



División de Ciencias Sociales y Humanidades

Posgrado en Humanidades

**“Cuerpos, soledad y desamparo a través de la oralidad literaria en
Temporada de huracanes”**

Tesis

que presenta

Lic. Diana Mireya Montes Muñoz

Matrícula: 2203802897

Para obtener el grado de
Maestra en Humanidades
(Literatura-Teoría literaria)

Directora: Dra. Mayuli Morales Faedo

Jurados: Dra. Claudia Maribel Domínguez Miranda

Dra. Claudia M. Chantaca Sánchez

Iztapalapa, Ciudad de México, 7 de septiembre de 2023

ÍNDICE

Introducción

1. <i>Temporada de huracanes</i> frente a la crítica	7
1.1. Desautomatización de la técnica literaria	18
1.2. Tradición, canon y cultura oral	22
1.3. Oralidad y transculturación	31
2. Discurso polifónico de simultaneidad enunciativa	44
2.1. La voz dirigente	53
2.2. La voz dirigente y sus convidados	56
2.3. La voz dirigente en la conciencia	67
2.4. La subordinación de la voz dirigente	84
3. El cuerpo como espacio y la violencia heterotópica	89
3.1. La casa de la Bruja: Heterotopía bajo el mito	95
3.2. El cuerpo: Espacio profanado	104
3.3. Oralidad y espacios fragmentados desde la literatura	121
4. Escritura femenina: conquista de la palabra oral	131
4.1. La mirada bizca desde el dialogismo	139
4.2. Dialogismo femenino-transculturador	158
Conclusiones	165
Bibliografía	169

INTRODUCCIÓN

En el año 2019, Fernanda Melchor ganó el Premio Internacional de Literatura, que otorga la Casa de las Culturas del Mundo, por *Temporada de huracanes* y su primera traducción al alemán, hecha por Angélica Ammar; y en el año 2020 fue finalista del premio *Booker International*, por la traducción al inglés que hizo Sophie Hughes. Desde su lanzamiento, el éxito y la popularidad de la novela fueron en aumento; a tan sólo seis años de su publicación ya existen varias tesis, así como artículos, estudios críticos y un sinfín de reseñas periodísticas, académicas y del público en general. En mi opinión, *Temporada*¹ figura como una novela/síntesis. Es decir, tanto su estructura literaria como los temas que expone sintetizan, de forma enigmática y, al mismo tiempo, evidente, el modo en que la violencia ha permeado en la vida cotidiana y, por tanto, en la literatura.

Los recursos estilísticos que conforman la estructura de *Temporada* le brindan esa aura enigmática que atrapa; no obstante, esa misma construcción caótica-oral representa otro nivel más de violencia que se suma a su temática. Mientras que los avances tecnológicos abstraen a la sociedad en una comodidad superficial, la literatura exhibe lo incómodo. Las oraciones consecutivas, las palabras altisonantes y los cambios de tono narrativo sacuden al lector, lo sumergen en un mundo de seres ficticios que detentan un pensamiento y lenguaje propios. Por supuesto, hablar de la novela, en primera instancia, es aludir al lenguaje que utiliza la autora, como apunta Oscar Tacca: “la novela no es

¹ En adelante, me referiré al título de la novela sólo con “*Temporada*”.

sino un lenguaje (en sentido estricto), a través del cual se cuelan distintas voces. La novela, más que un modo de ver, es un modo de contar” (1973: 29).

En su libro de cuentos *Aquí no es Miami*, Fernanda Melchor denota una preocupación por el lenguaje y su poca fiabilidad a la hora de contar historias, en la “Nota de la autora” dice:

El lenguaje es traicionero [...] Desconfiamos de las palabras porque – especialmente en esta era abrumada por la imagen y el registro– estas nos parecen demasiado escandalosas para hacer eco del silencio, y a la vez, demasiado opacas como para referir la vorágine de la existencia. (2018: 9)

En *Temporada*, la autora consigue un equilibrio entre lo escandaloso y lo opaco: el narrador o los narradores convencen y captan la atención mediante sus palabras fluidas, que dan más la sensación de escucharlas que de leerlas; representa uno de “esos textos que al leerlos con los ojos se siente intensamente que exigen ser pronunciados, que una voz plena vibró en el origen de su escritura” (Zumthor, 1991: 40). Por ello, resulta fácil vincular la oralidad con el estilo particular de la novela.

Estudiar una novela como *Temporada de huracanes* da la oportunidad de involucrarse con las inquietudes de la literatura actual y, en este caso, de la literatura femenina mexicana; de examinar la propuesta estética y los recursos estilísticos que, al mismo tiempo, reflejan las inquietudes de la escritura coetánea. Al tratarse de una obra reciente, su análisis implica un aporte importante para los futuros estudios críticos de la obra en particular y de la literatura femenina mexicana en lo general. Desde mi perspectiva, la obra literaria debe incidir en la realidad, *desautomatizarla*, y, de alguna forma, *Temporada de huracanes* lo ha conseguido porque interesa y acerca a distintos lectores, académicos y curiosos, a realidades que imperan. Asimismo, este tipo de obras

literarias, que se popularizan, brindan la ocasión de aproximar la crítica literaria a un público más amplio. Aseveración, tal vez, utópica, pero que realmente me interesa.

En ese sentido, pienso que la oralidad como recurso literario conecta directamente con la cotidianidad, con el ejercicio del habla y, por tanto, de vivir. Por lo que, la presente investigación gira en torno a la oralidad literaria como recurso literario y como una refracción del contexto que la origina. El análisis de la oralidad da la oportunidad de examinar la obra conforme su dualidad, es decir, tanto en el aspecto estilístico literario como en el sentido hermenéutico: destaca los artificios narrativos y también ayuda a reflexionar sobre la enunciación de un discurso social en el que predomina la violencia de género, el horror y la soledad, situaciones muy cercanas a la cotidianidad de muchas personas.

Conforme lo anterior, propongo que el estudio de la oralidad en *Temporada de huracanes* proporciona unidad al discurso social de La Matosa y, al mismo tiempo, descubre una desarticulación comunitaria que ha dejado estragos profundos en los cuerpos que habitan en soledad y desamparo. Analizar la oralidad devela dos perspectivas que residen en la enunciación: la superficial, que enmarca el recurso literario en la enunciación explícita, y la profunda, que manifiesta la configuración de un sistema social grabado en la memoria implícita del cuerpo. En otras palabras, la novela como producto estético recrea y se re-crea en la oralidad, es la oralidad y, por eso, refracta cierta realidad.

De acuerdo a las consideraciones formuladas, dividí este estudio de investigación teórico-literaria en cuatro capítulos. En el primer capítulo, doy una visión general y analítica sobre los recientes estudios críticos acerca de la novela; así también, trazo un

vínculo histórico entre la novela en cuestión y la línea narrativa de los transculturadores latinoamericanos, lo que da la pauta para delinear un marco teórico apegado a la oralidad literaria y a su análisis. En el segundo capítulo propongo estudiar las voces de la novela a través del *Discurso Polifónico de Simultaneidad Enunciativa*, recurso estilístico-literario que sugiero en pos de exponer el dialogismo y la polifonía desplegada en la novela. Desglosar las voces que componen el discurso narrativo da pie para reflexionar en el espacio y en la dinámica de violencia. Por ello, en el capítulo tercero analizo el espacio primario, el cuerpo, y el espacio que lo secunda, el pueblo de La Matosa, lo que me lleva a destacar la violencia, que he llamado, heterotópica.

Finalmente, en el último capítulo, recupero el *Discurso Polifónico de Simultaneidad Enunciativa* y la violencia heterotópica para englobarlos en un análisis de género. Es decir, estudio la novela como una obra literaria escrita por una mujer, por una escritora-transculturadora; y lo que eso implica, tanto en el mundo ficcional como en la propuesta estética de Fernanda Melchor. Por supuesto, la aproximación a dichos temas está fraguada desde la oralidad, lo que conlleva ver los recursos literarios enmarcados en la temporalidad de su contexto ficcional y real.

Así, y acorde a lo que he expresado, pretendo que este trabajo de investigación aporte un granito de arena en cuanto a los estudios de oralidad literaria; así como a la crítica que desea profundizar y encontrar nuevas formas de reflexionar acerca de los textos escritos por mujeres. Ojalá que mis palabras den luz a los pensamientos de otras y los hagan brillar con más fuerza, tal como las ideas de otras mujeres me han guiado siempre.

1. *Temporada de huracanes* frente a la crítica

La primera edición de *Temporada de huracanes* sale a la venta en abril del 2017 y las reseñas con críticas positivas tuvieron un efecto efervescente a su alrededor: El nombre de la escritora veracruzana, Fernanda Melchor, comienza a resonar a nivel internacional como autora de la “gran novela mexicana del año”, según Jorge Carrión. A esta novela, le preceden otras publicaciones: *Mi Veracruz* y *Falsa liebre*, y el libro de cuentos *Aquí no es Miami*, además de algunos cuentos sueltos publicados en revistas, periódicos y hasta en su propio blog (actualmente, desaparecido de la red). Escritos que conservan el interés por las realidades violentas del México contemporáneo; convergen en una narrativa fluida y descarnada que conserva el eco de su carrera en periodismo.

Esa amalgama perfecta, entre los relatos de notas rojas periodísticas² y su singular uso del lenguaje, alcanza un importante desarrollo en *Temporada de huracanes*; reflejado en la sensibilidad narrativa con que invade al lector, lo apremia a mirar lo incómodo y enmarca un estilo literario propio. En palabras de Nora de la Cruz: “si se piensa que [...] es su segunda novela, es sorprendente su maduración narrativa. El ambiente que representa es el mismo [...], pero en su dicción ya no hay inocencia alguna, ni rastro de los descuidos que había que disculpar en *Falsa liebre*” (2018: 65-66).

Antonio Ortuño, en una de las primeras reseñas sobre la novela, en la revista *Letras libres*, habla sobre la dualidad de la forma y el fondo contrapuestas en muchas de las obras literarias actuales que, pareciera, deben elegir enfocar su narrativa en una u

² En la entrevista “En el corazón del crimen siempre hay un silencio: entrevista con Fernanda Melchor” (2018), la autora señala que la inspiración para su novela provino de un crimen que leyó en una nota periodística.

otra (2017: 54); no obstante, el escritor afirma que la autora (aunque *millennial*) logra armonizar los dos aspectos en su narrativa:

Porque la novela está construida con una prosa audaz, que aprovecha (y disloca y renueva) el lenguaje popular veracruzano y costeño, y porque su estructura episódica elude la linealidad pero triunfa, a la vez, ante el viejo problema del narrador: manejar el tiempo [...] Porque el texto ahonda en asuntos cardinales de la vida mexicana: el crimen, la marginación, la miseria, la sangrante misoginia, la imposibilidad de salir del lado oscuro de la calle para quienes han sido relegados a ella. (2017: 55)

La mayoría de los críticos y escritores que han analizado o reseñado la novela, coinciden en que la obra posee una innegable destreza y riqueza estilística, que enfatiza las infamias de la violencia en general y la de género, en particular. Así, Jorge Carrión, en un artículo para el *New York Times*, donde selecciona los mejores libros iberoamericanos del 2017, destaca la “exploración de las posibilidades de la lengua oral y de la polifonía para cubrir o descubrir un crimen. El estilo es virtuoso, abrumador. En ese lenguaje coloquial y abrupto sorprende —y duele— la presencia constante de la violencia machista”³.

Aunque la novela capta la atención inmediata de los críticos y a finales del mismo año de su publicación circulaban reseñas como las anteriores, en enero del 2018 inicia un despunte mediático en redes sociales por medio de un *tweet*. La cantante Sasha Sokol escribe a sus seguidores de *twitter* “Ahí les va un regalo: lean “Temporada de huracanes”, de Fernanda Melchor”⁴. El *Tweet* no nace de una coincidencia aislada de una lectora

³ El texto completo está en la página oficial, virtual, del New York Times en: <https://www.nytimes.com/es/2017/12/17/espanol/cultura/los-libros-de-ficcion-de-2017-una-seleccion-iberoamericana.html>

⁴ El *tweet* todavía puede verse en: <https://twitter.com/SashaSokol/status/948701761312784386> [Fecha de consulta: 09/04/2023]

que es figura pública: Fernanda y Sasha participaron en un evento cultural en febrero del 2018⁵ donde Sokol supo de la obra de Melchor. Tal vez, dicha publicidad gratuita no interfirió en el alcance de la novela o quizá sí; en lo personal, considero que tuvo la oportunidad de llegar a otro tipo de público lector que, sin tener amplios conocimientos literarios, también disfrutó de la infatigable narrativa que ofrece el relato.

Sobre lo anterior, a pesar de que el estilo narrativo de la autora ha sido aplaudido por muchos y hasta comparado con la estilística de García Márquez, “por el uso de extensas y abigarradas oraciones” (De la Cruz, 2018: 66), Fernanda Melchor confiesa su temor de que la novela sólo consiguiera el interés del medio literario, por tratarse, como dice ella, de “una forma no [...] tan amigable para el lector”. Sin embargo, ella “sentía que era la única manera de contar esta historia, aún y con el arriesgue de que no contara con un público lector muy amplio”⁶. Temores que, poco a poco, quedaron atrás con una recepción nacional e internacional que apreció la preocupación de la autora por representar una cotidianidad mexicana que, a veces, cede ante el olvido.

Resulta difícil etiquetar la escritura con una nacionalidad, algunos escritores prefieren contar historias apartadas de las problemáticas sociales y es válido, pero, Melchor gusta más de la escritura que la aproxima a la realidad mexicana, como ella misma refiere en una entrevista con Luis Román Nieto: “Hay unos escritores que han preferido alejarse de los temas violentos del México actual para escribir del mexicano cosmopolita [...] no hay nada en su literatura que haga referencia al México en el que

⁵ El Festival de las Letras en Tepic, 2018, donde Sokol participó, junto con otras figuras del medio artístico, como lectora. Noticia completa en la revista *Forbes* en: <https://www.forbes.com.mx/forbes-life/festival-letras-en-tepic-2018-homenaje-a-la-literatura-en-nayarit/>

⁶ Los fragmentos citados fueron sacados de “Escribir para abrir heridas. Entrevista con Fernanda Melchor” en: <https://www.lazonasucia.com/entrevista-fernanda-melchor/>

vivimos todos los días” (2018: 10). Palabras que dan la posibilidad de suponer que la escritura de Melchor busca provocar un vínculo entre el lector y una cotidianidad cercana.

Lucía Treviño, en una reseña analítica para la *Revista de la Universidad de México*, dice que *Temporada* “es una novela que devela la voz de la indiferencia y la desesperanza de un país que se ha acostumbrado al horror” (2018: 158). Opinión que coincide con la de Lise Demeyer que, en su análisis sobre la narrativa mexicana contemporánea de mujeres, descubre un México azotado por la violencia (2019: 93) a través del pueblo de “La Matosa”, espacio de ficción creado por Melchor muy a la manera de Juan Rulfo (2019: 90). Además, Demeyer destaca el uso de un lenguaje nuevo, que dota al relato de un ritmo específico y, por eso, la caracteriza como “novela coral” (2019: 92). Aunque, por otro lado, Treviño no coincide con una armonía coral en el lenguaje, lo ve como “voces desbocadas” (2018: 157) que “desarrollan un lenguaje a manera de huracán, avanzando a un ritmo que no le permite pausa al lector, donde cada capítulo sucede hasta que se termina de narrar de una vez por todas” (2018: 157).

Treviño equipara el título de la novela con su estructura narrativa: “huracanes cargados de rayos, de agua, de súplicas y de maldiciones, chismes, mitos y supersticiones, que truenan desde la viva voz de sus personajes” (2018: 158). Ella concuerda con la polifonía de la novela, mas, como otros autores, no confirma si hay un narrador o varios y subraya que “reproduce la estructura de los chismes: una primera versión de hechos se constata con una segunda que aporta nuevos detalles” (2018: 158). Aseveración que da relieve a la oralidad colectiva presente en la estructura de la novela.

Con todo y las notables reseñas críticas que recalcan el uso del lenguaje como uno de los principales elementos que componen la estructura de *Temporada*, los estudios teóricos apenas empiezan a dirigir su mirada al análisis de la novela, aunque con una mirada que da más peso al estudio sociológico-literario. En 2019 surge el primer análisis publicado de la obra, hecho por Gloria Luz Godínez y Luis Román Nieto, titulado “De torcidos y embrujos: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. El artículo reflexiona respecto al arquetipo del personaje principal (la Bruja) de manera histórica y su observación general concluye que, mediante la Bruja, el relato revela “lo horroroso y lo torcido para retratar la inclinación ante el placer [...] El placer de vivir con libertad [...] el más complicado de los hechizos” (69); sólo al inicio mencionan “el estilo de narrativa oral” de la estructura (61).

Por otro lado, la tesis para obtener el grado de maestría de Francisco Gerardo Tijerina, gira en torno a la problematización del potencial ético que detenta la novela; implícito en su forma estética y en su contenido, debido a que la obra se inscribe en el mercado capitalista al que critica, según Tijerina (2020: 13). Respecto a la oralidad recuerda un poco lo propuesto por Lucía Treviño:

Consideramos que el huracán es también una analogía de lo polifónico porque permite observar gráficamente las distintas miradas y voces a través de las cuales se construye la narración de un mismo hecho [...] De esta forma, la novela posibilita comprender la realidad como un evento del cual todos formamos parte como seres deficientes. (2020: 61)

Así mismo, estima que la intervención de las voces narrativas las rescata de lo marginal y les concede “un espacio y un tiempo en la estructura capitalista” (Tijerina, 2020: 68). En un sentido similar, Ignacio Sánchez Prado comenta, en una reseña recientemente publicada por la revista en línea *Words Without Borders*: “in her fiction and

her nonfiction, Melchor explores the social, cultural, and economic processes that underline the contemporary history of Veracruz”⁷.

A partir del año 2020, aumentaron los estudios críticos acerca de la novela que destacan la violencia como su eje direccional. María Teresa Blanco Rivera, en su tesis “Cuerpos sin cabeza: La nuda vida en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor”, realiza su análisis bajo las ideas de *nuda vida* y de *homo sacer* y propone un análisis que la distingue como un referente simbólico de la *nuda vida* y del *homo sacer*. Ideas que permiten ver a los habitantes de La Matosa bajo una violencia simbólica, que los reduce a objetos-cuerpos y que los encierra en un círculo vicioso de violencia. Blanco Rivera menciona la oralidad en relación a un recurso tomado de la oralidad popular, que desafía la tradicionalidad y formula una apuesta nueva por la novela (2020: 125). Así también, recalca: “el valor de esta obra también radica en la originalidad de su fuerza expresiva, y en la multiplicidad de sus voces y versiones” (Blanco Rivera, 2020: 125).

En el mismo año fue publicado el ensayo de José Manuel Suárez Noriega, “Lo neofantástico y lo abyecto en *Falsa liebre* y *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. Suárez Noriega traza una línea comparativa entre las dos novelas, donde distingue las características neofantásticas que configuran las historias y sugiere ver la abyección “como una condición humana frecuente y necesaria, y no solo como un síntoma excepcional de una decadencia social o de una rebelión contra la heteronormatividad” (2020: 120). Abyección que invita a pensar la escritura de Melchor conforme su posible función moral (2020: 120). Aunque Suárez Noriega no hace una mención directa de la oralidad, sí menciona que “el uso del lenguaje es inteligente,

⁷ La reseña está disponible en línea, en: <https://www.wordswithoutborders.org/book-review/fernanda-melchors-hurricane-season-a-literary-triumph-ignacio-m-sanchez-pra>

mordaz y sensible, y la armonía entre forma y contenido se da a través de una poética transgresora” (2020: 87).

En el 2021, sale a la luz una recopilación de textos que tratan el tema de la violencia en la escritura de mujeres: *Este cuerpo podría ser el mío. Escritoras mexicanas del siglo XXI ante la interpelación de la violencia*. El libro presenta dos estudios críticos acerca de la novela. El primero se titula “La narrativa de lo demoniaco: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”, de Patricia Córdova Abundis, donde lo demoniaco hace referencia a una sociedad inestable y amorfa que ejerce el mal indistintamente (2021: 73). Sobre la oralidad, ella dice que “el registro dialectal popular –es decir, la voz del pueblo–, que es la voz preponderante a lo largo de la narración, dilapida el mal total: desde todos y hacia todos” (2021: 73). En ese registro popular, marcado por el discurso indirecto libre, predomina una voz grotesca que provoca una atmósfera demoniaca, según Córdova Abundis (2021: 84).

Así también, en su estudio, identifica que “la historia de la novela transcurre en una rancharía llamada La Matosa, en Alvarado, Veracruz” (2021: 75), aunque la narración no lo dice, lo infiere por el contexto inmediato de la labor periodística de Melchor. Mediante este entorno mexicano, concluye Córdova Abundis, “el lector latinoamericano constata que la bifurcación decimonónica entre civilización y barbarie pervive y está siendo amenazada con disolverse en barbarie pura” (2021: 84). Afirmación que resulta interesante porque alude a la vigencia del *Facundo* en relación a la violencia latinoamericana y que cabría ampliarla respecto a una cuestión estilística de oralidad en la literatura latinoamericana.

En el mismo libro, viene el análisis de Diana Sofía Sánchez Hernández: “Nombrar el lugar propio: violencia y marginación en la novelística de Fernanda Melchor”. Ella reflexiona a propósito de la percepción de un espacio literario que propicia la consideración del espacio político, es decir, ve en la escritura de Melchor una oportunidad de “experimentar la confrontación, el debate y la reflexión sobre los ‘asuntos comunes a una sociedad’ en una época dada” (2021: 88). Bajo tal perspectiva, Sánchez Hernández también realiza un estudio comparativo entre *Falsa liebre* y *Temporada de huracanes*, en el que reconoce una estrategia de degradación en los personajes y el uso de recursos estilísticos que dotan a la narrativa de Melchor de agilidad y fluidez (2021: 100). Por medio de este lenguaje fluido, según Sánchez Hernández, “Melchor ofrece un panorama social complejo que, a través del recurso del humor negro y la animalización de sus personajes, provoca y reta al lector (2021: 88).

