



Connnotas. Revista de crítica y teoría
literarias
ISSN: 1870-6630
connnotas@unison.mx
Universidad de Sonora
México

ÁVALOS REYES, MARCOS EDUARDO
Temporada de huracanes de Fernanda Melchor: una lectura del cuerpo desde el terreno
del chisme y la abyeción
Connnotas. Revista de crítica y teoría literarias, núm. 19, 2019, pp. 53-70
Universidad de Sonora

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672671039003>

- ▶ Cómo citar el artículo
- ▶ Número completo
- ▶ Más información del artículo
- ▶ Página de la revista en redalyc.org

Temporada de huracanes de Fernanda Melchor: una lectura del cuerpo desde el terreno del chisme y la abyección¹

Hurricane Season by Fernanda Melchor:
A reading of the body from the field of gossip
and abjection

MARCOS EDUARDO ÁVALOS REYES
avalos5501@gmail.com

Resumen:

El objetivo de este artículo es analizar la representación del cuerpo en la obra *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. Se propone una lectura del cuerpo desde el terreno del chisme a partir de la reflexiones tanto de Cozarinsky en su libro *Nuevo museo del chisme*, como de la autora Patricia Spacks Mayer en su texto *Gossip*. Asimismo, se busca formular una lectura de la novela desde el concepto de abyección propuesto por Julia Kristeva. Desde un análisis hermenéutico de la obra se pretende mostrar la confección de un texto putrefacto donde los cuerpos se encuentran intervenidos por una violencia exacerbada.

¹ El presente trabajo es resultado del seminario de investigación en literatura latinoamericana, impartido por la Dra. Michelle Gama Leyva y con la dirección del Mtro. David Loría Araujo. Una versión de este texto fue presentada como ponencia en el foro de titulación de la Licenciatura en Literatura Latinoamericana en la Universidad Iberoamericana, Ciudad de México, en mayo del 2017. Quiero dar un especial agradecimiento al maestro Loría Araujo por su meticulosa revisión, edición y asesoría de este trabajo de investigación.

Palabras clave:

chisme, abyección, cuerpo, violencia, cadáver.

Abstract:

The objective of this paper is to analyze the representation of the body in *Hurricane Season* by Fernanda Melchor. The article proposes a reading of the body from the field of gossip, based on the reflections of Cozarinsky in his book *New museum of gossip* and Patricia Spacks Mayer's *Gossip*. The essay also seeks to formulate a reading of the novel from the term of abjection proposed by Julia Kristeva. A hermeneutical approach of the work, is intended to show the creation of a putrid text where bodies are intervened by an exacerbated violence.

Keywords:

gossip, abjection, body, violence, corpse.

Si algo ha aprendido Joaquín es que el misterio se protege a sí mismo con otro misterio. Si algo ha aprendido Joaquín es que las grandes catástrofes ocurren siempre, siempre, en los cuerpos. Sobrevivirá.

Cristina Rivera Garza, *Nadie me verá llorar*

¿Qué peso tiene escribir sobre cuerpos abyectos en el contexto actual mexicano? ¿Qué papel juega la literatura a la hora de representar esos cuerpos que escapan a la totalidad del discurso hegemónico? Alrededor de estos planteamientos, Cristina Rivera Garza se cuestiona lo siguiente en su texto *Los muertos indóciles: Necroescrituras y desapropiación*:

¿Qué significa escribir hoy en ese contexto? ¿Qué tipo de retos enfrenta el ejercicio de la escritura en un medio donde la precariedad del trabajo y la muerte horribilis constituyen la materia de todos los días? ¿Cuáles son los diálogos estéticos y éticos a los que nos avienta el hecho de escribir, literalmente, rodeados de muertos? (19)

Fernanda Melchor escribe y publica *Temporada de huracanes* (Random House 2017) en este contexto, el de México acribillado por los poderes del narcotráfico y la debilidad de instituciones infectadas por la corrupción. Aunque nunca se mencione de manera directa a los agentes del narco y a los funcionarios corruptos, podemos leer los efectos que estos han causado en el pueblo de la Matosa. Sin embargo, el objeto de estudio del presente ensayo no busca la identificación de un poder que afecta el espacio diegético de la novela que construye Fernanda Melchor, sino, más bien, tiene como objetivo evidenciar la manera en que opera la abyección al interior de la novela. Un grupo de niños encuentra un cadáver en estado de putrefacción mientras caminan por un canal de riego cerca del pueblo de la Matosa. Dicho cuerpo le pertenece a la Bruja, una mujer con oficio de curandera, trabajo que su madre le heredó después de su muerte. A partir de este suceso, los chismes y habladurías del pueblo recaen en un grupo de jóvenes que se encuentran involucrados en la macabra y sospechosa aparición del cuerpo. La suciedad, el cadáver y el chisme son tres elementos que contribuyen a la formación de un texto putrefacto, en el que tanto los personajes como las formas narrativas edifican una poética de lo abyecto.

