luismi. La narración enfatiza que la construcción que hace la abuela de estos personajes reproduce una idea ficcionalizada de masculinidad que contrasta con las acciones de los personajes. Maurilio, como Munra, se aleja del modelo en cuanto que falla en su rol de “proveedor” y “protector”, pues es mantenido por las mujeres: su abuela y Chabela, su pareja. Además, abandona la casa de la abuela para convertirse en músico, y la casa de Chabela porque es apresado en la cárcel. Luismi también es muy distante del modelo, porque es drogadicto y homosexual. Los chismes en torno a Luismi son una de las razones principales por las que Yesenia es reprendida por la abuela;



pues es responsabilizada no sólo por las acciones que este comete, sino por los rumores que despiertan sus comportamientos.

Para subvertir la violencia de la que Yesenia es víctima por parte de su abuela, ella busca hundir al nieto dentro de la jerarquía familiar, pues esta es la única forma que tiene de empoderarse. Una vez que comprueba que los chismes que contaba la gente sobre Luismi acerca de su homosexualidad son reales, le cuenta a la abuela los actos que vio en la casa de la Bruja. Sin embargo, su esfuerzo es inútil, pues la abuela asume todo el relato como un engaño, una mentira:

la abuela dijo que Yesenia se lo estaba inventando todo porque tenía la mente sucia y cochambrosa y porque la que se escapaba de noche a hacer cochinas era ella, y de los pelos la arrastró hasta la cocina y agarró las enormes tijeras de cortar el pollo y por un momento Yesenia pensó que su abuela le enterraría el filo en la garganta [...] escuchó el crujido que hacían las hojas al cortar mechones enteros de su pelo [...] la única cosa bonita que le gustaba de su cuerpo. (Melchor 54)

Sin importar que Yesenia no haga otra cosa que cuidar y servir a la abuela, ella asume que ella “anda de golfa en las calles por la noche” (49), y la castiga cortándole el cabello y expulsándola al patio, como “la perra que era [...] la bestia inmunda que no merecía ni un jergón pulguiento bajo su pellejo apestoso” (49). El afecto del orgullo y la ira de Yesenia hacia su primo constituyen un acto de desobediencia frente a la figura masculina, que sin importar sus acciones ocupa una posición central en la familia. Podemos ver que se reitera aquí el patrón semántico que coordina el afecto femenino, el rasgo físico y la inmoralidad imaginaria. Este patrón semántico normaliza la desvalorización femenina convirtiéndola en un atributo natural de las mujeres.

El personaje de Yesenia, como Brando, busca reproducir el modelo de la subjetividad endriaga, pero, al ser mujer, se encuentra más limitada que él, pues está confinada al cuidado de la familia. Por ello, apenas tiene oportunidad, Yesenia



intenta imponer la violencia discursiva y física hacia los otros cuerpos que pertenecen a la familia cuando la abuela no la ve. Por ejemplo, Yesenia golpea a las demás primas con la pita como la abuela; o bien, se refiere constantemente a sus primas con los mismos adjetivos calificativos que la abuela emplea para denigrarla: “las muy babosas” (53); “la pincha Vanessa cabrona hija de la chingada... la muy puta”; “pinche chamaca babosa” (58). Con tal de ocupar el lugar central y ser reconocida como sujeto, Yesenia refuerza la violencia como la única relación posible hacia y entre las identidades marginales femeninas de las que ella forma parte.

Otro de los momentos claros del patrón semántico es cuando la juventud de Norma es leída como expresión de la supuesta inmoralidad intrínseca del personaje. Esto lo podemos ver en los comentarios de su madre, Chabela y Munra. Aunque Norma se ocupa del cuidado de sus hermanos y el escenario doméstico es el lugar donde sufre el abuso sexual por parte de su padrastro, la madre asume que anda de “coscolina”, y dice que es “zonza, ridícula, pendeja... por esa costumbre de arruinarlo todo siempre en el peor momento” (Melchor 102). Asimismo, a pesar de que Chabela deduce que Norma es una niña, interpreta su embarazo como una manifestación de lujuria precoz: “eres igual de putita que la Clarita ¿verdad?” (Melchor 109). Dentro del hospital, una vez que ha cometido el aborto, aun cuando claramente este sería fruto del estupro porque es menor de edad, las enfermeras reproducen con sus dichos y acciones la fórmula con la que la madre de Norma la amenazaba: “el hombre llega hasta donde la mujer se lo permite” (Melchor 126). Aquí es también la “vergüenza”, el afecto a través del cual Norma incorpora el horizonte de comprensión común como su verdad, al grado de asumir su propia muerte como la única salida. Esto queda claro cuando Norma declara sentir asco y odio por sí misma, por haber arruinado la oportunidad de ser feliz para su madre (Melchor 135).