Para finalizar, apunta que, a pesar de la clara enunciación de esta violencia física y psicológica, Melchor “queda a deber una reflexión que invite o aliente hacia una transición de la denuncia de las fracturas e injusticias sociales a la búsqueda de los duelos, las empatías y la apertura hacia una justicia” (Sánchez Hernández, 2021: 101). Mientras que, Érika Martínez Téllez, en su tesis para obtener el grado de maestra: “La narrativa corporal de Fernanda Melchor: un análisis interseccional de la violencia en *Temporada de Huracanes*”, señala que “la autora no pretende entregar una novela de denuncia ni buscar dar voz a los oprimidos, más bien, coloca a sus personajes en el centro de la enunciación, dejándolos hablar” (2021: 6).

Martínez Téllez analiza la forma en que Melchor representa el cuerpo, “como algo orgánico, de manera casi tremendista” (2021: 7), un cuerpo atravesado por distintos

grados y tipos de violencias que inscriben una sociedad corrupta. Este panorama de violencia y de corporalidad, le concede observar el funcionamiento de la novela como un cuerpo-texto, “donde la violencia también es un mensaje, desde su dimensión expresiva, cuyas manifestaciones permanecen patentes en quienes la reciben [...], pero también son enunciados [...] en la *pedagogía de la crueldad* que mantiene la estructura de las relaciones de poder” (2021: 137). Otro asunto notable que resalta rápidamente Martínez Téllez es el “efecto de oralidad”, concepto tomado de Roland Barthes, donde confluye “la tendencia de recrear los registros coloquiales del habla, tanto en los diálogos de los personajes como en el narrador” (2021: 20). Un efecto que, dice Martínez Téllez, resulta constante en el discurso narrativo de las novelas de Melchor. Así, al final, refiere que la voz de Melchor destaca por su nivel dialógico con el presente.

El análisis de Jafte Lomelí Robles, “El chisme como representación histórica de la ausencia en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”, conecta indirectamente la oralidad de la novela con el chisme: hilo conductor que delinea la realidad ficcional y posee el poder de reconfigurar el presente y el futuro de La Matosa. En ese sentido, sintetiza Lomelí Robles, “las mujeres de la novela son quienes eligen el destino de los chismes, y, por ende, el devenir histórico del pueblo” (2021: 455), lo que pone de relieve la importancia de las habladurías en el desarrollo de la identidad de los personajes y del pueblo. De alguna manera, esta estructuración del chisme como narración, apunta Lomelí Robles, consigue transgredir la simplificación y la cosificación a la que han sido sometidos los cuerpos por los grupos de poder en la sociedad mexicana (2021: 455).

Por su parte, Marco Antonio Islas Arévalo enfoca su estudio en la violencia de género, por lo que se titula “Violencia de género en *Temporada de huracanes*, de Fernanda

Melchor: de la violencia subjetiva a la violencia sistémica”. Islas Arévalo liga la violencia simbólica al lenguaje, mientras que la violencia sistémica la explica conforme las acciones y los discursos de dominación y de explotación imperantes del sistema patriarcal-colonial (2021: 263). Un sistema vivido y padecido por las mujeres, que las intenta despojar de su humanidad, como si representaran un territorio de conquista. (2021: 273). Para Islas Arévalo, la novela brinda la oportunidad de señalar elementos sistémicos que dan la oportunidad de ordenar la violencia según la estructura social dominante (2021: 274).

En el transcurso del año 2022, Francesco Di Bernardo ve una representación geográfica específica en el desarrollo espacial de la novela: “La Matosa, una ciudad ficticia quizás identificable con los distritos petroquímicos del estado de Veracruz” (2022: 85). Señalamiento que sirve para observar “las relaciones de poder arraigadas en la transformación del territorio y de la vida de sus habitantes” (Di Bernardo, 2022: 85). Sobre tales reflexiones y la teoría feminista de Frederici y de Segato, Di Bernardo subraya que “la novela sitúa el tema del cuerpo femenino explotado en el contexto del afianzamiento del capitalismo global neoliberal en un espacio emblemático de depredación del capitalismo post-TLCAN” (2022: 98). Situación que también evidencia un capitalismo global que destruye las comunidades de la provincia mexicana (Di Bernardo, 2022: 98).

Héctor Justino Hernández Bautista sigue los estudios de género, pero en relación a las masculinidades no hegemónicas. En su artículo “Masculinidades en dos personajes de *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”, reflexiona acerca de las expresiones de masculinidad de Luismi y Brando. Al primer personaje lo identifica bajo una

masculinidad abyecta, originada desde las expectativas del mundo externo, y, al segundo personaje, bajo la masculinidad perversa, producida en el mundo interior del personaje (2022: 168). Hernández Bautista cierra su análisis mediante la afirmación de que la literatura se corresponde con la realidad y, por eso, “su estudio permite abrir una ventana hacia posibilidades no siempre vistas de la identidad humana” (2022: 168).

Conforme lo expuesto hasta aquí, resaltan dos cuestiones principales. Por un lado, el lenguaje de la novela, la oralidad en la que hacen hincapié casi todas las reseñas. Por otro, los estudios críticos privilegian la innegable conexión de la novela con una realidad vigente; relacionan la novela con el contexto actual de violencia que predomina en gran parte del país mexicano, así como en Latinoamérica. Situación que justifica y promueve los estudios sociológicos-literarios; y demuestra la infinidad de aristas posibles que ofrece la novela en cuanto a su estudio. Cada análisis presentado conserva su propia visión del mundo ficcional y su refracción de la realidad. Así, la nobleza y la belleza de la literatura confluyen en la multiplicidad de interpretaciones y miradas que enriquecen la re-construcción sucesiva y simultánea de la novela.

Por tanto, mirar de frente a la crítica y proporcionarle reconocimiento, permite construir un diálogo que da otra mirada a ese panorama diverso y libre que conforma a la crítica literaria.

1.1 Desautomatización de la técnica literaria

Indudablemente, la crítica literaria, especialmente con las reseñas, abogó en favor de la novela y contribuyó a una rápida aceptación en el campo literario e, incluso, comercial. No obstante, la novela en sí misma contiene una vibración natural que fascina y conlleva a una incógnita acerca de su estilo narrativo. Melchor, consciente o inconscientemente, rescata un poco de la antigua narrativa oral ya olvidada donde, como bien apuntó Walter Benjamin en su estudio de “El Narrador”:

[...] La mitad del arte de narrar radica precisamente, en referir una historia libre de explicaciones [...] Lo extraordinario, lo prodigioso, están contados con la mayor precisión, sin imponerle al lector el contexto psicológico de lo ocurrido. Es libre de arreglárselas con el tema según su propio entendimiento, y con ello la narración alcanza una amplitud de vibración de que carece la información. (2001: 117)

A través de la oralidad, la narración omite la visión interna de los actantes principales, por consiguiente, no hay una interpelación directa que trate de explicar ni excusar el acto principal. Situación que deja un campo raso para que el lector despliegue suposiciones. En efecto, la oralidad en *Temporada* alcanza tal “amplitud de vibración” que exige ser contada a otros. Pero, ¿por qué ha fascinado tanto el estilo narrativo que propuso Fernanda Melchor?

Antes de Melchor, otros escritores trabajaron la oralidad, como Juan Rulfo, Fernando del Paso, José María Arguedas, Roa Bastos, etc.; quizá, con el fin de enriquecer la literatura, *desautomatizarla*. Bajtín, en su texto sobre los géneros discursivos, ve una reestructuración y una renovación de éstos en el intercambio del género primario

(del habla cotidiana) y secundario (al que pertenece la literatura). Por consiguiente, la oralidad forma parte en la reestructuración y la renovación literaria, dice Bajtín:

Al acudir a los correspondientes estratos no literarios de la lengua nacional, se recurre inevitablemente a los géneros discursivos en los que se realizan los estratos. En su mayoría, estos son diferentes tipos de géneros dialógico-coloquiales; de ahí resulta una dialogización, más o menos marcada, de los géneros secundarios, una debilitación de su composición monológica, una nueva percepción del oyente como participante de la plática, así como aparecen nuevas formas de concluir la totalidad, etc. (1999: 254)

En *Temporada* queda destruida la “composición monológica”, pero, a diferencia de lo propuesto por Bajtín, se da mediante la anulación del diálogo, por medio de voces discontinuas e indirectas. Precisamente, por esas voces caóticas y fragmentadas, la oralidad llega al lector casi como por arte auditivo, melódico, y alcanzan una vibración oral que incluye al oyente en la plática y lo incita a la comprensión activa, de la que habla Bajtín: “La comprensión activa del oyente puede traducirse en una acción inmediata [...], puede asimismo quedar por un tiempo como una comprensión silenciosa [...] tarde o temprano lo escuchado y lo comprendido activamente resurgirá en los discursos posteriores o en la conducta del oyente” (1999: 257).

Por tanto, no parece tan casual que la novela haya alcanzado tal amplitud de vibración, de boca en boca, recomendación en recomendación, y tuviera una exigencia cada vez mayor en el mercado editorial. *Temporada* cumple con la tan conocida desautomatización, propuesta (ya hace más de cien años) por Shklovski en “El arte como artificio”, donde plantea que:

La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción. (2010: 84)

Pareciera contradictorio y hasta irónico unir a los formalistas con Bajtín, pero la vinculación entre lenguaje y singularización resulta innegable. Melchor logra singularizar el objeto artístico y actualizar la tradición con la oralidad como recurso primordial; con una dificultad en la lectura fragmentaria y de largo aliento, que desafía al lector a desenmarañar la madeja de hilos textuales. Desautomatiza porque la oralidad enfrenta al lector con una realidad latente, pero soslayada por la conciencia - automatizada- de la cotidianidad; o, como dice Shklovski: “En el discurso cotidiano rápido, las palabras no son pronunciadas; no son más que los primeros sonidos del nombre los que aparecen en la conciencia” (2010: 83).

La oralidad en *Temporada*, como *discurso polifónico de simultaneidad enunciativa*⁸, enuncia las voces sacadas de lo cotidiano y, con ello, despierta los sonidos en su totalidad, atravesados por las imágenes de una realidad cercana. Mas, “¿Cómo y en qué la vida social entra en correlación con la literatura?” (Tinianov, 2010: 134). Cuestión de aparente obviedad y también de controversia. Melchor diría que, tal vez, al escribir acerca de determinadas cotidianidades y al denunciar las problemáticas sociales, ya que, de acuerdo a una entrevista con Luis Román Nieto, ella privilegia y legitima la literatura de compromiso social, especialmente del entorno próximo:

Hay una corriente nueva de escritores que han preferido alejarse de los temas violentos del México actual para escribir del mexicano cosmopolita. Pienso en Valeria Luiselli: ella habla de vivir en Nueva York, de cursar un posgrado en una universidad prestigiosa en el extranjero, de la propia escritura, pero prácticamente podría ser francesa o inglesa, o de cualquier otra nacionalidad, no hay nada específico en su literatura que haga referencia al México en el que vivimos todos los días. En esa misma onda están también Daniel Saldaña París y Laia Jufresa, por ejemplo: ambos

⁸ Las cursivas indican que es una propuesta teórica mía. Un poco en sintonía con la propuesta de Bajtín, porque, si bien polifónico ya hace referencia, a la simultaneidad, lo enunciativo refiere a los acervos experienciales y culturales de cada hablante.

me parecen competentes, pero no se les nota lo mexicano, podrían ser de cualquier otra parte. (2018: 10).

Tinianov, de acuerdo con su estudio “Sobre la evolución literaria”, expone la reciprocidad en las series literarias, sociales, históricas, etc.; así, la correlación de la serie literaria con la social se dará “a través de la actividad lingüística”, porque “la literatura tiene una función verbal en relación con la vida social” (2010: 134). Es decir que, además de la intención del autor de escribir sobre cierto fenómeno, las condiciones específicas del contexto y de la época van a influir en la actividad lingüística (o proyecto creador, en palabras de Bourdieu) y en la función verbal de la literatura en tal sociedad.

Conforme lo anterior, la singularización propuesta por Melchor en *Temporada*, mediante el recurso de la oralidad, representa, aparte de la desautomatización de la técnica, un cambio en la serie literaria, debido a que: “En el momento de la génesis, la presencia de tal o cual forma lingüística que antes correspondían sólo a la vida social adquiere su significación evolutiva” (Tinianov, 2010: 135). Esto, porque la narrativa de Melchor incorpora mecanismos comunicativos similares a los derivados de las redes sociales: como los fragmentos discursivos continuos, que fluyen sin organización aparente. Mecanismos integrados y reconocidos en la comunicación social que provocan una aceptación fácil por parte de los lectores.

Sin embargo, para que la sucesión en la serie literaria cumpla el ciclo, la obra literaria debe corresponderse con la tradición literaria que desautomatiza. Por ello, en mi opinión, Melchor retoma y actualiza el recurso de la oralidad literaria utilizado por quienes Rama nombró “transculturadores”. La asociación directa con autores como Rulfo, García Márquez, Sarmiento, entre otros, no deriva de una casualidad, sino del

reconocimiento de una tradición literaria que busca mostrar y/o denunciar la cotidianidad latinoamericana, conforme cierto lenguaje de oralidad representativa. Situación que desarrollaré un poco más en el siguiente apartado.

1.2 Tradición, canon y cultura oral

Quiero que se entretenga el curioso que esto leyere por algunas horas con las noticias de lo que a mí me causó tribulaciones de muerte por muchos años. Y aunque de sucesos que solo subsistieron en la idea de quien los finge se suelen deducir máximas y aforismos que entre lo deleitable de la narración que entretiene cultiven la razón de quien en ello se ocupa, no será esto lo que yo aquí intente sino solicitar lástimas⁹.

Carlos de Sigüenza y Góngora, *Infortunios de Alonso Ramírez*

Inicio con el fragmento que da principio a los *Infortunios de Alonso Ramírez*¹⁰ porque, durante bastante tiempo, la concibieron como la obra fundadora de la novela mexicana e, incluso, hispanoamericana¹¹. Debido a la oralidad de Ramírez, que subsiste en la escritura erudita de Sigüenza, muchos de sus lectores, ya en el siglo XX, negaron por completo la historicidad del texto y optaron por ver sólo la ficción. Sin embargo, más

⁹ Carlos de Sigüenza y Góngora, *Infortunios de Alonso Ramírez*, ed. José Francisco Buscaglia Salgado, Polifemo, Madrid, 2011, p. 121.

¹⁰ El título completo, dado por Sigüenza, es *Infortunios de Alonso Ramírez natural de la ciudad de San Juan Puerto Rico, padeció, así en poder de ingleses piratas que lo apresaron en las Islas Filipinas como navegando por sí solo y sin derrota hasta varar en la costa de Yucatán, consiguiendo por este medio dar la vuelta al Mundo*.

¹¹ Así lo dice Mariano Cuevas en su *Historia de la iglesia en México*: “alguno cree ver en este opúsculo la novela mexicana rudimentaria” (1924: 457); en 1958, Willebaldo Bazarte Cerdán publica un artículo titulado “La primera novela mexicana”; y en 1974, David Lagmanovich publica su artículo “Para una caracterización de *Infortunios de Alonso Ramírez*”, donde ve en el hibridismo de la obra el germen distintivo de la novela hispanoamericana.

tarde, José Buscaglia comprobó la parte histórica del texto y las investigaciones subsecuentes esclarecieron los aspectos contextuales alrededor de la obra.

Traigo a cuento *Infortunios* ya que, a pesar de la intención no ficcional de los autores, considero la obra como un antecedente de la novela latinoamericana, en la línea de la narrativa transculturadora, es decir, representa uno de los primeros intentos de dialogar con el otro, de escuchar al desvalido del sistema. Desde un lenguaje elevado, el intelectual (Sigüenza), relata las injusticias e infortunios pasados por Ramírez; muestra el desamparo en el que la corona española ha dejado a muchos de sus súbditos. Por supuesto, el testimonio de Ramírez servía a los fines políticos y económicos del virrey¹², incluso a los ideales criollistas de Sigüenza, no obstante, la voz de Alonso consiguió auditorio.

La novela hispanoamericana nace inmersa en la controversia de incorporar, o no, la voz del otro (iletrado, indígena, marginal, etc.) en el discurso del letrado y cómo incluirla. Situación que, de inicio, significaba una desviación de la norma culta establecida por la literatura española, pero que, con el tiempo, constituyó el proyecto creador de muchos escritores que buscaban visibilizar la heterogeneidad cultural de Latinoamérica y dialogar con la otredad.

Por tanto, propongo ver el proyecto literario de marginalidad en Latinoamérica como una tradición aceptada dentro del canon literario, que deriva de la fundación del “Nuevo Mundo” y del enfrentamiento de dos culturas debatidas entre la oralidad y la

¹² Para un panorama completo sobre la cuestión puede consultar la tesis doctoral (publicada) de Leonor Taiano Campoverde, *Entre mecenazgo y piratería. Una recontextualización histórica e ideológica de «Infortunios de Alonso Ramírez»* (Disertación aprobada y publicada de Doctorado), Universitetet i Tromsø, 2014. Disponible en <https://munin.uit.no/handle/10037/5766> [Fecha de consulta: 27/01/2022]

escritura. Dicha tradición logra consolidarse dentro del canon con el proyecto de los transculturadores, línea narrativa que retoma y actualiza Fernanda Melchor en *Temporada de huracanes*; y que, de alguna manera, le facilita su aceptación y reconocimiento en el campo literario-editorial.

Roberto González Echeverría, en su libro *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, plantea que la escritura conserva una estrecha relación con la instauración de las ciudades (sus archivos) y el castigo (1998: 25), por ello, afirma que “América Latina, como la novela, se creó en el Archivo” (1998: 54). Mediante un breve recorrido histórico y un interesante análisis de *Cien años de soledad*, llega a la conclusión de que la escritura latinoamericana guarda una dualidad: “en todos los ámbitos, del económico al intelectual, lo externo [Europa-España] está siempre dentro [del ámbito latinoamericano] [...] América Latina forma parte del mundo occidental, no es otro colonizado, salvo en ficciones fundadoras e idealizaciones constitutivas” (1998: 73). Conclusión pertinente, pero un tanto simplificada y homogeneizadora.

González Echeverría deja un poco de lado el traumático proceso que dio paso a dicha dualidad, es decir, la conquista, que no sólo implicó la invasión de un territorio, sino, como apunta Martin Lienhard:

La destrucción del sistema antiguo, basado en una articulación equilibrada entre la palabra archivadora y palabra viva, y la imposición arbitraria de un nuevo sistema en el cual el predominio absoluto de la “divina” escritura europea relega a la ilegalidad las diabólicas “escrituras” antiguas, marginando al mismo tiempo la comunicación oral, constituirá el trasfondo sobre el cual surge la literatura “latinoamericana”. (Lienhard, 1990: 55)

La noticia de uno de los primeros acercamientos, que enmarca la incipiente tensión de culturas opuestas, entre escritura y oralidad, permaneció en el testimonio de

Guamán Poma de Ayala, que relata el encuentro de don Francisco Pizarro y de don Diego de Almagro con Atahualpa. Los conquistadores cristianos quisieron convencer al Inca de abandonar sus creencias, ya que así lo demandaba -la palabra de dios-, a lo que Atahualpa responde:

Dámelo a mí el libro para que me lo diga, y así se lo dio y lo tomó en las manos, comenzó a hojear las hojas de dicho libro, y dice el dicho Inga: qué cómo no me lo dice ni me habla de mí el dicho libro, hablando con grande Majestad, asentado en su trono, y lo echó el dicho libro de las manos el dicho Inga Atahualpa¹³. (Poma de Ayala, s.f.: 279-80, I-385)

El fragmento citado manifiesta el impacto suscitado por una cultura escritural frente a otra totalmente oral, con una asimetría cultural tan grande que jamás hubo oportunidad de un diálogo verdadero. La violencia fue la forma más rápida y efectiva que encontraron los conquistadores para implementar su cultura escritural. Por ello, la tensión entre oralidad y escritura dejó huella en la literatura latinoamericana, así como en su desarrollo sociológico, en donde la oralidad y sus significaciones permanecieron al margen de lo hegemónico.

Después de la independencia (y pienso aquí en *El periquillo sarniento* por ser estimada como la primera novela hispanoamericana), empiezan a buscar alternativas al discurso literario español, aunque sin alejarse por completo de él: presentaban cuadros de la cotidianidad mexicana, pero todavía desde una perspectiva pedagógica. Más adelante, la necesidad de nombrar lo propio frente a lo europeo los incita a mirar al otro. Como bien anota Julio Ramos en “Saber del otro: escritura y oralidad en el *Facundo* de

¹³ Carlos Pacheco cita el fragmento en su libro *La comarca oral* (2010: 14), pero la cita que elegí corresponde a una versión más actualizada que la edición elegida por Pacheco, que también está disponible en: http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20191121014717/Nueva_coronica_y_buen_gobierno_1.pdf [Fecha de consulta: 20/01/2022]

Domingo Faustino Sarmiento”, sobre el objetivo de algunos escritores en esa época: “Escribir, en ese mundo, era dar forma al sueño modernizador; era ‘civilizar’: ordenar el sinsentido de la ‘barbarie’ americana” (2009: 68).