Pocos son los artículos académicos que se han generado sobre esta novela, ya que su publicación es relativamente reciente. Pese a ello, hay una cantidad generosa de reseñas sobre *Temporada de huracanes*. En *Letras Libres*, Antonio Ortúño reconoce que:

La novela está construida con una prosa audaz, que aprovecha (y disloca y renueva) el lenguaje popular veracruzano y costeño . . . su estructura episódica elude la literalidad pero triunfa, a la vez, ante el viejo problema del narrador: manejar el tiempo, poblarlo, hacerlo significativo. (1)

Del mismo modo, Gabriel Wolfson comenta que la voz narrativa busca dejar al lector sin aliento mediante un lenguaje potente y una extensión indómita de capítulos:

Temporada de huracanes apunta desde el principio a un mundo caótico y a un texto que no podría responder más que de la

misma caótica manera; de la novela se ha resaltado la fuerza de su lenguaje, su crudeza, su faz desgarradora, encarnadas sobre todo en la salvaje extensión de sus capítulos sin respiro, de un solo párrafo con base en oraciones violentas y desmesuradas. (7)

Ortuño destaca el uso de un lenguaje popular; no obstante, él y Wolfson coinciden en la mención de los mecanismos de la narración y en la de su fuerza. El chisme se hace presente a través del habla coloquial y aparece como un secreto que revela las partes infectadas del texto. También, Fernando Galicia parte de una aproximación similar, pues nota en el texto un narrador tempestuoso que revuelve las voces de los habitantes de la Matosa: “En *Temporada Melchor* ha creado un narrador violento, arrasador, extenso que roba las palabras a los propios personajes para levantarlas y revolverlas a lo largo de todo el libro” (2). Galicia trae a colación un narrador con una fuerza incontrolable, que arrasa al igual que un huracán. La voz narrativa roba las voces y las pone a jugar en un vértigo difícil de aprehender.

Todos estos autores tienen algo en común: consideran la narración como fosa donde, entre más excavas, más voces se hacen presentes. Estas reseñas contienen el germen del presente artículo: el chisme como recurso narrativo, un narrador fluctuante que teje alrededor de la muerte de la Bruja la vida de otros personajes.

Uno de los hilos principales de este ensayo es el concepto de abyección, término con el cual trabaja Julia Kristeva en *Podres de la perversión* (1988). ¿Qué es la abyección? ¿Qué características o cualidades se pueden atribuir a lo abyecto? Lo que es repudiado, degradado o excluido dentro del campo de la sociabilidad puede resultar ante el sujeto como abyecto. Es una incomodidad que se revela desde dentro del sujeto y que pertenece exclusivamente al cuerpo. Es el surgimiento de una tensión extraña y una familiaridad lejana que la memoria reconoce y rechaza.

La comida es de los lugares preferidos de lo abyecto; una manzana que se torna negra después de haber arrancado la piel que la cubre, o un plátano que se oxida al contacto con el ambiente. Así lo describe Kristeva:

Quizá el asco por la comida es la forma más elemental y más arcaica de la abyección. Cuando la nata, esa piel inofensiva, delgada como una hoja de papel de cigarrillo, tan despreciable como el resto cortado de las uñas, se presentan ante los ojos o toca los labios, entonces un espasmo de la glotis, del estómago, del vientre, de todas las vísceras, crispa el cuerpo. (9)

Los restos de comida y las uñas que se desprenden del cuerpo guardan en ellas lo familiar; no obstante, el objeto se vuelve extraño y despreciable por haber caído fuera de nuestra corporalidad. El desecho o el cadáver es aquello que se descarta, lo que se deja a un lado para que la vida continúe su causal. Al decir de Kristeva:

Así como un verdadero teatro, sin disimulo ni máscara, tanto el desecho como el cadáver, me indican aquello que yo descarto permanentemente para vivir. Esos humores, esta impureza, esta mierda, son aquello que la vida apenas soporta, y con esfuerzo. (10)