De este modo, a pesar de que la prosa está escrita usando las inflexiones, marcadores y transformaciones de la oralidad aparece como “precaria”, codificada



conforme a las consignas sociales hegemónicas. Cada evento y afecto es presentado como representación de una fórmula mayor, es decir, las experiencias singulares y figuras, incluyendo aquellas que son ominosas o anormales, materializan el consenso a través de personajes minoritarios. Al actuar como perpetradoras de la violencia, las mujeres alimentan con su propio discurso este flujo que las transforma en víctimas.

El chisme sitúa los cuerpos femeninos en una condición desvalorizante apriorística, y por ello, bloquea la posibilidad de que las mujeres en la novela puedan apropiarse del “cuidado” como una posibilidad de acción política. Es claro que las mujeres se cuidan entre ellas, porque los hombres, sus parejas, familiares, empleadores y servidores públicos son sus victimarios. Sin embargo, estas formas de cuidado no fortalecen los lazos femeninos, en contraste intensifican el odio entre las mujeres. Esto puede verse en la relación entre la abuela y Yesenia; Yesenia y sus primas; Chabela y las mujeres que regentea en el Excalibur; las enfermeras y Norma; la Bruja grande hacia la Bruja Chica. Todas estas relaciones reproducen la violencia y la explotación.

En *Temporada de huracanes*, la violencia se materializa en todos los agentes del relato a través de los patrones semánticos que vinculan una variable material (género, capital, raza), con una determinada configuración imaginaria colectiva (en el caso de las mujeres, la inmoralidad; y en el de los hombres, el dominador-conquistador-violador), y los afectos singulares, no importa que sean contrarios entre sí. Tanto la ira como el amor expresan la violencia e introducen la fuerza necropolítica del capitalismo gore al vórtice. De este modo, contrario a lo que pensaríamos, la violencia no es un efecto de la organización social dentro de la novela, sino el flujo mismo que arrastra a los personajes y se materializa a través de la performatividad discursiva de sus chismes. Por eso, la violencia discursiva tiene una función de subjetivación para los personajes. Es esta la que transforma los afectos en acciones violentas.

Las acciones violentas se organizan en una sucesión lineal, cuya expansión es exponencial y se dispone sobre una línea de fuga que escapa del centro hacia la



vertical. Esta línea vertical expulsa los cuerpos del centro, desterritorializándonos. Es precisamente su expulsión la que los define como sujetos del enunciado al mismo tiempo que sujetos de enunciación, víctimas de la violencia al mismo tiempo que sus ejecutores. Así, el agenciamiento absorbe y expulsa constantemente a través de las diferentes series como si fuera un huracán. Es este movimiento el que permite vincular al signo con el territorio material donde se inscribe, para entender cuál es el efecto que la enunciación tiene en la configuración de la política sensible.

Conclusiones

La novela rompe con la convención ingenua del arte que se asume como crítico simplemente porque introduce elementos minoritarios y populares en el contexto del arte culto. Igualmente, renuncia a retratar a las mujeres como víctimas, y por ello rompe con una lectura piadosa y romantizada de la miseria y la precariedad. Sin embargo, también cancela cualquier potencial de movilidad social pues el movimiento del vórtice muestra que los personajes están atrapados en esa figura. Su movimiento es una simulación que los devuelve al lugar de donde partieron, o bien, intensifica su desposesión. Por ello, aunque la novela pone en escena las subjetividades abyectas no las explora como alternativas positivas, ni plantea ninguna estrategia afirmativa para salir de la precariedad existencial; pues todos los personajes se leen a sí mismos bajo el modelo de la subjetividad endriaga y, por ello, se avergüenzan de sí, se reconocen como fracasados o incapaces de imitarla. Toda resistencia es bloqueada por el propio lenguaje.