El proyecto modernizador debía incluir a todas las regiones que integraban Latinoamérica, idea compartida por Andrés Bello en cuanto a educación y literatura. Dice Julio Ramos que “para Sarmiento había que conocer toda esa zona de la vida americana –la barbarie– que resultaba irrepresentable para la “ciencia” y los ‘documentos oficiales’. Había que oír al otro; oír su voz, ya que el otro carecía de escritura” (2009: 73). Situación más cercana al proyecto de los transculturadores, pero con una percepción apegada todavía al canon europeo, al menos en cuanto a fórmulas de escritura; el discurso del narrador discurre en un lenguaje elevado que acentúa la distancia que lo separa de “la barbarie”.

Aun cuando la presencia del narrador guiaba por completo el relato, la voz del otro comienza a reconocerse cada vez más en el discurso académico. Martin Lienhard subraya que:

Los textos de la literatura escrita alternativa se caracterizan, en mayor o menor medida, por una “doble determinación” [...] La primera corresponde al *depositario de la memoria oral*; es una instancia colectiva, dueña del “saber” contenido en el texto y factor activo de ciertas particularidades del discurso literario. La segunda es la del *dueño de la escritura* y corresponde al autor oficial del texto, que controla producción del sentido. (1990: 169-170)

La definición de literatura alternativa (alternativa al discurso oficial) de Lienhard resulta muy parecida a la definición de Rama sobre la transculturación, aunque conviene destacar que los dos hablan de una literatura producida en los márgenes del canon, porque la intromisión de la voz del otro encierra una mayor resonancia al exhibir un

lenguaje cotidiano, ajeno al lenguaje literario canónico, europeo. En el *Facundo*, Sarmiento no actúa como un mediador entre el discurso letrado y el marginal, él dirige por completo el discurso, no obstante, al igual que con Sigüenza y Alonso Ramírez, su escritura denota la antigua tensión escritura-oralidad a la hora de trasladar la oralidad a la escritura, con una clara normatividad homogeneizadora del discurso. La siguiente cita ejemplifica lo anterior:

Pero lo que hay de averiguado es que su padre pidió una vez, al Gobierno de la Rioja, que lo prendieran para conocer sus demasías, que Facundo, antes de fugarse de los Llanos, fue a la ciudad de La Rioja, donde a la sazón se hallaba aquél, y cayendo de improviso sobre él, le dio una bofetada, diciéndole: “¿Usted me ha mandado prender? ¡Tome, mándeme prender ahora!”, con lo cual montó en su caballo y partió a galope para el campo. (Sarmiento, 2018: 110)

En el proceso de independencia y, después, el de descolonización, el ideal canónico de la literatura española culta decayó y las literaturas que exponían la otredad, como la narrativa indigenista y regionalista, erigieron su propia tradición y canon. Tal como sugiere Jitrik en su estudio “Canónica, regulatoria y transgresiva”: “La denuncia política en la literatura, que aparece como proyecto de marginalidad, configura igualmente una tradición que opera dadas ciertas condiciones sociales de crisis literaria” (1996: 27). Al principio, las condiciones sociales exigieron, al menos, un nombramiento de lo otro no europeo; más tarde, demandó un reconocimiento de la cultura oral y sus tradiciones, expuestas desde una perspectiva neutral, menos culta.

Lentamente, la oralidad ha ido contraponiéndose al discurso oficial y ha ganado terreno, la tensión oralidad-escritura continua presente, aunque, como bien anticipa Lienhard: “La oposición oralidad/escritura no corresponde ya a un antagonismo entre los sectores marginados y hegemónicos, sino a las diferencias de ambiente socio-cultural

que alberga la misma subsociedad.” (1990: 172). Lo hegemónico, en relación al discurso culto europeo, ya no representa una autoridad con intervención directa en la producción del canon literario y, actualmente, lo que pretenden los proyectos literarios, inscritos en esta tradición marginal de la que he hablado, va encaminado a evidenciar las injusticias que viven los sectores olvidados de la sociedad.

Dado lo anterior, el concepto de transculturación conserva su vigencia¹⁴, en cuanto a que el escritor funciona a la manera de un intermediario que lleva lo visto o lo escuchado de un lugar a otro, pero ya no con su lenguaje intelectual, sino con la oralidad propia de esos sectores. De tal manera que renuevan el lenguaje literario, lo desautomatizan¹⁵ al propiciar la transformación de los géneros primarios dentro de los géneros complejos (los literarios), justo como apunta Bajtín en *Estética de la creación verbal*. La tarea de mediador intelectual, del civilizador de la barbarie, empieza a desdibujarse mediante la narrativa transculturadora:

Los herederos de los regionalistas, los transformadores: prescinden del uso de glosarios, estimando que las palabras regionales transmiten su significación dentro del contexto lingüístico aun para quienes no las conocen, y además se acorta la distancia entre la lengua del narrador-escritor y la de los personajes, por estimar que el uso de esa dualidad lingüística rompe el criterio de unidad artística de la obra. (Rama, 2008: 49)

Además de la desautomatización del lenguaje literario y el criterio de la unidad artística, el predominio de la oralidad da relevancia al mundo el otro, le brinda un

¹⁴ De acuerdo con Rama, puedo decir que, el proceso de transculturación se ve como una interacción recíproca entre dos culturas donde hay un intercambio mutuo. Los transculturadores exponen a las culturas internas al influjo externo de la metrópoli y procuran correlacionar los asuntos, la cosmovisión y las formas literarias. (2008: 39-41)

¹⁵ En relación con lo propuesto por Shklovski en “El arte como artificio”: “La finalidad del arte es dar una sensación del objeto como visión y no como reconocimiento; el procedimiento del arte es el de la singularización de los objetos, y el que consiste en oscurecer la forma, en aumentar la dificultad y la duración de la percepción”. (2010: 84)

espacio a “su voz”. A pesar de que sólo he mencionado una sola vez a Fernanda Melchor y a su novela, *Temporada de huracanes*, su propuesta estética y literaria ha resonado a través de la tradición descrita. Resulta fácil vincular la novela a la línea de los transculturadores porque corresponde al proyecto marginal que intenta darle voz al otro, crear un diálogo con la otredad.

Sin embargo, *Temporada* se distancia de la técnica literaria utilizada por sus predecesores, la lleva más allá: la yuxtaposición de la voz narrativa con la de los personajes enfatiza el caos social de la novela, vivido desde la conciencia experiencial del personaje:

Lagarta, Lagarta, canturreaba el chamaco baboso, tiene pelos en la cucaracha, ahí mero, en el camión hacia Villa o en la fila de la masa, frente a la gente chismosa que lo escuchaba todo y que se reía, y a ella no le quedaba de otra más que reventarle el hocico de un manazo, cállate, pinche chamaco lépero, y pellizcarlo donde pudiera y gozar furiosamente cuando sentía que la carne del niño se rajaba bajo sus uñas, un placer que se parecía mucho al alivio de que sentía cuando se rascaba un piquete de mosco. (Melchor, 2017: 43)

Asimismo, el narrador utiliza un lenguaje cercano al de los personajes, desenfadado y libre del formalismo que invade al intelectual, no existe una diferenciación tan marcada entre quien posee la escritura y el dueño de la oralidad. En *Pedro Páramo*, por ejemplo, el lenguaje elevado del personaje narrador resalta que no pertenece a ese mundo, mientras que el narrador de *Temporada* da la impresión de que lo conoce profundamente.

Por otro lado, aunque no lo declaren directamente, las primeras reseñas de *Temporada* la asocian con la tradición y el compromiso de los transculturadores¹⁶, así

¹⁶ Como en el caso de Ortuño: “Porque la novela está construida con una prosa audaz, que aprovecha (y disloca y renueva) el lenguaje popular veracruzano y costeño, y porque su

también, con obras de autores canónicos, como Juan Rulfo y García Márquez¹⁷. Luego de haber hecho un breve recorrido en la asentada tradición latinoamericana (que desarrolla la tensión entre escritura y oralidad y considera la denuncia política como un proyecto de marginalidad) es posible notar que la rápida filiación de la novela *Temporada de huracanes* a obras y autores canónicos, responde a la identificación de una tradición canónica latinoamericana.

Revisar la tradición que acoge a la obra esclarece el objetivo perseguido en el proyecto creador del autor y las formas en las que actualiza o retoma la tradición. *Temporada*, me parece, desempolva la tradición, en cuanto a técnica literaria y contenido; vuelve a poner sobre la mesa la tensión sobre la escritura y la oralidad con una perspectiva que incluye problemáticas actuales.

En resumen, la fundación de la novela en Latinoamérica va más allá de una concepción archivística, el impacto cultural generado por el encuentro de dos culturas tan distintas produjo un panorama y una literatura diferente a la de la cultura española, sin que ello niegue la relación cercana entre las culturas. A pesar de que la tradición de marginalidad surge de un proyecto intelectual, como en el caso de Sigüenza o, incluso, Sarmiento, esta literatura genera un diálogo con el otro, incluye a la otredad, lo que permite el re-conocimiento de la heterogeneidad cultural de Latinoamérica.

estructura episódica elude la linealidad pero triunfa, a la vez, ante el viejo problema del narrador: manejar el tiempo [...] Porque el texto ahonda en asuntos cardinales de la vida mexicana: el crimen, la marginación, la miseria, la sangrante misoginia, la imposibilidad de salir del lado oscuro de la calle para quienes han sido relegados a ella”. (2017: 55)

¹⁷ Lise Demeyer ve en La Matosa “un espacio de ficción creado por Melchor muy a la manera de Juan Rulfo”, así lo manifiesta en su artículo “La creciente presencia de jóvenes narradoras en el México literario de hoy”, *La nueva novela latinoamericana sin límites*, núm. 24, vol. 1, 2019, pp. 83-95.

Nora de la Cruz comparó la estilística de Melchor con la de García Márquez, su artículo “¿Qué puede contarse sino la verdad?”, *Casa del tiempo*, núm. 51, abril-mayo, 2018, pp. 65-66.

1.3 Oralidad y transculturación

Leer *Temporada de huracanes* implica adentrarse al mundo de la oralidad literaria *in crescendo*; conforme avanza la lectura, poco a poco, la figura del narrador queda desdibujada por la intensificación de voces caóticas que fragmentan la narración. Así, la novela presenta la oralidad a través de un huracán polifónico del que emergen chismes, improperios, refranes, fragmentos de canciones y retazos de conciencia que armonizan dentro de una voz colectiva que organiza la memoria común. De esta manera, la oralidad constituye la estructura narrativa del relato y resulta en su propia re-creación: la novela deviene en la oralidad, que funciona como amalgama entre ficción y realidad.

Ante la asociación oralidad-realidad, conviene recordar lo que apunta Bajtín en *Estética de la creación verbal*:

Los géneros primarios [del habla cotidiana] que forman parte de los géneros complejos [los literarios] se transforman dentro de estos últimos y adquieren un carácter especial: pierden su relación inmediata con la realidad y con los enunciados reales de otros [...] participan de la realidad sólo a través de la totalidad de la novela, es decir, como acontecimiento artístico y no como suceso de la vida cotidiana. (1999: 250)

La totalidad enunciativa de *Temporada* requiere del análisis de la oralidad como acontecimiento artístico vinculado a la vida cotidiana, porque, como también anota Bajtín, “toda investigación acerca de un material lingüístico concreto [...] inevitablemente tiene que ver con enunciados concretos (escritos y orales) relacionados con diferentes esferas de la actividad humana y de la comunicación” (1999: 251).

La presencia de la oralidad en la literatura representa una constante histórica evidente en los refranes, las leyendas urbanas, los corridos, las canciones de cuna, etc., que llevan consigo el vestigio aurático de su primera pronunciación, de la voz, aún al conservarse escritos. Por ello, aunque revivan sólo en una lectura silenciosa y solitaria, evocan un colorido mundo de acentos, de gestos y de expresiones propias del habla.

El estudio de la oralidad data de pocos años, si lo comparamos con el tiempo que la humanidad la ejerce, según el conceso general, el análisis formal de la oralidad literaria inicia con la tesis revolucionaria de Milman Parry¹⁸, que destacó la huella de oralidad en los poemas homéricos y abrió el camino para los siguientes estudios sobre la oralidad¹⁹. Para el presente análisis, conviene resaltar algunas de las importantes aportaciones acerca de la oralidad, como la de Walter J. Ong y su libro *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra* (1982), donde clasifica la oralidad en primaria y secundaria, principalmente, y hace hincapié en las distintas formas de pensamiento que cada una crea en los individuos y su colectividad.

Paul Zumthor, otro de los estudiosos del tema, centra su atención en la estrecha relación de la oralidad con el cuerpo, mediante la voz; su libro *Introducción a la poesía oral* (1983) trata la oralidad como una de las principales maneras de conectarnos con el otro desde el gesto, la voz y la mirada. Asimismo, Erick A. Havelock también hizo

¹⁸ Hablo sobre la reconocida tesis de Parry, acerca de *La Iliada y La Odisea*, escrita en 1928: *L'Épithète traditionnelle dans Homère*. Walter J. Ong en el segundo capítulo de su libro *Oralidad y literatura*, "El descubrimiento moderno de las culturas orales", ahonda más en el importante aporte de Parry.

¹⁹ El objetivo de este estudio no corresponde a un análisis pormenorizado de la oralidad, por tanto, no profundizaré en sus estudios cronológicos. Además, autores como John Miles Foley, en *The Theory of Oral Composition. History and Methodology* (1988), tratan a detalle la cuestión. Así como también, Carlos Pacheco, en el segundo capítulo de *La comarca oral*, hace un breve y conciso estudio cronológico sobre la evolución de los estudios sobre la oralidad.

aportaciones significativas, en su libro *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente* (1986), reflexiona alrededor de las consecuencias sociológicas y psico-cognitivas que trajo la transición de la oralidad a la escritura en la cultura griega, además, sugiere parámetros para una aproximación teórica y delinea una posible definición de oralidad.

En la actualidad, los estudios de la oralidad muestran la diversidad cultural y oral manifestada a través del campo literario y en lo performativo, alrededor del mundo. De igual forma, muestran la necesidad de generar teorías que cubran los aspectos específicos de las diferentes oralidades. Así lo demuestra el reciente concepto de *oratura*, acuñado por Pio Zirimu, Ngũgĩ Wa Thiong’o y Mierce Mugo²⁰, que toma en cuenta el estudio y la producción literaria (dentro de la oralidad) folklórica e institucional que no pertenecen a la cultura occidental.

Hablar sobre estudios de oralidad supone un mundo diverso de información teórica que nunca termina por adaptarse a su análisis literario. El mismo planteamiento (estudio de la oralidad en lo literario/escrito) evoca una sensación de insatisfacción, porque la oralidad, naturalmente, remite al sonido de la voz antes que a cualquier signo lingüístico. No obstante, la noción de oralidad viene de la cultura escrita, Raúl Dorra anota que: “al hablar de oralidad nos situamos de hecho en el espacio de la escritura y, cualquiera que sea el valor que le acordemos a la primera, al hacerlo no estamos sino reafirmando el valor que le acordamos a la segunda” (1997:75).

Sin embargo, por lo general, dentro del consenso social, el concepto de oralidad implica una obviedad, aunque no así la metodología para su estudio. La complejidad

²⁰ Juan José Prat Ferrer, en su texto “Oralidad y oratura”, hace una revisión puntual acerca del concepto y sus orígenes, en *Literatura popular. Simposio sobre literatura popular-2010*.

radica en que la oralidad abarca un gran número de expresiones, tanto verbales como gestuales y de tono, que conservan su significación completa sólo en determinada periferia. Asimismo, por un lado, da unidad a determinado discurso, porque encierra los modos y las costumbres que le dieron origen a cierta ideología; y, por el contrario, desarticula el discurso en un pensamiento individualizado y subjetivo. Por ello, Paul Zumthor, en su *Introducción a la poesía oral*, dice que:

Concretamente, no hay oralidad en sí misma, sino múltiples estructuras de manifestaciones simultáneas [...] Radicalmente social, tanto como individual, la voz señala la manera en la que el hombre se sitúa en el mundo y con respecto a los demás. En efecto, hablar significa una escucha (aunque alguna circunstancia le impida), una doble actuación en la que los interlocutores ratifican en común unos presupuestos fundados en un entendimiento, en general tácito, pero siempre [...] activo. (1991: 31-32)

El choque cultural ocasionado por el encuentro de dos culturas opuestas, la occidental con la indígena (una cultura de oralidad secundaria con una de oralidad primaria), propició una transformación compleja de su esquema social y económico, donde la marcada diferencia podía notarse en los que poseían el lenguaje escrito, el poder, y los que sólo gozaban de la oralidad cotidiana²¹. Por tanto, la oralidad resulta un asunto de relevancia en el desarrollo cultural de Latinoamérica, lugar en el que la tensión entre oralidad y escritura pervive en distintas expresiones culturales y artísticas.

Respecto a lo anterior y de acuerdo a la finalidad de esta investigación, *La comarca oral* de Carlos Pacheco traza una línea teórica que precisa algunas de las características

²¹ Martin Lienhard refiere este problema como: “La destrucción del sistema antiguo, basado en una articulación equilibrada entre la palabra archivadora y palabra viva, y la imposición arbitraria de un nuevo sistema en el cual el predominio absoluto de la “divina” escritura europea relega a la ilegalidad las diabólicas “escrituras” antiguas, marginando al mismo tiempo la comunicación oral, constituirá el trasfondo sobre el cual surge la literatura “latinoamericana” (1990: 55).

de la oralidad literaria en Latinoamérica²². Pacheco analiza a tres de los representantes de dicha oralidad literaria: Juan Rulfo, João Guimarães Rosa y Roa Bastos. Uno de los objetivos primordiales de tales narrativas consiste en visibilizar a las comunidades marginadas, dice Pacheco:

La mayor parte de esta narrativa se propone ficcionalizar sociedades y culturas tradicionales de las regiones internas latinoamericanas a través de la exploración, apropiación y elaboración estética de algunas de sus peculiaridades culturales, pero en el seno de formas narrativas como la novela y el cuento literario. (2010: 60)

Mediante la oralidad crean un diálogo con la otredad que evidencia la desigualdad y la injusticia; quienes ficcionalizan prestan su pluma a estos grupos marginados, para que sus voces queden enmarcadas en un discurso literario de denuncia. Por ello, como sugiere Pacheco:

En los textos de los transculturadores²³ [...] se acepta como premisa técnica estética –y también ideológica– el abandono del control autorial, para ceder la preeminencia –en la ficción– al mundo otro de la “trastierra”, a los personajes populares que lo encarnan, a su imaginario, a su discurso predominantemente oral [...]. (2010: 60)

Temporada de huracanes procede de esa línea narrativa de los transculturadores, quienes exponen una oralidad que invita a pensar en el lenguaje vinculado a lo popular, a sectores con cierto arraigo folklórico que insinúan también, en la mayoría de los casos, un contexto vulnerable; una jerga fluida, viva y de gran riqueza léxica, aunque con matices muy distintos a los del habla culta.

²² Por supuesto, sin olvidar las importantes aportaciones sobre la historia de la oralidad latinoamericana hechas por Martin Lienhard, a quien Carlos Pacheco toma en cuenta para su análisis.

²³ El término hace referencia al texto teórico de Ángel Rama, *Transculturación narrativa en América Latina*, y lo utiliza para describir a los herederos de los escritores regionalistas.

La oralidad en *Temporada* pertenece a la categoría de oralidad secundaria planteada por Ong, una oralidad muy parecida a la oralidad primaria en cuanto al sentido comunitario (2006: 134). La radio, la televisión y, hoy en día, el internet, han formado una, casi, obsesión por el alcance de grandes grupos de personas. Según Ong, la oralidad secundaria tiende a organizar, deliberada y sistemáticamente, a grandes grupos, porque el individuo inserto en esa cultura busca el contacto externo debido a la experiencia de un pensamiento introspectivo, mientras que el sujeto de oralidad primaria desea el vínculo exterior porque no ha practicado la introspección²⁴ (2006: 135).

La oralidad en *Temporada* suscribe a una oralidad secundaria, porque sus personajes han tenido algún contacto con la escritura, así como con medios tecnológicos de comunicación, como la televisión y los celulares, y buscan con desesperación un vínculo comunitario, sin encontrarlo. En tal sentido, también conviene mencionar la oralidad mixta propuesta por Zumthor, que coexiste con la escritura, aunque permanece fuera de su influencia (1991: 37). En ese contexto, resulta comprensible que la oralidad de la novela encierre un marcado pensamiento mitológico, donde el conocimiento está al alcance de unos pocos y las palabras sean “acontecimientos, hechos” (Ong, 2006: 38).

Por otro lado, la oralidad latinoamericana prospera en un ambiente dispar que privilegia sólo a determinados sectores de la sociedad, mientras deja vulnerables y desprotegidos a otros. Por lo tanto, como refiere Ostria González en “Literatura oral, oralidad ficticia”: “Conviene distinguir, entonces, la oralidad plena y absolutamente funcional perteneciente a sociedades tradicionales de la oralidad derivada del

²⁴ Según Ong, la escritura permite la reflexión analítica porque extiende y ordena los pensamientos, sin el temor de que se esfumen, como pasa en la oralidad primaria: el pensamiento desaparece después de pronunciado y sólo existe la posibilidad de salvaguardarlo de manera nemotécnica, en la rima, en el refrán, etc.

analfabetismo provocado por las desigualdades sociales y económicas en las sociedades modernas ilustradas” (2001: 72).