En la novela de Melchor, el espacio del desecho constituye un lugar cerrado donde los protagonistas conviven con la basura que dejaron otros cuerpos. La barredura de aquel sitio muestra una materialidad decadente, un cuchitril podrido donde las mujeres del pueblo buscan los menjunes para aliviar al cuerpo. Un lugar de perversión, donde los personajes de Luismi, Brando y el Mutante solían asistir a las fiestas que la Bruja organizaba. Un escenario más bien triste donde la Bruja cantaba y los invitados se quejaban en silencio de aquellos alaridos. En *Temporada*, lo abyecto está presente todo el tiempo. Como se puede observar en el siguiente fragmento, la voz narrativa presenta un lugar sucio y lleno de desechos donde habita la Bruja:

Y no más 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 rafía y olores y bolas de pelo caspiento y de polvo y cartones de leche y botellas de plástico vacías, pura pinche basura, puras pinches porquerías . . . (Melchor 32)

Los despojos de comida, las bolsas de pelo, los papeles, los cartones y las botellas: todos pertenecieron o fueron usados por el cuerpo. Un pasado que retorna en forma de basura y que es, por lo tanto, amenazante para el sujeto. Sin embargo, lo abyecto aquí se escapa de una definición satisfactoria. Hasta ahora lo abyecto responde a distintos campos semánticos: lo degradado, lo expulsado, lo extraño, lo despreciable, lo asqueroso. La naturaleza de la abyección se vuelve complicada de formular. Ahora bien, la propia definición o el intento por entender lo abyecto radica en la imposibilidad de asir el concepto. La abyección transita por diversos campos semánticos y sus formas de presentación son fluctuantes. Kristeva declara una definición más expansiva de lo abyecto y señala que: “Hay en la abyección una de esas violentas y oscuras rebeliones del ser contra aquello que lo amenaza y que le parece venir de afuera o de un adentro exorbitante, arrojado al lado de lo posible y de lo tolerable, de lo pensable” (7). Una rebelión del ser contra aquello que se distingue como lo “otro”, su cualidad violenta, cuya procedencia parece no importar: entre el afuera y el adentro del sujeto. No obstante, como indica Kristeva:

Al mismo tiempo, este arrebato, este espasmo, este salto es atraído hacia otra parte tan tentadora, como condenada. Incansablemente, como un búmerang indomable, un polo de atracción y de repulsión coloca a aquel que está habitado por él literalmente fuera de sí. (7)

Este movimiento pertenece al cuerpo; es una reacción agresiva que tuerce la masa corporal gracias a un espasmo, en un arrebato cuyo control escapó a la prudencia de los sentidos. Esta sacudida indomable de repulsión coloca al sujeto fuera de sí, como si todos los órganos y la piel se voltearan hacia fuera para mostrar la extrañeza de un cuerpo que nos pertenece y a la vez nos abandona. Existe en la abyección una fuerza que tensa lo deseado y lo que el cuerpo rechaza. En su libro *La política cultural de las emociones*, Sara Ahmed expresa una distinción entre el objeto deseado y el objeto repugnado y señala que:

Los impulsos contradictorios del deseo y la repugnancia no necesariamente se resuelven solos, y nos llevan al mismo lugar. La repugnancia tira de nosotros para alejarnos del objeto, un tirón que se siente casi involuntario . . . En contraste el deseo tira de nosotros hacia los objetos y nos abre los cuerpos de los demás. (136)

La abyección trabaja en medio de estos dos tipos de tirones: el deseo por el objeto y la repugnancia por el objeto generan una tensión entre el deseo que nos acerca y la repugnancia que nos aleja. Justo en ese espacio de tensión se abre un intersticio, o mejor dicho, una torsión. Los cuerpos que están representados en *Temporada de huracanes* se encuentran expuestos a una violencia muscular, como si todos estuvieran invadidos por espasmos, tensiones, zangoloteos, sacudidas. Los personajes que construye Melchor revelan una tensión que contractura al cuerpo y lo muestra en una intimidad dolorosa. Así sucede con el personaje de Norma. En ella se puede encontrar la tensión que produce el goce y la repugnancia. Su mamá le advierte lo “cabrones” que pueden llegar a ser los hombres, que se tiene que dar a respetar. Incluso le aconseja sobre los límites que debe imponer para que no se aprovechen de ella. A pesar de la advertencia, Norma hace caso omiso de los consejos de su madre:

Y de madrugada, cuando lloraba en silencio en la cama pensaba que verdaderamente tenía que existir algo muy malo dentro de ella, algo podrido e inmundo que la hacía gozar tantísimo con las cosas que ella y Pepe hacían juntos . . . (133)

El personaje de Norma muestra la tensión abyecta del deseo y la repugnancia, en la transgresión total de una situación repudiada socialmente: el padrastro que abusa de su hijastra. Norma se siente atraída y a la vez desconcertada por las acciones de Pepe. En el siguiente fragmento se visualiza la incomodidad y placer que generan en Norma las acciones de este hombre: “la besaba en la boca con un hambre salvaje que Norma encontraba a la vez deliciosa y repugnante” (133). La abyección que se presenta en Norma es

sostenida por una cuerda tensa entre dos opuestos, una desarticulación total del yo que pone en evidencia el límite entre el deseo y la repugnancia. Kristeva lo manifiesta como:

Surgimiento masivo y abrupto de una extrañeza que, si bien pudo serme familiar en una vida opaca y olvidada, me hostiga ahora como radicalmente separada, repugnante. No yo. No eso. Pero tampoco nada . . . En el linde de la inexistencia y de la alucinación, de una realidad que, si la reconozco, me aniquila. Lo abyecto y la abyección son aquí mis barreras. Esbozos de mi cultura. (8-9)

La abyección también se articula desde la memoria, como cuando un recuerdo causa algún tipo de angustia. El personaje de Munra recuerda, a partir de un agujero en el suelo que uno de los personajes excava, el pasaje de una experiencia que tuvo en la niñez:

¿Qué había desenterrado ese pinche escuinle?, se preguntó Munra, y tal vez fue debido a que el recuerdo de su sueño persistía en su memoria, pero recordó que una vez hacía muchos años . . . una vecina, una señora ya grande . . . mandó a cambiar la tubería de su casa. (82)

En el acto de reformar las tuberías, los hombres encargados del mandado excavaron un objeto extraño que su abuela denominó como un trabajo de brujería: “un frasco de mayonesa de los grandes con un sapo inmenso flotando dentro, un sapo muerto y a medias descompuesto que nadaba en un líquido junto con un par de cabezas de ajo y unos ramos de yerbas” (84). Inmediatamente la abuela le tapó los ojos, a pesar de ello, un dolor de cabeza prevaleció ante ese objeto que se cruzó con la mirada del Munra. Con un movimiento lleno de rapidez: “su abuela tuvo que llegar a limpiarlo con unas ramas de albahaca y un huevo que le pasó por la frente y que después rompió y estaba todo podrido por dentro” (84). Su abuela le advirtió de lo que posiblemente sería un maleficio, mala

fortuna para aquel que pisara sobre la tierra del objeto enterrado debido a que: “El sapo aquél comenzaba a comerse los órganos del embrujado, a llenarlo de inmundicias hasta matarlo” (84). La amenaza del objeto enterrado se instala en la memoria infantil del Munra para, años después, regresar en una abyección que lo hostiga; un momento familiar que con los años se llegó a opacar, una aniquilación que se convirtió en barrera de una cultura heredada por su abuela:

Munra dio un paso atrás porque si bien se sentía un poco más tranquilo de no estar atrapado en el sueño aquel y de que ya no hubiera ningún sapo embrujado en el agujero, de todos modos le parecía que algo de malignidad de aquel hechizo persistía en el aire: podía sentir su pesadez sobre las sienes, él que fue siempre tan sensible a esas cosas. No debiste tocarlo con las manos, le dijo al chamaco; ahora tienes que lavarte. (85)

Lo abyecto opera desde la memoria, Munra hereda los conocimientos de la abuela. La suciedad, la putrefacción y el cadáver del sapo contenido en ese frasco muestran lo que pone en escena la abyección: una región distante. Lo abyecto transita en un campo semántico que podemos atribuir al cuerpo: la torsión, el espasmo, la repulsión suceden en él, pero, ¿a partir de qué? Lo abyecto se sitúa en los límites de nuestro cuerpo; es decir, en todo lo que desprende, lo que excreta o vomita nuestra corporalidad. Lo expulsado, el semen, la flema, la mierda, el pus, la comida que cae al masticar, lo que cae del cuerpo y se separa. Lo otro que no reconocemos y produce asco, deseo, extrañeza, repulsión. Un límite visible que muestra el propio cuerpo. Como declara Kristeva:

De esos límites se desprende mi cuerpo como viviente. Esos desechos caen para que yo viva, hasta que, de perdida en perdida, ya nada me quede, y mi cuerpo caiga entero más allá del límite, *cadere-cadáver*. Si la basura significa el otro lado del

límite, allí donde no soy y que me permite ser, el cadáver, el más repugnante de todos los desechos, es un límite que lo ha invadido todo. (10)

El cadáver es la expresión máxima de lo abyecto, la síntesis de una relación entre la suciedad y la putrefacción. En este caso, el asesinato de la Bruja es el punto de partida de la narración. De este suceso se desprenden los demás relatos, el centro de la narración recae en el cuerpo abyecto de La Bruja. En el último párrafo del primer capítulo, la voz narrativa revela el hallazgo de los cuatro niños:

Los cinco rodeados de moscas verdes, reconocieron al fin lo que asoma 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 builla en una mirada de culebras negras, y sonreía. (Melchor 12)

Lo abyecto, al igual que lo monstruoso, es un espejo cóncavo que devuelve la mirada y horroriza diciendo: soy lo otro, lo inasible. He aquí la pulsión de una amenaza que atenta contra un poder que busca normalizar los cuerpos. Lo abyecto, siempre fluctuante, muestra el germen de una categorización imposible. Las deformaciones, las quemaduras en la piel o los implantes, la pérdida de un miembro, el cuerpo travestido, la castración, pueden considerarse como abyectos. Estos cuerpos se sitúan en el límite de una materialidad condicionada por efectos de la propia cultura y el poder. ¿Quién determina lo que es un cuerpo abyecto? La abyección solamente se puede definir desde la diferencia, a partir de su opuesto radical; la limpieza, el orden, la belleza, el canon: lo que, socialmente, se considera un cuerpo dentro de las exigencias de una ideología determinada. El poder busca condicionar los cuerpos, volverlos útiles, ponerlos al servicio del Estado. Todo aquel que no encaje, no pueda cubrir las cuotas del poder hegemónico y no logre legitimar el poder, es considerado un cuerpo marginal. La relación que tiene Norma con su padrastro muestra el condicionamiento del cual es víctima, como se puede notar en el siguiente fragmento:

Con esa sonrisa maliciosa que no era la de una niña sino la de una mujer cachonda, una mujer que sería suya, tarde temprano sería suya, aunque primero tuviera que prepararla, ¿verdad? Educarla, enseñarla, irla acostumbrando de poco a poco para no lastimarla; si él no era ninguna bestia, al contrario; él solo le daba lo que ella pedía: una caricia bonita, una sobadita . . . (Melchor 134)

Esta relación de poder sirve de analogía para explicar la injerencia que tiene el aparato hegemónico en el condicionamiento de los cuerpos. Era necesario educar el cuerpo de la mujer y enseñar que el abuso del hombre debe de ser normalizado, porque tarde o temprano el cuerpo de Norma se convertiría en propiedad de su padrastro.² La corporalidad en *Temporada* funciona como moneda de cambio que reafirma el poder y controla a los sujetos. Las técnicas de poder³ que buscan normalizar, controlar, jerarquizar y descomponer la pluralidad de los cuerpos en oposiciones binarias: hombre/mujer, homosexual/heterosexual, capacitado/discapacitado, entre otros. Para Michel Foucault, este proceso se denomina biopoder y consiste en tomar los cuerpos y forzarlos a encajar en categorías, dominar la vida para volverla utilitaria. Por ende, los cuerpos que escapan de esa categorización son enviados al margen: los locos, las prostitutas, las brujas, los travestis. Todo aquel que sea subversivo, que transgreda la ley o que muestre sus fallas, que sobrepase el lí-

² Los efectos que el poder machista tiene sobre el cuerpo de las mujeres se expone regularmente en la diátesis de la novela. Por ello, es pertinente referir como lectura complementaria el texto de Rita Segato: “La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez: territorio, soberanía y crímenes de segundo estado”.