Los únicos personajes que podrían considerarse deliberadamente disidentes son la Bruja y Luismi, pues desafían parcialmente los mandatos de la normatividad estética que les son atribuidos de acuerdo con su corporalidad. Sin embargo, el hecho de que no haya ningún capítulo que focalice en la Bruja, bloquea la posibilidad de leerla en esta clave pues no podemos acceder a sus pensamientos y

sentimientos. Al respecto Ávila y Velasco Vargas enfatiza que la ausencia de la voz de la Bruja le impone la condición de víctima:

la Bruja es reducida a un valor de uso cuyo paroxismo será su asesinato. Una vez víctima, estadio ordinario de quien queda a disposición de otros como objeto de uso, no es referida sino por las funciones que pueda cumplir en espacios específicos que se concretan en ser objeto de goce de quienes disponen de subjetividades excluidas" (61).

En mi opinión, desde esta perspectiva, habría una violencia escritural hacia el personaje. Algunos podrían interpretar esta como un gesto hiperrealista, sin embargo, definitivamente problematiza una lectura feminista y cuir de la obra, ya que en ningún momento se da lugar a lo femenino, y menos a lo transfemenino, desde otro paradigma que el patriarcal.

Por otro lado, con relación a Luismi, el deseo de ser padre del niño de Norma puede interpretarse como un ocultamiento de su deseo homosexual y una búsqueda por imitar el modelo de masculinidad hegemónico. De hecho, como señala Fernanda Bustamante el asesinato de la Bruja puede ser leído como un acto de venganza ante el aborto; lo que nos sugiere que Luismi, por su condición de varón se siente autorizado para determinar si Norma debería de haber continuado con su embarazo (224).

De este modo, la novela muestra cómo suceden los procesos de territorialización en las minorías que no pueden decodificarse por falta de lenguajes minoritarios. El movimiento del vórtice que produce la hegemonía genera la sensación de que existe movilidad social, pues los personajes actúan, ejerciendo violencia entre sí. Sin embargo, este movimiento es una simulación; ya que es estéril, no modifica el poder y el deseo de los cuerpos. Por el contrario, atrapa a los personajes en espirales que consiguen la expansión del consenso estético desde el cual todos los cuerpos y acciones son leídos. El vórtice lingüístico presenta cada acción y afecto singular como representación de una fórmula del discurso



hegemónico, adaptada al habla popular y al contexto precario, pero sin alterar realmente su sentido. Así, la novela exhibe la coincidencia entre la forma sensible del chisme, presumiblemente distinta y en teoría “femenina” con los mandatos de la masculinidad hegemónica.

Bibliografía

- Agamben, Giorgio. *El fuego y el relato*. Trad. Ernesto Kavi. Madrid: Sexto piso, 2016.
- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Trad. Cecilia Olivares Mansuy. México: UNAM, 2015.
- Andrade, Pavel. *Patterns of Accumulation: Capital, Form, And The Spatial Composition of The Mexican Novel (1962-2017)*. 2022. PhD dissertation. *Publicly Accesible Penn Dissertations*.
- Ávalos Reyes, Marcos Eduardo. "Temporada de huracanes de Fernanda Melchor: una lectura del cuerpo desde el terreno del chisme y la abyección." *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias* 19 (2019): 53-70.
- Ávila y Velasco Vargas, Evangelista. "La subjetividad de los muertos: Una lectura de *Temporada de huracanes* para subjetividades excluidas y violentadas". *Interindividualidades literarias. Crítica académica contemporánea*. Coord. Iram Issaí Evangelista Ávila y Magali Velasco Vargas. Xalapa: Universidad Veracruzana.
- Blanco Rivera, María Teresa. *Cuerpos sin cabeza: la nuda vida en "Temporada de huracanes", de Fernanda Melchor*. Tesis de maestría. Universidad Iberoamericana Ciudad de México. Departamento de Letras, 2020.
- Bustamante Escalona, Fernanda. "“Somos las nietas de las brujas que no pudieron quemar”: aborto, brujas, parteras, interseccionalidad y soro/doloridad en textos ficcionales de autoras latinoamericanas actuales". *Revista Letral* 30 (2023): 215-243.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan*. Trad. Alcira Bixio. Buenos Aires: Paidós, 2002.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari. *Mil mesetas*. Trad. José Vásquez Pérez. Valencia: Pretextos, 2015.
- Di Bernardo, Francesco. "Capitalismo global y petroficción en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor." *Valenciana* 15.29 (2022): 81-101.