De acuerdo con lo anterior, en comunidades donde prevalece una acentuada oralidad, la conexión con el otro mediante la voz adquiere significación a través de la corporalidad, Pacheco infiere que:

En las sociedades orales tradicionales, la interacción directa, cara a cara, es por supuesto predominante. [...] Los miembros de una sociedad oral no conciben la palabra como un instrumento de registro de conocimiento o como un signo mediador, sino como un evento, como acción. (2010: 39)

Indudablemente, oralidad y cuerpo comprenden un universo compartido que conecta el lenguaje y la memoria con la forma particular de experimentar el mundo: la voz despliega la inercia del cuerpo. Dice Paul Zumthor acerca de lo anterior:

La voz se aloja en el silencio del cuerpo como lo hizo el cuerpo en su matriz. Pero, al contrario que el cuerpo, la voz vuelve a él en todo momento, aboliéndose como palabra y como sonido. Cuando habla, resuena en su cavidad el eco de ese desierto que existía antes de la ruptura, de donde surgen la vida y la paz, la muerte y la locura. El soplo de la voz es creador. (1991: 12)

No obstante, el soplo de la voz no siempre acontece en creación cuando se traduce en una acción perversa, por eso, en *Temporada* la asociación oralidad y cuerpo está profundamente unida a su contexto ficcional. La presencia y el valor de los cuerpos lo determina la oralidad, las voces que constantemente remiten a sus propios cuerpos y a los de otros, dentro de un ambiente caótico y desolador, porque, tal como apunta Dorra: “La oralidad, la pura oralidad, es el terreno donde se levanta nuestra vida emocional, y al que regresan continuamente nuestros instintos y pulsiones” (1997: 90).

El acto del habla refiere, aparte de un mensaje único, a la forma de ser y estar en el mundo, a las costumbres y tradiciones del hablante. De tal manera que, como apunta Havelock: “Una teoría general de la oralidad se debe fundar sobre una teoría general de la sociedad. Exige que la comunicación se entienda como un fenómeno social y no como una transacción privada entre individuos” (1986: 101). La oralidad literaria denota un efecto de representación que alude a cierto contexto de la realidad, por ello los estudios sociológicos-literarios tienen pertinencia.

La oralidad en la novela construye y se reconstruye en la estructura narrativa, al decir que la oralidad se reconstruye en la narración hago alusión a su función de representar algún contexto social, es decir, el entorno del que emerge la oralidad. En tal lógica, el lector consigue identificar la oralidad mediante una correspondencia de signos: el texto literario, visto como un signo o producto ideológico, y el lector que comprende las palabras que lo constituyen.

Valentin Voloshinov, en *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, propone que “Cualquier imagen artístico-simbólica originada por un objeto físico particular ya es un producto ideológico [...], que refleja y refracta otra realidad exterior a él. Todo lo ideológico posee significado: representa, figura o simboliza algo que está fuera de él” (1976: 19). En el texto literario, la palabra conecta directamente con un tipo de comunicación social, puesto que, “*toda palabra realmente pronunciada* (o escrita con sentido), que está dormida en un diccionario, *es expresión y producto de la interacción social de tres: del hablante* (autor), *del oyente* (lector), y *de aquel de quien o de que se habla* (protagonista)” (Voloshinov, 1997: 122).

En los textos donde predomina la oralidad, como un recurso que evoca el habla popular: canciones, refranes, rumores, cotilleo o una jerga, así en el caso de *Temporada de huracanes*: la oralidad funciona como un ancla que sujeta la ficción a la vida misma. Precisamente, y más, por la evocación de los sonidos, de las voces admitidas en la propia cotidianidad, el texto habla y despierta una interacción social conocida por el lector mexicano, tanto que, como dice Walter Ong, “leer un texto quiere decir convertirlo en sonidos, en voz alta o en la imaginación, sílaba por sílaba” (2006: 18). Incluso, si el lector no posee el conocimiento contextual del léxico textual, logra percibir la pluralidad y la violencia significadas por medio de la estructura oral.

Conforme lo expuesto, la función estética de la oralidad en los textos literarios, especialmente en los latinoamericanos, consiste en provocar una especie de refracción, pero sólo resulta posible entenderla en relación con lo apuntado por Voloshinov: “La comprensión de un signo es, al cabo, un acto de referencia entre el signo aprehendido y otros signos ya conocidos; en otras palabras, la comprensión es una respuesta a un signo con signos.” (1976: 24). En ese sentido, la oralidad literaria crea un diálogo con distintas realidades. Los recursos orales enmarcan una estructura e interacción social fenomenológica en el texto literario; interacción que, en mayor o menor medida, el lector contemporáneo al signo reconocerá como cercana a su margen ideológico.

Por tanto, el estudio de la oralidad debe tomar en cuenta tanto el contexto ficcional que presenta, como la representación contextual que sugiere, aunque sólo en medida de reconocimiento de la voz del otro, del marginado. Así, la oralidad permite contemplar la refracción²⁵ del texto literario (tanto en su contexto referencial externo,

²⁵ Término definido por Voloshinov como “ondas radiantes de respuestas y resonancias verbales alrededor de cada signo ideológico” (1976: 27).

como en su articulación literaria), notar la influencia entre los géneros discursivos y su adaptación dialógica de la que habla Bajtín²⁶.

Sin embargo, *Temporada de huracanes* comprende una dialogización diferente, porque la oralidad de los textos latinoamericanos, como bien describe Cornejo Polar: “puede fragmentar la dicción y generar un dialogismo tan exacerbado que deja atrás, aunque la realice, la polifonía bajtiniana” (2003: 11). La oralidad en la novela se da a través de un *discurso polifónico de simultaneidad enunciativa*, que he denominado así, dada la aparición continua de voces narrativas indirectas. Circunstancia que brinda una memoria colectiva múltiple que completa el panorama del relato principal, donde, como dice Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*:

No se desenvuelve la pluralidad de caracteres y de destinos dentro de un único mundo objetivo a la luz de la unitaria conciencia del autor, sino que se combina precisamente la pluralidad de las conciencias autónomas con sus mundos correspondientes, formando la unidad de un determinado acontecimiento y conservando su carácter inconfundible. (2003: 15)

La pluralidad de las conciencias autónomas, en la novela, reconstruyen la base del discurso global, que sostiene la interacción social y unifica la concepción ideológica de quienes la ejercen, dado que “la conciencia individual no solo no puede usarse para explicar nada, sino que, por el contrario, ella misma necesita ser explicada desde el

²⁶ Respecto a lo planteado, Bajtín apunta: “Cualquier extensión literaria por cuenta de diferentes estratos extraliterarios de la lengua nacional está relacionada inevitablemente con la penetración, en todos los géneros, de la lengua literaria [...], de los nuevos procedimientos genéricos para estructurar una totalidad discursiva, para concluirla, para tomar en cuenta al oyente o participante, etc., todo lo cual lleva a una mayor o menor restructuración y renovación de los géneros discursivos. Al acudir a los correspondientes estratos no literarios de la lengua nacional, se recurre inevitablemente a los géneros discursivos en los que se realizan los estratos. En su mayoría, estos son diferentes tipos de géneros dialógico-coloquiales; de ahí resulta una dialogización, más o menos marcada, de los géneros secundarios, una debilitación de su composición monológica, una nueva percepción del oyente como participante de la plática, así como aparecen nuevas formas de concluir la totalidad, etc.” (1999: 254).

medio ideológico y social [...] La conciencia individual es un hecho ideológico-social (Voloshinov, 1976: 23). Así, las voces, a partir de la voz narrativa guía, deben analizarse ligadas al discurso colectivo de la comunidad ficcional.

A pesar de que la pluralidad de voces proporciona, en su conjunto, un discurso unificado, también lo desarticula, ya que, como menciona Bajtín, respecto a las categorías de la autoconciencia de los personajes en Dostoievski: “La palabra acerca del mundo se funde con el discurso confesional sobre sí mismo. [...] Es por eso que los principios supremos de la visión del mundo son los mismos que los de las vivencias personales más concretas” (Bajtín, 2003: 116). Cada voz, en *Temporada de huracanes*, entrelaza su propia verdad y los estragos de vivir en una comunidad donde las voces y los cuerpos quedan relegados por la soledad.

En suma, la oralidad en *Temporada* requiere de un análisis narrativo que tome en cuenta las voces en su individualidad y dentro de una colectividad; así como la relación oralidad y cuerpo a modo de una correlación dinámica que evidencia la influencia del entorno en el sujeto colectivo. La oralidad constituye las particularidades de los personajes, de los espacios y del hilo narrativo que le da unidad a la novela.

Por otro lado, resulta importante subrayar la importancia de ubicar la novela dentro de su tradición literaria latinoamericana, donde la oralidad evidencia las vidas y los espacios velados de la otredad, los discursos opacados por la unidad social que esconde la parte incómoda de la historia: oralidad como una forma de resistencia ante el olvido, el hilo que dota al tejido de profundidad. Sin la oralidad, la historicidad de las vivencias femeninas y su participación dentro de la sociedad (así como el de otros grupos

marginados) estaría incompleta, envuelta por el discurso de autoridad masculino, escritural.

Teresa de la Parra hace constar perfectamente lo anterior, en su ensayo “Influencia de las mujeres en la formación del alma americana”, relata cómo la oralidad sostenía la vida misma, su cotidianidad y sus bases culturales e históricas, mediante las canciones de cuna, los recados y las narraciones de “la abuela de palabra fácil que vivió mucho y leyó muy poco” (2015: 77). El relato que forma del Inca Garcilaso y su madre, condensa el valor de la voz materna que narra su verdad e historia:

Memorias de su infancia, recuerdo de recuerdos que otros le narraron, allí convergen y se unen en amor como en su propia vida las dos corrientes principales que formarán las futuras nacionalidades americanas [...] Confiadas a la voz, por carecer de escritura, ellas habían de apagarse para siempre al apagarse los últimos acentos maternos en los oídos del niño mestizo. (De la Parra, 2015: 77)

El niño aprendió a escribir y resguardó las memorias de su madre, sin embargo, no todos los recuerdos y discursos marginados encuentran amparo. ¿Cuántos tesoros quedaron extraviados dentro de las palabras sueltas del discurso oral, del discurso otro?

Por ello, las obras literarias dentro de la tradición oral hispanoamericana, rescatan la oralidad y “no sólo ficcionalizan, sino que encarnan [...] la interacción conflictiva entre universos geográfica, social y culturalmente diversos y contrapuestos” (Pacheco, 1989: 31); han intentado crear un diálogo con el otro que, por la colonización, la modernización o simplemente por la injusticia, quedó en los márgenes y encontró la manera de resistir en su oralidad.

Temporada de huracanes ficcionaliza un discurso periférico que, de otra forma, no encontraría resguardo para incomodar a la realidad social que silencia y margina lo que corrompe su aparente totalidad.

2. Discurso polifónico de simultaneidad enunciativa

*No soy yo quien mira desde el interior de mi mirada al mundo,
sino que yo me veo a mí mismo con los ojos del mundo,
con los ojos ajenos; estoy poseído por el otro.*

Mijaíl Bajtín, *Yo también soy (Fragmentos del otro)*

La figura del narrador personifica la primera conexión que el lector/escucha establece con el mundo ficcional, su perspectiva nutre los espacios, acompaña las acciones de los personajes y ofrece un panorama peculiar de su realidad. Desde la antigüedad, quien cuenta la historia representa una autoridad, porque posee la información, la sabiduría, como el marinero o el viajero del que habla Benjamín en su conocido texto de “El Narrador”. Más aún, si el relato gira en torno a hechos violentos o funestos, resalta la actitud solemne de éste y, con ello, una distancia que impone entre su voz y las voces de los personajes que narra. Situación estudiada por Boves Naves en la narrativa hispanoamericana, en la que destaca la falta de humor debido a que:

El narrador de esos relatos está muy involucrado en lo que pasa y, si bien recrea o crea un mundo con cierto humor, él lo toma muy en serio: no se ríe, no ironiza. La risa queda muy reducida y pertenece al mundo de la materia enunciada, no de la enunciación como proceso creativo del discurso por parte del narrador. (2010: 22)

Quizá, la seriedad del discurso narrativo proviene del proyecto de marginalidad del autor, que ve en la literatura un medio de denuncia política²⁷. Al exponerse como

²⁷ Esta idea me surge a partir del texto de Jitrik; “Canónica, regulatoria y transgresiva”, donde propone un proyecto de marginalidad que se vuelve parte de la tradición literaria en determinados lugares que operan bajo ciertas condiciones sociales y de crisis literaria (1996: 4).

dueño de la escritura, deja al descubierto su lugar privilegiado que lo distancia de sus personajes, de sus vicios y del humor espontáneo que otorga la oralidad.

Las nuevas formas estilísticas de la narrativa actual han estrechado, cada vez más, el sendero que separaba al narrador de los personajes, circunstancia que Genette predijo alguna vez en su reconocido libro *Figuras III* (1980):

Curiosamente, una de las grandes vías de emancipación de la novela moderna, ha consistido en llevar hasta el extremo, o mejor, hasta el límite esa mimesis del discurso borrando las últimas marcas de la instancia narrativa y dando de entrada la palabra al personaje. (1989: 230)

Emancipación relacionada también con las formas tecnológicas que actualizaron la comunicación de una época. Pero, Genette no logró ver el alcance que dicha tecnología tendría en los discursos, por ello, después del fragmento citado lanza una suposición casi fantásica en su momento: “Imagínese un relato que comenzara (pero sin comillas) por esta frase ‘Tengo que casarme con Albertine...’ y continuase así hasta la última página, según el orden de las percepciones y de las acciones realizadas o sufridas por el protagonista” (1989: 230). Desde un punto de vista lógico, parece caótico y absurdo pensar en una historia sin la presencia de un narrador que medie entre las voces de los personajes: el rol del lector (por tendencia natural) demanda una jerarquización de voces que ayude a discernir y categorizar la veracidad en el relato.

En el tiempo que le tocó vivir a Genette, concebir las voces de los personajes sin la dirección del narrador suponía una cuestión a la que su momento histórico no podía responder aún. No existía la variedad de inagotables aplicaciones y plataformas que conectan simultáneamente al mundo entero: *Twitter, Facebook, Instagram, TikTok*, etc.; donde habitan voces sin identidad definida navegando sin destino fijo, en un mar de

algoritmos que agrupan los discursos afines y distancian los discrepantes. A manera de hábito, la mente consciente (e inconsciente) ha asimilado el discurso generalizado dentro de una simultaneidad ilimitada de voces: videos breves que capturan discursos repetitivos, así como frases, pensamientos, experiencias, denuncias, imágenes y un sinfín de información dosificada, inundan a los dispositivos de lo humano, sin lo humano.

La literatura traduce las generalidades del contexto social coexistente, por eso, el lenguaje y los recursos estilísticos de las obras contemporáneas, dejan al descubierto los cambios discursivos que emergen de la tecnología como herramienta comunicativa. Por lo que, el estilo narrativo de *Temporada* resulta sencillo de comprender y de seguir, hasta cierto punto. Si bien, en la novela la instancia narrativa continúa presente durante el relato, por instantes, la voz del narrador queda desdibujada y le da la palabra al personaje, además de no diferenciar el discurso de los personajes por comillas o guiones. Esta estructura narrativa encaja bien con las novelas transgresoras vislumbradas por Genette, que decidieron llegar al extremo y dar la palabra al personaje; y exhibe una reciente modalidad discursiva que lidia con el exceso de información.

En *Temporada*, la relación entre el discurso del narrador y el de los personajes deriva en una vorágine discursiva sostenida en la oralidad. Por esta razón, propongo el análisis del narrador a través del *discurso polifónico de simultaneidad enunciativa*. Recurso empleado en la mayor parte de la novela, que irradia la información y entreteje las voces narrativas; que utiliza a un narrador equiscente de base y privilegia el estilo indirecto libre, para filtrar las voces de los personajes y focalizarlas de forma interna y múltiple. Los elementos mencionados propician la simultaneidad enunciativa y, en consecuencia, el dialogismo que apunta a dos niveles del enunciado.

Con el fin de explicar lo expuesto, recurriré a la teoría que define cada elemento y, después, a la ejemplificación correspondiente. No obstante, el narrador conserva una condición mudable en los diferentes apartados o capítulos de la novela y conviene su estudio individual. El primer apartado conserva características totalmente distintas a las propuestas para el resto de la novela; más tradicionales, en relación al conocido narrador omnisciente. En cambio, en casi todo el relato predomina el narrador equisciente, que encierra una naturaleza ya descrita por Oscar Tacca (con Genette como referente) en *Las voces de la novela*:

Si el narrador, en cambio, en lugar de acordarse un punto de vista privilegiado para su información se ciñe a la que pueden tener los personajes; si renunciando a la mirada omnisciente opta por ver el mundo con los ojos de ellos, la narración gana en vibración humana. Las cosas, los hechos y los seres cobran de inmediato la forma y el sentido que tienen para cada personaje, no para un juez superior y distante. El narrador no decreta, sino que muestra el mundo como lo ven sus héroes. Distribuye un caudal de información equivalente al de éstos. (1985: 77)

A pesar de que el narrador de *Temporada* da la impresión de relatar desde un lugar privilegiado, porque accede a la conciencia y memoria de los personajes, no conserva una omnisciencia total: al focalizar a un personaje, la perspectiva e información queda ceñida a la de éste. Desde el segundo apartado, donde no muestra una injerencia clara en la conciencia de los personajes, el narrador deja fluir las suposiciones sin juzgar, sin confirmar o negar ninguna declaración: “Una mala mujer, a fin de cuentas, porque quién sabe cómo, tal vez aconsejada por el diablo pensaban algunos, se enteró que había unas hierbas que crecían en el cerro [...] que la Bruja cocinó para convertirlas en un veneno” (16); “Aunque nadie supo bien quién fue el valiente, el que juntó valor para cruzar la noche hasta llegar al caserón de la hechicera” (28).

Tal como lo evidencian las citas anteriores, las palabras “quién sabe” irrumpen continuamente en el discurso y aluden a un narrador apegado a sus deducciones y a sus dudas:

Quién sabe qué pensaría Luismi de la cosa que crecía ahí dentro; quién sabe si se hacía ilusiones de que fuera suyo, a pesar de lo que Norma le había contado ya sobre aquel muchacho inventado que la había seducido con engaños; quién sabe qué pasaba por su cabeza cuando se despertaba al medio día y se quedaba un largo rato sentado sobre el colchón. (139)

Además, al recurrir a las voces y a las conciencias de los personajes, el narrador deja fluir la información indiscriminadamente, falsa o verdadera. Es decir, concede al lector la libertad de ordenar y de categorizar los discursos conforme su perspectiva; de tal modo que, “esta forma exige, naturalmente, una mayor participación del lector, que debe estar alerta: lo que se dice no es lo que es, según Dios o un veedor imparcial, sino lo que los personajes creen que es” (Tacca, 1985: 77-78). En la novela, el narrador evidencia que no posee los testimonios de los involucrados principales en el homicidio: el de Luismi y el de la Bruja. Por consiguiente, al focalizar la narración en los personajes cercanos a los implicados, brinda una perspectiva diversa y aproximada a los hechos, a manera de un rompecabezas que debe armarse.

La focalización, según Genette, consiste en adoptar el «punto de vista» del personaje al momento de narrar (1989: 254) y clasifica varios tipos de focalización. Para el estudio de la novela sólo recurriré a dos: la focalización cero (la del relato clásico) y la focalización interna, en la que:

El personaje está visto ‘no en su interioridad, pues tendríamos que salir, cuando precisamente nos sumergimos, sino en la imagen que se hace de los demás, en cierto modo en transparencia de dicha imagen. En una palabra, lo captamos como nos captamos a nosotros mismos en nuestra

conciencia inmediata de las cosas, de nuestras actitudes respecto de lo que nos rodea, sobre lo que nos rodea, y no en nosotros mismos”. (1989: 247)

Genette refiere que dicha focalización la encontramos, plenamente, sólo en el monólogo interior, no obstante, el estilo indirecto libre que intercala las voces transforma la focalización en híbrida: no se desarrolla por completo interna ni cero. Encasillar el discurso narrativo en la focalización “cero” limitaría y negaría la voz del otro, intentaría homogeneizarla con la voz del narrador que deja clara su singularidad desde el primer apartado. La focalización interna, aunque no a modo de monólogo, brinda la apreciación de las voces que parecen entrometerse en el discurso, sin restricciones de guiones o de comillas; además, mientras desarrolla las voces en tercera persona, el narrador mantiene la perspectiva y el registro oral del personaje:

¿Y él qué derecho tenía de andarse metiendo en la vida del chamaco? Ninguno, ¿verdad? Que hiciera lo que quisiera, vaya, estaba grande para andar creyendo que la vida era como la tele [...] y más tarde que temprano él solito agarraría el pedo [...], tal y como al final también tendría que aceptar que lo suyo con Norma había valido verga: [...], y lo que Luismi debía hacer era dejarse de tantas mamadas y conseguirse una vieja de verdad: una mujer, no una chamaca cagona como la Norma [...]; loco, mamadas de chamaca babosa que nomás anda jugando a la casita. Mira: consíguete una vieja de verdad, una que te sepa cuidar, que sepa trabajar, como la Chabela. (77-78)

La cita presenta una puntuación que acentúa la oralidad del personaje, lo que debilita el discurso homogéneo del narrador y, por consiguiente, las voces surgen intrincadas y fusionan los discursos. En ese sentido cobra relevancia la definición del estilo indirecto libre planteada por Genette: “el narrador asume el discurso del personaje o, si se prefiere, el personaje habla por la voz del narrador y las dos instancias quedan entonces confundidas; en el discurso inmediato, el narrador se desdibuja y el personaje

lo sustituye” (1989: 231). La confusión entre la voz del narrador y la del personaje provoca una anarquía en el relato, ya no existe la suprema autoridad del que narra.