³ Técnicas de poder presentes en todos los niveles del cuerpo social y utilizadas por instituciones muy diversas (la familia, el ejército, la escuela, la policía, la medicina individual o la administración de las colectividades), actuaron en el terreno de los procesos económicos, de su desarrollo, de las fuerzas involucradas en ellos y que los sostienen; operaron también como factores de segregación y jerarquización sociales, incidiendo en las fuerzas respectivas de unos y otros, garantizando relaciones de dominación y efectos de hegemonía (Foucault 113).

mite de lo “normal” o que dificulte su definición dentro de ciertas epistemologías dominantes, se convierte en abyecto: arrebatos, espasmos o unas torsiones que convulsionan al cuerpo hegémónico. Un polo de atracción donde las técnicas del poder son desarticuladas a través de la suciedad, el asco, la putrefacción y el desorden.

Así vemos al cuerpo abyecto, en resistencia, mutando desde lo amorfó, convirtiéndose en masa extraña, en un elemento inclasificable. Los cuerpos abyectos encuentran en ellos mismos lo que el biopoder se resiste a reconocer: la pluralidad de voces y texturas. Fernanda Melchor crea una novela en donde los cuerpos se encuentran abandonados en una región hostil, cuerpos que pertenecen a un espacio inhabitable, construidos por un poder oculto, velado dentro de la novela. Se sabe de la presencia del narcotráfico y de funcionarios públicos corruptos; sin embargo, solamente leemos los síntomas de una enfermedad. El poder en turno, al final del día, es responsable de la abyeción. Sobre estos espacios “invivibles” Judith Butler sostiene lo siguiente:

Lo abyecto designa aquí precisamente aquellas zonas “invivibles”, “inhabitables” de la vida social que, sin embargo, están densamente pobladas por quienes no gozan de la jerarquía de los sujetos, pero cuya condición de vivir bajo el signo de lo “invivable” es necesaria para circunscribir la esfera de los sujetos . . . En este sentido, pues, el sujeto se construye a través de la fuerza de exclusión y la abyeción, una fuerza que produce un exterior constitutivo del sujeto, un exterior abyecto que, después de todo, es “interior” al sujeto como su propio repudio fundacional. (20)

Por un lado, aparece el cuerpo resistente, aunque sigue siendo producto de un poder. Esos seres abyectos, este exterior constitutivo atenta contra el cuerpo normalizado desde la expulsión, desde la exclusión. Ahora bien, ¿qué técnicas narrativas utiliza Fernanda Melchor para representar los cuerpos y su marginalidad? ¿De qué formas depende la literatura para hablar de la realidad? Las maneras de representar el cuerpo en la literatura parten de distintas estrategias gramaticales, prácticas de escritura que buscan dar voz

a los cuerpos abyectos. Rivera Garza menciona que estas prácticas o estrategias “parten desde la denuncia indirecta, el rechazo de la transparencia del lenguaje, el socavamiento de la posición del yo lírico, la derrota continua de las expectativas del lector” (21). A ello agrega que:

La creciente relevancia crítica que han adquirido ciertos procesos de escritura eminentemente dialógicos, es decir, aquellos en los que el imperio de la autoría, en tanto productora de sentido, se ha desplazado de manera radical de la unicidad del autor hacia la función del lector, quien, en lugar de apropiarse del material del mundo que es el otro, se desapropia. (22)

En el tenor de esos procesos dialógicos, me interesa leer el chisme como una forma de desapropiación y abyeción. En *Temporada de huracanes*, el imperio de la autoría ha sido contaminado por una pluralidad de voces, por lo que la voz narrativa se vuelve inubicable. Voces casi fantasmales son las encargadas de sostener una narración vertiginosa, una forma de espiral donde todos los testimonios se ubican en un vértice construido desde el chisme. La voz narrativa muestra una focalización fluctuante. El lector sigue a un narrador omnisciente que relata en tercera persona lo que sucede en la casa de la Bruja. No obstante, al final del siguiente párrafo, la voz cambia a primera persona e introduce una voz desconocida. Nótese en el siguiente ejemplo:

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, los gimoteos con los que salpimentaban sus cuitas, achaques y desvelos, los sueños de parientes muertos, las broncas con aquellos aún vivos y el dinero, casi siempre era el dinero, pero también el marido, y las putas esas de la carretera, y que yo no sé por qué me abandonan justo cuando más ilusionada me siento . . . (Melchor 13)