- Gago, Verónica. *La potencia feminista o el deseo de cambiarlo todo*. Ciudad de México, Oaxaca: Bajo Tierra Ediciones y Pez en el árbol, 2020.
- Godínez Rivas, Gloria Luz, and Luis Román Nieto. "De torcidos y embrujos: Temporada de huracanes de Fernanda Melchor." *Anclajes* 23.3 (2019): 59-70.
- Hernández Bautista, Héctor Justino. "Masculinidades en dos personajes de Temporada de huracanes de Fernanda Melchor". *El Pez y la Flecha. Revista de Investigaciones Literarias* 2.4 (2022): 150-171.
- Hernández, Héctor Justino. "Masculinidad fallida en Temporada de huracanes de Fernanda Melchor: Munra, el negativo de un patriarca". *Cuaderna vía* 5.1 (2022): 30-7.
- Islas Arévalo, Marco Antonio. "Violencia de género en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor: de la violencia subjetiva a la violencia sistémica". *Sincronía* 79 (2021): 261-275.
- Laclau, Ernesto. *Los fundamentos retóricos de la sociedad*. Buenos Aires: FCE, 2014.
- Loría Araujo, David y Francisco G. Tijerina Martínez. "La crisis del capital en dos energoficciones contemporáneas: *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor y *La compañía*, de Verónica Gerber Bicecci. *De Raíz Diversa. Revista Especializada en Estudios Latinoamericanos*, 9.17: 121-147.
- Pimentel, Luz Aurora. *El espacio en la ficción*. México: Siglo XXI, UNAM, 2001.
- Rawat, Amusmriti. *La narración de la violencia de género en dos novelas mexicanas: Las muertas y Temporada de huracanes*. Universidad Veracruzana. 2021. Tesis de maestría.
- Robles Lomelí, Jafte Dilean. "El chisme como representación histórica de la ausencia en Temporada de huracanes de Fernanda Melchor." *Revista de historia de América* 161 (2021): 435-458.
- Sánchez, Ada Aurora. "Relecturas del trópico veracruzano en la narrativa de Fernanda Melchor". *Boletín Hispánico Helvético*, 37.38 (2021): 77-93.
- Sánchez Prado, Ignacio M. "Signification and the Latin American Novel Form: Reflections after Fernanda Melchor, Ángel Rama, and Louis Hjemse". *FORMA: A Journal of Latin American Criticism and Theory* 1.2 (2020): 63-97.
- Segato, Rita Laura. *La guerra contra las mujeres*. Madrid: Traficantes de sueños, 2016.
- Suárez Noriega, José Manuel. "Lo neofantástico y lo abyecto en Falsa fiebre y Temporada de huracanes de Fernanda Melchor." *Connotas. Revista de crítica y teoría literarias* 21 (2020): 85-121.
- Tijerina Martínez, Francisco Gerardo. *Estética, ética y consumo: El caso de Temporada de huracanes de Fernanda Melchor*. Tecnológico de Monterrey, Monterrey. 2020. Tesis de maestría.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo gore*. México: Paidós, 2022.



_____. "Necroscopía, masculinidad endriaga y narcografías en las redes digitales". #NetNarcocultura. *Estudios de género y juventud en la sociedad red. Historia, discursos culturales y tendencias de consumo*. Ed. Virgina Villaplana Ruiz y Alejandra León Olvera. Bellaterra: Universitat Autònoma de Barcelona, 2022.



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



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