La neutralización del antiguo poder narrativo facilita la intromisión de la voz del otro o, como diría Bajtín, del discurso ajeno. Precisamente, porque “en la mayoría de los casos, el relato oral se introduce para representar una *voz ajena*, socialmente determinada, que aporta una serie de puntos de vista y valoraciones que el autor está buscando” (Bajtín, 2003: 279). De tal manera que, el relato oral, aunado al discurso indirecto libre, da pie a la polifonía de la novela, ya que el narrador no encierra las conciencias en un solo discurso -el suyo-, las deja discurrir como legítimas dueñas del relato. María Isabel Filinich, quien explora las significaciones del enunciado y la enunciación en el discurso literario, en su libro *Enunciación*, dice acerca de la polifonía que propuso Bajtín:

Esta caracterización general de la lengua convalida la concepción según la cual el sujeto hablante no es fuente ni dueño de su discurso, sino que su habla hace circular ideologías, creencias, valores, que lo desbordan; su habla es más un mosaico de citas en conflicto (parodias, ironías, refundiciones) que un supuesto discurso homogéneo. (1998: 46)

El narrador equiscente estructura el discurso polifónico mediante una focalización híbrida (cero e interna) y múltiple, además del estilo indirecto libre; su discurso no le pertenece, deviene de una enunciación simultánea. Por supuesto, la enunciación vista desde los planteamientos de Benveniste: como “la conversión individual de la lengua en discurso” (1999: 84-85). Primero, el individuo adquiere el lenguaje del otro, su visión de vida, para después apropiárselo y enunciarse desde el sitio que ocupa en el mundo. Así, un discurso consiste en representar “una identidad a través de las diferencias individuales” (Benveniste, 1999: 98), situación que la dota de su “doble

naturaleza profundamente paradójica [...], a la vez inmanente al individuo y trascendente a la sociedad” (Benveniste, 1999: 98-99).

La inmanencia de la lengua en el sujeto conlleva a la transformación del enunciado en un discurso único –subjeto–, que re-construye la subjetividad del individuo desde su enunciación, debido a que, como observa Benveniste:

Es en y por el lenguaje como el hombre se constituye como sujeto; porque el solo lenguaje funda en realidad, en *su* realidad que es la del ser, el concepto de “ego”. La subjetividad que aquí tratamos es la capacidad del locutor de plantearse como “sujeto”. Se define no por el sentimiento que cada quien experimenta de ser él mismo [...] sino como la unidad psíquica que trasciende la totalidad de las experiencias vividas que reúne, y que asegura la permanencia de la conciencia. (1997: 180)

Los enunciados guardan las huellas de esa subjetividad y, aunque hay diversas formas de visibilizarla, en este caso, me apoyaré en los dos niveles del enunciado sugeridos por Filinich: “uno es explícito, lo enunciado, aquello que es objeto del discurso, y el otro, implícito, la enunciación, presupuesta por todo enunciado en la medida en que todo discurso proviene de un yo que destina su alocución a un tú” (1998: 18-19). Mientras que un nivel del enunciado refleja la información explícita, el otro nivel, refracta la conciencia de los personajes, la subjetividad que habita en su oralidad. Por ejemplo, el apartado IV de la novela inicia así:

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

El análisis de los dos niveles del enunciado desintegra la unidad de la enunciación para visibilizar la subjetividad y el dialogismo que propone Bajtín. En el nivel explícito del enunciado sobresale la voz del narrador, en su posición de mediador entre la totalidad de la acción y quien la realizó; sus marcas habitan en la tercera persona (“él no vio nada”). En el nivel implícito del enunciado residen las huellas de la enunciación primaria, construida alrededor de una experiencia específica que origina una respuesta semejante a una súplica: “La verdad, la verdad, la verdad”²⁸. Aseveración que condensa la desesperación del personaje por persuadir a su escucha/lector: la súplica y la angustia por convencer vienen del personaje.

El narrador ratifica la historia mediante la tercera persona, en un enunciado explícito, pero la subjetividad de la enunciación pertenece al personaje que coexiste con la voz del narrador, así como con las voces de otros personajes rescatados de su memoria. La simultaneidad entre los rastros de la voz del personaje focalizado, Munra, y las palabras recuperadas a través de su conciencia de otros personajes: “el chamaco le había dicho que se quedara al pendiente tras el volante”, exhiben la actividad dialógica del lenguaje en una situación específica. En la enunciación citada, la voz del “chamaco” le ordena “que no apagara el motor ni se moviera”, pero “la verdad sí tuvo ganas ver”, interacción que remarca una oposición de conciencias autónomas y que da la impresión de cierta coacción hacia el personaje que apela al lector e intenta probar que él no miente, “por lo más sagrado”.

La oposición de pensamiento o de conciencias, evocan el dialogismo de Bajtín, porque, como apunta sobre la totalidad del diálogo en Dostoievski:

²⁸ Las siguientes citas pertenecen al mismo fragmento citado, de la página 61.

Es dialógica, no se estructura como la totalidad de una conciencia que objetivamente abarque las otras, sino como la total interacción de varias, sin que entre ellas una llegue a ser el objeto de la otra; esta interacción no ofrece al observador un apoyo para la objetivación de todo el acontecimiento de acuerdo con el tipo monológico normal (argumental, lírica o cognitivamente) y hace participante, por lo tanto, también al observador. (2003: 32-33)

A través de la focalización de los personajes, sus voces y la de sus memorias, el narrador intenta reconstruir los hechos (el asesinato de la Bruja) y deja que las conciencias fluyan en su oralidad, mas no ofrece una perspectiva única ni una reflexión totalizadora acerca de lo ocurrido. Así, la enunciación refracta, simultáneamente, la oralidad de algunas voces que conviven con la voz narrativa, que las reúne en un discurso dialógico para producir la polifonía. Es decir, establecen un *discurso polifónico de simultaneidad enunciativa*. En las siguientes páginas, estudiaré los apartados de la novela de acuerdo a lo expuesto, así como algunas de sus variaciones.

2.1 La voz dirigente

El primer apartado de la novela resulta crucial para detectar la voz narrativa dirigente y diferenciarla de las voces que aparecerán más adelante. Aquí, el narrador comienza a delinear las particularidades de su lenguaje y la perspectiva distanciada que intenta formular en su discurso narrativo:

Los cuatro, ceñudos y fieros y tan dispuestos a *inmolarse* que ni siquiera el más pequeño de ellos se hubiera atrevido a confesar que sentía miedo, al avanzar con *sigilo* a la *zaga* de sus compañeros, la liga de la resortera tensa

en sus manos, el guijarro en la *badana* de cuero, listo para descalabrar lo primero que le saliera al paso si la señal de la emboscada se hacía presente, en el chillido del bienteveo, reclutado como vigía en los árboles a sus espaldas, o en el cascabeleo de las hojas al ser apartadas con violencia, o el zumbido de las piedras al partir el aire frente a sus caras, la brisa caliente, cargada de zopilotes *etéreos* contra el cielo casi blanco... (11) [las cursivas son mías]

El fragmento citado descubre una voz omnisciente y monológica que relata desde un plano externo, pero conoce a detalle el espacio y la conciencia de los personajes: “ni siquiera el más pequeño se hubiera atrevido a confesar que sentía miedo” (11). Discurso narrativo que corresponde con la narración clásica en que “los plenos poderes del narrador omnisciente le permitían un libre tránsito de lo visible a lo invisible. Todo dato le era lícito, cualquiera fuese su procedencia: información, confidencia, descubrimiento, suposición” (Tacca, 1985: 74). La perspectiva de la voz narrativa ancla todo el relato a su discurso, no admite a otras voces ni cuestionamientos sobre lo que sabe, en otras palabras, encierra los hechos en un discurso monológico.

Las palabras marcadas en cursivas denotan un lenguaje elevado y remarcan la personalidad de un narrador culto, familiarizado con el paisaje y sus sonidos. La descripción del sonido despliega con elegancia su habilidad: “el chillido del bienteveo [...], el cascabeleo de las hojas al ser apartadas con violencia, o el zumbido de las piedras al partir el aire frente a sus caras” (11), además de que prepara al lector para evocar la resonancia de las palabras. Lo anterior hace referencia a las palabras de Saussure:

La lengua es también comparable a una hoja de papel: el pensamiento es el anverso y el sonido el reverso: no se puede cortar uno sin cortar el otro; así tampoco en la lengua se podría aislar el sonido del pensamiento, ni el pensamiento del sonido. (1945: 137)

Aunque el sonido del lugar en que habitamos y las voces que pueblan el mundo queden relegadas al olvido inconsciente, siempre encuentran la manera de manifestarse. El narrador capta ese descuido y pareciera interesarse en ostentar la fuerza de la palabra como sonido. Por conducto de la descripción ambiental “sonora”, consolida la oralidad subsecuente, a pesar de la ausencia de otras voces en el apartado.

Por otro lado, el lenguaje culto del narrador contrasta con la imagen grotesca del final: “el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una miríada de culebras negras, y sonreía” (12). La escena completa adquiere una degradación, aunque no del todo: el espacio natural, propicio para el juego inocente de unos niños, convertido en hábitat mortuorio, pero la elegancia casi poética del narrador contrarresta un poco la seriedad y gravedad de la situación. Conforme avanza la novela, la contraposición del lenguaje culto con el espacio degradado y la oralidad de los personajes va en aumento y justamente acentúa la ambivalencia entre la solemnidad de los sucesos y la actitud discursiva del narrador.

La imagen del cadáver flotando anuncia el deprecio y el peligro que corren los cuerpos en La Matosa; y sugiere las preguntas de la nota periodística: ¿qué ha ocurrido?, ¿a quién?, ¿cuándo? ¿cómo y por qué? Cuestiones que serán aclaradas en los demás capítulos. Este primer apartado descubre el hilo narrativo que guiará todo el relato y señala la diferencia, lingüística y focal, entre la voz narrativa y las voces que dirigirá en los siguientes apartados. Aquí, todavía no hay una problematización en el discurso narrativo, no existe aún la polifonía ni el dialogismo, por lo que no hay desarrollo del

discurso polifónico de simultaneidad enunciativa. Pero, ayuda a distinguir la voz dirigente de las voces “invitadas” que resultan autónomas.

2.2 La voz dirigente y sus convidados

En adelante, analizaré el desarrollo del *discurso polifónico de simultaneidad enunciativa*²⁹ en los apartados siguientes de la novela, lo que ayudará a desintegrar el discurso narrativo y distinguir la voz del narrador de la voz colectiva. De igual modo, ayudará a develar los dos niveles de la enunciación (el implícito y el explícito) por medio de la confrontación entre el lenguaje elevado del narrador y la oralidad de los personajes.

El capítulo en general pareciera responder a un no formulado interrogatorio periodístico o policial sobre los hechos: ¿usted la conoció?, ¿quién era ella?, ¿qué le pasó?, ¿dónde vivía?, etc.:

Le decían la Bruja, igual que a su madre: la Bruja Chica cuando la vieja empezó el negocio de las curaciones y los maleficios, y la Bruja a secas cuando se quedó sola, allá por el año del deslave. Si acaso tuvo otro nombre, inscrito en un papel ajado por el paso del tiempo y los gusanos, [...] si alguna vez llegó a tener un nombre de pila como el resto de la gente del pueblo fue algo que nadie supo nunca, ni siquiera las mujeres que visitaban la casa los viernes oyeron nunca que la llamaran de otra manera.
(13)

²⁹ Recurso compuesto por un narrador equiscente de focalización híbrida (cero e interna), que, al introducir las voces de los personajes, utiliza el discurso indirecto libre y provoca una simultaneidad enunciativa, lo que produce un discurso polifónico-dialogado.

Las respuestas indirectas en plural: “Le decían”, “nadie supo”, confirman la aparición de voces sin identidad que conforman una voz colectiva. Tomar en cuenta a un interlocutor que da pie al discurso colectivo, a un supuesto interrogador, favorece la manifestación del discurso subjetivo; ya que, de acuerdo a lo anotado por Benveniste y reconfigurado por María Filinich, acerca de la subjetividad del sujeto:

Es el acto del decir el que funda al sujeto y simultáneamente al otro en el ejercicio del discurso. El hecho de asumir el lenguaje para dirigirse a otro conlleva la instauración de un lugar desde el cual se habla, de un centro de referencia alrededor del cual se organiza el discurso. Tal lugar está ocupado por el sujeto del discurso, por el yo al cual remite todo enunciado. (Filinich, 1998: 15)

Cada enunciado surge de una interacción dialógica y, por tanto, refiere la subjetividad de dicho suceso o experiencia. Las voces que integran el discurso del narrador mantienen su subjetividad desde la posición en la que enuncian, ya sea como testigos o actantes, y en su discurso reconstruyen al interlocutor ausente. Conviene enfatizar lo mencionado porque el discurso de cada personaje comprende también una intención, ocasionada por el tipo de cuestionamiento o situación que lo solicita.

El fragmento citado de la novela comprende el discurso de una voz que encierra a otras, es decir, una voz colectiva identificada con la voz del pueblo puesto que conoce a detalle la historia de la Bruja madre, la Bruja Chica y de La Matosa. El narrador que engloba la colectividad coloca su conocimiento o su memoria en un saber comunitario, oral, que no le pertenece por completo, pero pretende compartirlo con alguien más. A través de la oralidad, el discurso colectivo, la voz ajena, entra en el discurso del narrador del primer apartado, en palabras de Bajtín, el discurso primario termina por desbordar

el discurso secundario³⁰. En consecuencia, la subjetividad proviene de la memoria colectiva recreada mediante los rumores, los tabúes y los mitos: la oralidad; una subjetividad acontecida en el centro de un interrogatorio insinuado que intenta esclarecer las circunstancias en torno a la muerte de la Bruja.

Debido a la afluencia de voces y su subjetividad, en este segundo apartado, el *discurso polifónico de simultaneidad enunciativa* resulta más evidente, la voz dirigente comparte protagonismo con voces indistintas que sostienen el discurso generalizado del pueblo, especialmente, el de las mujeres de La Matosa:

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 [...] y la dejara escuchar las quejas de las mujeres, los gimoteos con los que salpimentaban sus cuitas, [...] y que yo no sé por qué me abandonan justo cuando más ilusionada me siento, le lloraban, y todo para qué, gemían, mejor era morir ya, de una vez, que nadie nunca sepa que existieron, y con la esquina del rebozo se limpiaban la cara que de todos modos se cubrían al salir de la cocina de la Bruja, porque no fuera a ser que luego dijeran, *una nunca sabía*, con lo chismosa que era la gente del pueblo, de que *una iba con la Bruja* porque se tramaba una venganza contra alguien, un maleficio contra la cusca que andaba sonsacando al marido, porque no faltaba la que inventaba falsos cuando *una inocentemente* lo que nomás andaba buscando era un remedio para *el empacho deste pinche chamaco atascado* que se zampó solito un kilo de papas, o un té que sirviera espantarse el cansancio o una pomada para los desarreglos del vientre, pues, o nomás sentarse ahí un rato en la cocina a desahogar el pecho, liberar la pena, el dolor que aleteaba sin esperanza en sus gañotes. (13-14)

[Subrayado y cursivas mías]

Esta larga cita comprende los elementos del *discurso polifónico de simultaneidad enunciativa*. En principio, el narrador de focalización cero simula poseer cada detalle de la información y recuerda un poco al narrador del inicio: que narra en tercera persona

³⁰ Aludo a Bajtín, en su texto sobre los géneros discursivos, que ve una reestructuración y renovación de éstos en el intercambio del género primario (del habla cotidiana) y secundario (al que pertenece la literatura).

(señalado en el subrayado) y conserva algunos rastros de su lenguaje casi poético: “el dolor que aleteaba sin esperanza en sus gañotes” (14), mezclado con la oralidad de las demás voces. La amalgama entre lenguaje elevado-escritural y lenguaje bajo-oral, deriva de la focalización interna que, más adelante, formula el narrador con un discurso indirecto libre (las palabras resaltadas en cursivas): “una nunca sabía”. De tal manera que la focalización cobra más sentido desde una perspectiva híbrida, cero e interna, y, además, consolida a un narrador equisciente que narra a través las memorias compartidas por las voces-voz del pueblo.

La oralidad induce a pensar en el interrogador a la sombra, quizá parado en la puerta del umbral o sentado en el sofá, que pregunta “¿usted la conoció?” y escucha atentamente las variadas respuestas que traen consigo ademanes con las manos, tan cotidianos como el señalamiento “deste pinche chamaco atascado” (14). Si atendemos a los dos niveles del enunciado, el nivel explícito responde a la pregunta no pronunciada (¿usted la conoció?) y declara una relación estrecha entre la Bruja y “las mujeres que visitaban la casa los viernes” (13). Detrás de la contestación, en el nivel implícito que abarca la conciencia del personaje, hay una refracción de la soledad de las mujeres entrelazada con su percepción de la vida, que incluye y, al mismo tiempo, rechaza el pensamiento mágico de la brujería. Por ejemplo, cuando la o las voces indirectas reflejan una necesidad de justificar las visitas a la Bruja: “cuando una inocentemente lo que nomás andaba buscando era un remedio para el empacho” (14).

Al enfrentar los dos niveles del enunciado, la palabra bivocal³¹ constata el dialogismo que surge de la acción de taparse la cara “al salir de la cocina de la bruja”

³¹ Está comprendida dentro del dialogismo, es la que lo hace posible, por ser, como dice Bajtín en *Problemas de la poética de Dostoievski*: “un cruce de dos voces y dos acentos” (281).

(14). Mientras que aceptan las visitas a la casa de la Bruja porque las ayudaba en “sus cuitas, achaques y desvelos” con sus “curaciones” (13); por otro lado, niegan recurrir a “los maleficios” (13), rechazan las acusaciones que, sugieren, recaían sobre las mujeres que acudían a la casa de la Bruja, aunque las aceptan en su realidad, por eso “se cubrían al salir de la cocina de la Bruja” (13-14). La primera voz retoma en su discurso otra voz opuesta que la acusa, ante la que revira su justificación: hay una simultaneidad enunciativa desde la voz del narrador y la voz colectiva que conforma la memoria del pueblo.

El narrador equisciente desarrolla la palabra bivocal dentro de su discurso, desencadena el dialogismo y la polifonía, que deja al descubierto la ideología y el modo de vivir del pueblo. Ideología que expone una realidad dividida entre los hechos y el mito, tensión desplegada por el dialogismo. Planteamiento ilustrado con la extraña situación en que nace la Bruja Chica, “aquella criatura parida en el secreto y la vergüenza” (18), muchos creían que era hija del diablo, porque “podían imaginarla [a la Bruja] desnuda, montando al diablo y hundiéndose en su verga grotesca hasta la empuñadura, el semen escurriéndole por los muslos” (17). Debido a eso, asumían que la amnesia senil de la Bruja no provenía de la vejez natural:

Todos decían que Dios la estaba castigando por sus pecados y sus cochinadas, y sobre todo por haber procreado a esa heredera satánica, [...] la Bruja presumía, cuando las mujeres se atrevían a preguntarle quién era el padre de la Chica, un misterio que nadie se aclaraba porque nadie supo bien cuándo llegó la hija al mundo; don Manolo, eso sí, llevaba muerto muchos años ya, y pues no se le conocía marido [...] por eso se les ponía la carne de gallina cuando la Bruja se les quedaba viendo con una sonrisa torva y les decía que la Chica era hija del diablo, *y por Dios que sí se le parecía, cuando uno se le quedaba viendo a la muchacha y la comparaba con la imagen del chamuco derrotado por San Miguel Arcángel [...] sobre todo en los ojos y en las cejas.* (20-21) [cursivas mías]

En la cita anterior, el *discurso polifónico de simultaneidad enunciativa* funciona de la misma manera: con un narrador de focalización híbrida y el discurso indirecto libre. Algunas palabras como “procrear” y “torva” recuerdan al narrador elegante del primer apartado, pero la oralidad sigue aportando la profundidad, especialmente cuando la incrusta en el discurso indirecto libre, como lo muestran las cursivas del fragmento. La frase “y por Dios que sí se le parecía” (21), pertenece a una voz testigo, dentro del discurso colectivo, que habla desde una realidad que acoge al mito y la lleva a dar testimonio del origen demoniaco de la Bruja Chica. Pero, en contraposición a dicho testimonio:

También había gente que se reía de todos esos chismes, gente que decía que la Vieja nomás estaba loca y que a la Chica seguramente se la había robado de alguna ranchería, o luego estaban los que decían que la Sarajuana ya de vieja contaba que una noche llegaron a su cantina unos muchachos [...] que ya borrachos empezaron a presumir que venían de cotorrearse a una vieja de La Matosa [...] que se las daba de muy bruja, y la Sarajuana enseguida paró la oreja y ellos siguieron contando cómo fue que se le 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 retorció y chillaba mientras se la cogían, si todas son unas putas en este pinche pueblo rascuache*, dijeron, y no faltó [...], un cabrón que se ofendía de que dijeran que La Matosa era un pueblo rascuache. (21)
[cursivas mías]

Las dos partes citadas, refieren al narrador equisciente al margen de la voz colectiva, que no juzga ni interfiere con observaciones acerca de los rumores, sólo deja fluir las voces y, gracias a ello, logra un discurso polifónico. Las conciencias autónomas emergen en la oralidad, de la simultaneidad enunciativa que da paso al dialogismo y gira en torno a dos percepciones de la realidad: la del mito, donde aseguran que la Bruja

Chica representa la progenie del diablo y la centrada en los hechos, la que describe la violación de la Bruja.

Sin embargo, igual que en el caso anterior sobre las mujeres que visitaban a la Bruja, el dialogismo aquí también demuestra una cosmovisión inclinada al mito: hay más voces que aseguran y dan testimonio de la procreación satánica que de la violación, a la que nadie le concede importancia. Los dos niveles del enunciado, el explícito, que proporciona la información de los hechos, y el implícito, que refracta la conciencia –la subjetividad– de la voz colectiva, terminan unidos en una polifonía cuyo fundamento ideológico deviene del mito de la brujería. Sobreponer el mito y la superstición ante los hechos suscita el distanciamiento de la realidad, les resta trascendencia a las acciones. Para bien o para mal, mitificar constituye un mecanismo social que contribuye a excluir de la sociedad a quienes insisten en conductas transgresivas o viven fuera de la norma, especialmente.