No se precisa a quién pertenece esa voz. El chisme se articula desde un lenguaje coloquial, un rumor que irrumpre. Existe una voz enunciativa que al parecer se encuentra ubicada. Intuimos quién habla; a pesar de ello, la voz cambia al final del párrafo y quien enuncia se vuelve una voz difícil de reconocer. Esto sucede repetitivamente en la novela: las voces del Munra, de la Lagarta, o de la abuela de Yessenia tienen apariciones que al parecer son esporádicas, pero que en realidad son los ecos de sus propias historias entremezcladas con el relato de un narrador pretendidamente “omnisciente”. Una focalización mutante que potencia la historia, un germen, un virus que se multiplica para relatar lo que sucede en la Matosa. Por eso mismo, la narración que construye Fernanda Melchor no incluye pausas: no existen los saltos de párrafo, rara vez utiliza el punto y seguido. Es una narración exacerbada, una combinación de testimonios en torno a una pregunta que los encausa: ¿Quién mató a la Bruja?

Desde el punto de vista de Edgardo Cozarinsky, “El chisme es, ante todo, relato trasmítido. Se cuenta algo de alguien, y ese relato se trasmite porque es excepcional de alguien . . . o un algo insólito de un sujeto oscuro” (21). De igual manera, Patricia Meyer Spacks escribe que el chisme se compone de: “Fragments of lives transformed into story” (3). Dicho de otra manera, el chisme es un relato fragmentado que da cuenta de la historia íntima de los sujetos, es la experiencia compartida que se trasmite de boca en boca, un teléfono descompuesto que centrifuga los sucesos de una historia. Es una suerte de revelación íntima virulenta. El chisme se compone de hechos que difícilmente se pueden comprobar; el relato origen, el germen de la historia, se ve contaminado y difuminado por la variedad de voces que lo enuncian. Una suerte de pegajosidad es la que va articulando el rumor. Sobre esta “viscosidad” o “virulencia” Sara Ahmed indica que:

Lo que se pega nos “muestra” por dónde ha andado el objeto a través de lo que ha recolectado en su superficie, recolecciones que se vuelven parte del objeto y cuestionan su integridad como tal. Es difícil de determinar lo que hace que algo sea pegajoso, precisamente porque la pegajosidad involucra una cadena de efectos . . . (147)

Esa pegajosidad resulta sospechosa, ya que el relato se encuentra contagiado por la ficción del chisme, una superficie donde se adhieren las voces de otros personajes, que al final desemboca en una cadena de efectos que construyen el arco narrativo de la Bruja a partir de informaciones falsas. Los habitantes del pueblo de la Matosa construyen alrededor de la Bruja una leyenda, de esas que se cuentan a los niños para que no hagan travesuras. La Bruja es relacionada con el diablo, el maleficio; una curandera que tenía un pacto secreto con poderes malignos. En ella los habitantes de la Matosa depositan sus miedos y los males del cuerpo. Así lo podemos notar en el siguiente fragmento de la novela:

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 cueca 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 que se zampó solito un kilo de papas . . . (14)

La narración de la vida íntima de los personajes se comunica a partir de una verdad a medias y los personajes de la Matosa articulan alrededor de la Bruja una ficción que les aterra. ¿Qué relación existe entre la ficción y el chisme? Cabe preguntarse si el chisme puede ser considerado como una ficción. Desde la opinión de Spacks: “gossip is not fiction, but both as oral tradition and in such written transformations as memories and collections of letters it embodies the fictional” (4). Por lo contrario, Cozarinsky intuye que:

El chisme participa de esa condición transitoria, eslabón de una cadena cuyos demás eslabones lo reiteran solo aproximadamente. Relato como transitoriedad pura, el chisme también pone en escena la imposibilidad de una repetición idéntica, lo inevitable de una incesante transformación. (22)

El hecho de que el chisme ponga en escena la imposibilidad de una repetición idéntica, establece el germen de la ficción. Lo que se cuenta originalmente, la historia presuntamente inicial, se somete a modificaciones constantes. Desde esta perspectiva, el chisme puede operar, también, como dispositivo de lo abyecto: el relato se va contagiando, la narración pegajosa expulsa una ficción contaminada. Una leyenda que se genera a partir de informaciones de dudosa procedencia, al igual que los tamales de la abuela, como se puede leer en el siguiente fragmento:

Pura carne de borrego que la abuela destazaba en el patio o le compraba a don Chuy en el mercado de la Villa, no de perro como luego decía la gente chismosa, la gente envidiosa de este pinche pueblo, gente que no tiene otra cosa que hacer más que andar inventando tonterías . . . (51)