La mitificación del individuo construye un discurso colectivo que exime de su responsabilidad a la comunidad, debido a que despoja al sujeto de su humanidad, de sus derechos. Por tanto, la Bruja Vieja y la Bruja Chica pierden su identidad, su nombre, y su dignidad corporal; la voz colectiva les confecciona un cuerpo etéreo, maleable de acuerdo a la imaginación del informante en turno. Así lo ejemplifica el siguiente fragmento:

Ellos no le decían la Bruja Chica sino la Bruja a secas, y en su ignorancia y juventud la confundían a la vez con la Vieja y con los espantos de los cuentos que las mujeres del pueblo les contaban cuando eran pequeños: las historias de la Llorona, [...] convertida en un espectro horrible, con cara de mula encabritada y patas de araña peluda; o la historia de la Niña de Blanco, el fantasma que se te aparece cuando desobedeces [...] y te mueres de espanto al ver su rostro de calavera, y la Bruja era para ellos un espectro semejante pero harto más interesante por verdadero, una persona

de carne y hueso que andaba por los pasillos del mercado de Villa, saludando a las marchantas, *y no esas mamadas fantasmales que dicen [...] la pinche bola de viejas argüenderas, que lo que no quieren es que uno ande de cabrón por ahí en los descampados, ¿verdad?* (27-28) [cursivas mías]

Como en las citas anteriores, el narrador equiscente focaliza la voz colectiva, las voces de las mujeres del pueblo, que dan paso a la polifonía cuando relatan las leyendas que componen su cosmovisión. La voz destacada en cursivas genera el dialogismo al visibilizar una conciencia autónoma, independiente del discurso colectivo y del narrador, que manifiesta su propio punto de vista y que, como apunta Bajtín, no da al escucha un fundamento objetivo y tajante, deja al observador que participe en el desarrollo de su discurso (2005: 32-33). Por eso, la pregunta del final (“¿verdad?”) inscribe a otro, al mismo tiempo que niega un poco su propio discurso: a pesar de no creer del todo en “esas mamadas fantasmales” (28), admite a la Bruja como “un espectro semejante” (28).

Despersonalizar a la Bruja y, a la vez, dejarle un ápice de humanidad, les facilita incluirse en su mundo y agredirla sin remordimientos. Especialmente, los hombres que empezaron a visitarla por ganar dinero a cambio de favores sexuales, dinero fácil porque:

Ni siquiera había tenido que hacer nada más que soportar sus manos y dejarse lamer por una boca que era también como una sombra que aparecía y desaparecía detrás de la tela áspera y mugrienta que le cubría la cabeza y que apenas se levantaba lo necesario cuando hacía falta pero que nunca desvelaba por completo, y hasta cierto punto ellos se lo agradecían, así como le agradecían el silencio casi absoluto en que se desarrollaba todo aquello. (29)

El aire del mito que envolvía a la Bruja y su casa, les concedía la libertad de vivir una experiencia casi irreal entre las sombras. Tal vez, por ese motivo, “las fulanas y pirujas” (30) comprendían a la Bruja, porque vivían en un lugar similar donde su

identidad no importaba. Ellas, que sí la veían de día, notaban su mortalidad y realidad cuando:

La bruja se asomaba, vestida con su túnica negra, y el velo torcido que a la luz del día, en la cocina revuelta, con el caldero volcado y el piso mugroso y salpicado de sangre seca, no bastaba para disimular los moretones que le inflamaban los párpados, las costras que partían la boca y las cejas tupidas; las únicas a las que a veces la bruja les confesaba sus propias cuitas. (31) [Subrayado mío]

El fragmento citado sirve para contrastar los anteriores. Aquí, el narrador del primer apartado retoma su lenguaje elevado (señalado en el subrayado) y, desde una focalización cero, relata los hechos a la luz de su palabra. Por tanto, no utiliza el recurso del *discurso polifónico de simultaneidad enunciativa*. De regreso a “las chicas de la carretera” (32), ellas compartían con la Bruja, de alguna manera, el rechazo social y la identidad desdibujada; tal vez, por eso, fueron las únicas en preocuparse por reclamar el cuerpo de la Bruja, precisamente para otorgarle humanidad con un entierro digno:

Una cosa espantosa dijo la gente, porque cuando los chamaquitos esos la encontraron el cuerpo ya estaba todo inflado y los ojos se le habían salido y los animales le comieron parte de la cara y parecía que la pobre loca sonreía, espantoso, pues, *una putada, carajo, si ella en el fondo era bien buena* y siempre las estaba ayudando y no les cobraba nada ni les pedía nada a cambio más que un poquito de compañía; por eso fue que se animaron, entre todas las chicas de la carretera y una que otra que trabajaba en las cantinas de Villa, a juntar aquel dinerito para darle un entierro digno al pobre cuerpo podrido de la Bruja, *pero esos ojetes del Ministerio de Villa, que vayan y chinguen a su puta madre, por inhumanos*, no quisieron entregarles el cadáver a las mujeres. (32-33) [cursivas mías]

La voz de las cursivas remarca, nuevamente, la presencia de una voz ajena y, mediante su subjetividad, descubre una polémica oculta³², porque insinúa un desacuerdo

³² Situación a la que hace alusión Bajtín al hablar de la palabra ajena y la describe de esta forma: “A pesar de que habla solo una persona, sentimos que se trata de una conversación [...] cada

implícito: “si ella en el fondo era bien buena” (32), opinión que contrasta con la del pueblo que acusaba a las brujas de atroces acciones. Asimismo, más adelante, una voz análoga reanuda el discurso con insultos para el Ministerio de Villa: “que vayan y chinguen a su puta madre” (32). No obstante que las mujeres del pueblo aceptan el mito de la brujería, humanizan y desmitifican a las dos Brujas:

Qué papeles podían enseñarles si nadie en el pueblo supo nunca cómo se llamaba aquella pobre endemoniada; si ella misma nunca quiso decirles su nombre verdadero: decía que no tenía, que su madre nomás le chistaba para hablarle o la llamaba zonza, cabrona, jija del diablo, le decía, debí matarte cuando naciste, debí tirarte al fondo del río, pinche Vieja, pinche culera, pero bien mirado sus motivos tenía para recluirse se aquella manera, después de lo que esos culeros le hicieron; pobre Bruja, pobre loca, ojalá que de menos sí agarren al chacal o los chacales que le rebanaron el cuello. (32)

El fragmento citado manifiesta la simultaneidad producida por la voz dirigente, “qué papeles podían enseñarles”; la voz de la Bruja rescatada de la memoria de las mujeres, “decía que no tenía, que su madre nomás la llamaba zonza”; y el discurso indirecto libre de las mujeres, “pobre Bruja, pobre loca...”. Voces que conllevan un dialogismo porque expresan su particular punto de vista, sus conciencias que no dependen del narrador y conservan su autonomía. Por tal motivo, denotan tanto la polémica oculta como la palabra bivocal, como en el caso anterior, primero juzgan a la Bruja Vieja: “pinche Vieja, pinche culera” (32), después cambian de parecer, porque “sus motivos tenía” (32). Al final del capítulo, dicen “pobre Bruja, pobre loca” (32), el último adjetivo indica que, aunque ellas le otorgan un carácter humano a las dos Brujas, mantienen su discurso dentro de la colectividad con la que comparten una cosmovisión.

palabra presente reacciona entrañablemente al interlocutor invisible, apuntando fuera de sí misma, más allá de los confines, hacia la palabra ajena no pronunciada”. (2003: 288)

En síntesis, el capítulo expone una crisis ideológica dividida en dos sentidos: el que acepta el mito de la brujería dentro de su realidad y el que lo rechaza. La ideología que consiente el mito como parte de la cotidianidad tiene más peso en la voz colectiva y, por consiguiente, la percepción de la realidad y de los otros aflora de manera distorsionada; lo que podría dar paso a la normalización de la violencia. Resulta posible ver y analizar el sistema de creencias que impera en La Matosa gracias al *discurso polifónico de simultaneidad enunciativa*, debido a las herramientas que aporta para recuperar las voces del discurso narrativo: la *voz ajena*, la *voz del otro*.

El discurso polifónico hace referencia al discurso global del narrador, porque muestra la estructuración social de los discursos, a través de él se articula el discurso colectivo, social. Mientras que la simultaneidad enunciativa alude a las voces de los personajes, a su enunciación, que coexiste simultáneamente con la voz del narrador y con la de otros personajes. Tal enunciación desarticula el discurso en fragmentos individuales que explican una situación única por medio de su subjetividad. Diferenciar la voz del narrador de la voz del otro, ayuda a enfatizar el dialogismo y demostrar que otras voces componen el discurso del narrador, no es monológico. En ese sentido, el discurso narrativo logra reproducir la polifonía que refracta la cosmovisión del pueblo de La Matosa, una visión en la que predomina el mito para minimizar las atrocidades y el desamparo en el que viven.

2.3 La voz dirigente en la conciencia

El análisis anterior mostró el desarrollo del *discurso polifónico de simultaneidad enunciativa* en la focalización de la voz del pueblo, es decir, las voces articuladas en un discurso colectivo que expone determinada ideología. En esta sección, estudiaré el uso del mismo recurso en los apartados siguientes de la novela, donde la focalización narrativa de cada capítulo queda internalizada en un solo personaje. Ello, con el fin de esclarecer la significación dialógica y polifónica entretejida en la cosmovisión del discurso colectivo, así como la subjetividad enunciativa que desarticula dicho discurso.

En primer lugar, conviene dar un acercamiento teórico sobre la cosmovisión. Marcel Cano Soler, en su tesis *Cosmovisión, metarrelato y forma de vida. Los límites de nuestro mundo*, describe la cosmovisión “como la necesaria trama simbólica que toda cultura posee y que tiene como función principal otorgar un marco ordenado y coherente para la vida” (2020: 101). Precisamente, la oralidad (mitos, leyendas, refranes, canciones, etc.) representa el mecanismo simbólico que origina y preserva dicha congruencia en la cotidianidad. La conciencia nace imbuida en la cosmovisión por la facultad del lenguaje, aun cuando no exista el conocimiento sobre ella, como dice Bajtín: “Como el cuerpo se forma inicialmente en el seno (cuerpo) materno, así la conciencia del ser humano despierta inmersa en la conciencia ajena” (2000: 162).

La polifonía y el dialogismo planteados por Bajtín apuntan a la revelación de la cosmovisión dentro de la novela, ya que las voces de los distintos personajes la reconstruyen conforme sus perspectivas. Situación que no sucedería en una novela monológica, porque resultaría difícil contrastar la voz del individuo con las voces

colectivas, dado que una perspectiva controla todo el discurso. En tal sentido, en el apartado anterior, quedó demostrado que las voces conservan su subjetividad, su individualidad. Sin embargo, todavía remiten al discurso colectivo como fuente de su subjetividad, porque, al adquirir el lenguaje -su cosmovisión-, dice Cano Soler: “tienen la necesidad de *‘relatarse’* a sí mismos para poder encajar de manera coherente en el medio social y ambiental que les ha tocado vivir” (2020: 104).

El impulso de los personajes por narrarse a sí mismos gira en torno a explicar o justificar, de alguna manera, sus acciones respecto a la Bruja y a Luismi; su discurso va respaldado con la cosmovisión que los precede, debido a que “la aceptación y comprensión de esos relatos [los que conforman su cosmovisión] es, en un primer momento, una necesidad de formar parte del colectivo” (Cano Soler, 2020: 105). Pero, el dialogismo refiere, al mismo tiempo, un conflicto con dicha cosmovisión. La oposición de las voces, es decir, la bivocalidad en la voz colectiva sugiere una crisis o un desequilibrio en el “marco ordenado y coherente para la vida” (Cano Soler, 2020: 101) otorgado por la cosmovisión.

Por ejemplo, en el análisis de la voz del pueblo, las voces de la colectividad manifiestan una ruptura en la apreciación del mito en la realidad: las madres que contaban las leyendas y sus hijos que, a pesar de tenerlas presentes, ya no creen por completo en ellas. De tal manera que, el dialogismo de la novela indica una crisis en la cosmovisión del pueblo, advertida con más claridad en el relato de los personajes principales: Yesenia, Munra, Norma, Chabela y Brando. Mediante el seguimiento del discurso polifónico de simultaneidad enunciativa quedará más explícita dicha crisis y, por tanto, también la cosmovisión de La Matosa.

Igual que en el segundo apartado de la novela, los siguientes también parecen responder a un interrogatorio no enunciado en torno al asesinato de la Bruja, el por qué los personajes hicieron lo que hicieron. La subjetividad de su discurso corresponde a la actitud ante el entrevistador inexistente, si quieren persuadir sobre algo o si no les importa; y también a la cosmovisión de la que forman parte inconscientemente. Conforme la subjetividad de los personajes emerge del discurso del narrador, la crisis que abruma su cosmovisión aparece. Por ejemplo, en el caso de Yesenia:

El muy cobarde prefirió largarse para siempre de la casa que tener que enfrentar a Yesenia y escuchar las verdades, ahí enfrente de la abuela, para que la vieja al fin se diera cuenta de la clase de fichita que era su nieto, *pinche maricón cobarde, pinche vividor que ni las gracias dio nunca por todo lo que la abuela hizo por él, todo lo que tuvo que soportarle, porque si no hubiera sido por la abuela ese pinche chamaco se hubiera muerto de hambre [...]* Que coraje le daba a Yesenia ponerse a pensar en esas cosas, de verdad que hasta el hígado le dolía cada que se acordaba de ese pinche chamaco ingrato, y en lo pendeja que su abuela se vio cuando se ofreció a criárselo al cabrón del tío Maurilio [...] *¿Qué no se daba cuenta de que el chamaco ese ni siquiera se parecía a Maurilio?*, le dijo la tía Balbi cuando se enteró de que la abuela se estaba encargando del escuinclé. *¿Qué no se daba cuenta de que no se parecía a nadie de la familia?*, dijo la Negra, la mamá de Yesenia [...]. *Qué se me hace que entre el Maurilio y la pinche vieja cochina esa le vieron a usted la cara de pendeja, mamacita; me extraña que con esa mente tan cochambrosa que tiene para andar siempre pensando lo peor de nosotras, me extraña que no se acuerde de eso de que “hijos de mis hijas, mis nietos; hijos de mis hijos, sepa su chingada madre”.* (36-37) [cursivas y subrayado mío]

La cita refleja el discurso polifónico de simultaneidad enunciativa: el narrador equiscente focaliza al personaje de manera híbrida: interna, cuando intercala la voz de Yesenia y de las tías de manera indirecta y libre (en cursivas); y la transforma en focalización cero al momento de hablar en tercera persona. El discurso indirecto libre de los personajes produce el dialogismo, la circulación de opiniones autónomas que, además, implican una contraposición a la ausente opinión de la abuela. En el primer

nivel enunciativo, el explícito, las voces de las tías y de Yesenia intentan decirle a la abuela que Luismi no merece pertenecer a su familia: “pinche maricón cobarde, pinche vividor que ni las gracias dio nunca” (36), “¿Qué no se daba cuenta de que el chamaco ese ni siquiera se parecía a Maurilio?” (36), “Qué se me hace que entre el Maurilio y la pinche vieja cochina esa le vieron a usted la cara de pendeja, mamacita” (37).

Mientras que, en el nivel enunciativo implícito manifiestan una necesidad de reconocimiento, de responder ante el favoritismo de la abuela por el tío Maurilio. El resultado de contrastar los dos niveles enunciativos lleva a descubrir una polémica oculta mantenida a lo largo del discurso focalizado en Yesenia; polémica alrededor del enaltecimiento que la abuela otorga a los hombres y el rebajamiento que le da a sus hijas y nietas mujeres:

¡Cómo iba a dejar doña Tina desamparada a esa pobre criatura, su único nieto varón, el hijo de su adorado Maurilio, que estaba tan enfermo, el pobre, que no podía hacerse cargo del niño! Cómo iba a decirle que no a Maurilio, el único que se sacrificó por ella [...], *mientras que ustedes dos nomás se la pasaban de putas, metiéndose con los trailers y los peones del Ingenio*, les reclamó la abuela. [...] como Maurilio era su consentido, le gustaba decir que él se había sacrificado por ella, para que el negocio saliera adelante, pero todo eso era pura cábula que la vieja se contaba a ella misma para convencerse de que Maurilio realmente la quería. (37)
[Cursivas y subrayado mío]

En el subrayado, destaco que la voz del narrador supone la subjetividad de Yesenia al cuestionar con sarcasmo las acciones de su abuela: “Cómo iba a decirle que no a Maurilio, el único que se sacrificó por ella” (37); el nivel explícito relata el favoritismo de doña Tina por Maurilio, pero el nivel implícito remite a la dueña de la subjetividad, Yesenia. Las cursivas pertenecen a la voz de doña Tina, que deja al descubierto la polémica oculta mencionada en el fragmento anterior. Las voces del

narrador, Yesenia, las tías y la abuela fluyendo simultáneamente dan paso a la polifonía, que evidencia una cosmovisión donde enaltecen las acciones de los hombres y juzgan el comportamiento de las mujeres:

Era Yesenia la que tenía que andar siempre pidiendo disculpas por el chamaco, [...] poniendo su cara de pendeja y luego encima aguantarse el coraje de ver que la abuela nunca castigaba las cabronadas que el pinche chamaco había hecho en su ausencia: *qué va a ser*, decía siempre, [...] *si nomás es un chamaco, no tiene malicia, son cosas de niños, Lagarta, déjalo ser, pobrecito, su papá era igual de travieso y el chamaco se le parece, son igualitos [...]*, aunque en lo que único que se parecían era en lo huevones y en lo lacras, y en lo lambiscones que eran con la abuela, que siempre los dejaba hacer su reverenda voluntad, [...] según la abuela esa era la forma en que se criaba a los varones para que no le tuvieran miedo a nada. (42-43) [Cursivas mías]

La voz de la abuela (en cursivas) representa la cosmovisión general de La Matosa, la visión patriarcal que desde el capítulo segundo evidenció la voz del pueblo, al juzgar más a la Bruja que a los hombres que la violaron. Por el contrario, las voces de Yesenia y sus tías constatan la ruptura con la cosmovisión, el desacuerdo y la voluntad de obtener el reconocimiento/cariño de la abuela; Yesenia confronta la cosmovisión patriarcal de la abuela diciéndole la verdad de su primo:

Para ver si así la vieja se desengañaba y se daba cuenta de una vez de la clase de alimaña que había criado bajo su techo, y dejara de echarle la culpa de todo a Yesenia, [...] la abuela no le había creído nada; la abuela se le había quedado viendo con ojos de furia y le había dicho *pinche Lagarta, nada más a ti se te pudo ocurrir una mentira tan horrible y espantosa, estás enferma de la mente, la tienes llenas de cizaña. ¿No te da vergüenza andar de golfa en las calles por la noche, y encima echar la culpa a tu primo? Yo te voy a quitar las ganas de andarte escapando, cabrona de mierda*. Le había tusado el pelo con las tijeras de descuartizar el pollo mientras Yesenia parecía inmóvil [...] y después había pasado la noche entera en el patio, *como la perra que era*, había dicho la abuela: *la bestia inmundada que no merecía ni un jergón pulguiento bajo su pellejo apestoso*. (49) [Cursivas mías]

La voz de la abuela, remarcada en cursivas, demuestra su empeño por mantener su perspectiva, dentro de su cosmovisión jamás podría aceptar la bisexualidad de su único nieto. Yesenia no logró convencerla de nada y su cuerpo llevó las huellas del castigo por contraponerse a la visión dominante, no sólo en el corte de cabello sino en la definición y el valor de su cuerpo como mujer: “la bestia inmunda que no merecía ni un jergón pulguiento bajo su pellejo apestoso” (49); además, “ese apodo que la abuela le puso de chica y que Yesenia odiaba con toda su alma y que se le había pegado de tal forma que todo el pueblo la conocía ya como Lagarta, *por fea, prieta y flaca*, recitaba la abuela, *igualita que un teterete parado sobre dos patas*” (43).

La oralidad permite entender la profundidad que adquieren los insultos de la abuela dentro de la cosmovisión de La Matosa, ya que:

En las sociedades orales tradicionales, la interacción directa, cara a cara, es por supuesto predominante. [...] Los miembros de una sociedad oral no conciben la palabra como un instrumento de registro de conocimiento o como un signo mediador, sino como un evento, como acción. (Pacheco, 2010: 39)

En la oralidad, cuerpo y habla convergen en una sola acción, la relevancia del cuerpo cobra mayor importancia en la oralidad: si el cuerpo de Yesenia no merece ser visto ni protegido, su voz tampoco merece ser escuchada. Para la abuela, Yesenia posee una mente enferma, una mente que atenta contra su sistema de creencias, que pone en crisis su cosmovisión.

En el apartado tres, el narrador focaliza su discurso en la conciencia de Munra, un personaje que despliega la cosmovisión de La Matosa en su discurso de forma muy clara y, aunque da a notar su comodidad con dicha cosmovisión, muestra cierta conciencia

de la crisis o el cambio en ésta. Así lo muestra el discurso polifónico de simultaneidad enunciativa:

Quién sabe cómo se enteraron en el hospital de que Norma era menor de edad, que sólo tenía trece años y... A Munra se le fue chueco el buche de cerveza [...] *Vas y chingas a tu madre, loco, alcanzó a graznar cuando por fin se le pasó la tos: eres un pendejo cara de verga, cómo se te ocurre meterte con una chamaca de trece años, [...], si bien sabes que no te puedes casar con una chamaca tan chica, cabrón, y el otro necio con que sí, que sí podía, porque la Norma ya no era una niña sino una mujer y lo bastante madura como para decidir con quién se juntaba, porque entonces cómo era posible que su abuela a los trece ya estuviera casada con quien fue el papá de su tía la Negra, y Munra, mesándose los bigotes: loco, eso vale verga, eso era antes, ahorita las leyes cambiaron. (70-71) [cursivas y subrayado mío]*

El discurso de Luismi (subrayado), rescatado de la conciencia de Munra, apunta a una cosmovisión antigua que Munra actualiza. Sin embargo, al analizar los dos niveles del enunciado, el nivel explícito expresa el desacuerdo de Munra con la relación amorosa de Luismi y Norma, por la edad de Norma. Por otro lado, el nivel implícito, la subjetividad de Munra, descubre que el objetivo de su discurso reside en convencer a otro de su completa inocencia en todo lo referente a su hijastro, “porque la pura verdad es que él no tenía idea de que la Norma fuera tan chica, una niña casi, carajo” (70). Pero, la verdad, a Munra no le importaba la edad ni el destino de Norma, porque “A Munra esa escuincla siempre le cayó mal” (64), la realidad a su alrededor le daba igual, mientras no afectara su burbuja de tranquilidad, por eso:

Le cagaba escuchar los detalles de las pinches transas que los chamacos del pueblo traían con el cacho mariposón ese. Él qué necesidad tenía de saber esas cosas, tener esa mierda metida en la cabeza, ¿verdad? Como le decía siempre a la Chabela, *mija, qué bien que tus clientes sean finísimas personas, todos unos pinches caballeros, pero a mí no me cuentes, no me des ningún detalle [...], él lo que quería era estar tranquilo. (87) [Cursivas mías]*

El dialogismo surge a partir del discurso indirecto libre de Munra, “mija, que bien que tus clientes sean finísimas personas” (87), que denota una conversación pasada con Chabela y evidencia la diferenciación entre su voz y la del narrador. Munra sabía que su mujer practicaba el oficio de prostituta y que su profesión no entraba en el estereotipo de mujer designado por la sociedad, por eso prefería ignorarlo, así como decidía no interrogar a Luismi sobre sus “negocios”: “Varias veces estuvo a punto de preguntarle al chile qué era lo que el tal ingeniero ese le estaba pidiendo a cambio de semejante favor [...], pero como intuía cuál era la respuesta mejor se hacía pendejo” (77). Sin declararlo abiertamente, Munra rechazaba lo que vulneraba la estabilidad de su sistema de creencias, huía de cualquier cosa que lo pusiera en crisis, como la homosexualidad, la prostitución y la brujería.

Munra mantenía un ideal preciso de mujer, así le aconsejaba a Luismi:

*Mira: consíguete una vieja de verdad, una que te sepa cuidar, que sepa trabajar, como la Chabela. Y Luismi, con los ojos llorones, [...] le contestó, casi gritando, que él no pensaba abandonar a la Norma nunca, [...] Chale, chale, murmuró Munra desconcertado [...] y, súbitamente inspirado, señaló con un dedo socarrón al chamaco: *qué se me hace*, le dijo, y el Luismi enseguida se puso a la defensiva. ¿Qué?, gritó, ¿qué se te hace, pendejo? *Qué se me hace que la pinche Norma te dio agua de calzón. Tu mamá, rezongó Luismi. No te hagas pendejo [...]* Ya ves cómo son las viejas cuando quieren amarrarte: agarran unas gotas de su sangre puerca y sin que te des cuenta te la echan en el agua o en el caldo, o te ponen una gotita en el talón cuando estás dormido, y eso basta para dejarte bien pendejo por ellas. (78) [Cursivas y subrayado mío]*

En este fragmento, el narrador deja discurrir las voces, la de Munra de forma indirecta y libre (en cursivas), y la de Luismi que, a pesar de rescatarla de la conciencia de Munra, conserva su individualidad. Cabe señalar que la característica de mujer trabajadora y que sabe cuidar, coincide con el perfil de doña Tina, la abuela de Luismi

que trabajó y perdió todo con el fin de que su hijo Maurilio tuviera sus lujitos en la cárcel y le celebraran un velorio digno de él. Asimismo, la abuela le pregunta a Yesenia sobre Norma: “¿Era trabajadora la chamaca esa? ¿Sabía guisar y lavar ropa?” (36). El rol de la mujer, en la cosmovisión de La Matosa, constaba en facilitar la vida del hombre.

La voz de Munra mantiene la subjetividad de su cosmovisión y asegura sin miramientos que las mujeres atrapan a los hombres con brujería; acepta el mito como parte de su discurso y visión de vida, con lo que Luismi no parece muy de acuerdo, por eso, Munra le dice “no te hagas pendejo” (78). El dialogismo que presenta la cita expone la cosmovisión en crisis, dos posturas distintas ante la percepción de las mujeres y de la brujería: Luismi que jura no defraudar a Norma y no cree ciegamente en la brujería; y Munra que admite el mito de la brujería y espera que las mujeres lo cuiden y lo mantengan.

De regreso a la oralidad, este capítulo da la impresión de que el narrador, a través del personaje focalizado, dirige su discurso a alguien, por las huellas de subjetividad que deja:

A Munra no le gustaban las sillas [de ruedas], sentía que le hacían lucir como un pinche inválido, un ser decrepito que no podía ni moverse cuando en realidad Munra sí podía caminar bastante bien, incluso sin muletas, *carajo*, ni que le hiciera falta nada, si ahí estaban sus dos piernas enteras, una junto a la otra, la izquierda un poquitito más chueca nomás, ¿*verdad?* Un poquito más corta que la otra y como que metida para adentro pero bien viva, *chingados*, bien puesta y pegada a su cuerpo, ¿*no?* El realmente no necesitaba una silla de ruedas, ¿*verdad?* (73) [cursivas mías]

Insisto en notar que el narrador no juzga desde el exterior los pensamientos y acciones del personaje, los comprende como suyos y respeta la subjetividad de Munra; porque, de esa manera, deja escuchar la voz del otro, con sus dudas y sus emociones.

Las palabras en cursivas dan fe de la propia inseguridad de Munra, del discurso oral dirigido a un interlocutor; por un lado, Munra quiere demostrar que superó el accidente y su cuerpo conserva su valía por el simple hecho de mantener su pierna pegada al cuerpo. Pero, por otro lado, requiere de la aprobación del otro: “¿verdad?”, “¿no?”.

Al final del capítulo, queda confirmado el dialogismo denotado por la subjetividad del discurso de Munra y el interlocutor desconocido, porque su voz irrumpe abruptamente en la narración, en el momento de relatar la ocasión que Munra acompañó a Luismi y a Brando a la casa de la Bruja:

En eso sonó el teléfono de nuevo y era otra vez ese pinche chamaco que decía que había conseguido dinero, que le pagaría la gasolina para que le hiciera el favor de llevarlo a un lugar en donde podría conseguir más dinero para seguir bebiendo, *propuesta que el declarante aceptó, por lo que a bordo de su camioneta cerrada marca Lumina, color azul con gris, modelo mil novecientos noventa y uno, con placas del estado de Texas erre equis quinientos once, se dirigió al punto señalado.* (90) [cursivas mías]

La voz acentuada en cursivas sugiere que Munra asiste a un interrogatorio de averiguación sobre el asesinato de la Bruja, por ello la necesidad de convencer e insistir sobre “la verdad”:

Yo no vi nada ni supe qué fue lo que pasó, qué fue lo que le hicieron, no vi cuando la mataron porque, míreme, mi comandante, yo no puedo ni caminar, estoy inválido desde febrero del 2004; no sé de qué dinero me está hablando, yo le juro que esos cabrones chamacos no me dijeron nada de lo que se tramaban. (92)

Para efecto de convencimiento, el cuerpo de Munra vuelve a tomar relevancia, pero ahora sólo como un medio para persuadir y declara “yo no puedo ni caminar, estoy inválido” (92). Palabras que, al menos en ese instante, lo tornaban “un pinche inválido, un ser decrepito” (73), otro cuerpo sin valor. Hasta aquí, la polifonía y el dialogismo por

medio de los ejemplos dados, desarrollados a través del discurso polifónico de simultaneidad enunciativa, giran en torno a tres ejes que componen la cosmovisión: la visión patriarcal sobre el rol de la mujer, el cuerpo sin valor y el mito de la brujería presente en la voz colectiva y en la de Munra, mas no en la de Yesenia.

En el siguiente apartado de la novela, la focalización queda en la conciencia de Norma, principalmente, porque su conciencia todavía de niña la componen la voz de su madre, los consejos de Chabela y la voz de Pepe. Incluso, la primera relación dialógica en el relato de Norma viene desde lo que ella escucha:

Y bajó los ojos y sonrió radiante al crío que mamaba su seno izquierdo: valió la pena el año de rezos, [...] hasta ese día le rezaba sus oraciones a san Juditas y le pedía que mi hijo viviera [...] que no me pasara como con los otros, que tanto que me cuidaba [...] para al final acabar echándolo fuera [...]: ocho veces seguidas, mana, ocho veces en los últimos tres años; [...] Ya hasta mi doctora me regañaba y me decía: tu matriz no retiene [...], hay que hacerte cirugía y quién sabe cómo quedes, ya mejor no te embaraces, resígnate, me decía, vieja cabrona; como ella no tiene macho, ni hijos, y seguro hasta es machorra; que porque mi organismo ya estaba resentido, que por qué no mejor adoptábamos un chamaco, pinche vieja [...], por su culpa mi marido ya no quería hacerse ilusiones, y yo estaba segura de que no tardaba en pedirme el divorcio cuando unas amistades, unos amigos e la comadre de mi hermana me dijeron que por qué no le rezaba a san Juditas. (97-98)

La voz pertenece a una mujer en el hospital, que comparte espacio con Norma, y fluye simultánea a la del narrador, a la de la doctora y a la de las amistades, cada una con su particular punto de vista, lo que genera el dialogismo. En el nivel explícito del enunciado cuenta la historia de cómo logró llevar su embarazo a buen término; y en el nivel implícito deja su subjetividad al descubierto, porque alude a su cosmovisión. La simultaneidad de las voces consigue que circulen libremente las creencias, en este caso,

la visión reiterada del rol de la mujer desde la mirada patriarcal, que le da valor al cuerpo de la mujer como productora de vida, madre. Si no cumple con tal deber, no merece conservar un marido: “yo estaba segura de que no tardaba en pedirme el divorcio” (97). La voz de la doctora representa la tensión entre la cosmovisión pasada y el pensamiento nuevo que genera crisis en el sistema de creencias.

Otra característica de su cosmovisión resalta en la idea del milagro, contrapuesta a la de la brujería y aceptada en un sentido positivo. En su estudio “Cosmovisión, pensamiento y cultura”, Roberto Restrepo profundiza en el mito y su correspondencia con la cosmovisión: “El mito representa, pues, el lenguaje con que el espíritu humano, antes del razonamiento abstracto y en cualquier espacio-tiempo, se explica su origen, el sentido de existir y la finalidad de hacerlo” (2012: 35). El mito representa la enseñanza y el conocimiento del mundo, ligado directamente a la oralidad y a la cosmovisión. Por ello, la desconfianza en el conocimiento de la doctora, que no compartía la misma cosmovisión.

Otro ejemplo de tal conocimiento conduce a la manera en que Norma descubrió el significado del domingo siete: en un libro de “Cuentos de Hadas para Niños de Todas las Edades” (128). Un mito o cuento de la cultura popular latinoamericana también protagonizado por duendes y una joven, sustituidos por las brujas y los hombres jorobados, pero que, al final, tratan el mismo tema de un evento sorpresivo a manera de castigar la codicia. Después de leer el cuento, “Norma al fin comprendió que había sido una tonta al pensar que el fatídico domingo siete era la sangre que cada mes le manchaba el fondillo de los calzones, porque era obvio que se refería más bien a lo que sucedía cuando la sangre aquella dejaba de manar” (131-32).

El conocimiento de Norma sobre la vida y su cuerpo viene de afuera, de la voz de su madre y de la de Pepe. Su madre trataba de apercibirla para que no cometiera los mismos errores que ella, lo hacía de acuerdo a lo que a ella también le enseñaron y tomó como parte de su visión de vida:

Su madre siempre le estaba contando lo que le pasaba a las chamacas zonzas que salían con su domingo siete; de cómo las ponían de patitas en la calle y cómo tenían que rascárselas ellas solas, como mejor pudieran, completamente desamparadas, y todo por haber dejado que los hombre se aprovecharan de ellas, por no haberse dado a respetar porque todo el mundo sabe que el hombre llega hasta donde la mujer se lo permite. (126)

El rol de la mujer, sumisa y, a la vez, responsable de sus acciones y de las de otros, orillaron a Norma a temer, a sentirse culpable porque “ya le había permitido mucho a su padrastro, demasiado” (126). El valor del cuerpo de Norma, de acuerdo a su rol marcado por la visión patriarcal, residía en un cuerpo no tocado, que se dio a respetar; a la luz de esos juicios, el cuerpo de Norma ya no gozaba de ese valor. Quizá, por eso lo usaba como un medio de intercambio y practicaba el sexo con Luismi “más por pagarle la gentileza que por apetencia (139). Norma ya no reconocía su cuerpo

Y Norma [...] no dijo una sola palabra [...]; ni siquiera cuando el doctor calvo metió la cabeza entre sus muslos y comenzó a hurgar en aquel sexo que Norma ya no reconocía como suyo, no solo porque no lograba sentir nada por debajo de las costillas sino porque, cuando al fin logró alzar la cabeza y enfocar la mirada, se encontró con un pubis enrojecido y trasquilado que no se parecía nada al suyo, y no conseguía creer que toda esa carne de ahí le perteneciera, toda esa piel amarillenta y erizada. (150)

Al no reconocer su cuerpo, tampoco encuentra su oralidad, su voz, situación reflejada en el capítulo, donde las voces que más sobresalen pertenecen a la madre, a Chabela y a Pepe; quienes, de alguna manera, le construyeron una visión sobre su propio

cuerpo, que Norma veía como una “masa de carne abotargada y henchida de sangre, de pavor y de orina” (151).

En el apartado VI, el narrador focaliza el discurso desde la conciencia de Brando y expone su cosmovisión, así como la constante tensión que le produce ver su sistema de creencias en crisis. Un ejemplo claro de lo anterior, resalta en la marcada ruptura de Brando con todo lo referente a los valores cristianos inculcados por su madre:

Y su madre una pinche tarada que seguía creyendo que el padre de Brando regresaría un día para vivir con ellos de nuevo, una pobre vieja pendeja que prefería fingir que no sabía que el padre de Brando ya tenía otra familia en Palogacho y que nada más mandaba dinero cada mes porque se sentía culpable de haberlos botado al carajo como si fueran basura, *madre, como si fuéramos mierda, agarra el pinche pedo: de que te sirve rezar tanto, de qué te sirve si no eres capaz de reconocer la verdad, ¡ya todo el mundo lo sabe, pendeja!* Pero ella se encerraba en su recámara y comenzaba a rezar sus letanías [...] sus quejidos y sus malditos lloriqueos de Dios mío, ¿qué hice para merecer un hijo así? ¿Dónde está mi niño adorado, mi Brando tan dulce y tan bueno? ¿Cómo permitiste que el diablo entrara en su cuerpo, Señor? *El diablo no existe, pendeja*, ladraba él, del otro lado de la puerta. *El diablo no existe y tu pinche Dios tampoco [...].* (192)
[Cursivas y subrayado mío]

El discurso polifónico de simultaneidad enunciativa permite resaltar la subjetividad de Brando, infiltrada en la voz dirigente del narrador: “Y su madre una pinche tarada”, subjetividad confirmada más adelante con la voz de Brando introducida por el discurso indirecto libre (en cursivas). El dialogismo manifiesta la ruptura de Brando con la ideología transmitida por su madre, “el diablo no existe y tu pinche Dios tampoco” (192): ejemplifica la crisis en la cosmovisión que enfrenta. Entretanto, la madre continúa aferrada a su cosmovisión religiosa para no ver la frustración y el dolor de su hijo que se siente abandonado: “¿Cómo permitiste que el diablo entrara en su

cuerpo, Señor?” (192). La simultaneidad enunciativa de la voz del narrador, la de Brando y la de su madre, suscita el dialogismo y así consigue la circulación de pensamientos autónomos.

A pesar de que la crisis en la cosmovisión de Brando rechaza el mito religioso y su madre repudia la brujería, los dos terminan por ceder ante una cosmovisión dirigida al mito. La madre al pensar que el diablo entró en el cuerpo de su hijo, por lo que después Brando busca alguna marca o señal de esa afirmación: “Tal vez, aquella era la prueba, la demostración irrefutable de que sí llevaba al diablo metido en el cuerpo, aunque nunca lograra detectar las marcas” (166). Debido al dolor que experimentaba por el abandono de su padre y la frustración ocasionada por el fanatismo de su madre, Brando necesitaba tomar una nueva cosmovisión y ser aceptado socialmente. De manera que decide adoptar los estereotipos de masculinidad implantados por “los vagos del parque” (169) que:

Se reían a lo lejos y gritaban: Brandi, el hijo de mami, ¿todavía te limpia el culo tu mami, Brandi? ¿Todavía te baña, y te pone tu talquito y te jala tu pinito para que duermas con los angelitos? ¿Cuándo vas a dejar de ser un pinche chamaco putito, Brando? ¿No te da vergüenza seguir haciéndote la puñeta? ¿No habérsela metido nunca a una vieja? Ahí está tu oportunidad, loco. (169)

Gracias al dialogismo las conciencias discurren con cierta independencia de la voz del narrador. Sin su intervención, en el nivel implícito del enunciado reluce la presión social por demostrar que Brando ha dejado de la niñez para convertirse en un hombre. Imposición que va directamente sobre su cuerpo, ya que la hombría se traduce en sexo heterosexual, así que verá a su cuerpo como otro medio más que lo favorecerá en su deseo de pertenecer al grupo. El fragmento donde él y sus amigos violan a una

chica ebria evidencia lo anterior: “Brandi, oh, Brandi, solo faltas tú, Brandi; métesela de una vez, loco [...] métesela en caliente, y no Brando, de muy mala gana pero incapaz de negarse, se pasó al asiento trasero y se buscó la verga dentro de la bragueta” (172).

Aunque la personalidad de Brando no encaja bien con el estereotipo de masculinidad, él intenta aferrarse a tal cosmovisión. De tal modo que, cuando no pudo concretar el acto de violación, golpeó a la chica “por haberlo dejado en ridículo frente a sus amigos” (173). Brando reprimía los verdaderos deseos de su cuerpo, porque en realidad no le gustaban las mujeres, al menos no las reales sólo las del porno, pero fingía por mantener su imagen frente a los demás. Jamás aceptaría su gusto por los hombres, en especial por Luismi, de quien se enamoró:

Se acostó sobre la cama y miró el techo durante varias horas. *No sé tú, estaba casi seguro de que aquella noche Luismi tampoco había podido dormir, pero yo te busco en cada amanecer, que Luismi lo esperaba despierto sobre el colchón de su casa, mis deseos no los puedo contener, que aguardaba a que Brando acudiera a su lado para terminar lo que habían empezado, en las noches cuando duermo, en aquel colchón mugroso, si de insomnio, el asunto que se traían pendiente, yo me enfermo: cogerse y matarse, tal vez las dos cosas al mismo tiempo.* (207) [Cursivas del texto]

Las cursivas señalan la canción que Luismi cantaba en la casa de la Bruja, hay varios fragmentos de canciones introducidos intercaladamente con la voz del narrador o de alguno de los personajes. Quise citar este fragmento, aunque no muestra el discurso polifónico de simultaneidad enunciativa, ya que el discurso sí contiene una especie de dialogismo; si bien la voz de Brando no viene de manera indirecta, la letra de la canción sí procede de su memoria: es la voz de Luismi cantando. Resulta curioso el contraste entre la memoria romántica de Brando y la seriedad del narrador.

De alguna manera la letra de la canción, aún sin pensar en la voz de Luismi que la entona, rompe con la solemnidad que el narrador pretende: “que aguardaba a que Brando acudiera a su lado para terminar lo que habían empezado” (207). La oralidad teje el discurso narrativo, une la voz del narrador con las voces circundantes y crea una ambivalencia que no deja caer el discurso en la burla ni en la severidad de una denuncia. El narrador, aunque dirige las voces y el discurso global, no presume de poseer autoridad delante de las voces que rebasan su discurso, por eso la cosmovisión de todo un pueblo fluye en el discurso colectivo y en el de cada personaje.

El recurso polifónico de simultaneidad enunciativa, que destacó las voces en su cotidianidad, así como en su subjetividad, puso de relieve el nivel explícito y el implícito. Tales niveles dejaron al descubierto dos panoramas de la realidad en el discurso narrativo global. En el explícito, el relato denuncia o expone la violencia cotidiana que experimentan los habitantes de La Matosa: el asesinato, el abuso, la prostitución, las adicciones, el aborto, etc. La sociedad rechaza y condena ese tipo de actos, al igual que a sus ejecutores. Sin embargo, el nivel implícito da pie para fijarse en el individuo que cometió el acto y en los motivos que lo orillaron a violentar, que devienen de su historia de vida. Ver la complementación de los dos niveles supone la condena del hecho y también la comprensión del sujeto que lo consuma, no a manera de justificación, más bien entender su vulnerabilidad ante un ambiente de constante violencia que sólo induce a la amplificación de ésta.

Por otro lado, el recurso que he tratado en este capítulo, ayudó a visibilizar tres ejes en la cosmovisión de La Matosa: la creencia en el mito o la brujería, la mirada sobre el cuerpo y los estereotipos de género. De acuerdo a los ejemplos presentados, la

convicción en el mito constata la forma de construir un conocimiento que no requiere de tanta explicación, que transfigura la realidad a conveniencia. Así lo demuestra la voz colectiva que prefiere percibir a la Bruja como un ser sobrenatural; o Munra que, de alguna manera, mira la preocupación de Luismi por Norma como un efecto de la Brujería; igualmente, Brando: quisiera creer que el diablo lo poseyó para no mirar de frente su tristeza y su soledad. El mito les resta valor a las situaciones y construye una verdad paralela que da la respuesta inmediata, pero esconde la profunda incertidumbre que trae el desamparo.