El chisme es un microorganismo, así lo propone Spacks: “gossip creates its own territory” (15); un territorio poblado de distintas voces que articulan una pluralidad de historias. Por eso mismo, el chisme se resiste al poder, ya que los cuerpos abyectos enuncian su historia dentro de la contaminación del relato. No es una sola voz que dicta el curso de lo que se cuenta, sino que el relato se encuentra adulterado, y de esa infección se desprenden historias, eslabones. He aquí la operación de lo abyecto para subvertir al poder desde una narrativa chismosa y, como sucede en *Temporada de huracanes*, una narración que se resiste a ser apropiada, siempre fluctuante, inquieta. El chisme construye un discurso que imposibilita su apropiación. Por eso mismo, el chisme, y en esto coinciden tanto Spacks como Cozarinsky, puede definirse como un *continuum* de voces.

La voz narrativa muestra por medio del chisme un cuerpo inhabitable. El lector encuentra en los personajes de la Matosa una corporalidad infectada por una violencia que expone los límites del propio cuerpo. El chisme manifiesta el inquinamiento de una cáscara corporal imposible de habitar, mostrando las partes infectas de un cuerpo en descomposición. Del mismo modo, Valeria Villalo-

bos comenta que la voz del narrador: “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” (2).

Temporada de huracanes se muestra como una vorágine incontrolable, un ciclón de tremenda fuerza que atraviesa a los personajes, que les da voz en medio del zangoloteo. La abyección es un forcejeo que descoje a los habitantes de la Matosa, los muestra en sus deseos y repugnancias más elementales. Una voz narrativa que construye un ritmo azaroso gracias a las fluctuaciones de la focalización que permite la autora y que le añade una profundidad devastadora. El chisme, la suciedad, la putrefacción y el cadáver son elementos que están íntimamente tejidos en la novela. Fernanda Melchor activa un espacio en donde la representación del cuerpo opera desde la abyección, en donde se revela una guerra íntima, no contra el narcotráfico o la corrupción del Estado, sino contra el cuerpo en sí. El espasmo, la repulsión y el deseo son movimientos que sacuden al cuerpo, lo tuercen. Al final, lo único que queda es la sonrisa del cadáver y la atrofia muscular que produce un grito mudo. El texto se convierte en un cuerpo putrefacto, un cuerpo que nace desde la suciedad del espacio. *Temporada de huracanes* es un texto cadáver que muestra un cuerpo convulsionado, transgredido y violentado por un terreno “invivible”; terreno que se construye mediante habladurías y rumores que se contaminan en una ficción macabra. *Temporada de huracanes* muestra al lector una región insalvable donde la corporalidad es llevada al límite del dolor, el deseo y el asco.

Bibliografía

- Ahmed, Sara. *La política cultural de las emociones*. Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- Butler, Judith. *Cuerpos que importan. Sobre los límites materiales y discursivos del texto*. Paidós, 2002.
- Cozarinsky, Edgardo. *Nuevo museo del chisme*. La Bestia Equilátera, 2012.

- Foucault, Michel. *Historia de la sexualidad: 1. La voluntad del saber*. Siglo XXI Editores, 2011.
- Galicia, Fernando. “Temporada de Huracanes de Fernanda Melchor”. *La hoja de arena*, 16 agosto 2017, www.lahojadearena.com/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor/
- Kristeva, Julia. *Los poderes de la perversión. Ensayo sobre Louis-Ferdinand Céline*. Siglo XXI Editores, 2015.
- Melchor, Fernanda. *Temporada de huracanes*. Penguin Random House, 2017.
- Ortuño, Antonio. “Por fin”. *Letras libres*, 19 junio 2017, www.letras-libres.com/espana-mexico/revista/por-fin
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desaparición*. Tusquets, 2013.
- _____. *Nadie me verá llorar*. Tusquets, 2016.
- Spacks Mayer, Patricia. *Gossip*. The University of Chicago Press, 2008.
- Villalobos, Valeria. “Temporada de huracanes: la novela desgaradora de Fernanda Melchor”. Ibero 90.9, 5 julio 2017, ibero909.fm/blog/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor
- Wolfson, Gabriel. “Temporada de huracanes, de Fernanda Melchor”. *Revista crítica*, 27 agosto 2017, revistacritica.com/contenidos-impresos/vigilia/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor-gabriel-wolfson