El cuerpo sumergido en la violencia y el desamparo también sucumbe en el paralelismo de ser y no ser; representa un medio utilitario de supervivencia, que puede despersonalizarse y del que es posible huir por un rato mediante las drogas. En el mismo sentido, el cuerpo está subyugado al estereotipo delimitado por su género, aunque sexualizado sin importar cuál sea. La responsabilidad de la mujer recae en darse a respetar, realizar sus tareas domésticas y facilitarle la vida al hombre; mientras que éste goza de más libertades, aun así, su sexualidad sigue sometida a prejuicios patriarcales.

Los ejes anteriores servirán de guía en el análisis subsecuente. En este capítulo, el objetivo principal radica en la ejemplificación del discurso polifónico de simultaneidad enunciativa que, como se mostró, es un discurso compartido por el narrador y otras voces.

2.4 La subordinación de la voz dirigente

Al comienzo de este capítulo esboqué dos ideas teóricas acerca del narrador. Una, referente la propuesta de Boves Naves sobre “La falta de humor en la gran narrativa hispanoamericana”, que redirigí específicamente a la narrativa anexada en la tradición literaria de denuncia política en Hispanoamérica. Otra, la idea del narrador como una autoridad en el texto, que mantiene su posición al usar determinado lenguaje que lo distancia de los personajes y de su subjetividad. Justamente, el aura de solemnidad o de seriedad atribuida al narrador deviene de un discurso que recrea atrocidades dignas de una denuncia literaria. Por ello, como subraya Boves Naves, “La risa queda muy reducida y pertenece al mundo de la materia enunciada, no de la enunciación como proceso creativo del discurso por parte del narrador” (2010: 22).

Si el narrador tomara a risa su propia denuncia, tal vez, no causaría el efecto deseado en el lector. Sin embargo, en *Temporada de huracanes* el narrador no ostenta una autoridad discursiva, aunque sí destaca su voz mediante su lenguaje culto. El discurso polifónico de simultaneidad enunciativa brinda las herramientas para distinguir la voz narrativa de las voces de los personajes, que conservan su oralidad, su lenguaje vulgar, frente a un narrador que acoge la subjetividad de éstos en su discurso, pero también exhibe su lenguaje elevado. Tales intromisiones que contrastan el lenguaje elevado con la oralidad de los personajes e incluso con sus experiencias, podrían tomarse con un poco de humor.

Pienso, por ejemplo, en la parte donde las mujeres justifican sus visitas a la casa de la Bruja, que sólo iban “nomás sentarse ahí un rato en la cocina a desahogar el pecho, liberar la pena, el dolor que aleteaba sin esperanza en sus gañotes” (14). El contraste de

un frustrado intento poético con “el dolor que aleteaba sin esperanza” con el remate de “en sus gañotes”, si bien no produce una risa hilarante, sí causa un choque que distancia, de alguna manera, de la seriedad que implica hablar de una persona víctima de homicidio. A propósito de la distancia que la risa produce, Boves Naves ve el humor como “una de las más destacadas vivencias humanas. Y sobre todo una de las más destacadas por la literatura, que suele utilizar el humor en los relatos como un recurso de distanciamiento de la historia, para alejarla de la cotidianeidad y de la crónica” (2010:14).

En las narraciones hispanoamericanas de las que habla Boves Naves, el narrador toma distancia de los personajes, mas refiere sus acciones muy en serio y no crea el distanciamiento con el relato (2010: 22). Por tanto, la risa es relegada al mundo de la materia enunciada. La afirmación de que el humor en *Temporada* pertenece al nivel de la enunciación del discurso narrativo requiere un estudio más pormenorizado que no conviene ahora, aunque dejo la posibilidad a razón de que la figura del narrador no concierne a la de un juez o veedor imparcial de los hechos. Como se comprobó en los apartados anteriores, el narrador dirige las voces y, por momentos, finge apropiarse de la subjetividad del personaje, mas no lo usurpa:

Pinche Luisimi, ¿quién iba a decir que ese güey podía cantar tan chido? ¿Cómo era posible que ese pinche flaco cara de rata, hasta el huevo de pastillo, tuviera una voz tan hermosa [...]? [...] él había pensado que el apodo era más bien una parodia cruel del aspecto del muchacho, que con sus pelos chinos, quemamos por el sol, sus dientes chuecos y su cuerpo escuálido era todo lo contrario al apuesto y famoso cantante. *No sé tú, cantaba el bato, pero yo no dejo de pensar*, con aquella voz límpida como un cristal, *ni un minuto me logro despojar*, trémula como una cuerda vibrando, *de tus besos, tus abrazos [...]*. (180)

El discurso indirecto libre revela que la voz que cuestiona pertenece a Brando y no al narrador, quien después recupera su focalización cero, “él había pensado”, para luego focalizar a Brando y enunciar desde su subjetividad, “cantaba el bato”. Por último, despliega su lenguaje elevado, “trémula como una cuerda vibrando”. Esta apertura del narrador a otras voces, al dialogismo, permite la filtración del humor en la enunciación del discurso narrativo, porque fluye con la oralidad y la subjetividad de los personajes. Además, la imagen de un Brando conmovido ante la voz de Luismi resulta bastante chocante, porque se contrapone a la falta de empatía del personaje. Existe la posibilidad de que el discurso del narrador, además de denunciar hechos violentos que exigen seriedad, esté traspasado por tintes de humor dentro de su enunciación, ya que la figura del narrador se subordina a la subjetividad de los personajes y no al revés, tal como en el fragmento citado.

Evidentemente, el estudio del humor en la novela exige un estudio pormenorizado. Sin embargo, lo anterior ejemplifica cómo el DPSE³³ también resalta la cuestión del humor en la enunciación del narrador, debido a que la autoridad del narrador mengua conforme las voces de los personajes irrumpen en el relato. En el mismo sentido, permite que la novela se desarrolle con una dinámica semejante a la de un huracán. Así como las nubes, el viento y las tormentas interaccionan rotativamente hasta fusionarse y crear un huracán o un ciclón, las voces quedan amalgamadas en un huracán polifónico lleno de información, que el lector recibe a modo de tormenta.

Dicho recurso estilístico posibilita rescatar la voz del otro y escuchar el discurso ajeno alejado del discurso monológico. No obstante, al mismo tiempo se genera una

³³ Siglas de Discurso Polifónico de Simultaneidad Enunciativa, que usaré de ahora en adelante.

hipertrofia en el sistema comunicativo, el huracán polifónico conlleva tanta información que el fin comunicativo queda reducido a un sinsentido. Al respecto, conviene aclarar que hablo de un sinsentido en la enunciación del mundo ficcional. Es decir, hay tantas subjetividades como voces en el discurso, por ello, no existe una verdad absoluta. Por más que el lector conozca la identidad de la víctima, sepa quién cometió el crimen y por qué lo hizo, no alcanzará una reflexión moral o filosófica, al menos dentro de la dinámica ficcional, porque es un mundo sin posibilidades ni salidas.

La hipertrofia en el discurso narrativo podría compararse con la abundancia de discursos que circulan en la red: historias increíbles, noticias falsas, información genérica sobre el mundo que, al final de cuentas, su utilidad inmediata sólo radica en entretener no en informar en sí. La información en *La Matosa* discurre indiscriminadamente sin un fin real de justicia, por momentos el flujo de información es similar al cotilleo, responde a la curiosidad morbosa del lector, de los escuchas. La información no brinda esperanzas, pero verbaliza el desamparo.

En resumen, el DPSE muestra un discurso colectivo oral, unido mediante la polifonía, en las voces transpuestas rescatadas de la memoria del personaje focalizado, que dan un panorama general de la cosmovisión de *La Matosa*. Por otro lado, también señala la desarticulación del mismo discurso, originada desde la subjetividad del personaje, donde manifiesta un desacuerdo con su cosmovisión. Aun así, el personaje logra narrarse a través de la oralidad y de las voces que viven en su conciencia.

3. El cuerpo como espacio y la violencia heterotópica

*Mi cuerpo es el lugar irremediable al que estoy condenado.
Después de todo, creo que es contra él y como para borrarlo
por lo que se hicieron nacer todas esas utopías.*

Michel Foucault, *El cuerpo utópico. Las heterotopías.*

En el capítulo anterior, el análisis del DPSE ayudó a destacar tres ejes que componen la cosmovisión de quienes habitan La Matosa: la creencia en el mito o la brujería, la mirada sobre el cuerpo y los estereotipos de género. En este apartado, tomaré en cuenta el espacio de contención que da origen y perpetuidad a dicha cosmovisión. Me enfocaré en los dos primeros ejes, ya que propongo ver la casa de la Bruja como una heterotopía desarrollada desde la oralidad; que funciona a manera de un vórtice donde giran el mito de la brujería y las historias expuestas en los cuerpos que la visitan. Tal planteamiento ayudará a dilucidar la situación de los cuerpos que habitan una heterotopía, así como el espacio que la violencia les destina a algunos: la fosa común. Antes de iniciar con el tema, conviene señalar algunas generalidades del espacio contemporáneo.

Además de que los avances tecnológicos revolucionaron las fronteras de la comunicación, también influyeron en una concepción distinta del espacio. Lo que antes

constituía una visión panorámica, detallada y única, devino en una fragmentación del espacio. Alicia Llarena revisa el tema del espacio en la literatura en su libro *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, donde refiere una transformación de la condición humana respecto a la significación del espacio en la vida actual: “La importancia del espacio fijo en la vida del individuo disminuye en favor de localizaciones gobernadas por la movilidad y las comunicaciones, sumiendo al hombre en una nueva sintomatología, el síndrome del “Anyplace” (ningún lugar), el mal moderno del “sin-espacio” (2007: 20-21).

La tecnología y su simultaneidad han mostrado las posibilidades que ofrece el mundo en cuanto a lugares y experiencias, así como la oportunidad de viajar o de visitar virtualmente ciudades remotas con sólo un clic. Vivir el momento en un determinado lugar mientras el celular gana protagonismo y la ventana de las redes sociales absorbe la experiencia del instante, habla de la alteración del espacio real al compartirse con uno virtual. De alguna manera, el descuido de ocupar un lugar sin experimentarlo en su totalidad (como cuerpo y mente que habitan), lo transmutan en un no lugar. Concepto que va en sintonía con el estudio Marc Augé, en su libro *Los «No lugares» Espacios del Anonimato. Una antropología de la Sobremodernidad*.

Augé propone que la sobremodernidad representa una figura de exceso alimentada por la simultaneidad que brinda la tecnología, ya que traslada y acerca un sinfín de acontecimientos alrededor del mundo: espacios, pensamientos, referencias individualizadas, etc. Una superabundancia informativa que resulta confusa e inabarcable, pero admitida como parte de la cotidianidad (2000: 36); no obstante, el exceso sobrepasa la capacidad humana de conectar y de darle sentido a todo al mismo

tiempo. Por tanto, es más fácil individualizar las experiencias y reconfigurar los espacios conforme a la perspectiva limitada del espectador en turno, que despoja los lugares de sus rasgos antropológicos (de identificación, de vínculos sociales e históricos) y pretende apropiarse del lugar sin experimentarlo realmente. Así, los lugares quedan convertidos en no lugares.

Asimismo, los no lugares despojan a los individuos de su identidad, los vuelven anónimos: turistas, clientes, pacientes, pasajeros, etc., que sólo requieren datos superfluos (nombre, número, dinero, etc.) para ocupar un espacio fugazmente. La multiplicidad de perspectivas y de información fragmentan el espacio, lo que lleva a vínculos superficiales, porque la alienación de la sobremodernidad exagera la individualidad. En ese sentido, Llarena anota que el síndrome del *Anyplace*, trae a consecuencia “el desarraigo geográfico [...] quiebra las relaciones de la colectividad con su territorio, con la pérdida de referentes simbólicos colectivos –el desarraigo cultural–” (2000: 23). Romper la conexión con el territorio incide directamente en la relación con el otro y con el sentido de pertenencia; deja un único espacio habitable-propio: el cuerpo.

No obstante que el territorio haya perdido sus antiguos valores, la necesidad por establecer vínculos sociales y ganar el reconocimiento del otro se mantienen, sólo que la dinámica ha cambiado. La dinámica de las estructuras económicas y de poder, creadas por el sistema capitalista, han sido adaptadas y recreadas en los espacios de la vida cotidiana, especialmente, en aquellos sectores o espacios al margen de la urbanidad. Foucault explica las consecuencias del cambio político sobre los cuerpos y sus dinámicas, en *La Historia de la Sexualidad I*; la nueva violencia ya no reside en el sistema totalitario del dictador, sino en un bio-poder. Quiere decir, en el control de los cuerpos

mediante la accesibilidad a los beneficios sociales otorgados por un sistema social basado en la productividad. En palabras de Foucault:

El hombre occidental aprende poco a poco en qué consiste ser una especie viviente en un mundo viviente, tener un cuerpo, condiciones de existencia, probabilidades de vida, salud individual o colectiva, fuerzas que es posible modificar y un espacio donde repartirlas de manera óptima. [...] El hecho de vivir [...] pasa en parte al campo de control del saber y de intervención del poder. Éste ya no tiene que vérselas sólo con sujetos de derecho, sobre los cuales el último poder del poder es la muerte, sino con seres vivos, y el dominio que pueda ejercer sobre ellos deberá colocarse en el nivel de la vida misma. (2007: 172)

Al trasladarse el poder y el dominio a la vida cotidiana, la violencia ya no representa una amenaza real respecto al daño físico del cuerpo. El lugar de la violencia quedó fuera de la vía pública, la violencia explícita traduce una conducta inaceptable socialmente. En la biopolítica, el cuerpo personifica un espacio en el que recae la violencia sistémica. Lo anterior, debido a que las personas tienen la posibilidad de adherirse y, de cierta forma, compartir el poder con el sistema, siempre y cuando entreguen su fuerza de trabajo y generen los recursos suficientes para alcanzar mejores privilegios. El sistema valida la identidad del sujeto a través de la productividad, el acceso al voto democrático; a la educación, a la salud, a la propiedad privada, entre otras, pero, ¿qué pasa si la estructura social o el estado no genera las mismas oportunidades para que todos accedan a los privilegios que concede el “ser sujeto validado”?

Romero Contreras, en su estudio “Espacios de violencia, espacios del habitar”, señala algunas de las consecuencias de esta violencia sistémica:

Todo sistema social, político y económico agrede, de manera sistemática, al sujeto, acorralándolo. La violencia produce entonces el espejismo de agencia, de poder y eso sólo es posible en un mundo en el que dicha

agencia ha sido material y simbólicamente reprimida y casi aniquilada. En el trabajo, en el placer, en el tiempo libre, todo parece decidido por otros. (2020: 167)

Conforme la cita anterior, es posible deducir que, cuando el estado no ofrece las mismas posibilidades a sus ciudadanos, ejerce su poder bajo una violencia biopolítica que origina frustración e impotencia en el individuo. Situación que, tarde o temprano, lo llevará a tratar de apropiarse del poder anhelado por medio de actos criminales que le provocan una falsa ilusión de libertad. Por eso, Romero Contreras observa las muertes producidas por el narco como:

Actos radicales y positivos [...]: porque, aunque falso, es un modo de reconectarse con la agencia del “yo puedo”, es una forma radical de convocar un poder absoluto cuando el poder como sujeto (político, social, que exige reconocimiento y acceso a las decisiones que hacen o configuran el mundo) ha quedado anulado. (2020: 154)

De acuerdo con las generalidades presentadas, la concepción del espacio en la actualidad converge con el uso de la tecnología, cuya simultaneidad comunicativa suscita una superabundancia de datos que suprimen los rasgos antropológicos de un lugar y lo transforman en un no lugar. La concepción de los lugares como no lugares deriva en efectos que trastocan negativamente los vínculos sociales y el sentido de pertenencia. Al banalizar la experiencia del habitar, el cuerpo personifica el espacio principal que resignifica o invalida cada espacio externo e intenta darse un lugar en el orden simbólico capitalista. Un orden de exigencias mayores y de pocas posibilidades frente a un poder biopolítico que atenta contra la identidad del sujeto y lo sumerge en un círculo de violencia. De tal forma que, esa totalidad que daba la confianza de conceptualizar sobre el espacio ha quedado fragmentada frente a la multiplicidad de espacios reales y virtuales

que el cuerpo asimila sin la posibilidad de habitarlos realmente. Fragmentación interiorizada también en el cuerpo del individuo en forma de violencia.

Exponer estos cambios en la percepción filosófica del espacio cotidiano supone un cuestionamiento hacia la manera de analizar los espacios ficcionales de la literatura actual; a consideración de lo subrayado por Voloshinov, que: “Cualquier imagen artístico-simbólica originada por un objeto físico particular ya es un producto ideológico [...], que refleja y refracta otra realidad exterior a él. Todo lo ideológico posee significado: representa, figura o simboliza algo que está fuera de él” (1976: 19). El espacio ficcional da sentido al mundo ficcional y, a la vez, cobra una mayor significación en su refracción con la realidad que lo engendra. Como menciona Alicia Llarena, ya sea para la literatura o para otras ciencias, “el espacio es un elemento cardinal e insustituible en toda ordenación e interpretación del mundo” (2007: 25).

En los mundos ficcionales retratados por los transculturadores, la ordenación del espacio adquiere más relevancia para la interpretación del mundo (enunciado y denunciado) a través de la literatura, porque “no sólo ficcionalizan, sino que encarnan [...] la interacción conflictiva entre universos geográfica, social y culturalmente diversos y contrapuestos” (Pacheco, 1989: 31). Sin embargo, los espacios en *Temporada de huracanes* reflejan menos la intensidad de mostrar las particularidades del universo geográfico aludido por la oralidad. La priorización de los transculturadores por representar espacios característicos de la región ficcionalizada, descritos con unidad estética y un lenguaje narrativo culto, devino en una fragmentación espacial suscitada por un narrador que integra la simultaneidad oral a su discurso. Así, la oralidad recrea

el espacio desde el cuerpo y enuncia una violencia sistemática que transita heterotópicamente: externa e internamente.

3.1 La casa de la bruja: heterotopía bajo el mito

Foucault formula las heterotopías como espacios necesarios para contener aquello que rebasa la cotidianidad, “son la impugnación de todos los otros espacios” (Foucault, 2010: 30): espacios configurados con principios específicos que determinan su funcionamiento interno. Sin embargo, la construcción simbólica de la heterotopía conlleva una correspondencia con el flujo oral que sustenta la idea externa sobre ese mundo alterno. Por medio de la oralidad circulan los mitos que nutren la heterotopía, que le asignan características y la consolidan como un espacio ajeno a la cotidianidad. En *Temporada de huracanes*, la casa de la Bruja queda convertida gradualmente en una heterotopía; primero, con su transformación física y los rumores derivados, es decir, con la oralidad. Después, la casa de la Bruja representa el centro de convergencia entre lo marginal, la experiencia de quienes la visitaban y los rumores, lo que la coloca como una heterotopía.

Desde tiempos medievales, la imagen de la casa habitada por la bruja trae consigo asociaciones otorgadas por los cuentos populares. Una casa rodeada de naturaleza y oscuridad, alejada de la vida cotidiana, donde algunos van a probar su valentía y otras a buscar remedios y pociones de amor. La novela mantiene, en cierto grado, la esencia

ocultista de la práctica bruja en un espacio aislado, pero accesible para cualquiera. Un espacio de libertad y terror que permite acceder a otra realidad donde sus deseos tienen posibilidades de cumplirse, aunque signifique contravenir las reglas sociales. Así, el espacio habitado por la bruja constituye una heterotopía que resalta los espacios que la rodean, como lugares y cuerpos habitados por la violencia. Para esclarecer lo anterior, conviene analizar las descripciones de la casa de la bruja en contraste con algunos de los planteamientos de Bachelard sobre la casa, en *La poética del espacio*.

Bachelard propone el espacio de la casa como un recinto protector que brinda seguridad frente al mundo exterior; un ambiente cálido que acoge, porque “la vida empieza bien, empieza encerrada, protegida, toda tibia en el regazo de una casa” (1993: 37). Sin embargo, la concepción pacífica del hogar corre el riesgo de transformarse a través de los años y de las experiencias (buenas o malas) acumuladas. Bachelard anota que “la casa es un cuerpo de imágenes que dan [...] razones o ilusiones de estabilidad” (1993: 48). El cuerpo de la casa concierne a los puntos arquitectónicos que componen la casa y la dotan de armonía: la verticalidad de los pisos añadidos, las ventanas, el umbral, el sótano, etc. Puntos que, desde luego, conservan los recuerdos, las imágenes de las vivencias y sus efectos emotivos.

Pero, si dichas imágenes -y experiencias- no corresponden a un arquetipo de bienestar tampoco provocarán la sensación de confianza y estabilidad. La casa de la Bruja presenta una transición que refleja el deterioro material del espacio y, a su vez, la menguante salud mental y física de la Bruja. Así lo demuestra el siguiente pasaje:

[...] nadie supo bien cuándo había empezado el pavor de la Vieja a las ventanas, pero [...] la vieja ya había tapiado todas las ventanas con bloque y cemento y palos y alambrada y hasta la puerta principal de roble casi negro, por donde sacaron el ataúd de don Manolo [...], esa puerta la tapó

con ladrillo y pedacería de madera y cuanto pudo para que ya nunca abriera y entonces ya sólo se podía entrar a la casa por una puertecita que daba a la cocina desde el patio [...] y como no podía cerrarla entonces la Bruja mandó a poner una reja con barrotes más gruesos que los de las celdas en la cárcel de Villa [...] cuya llave llevaba siempre la Vieja metida en el corpiño. (22-23)

Antes de la muerte del amante de la Bruja, don Manolo, su casa conservaba atisbos de hogar, poseía ventanas y puertas, zonas iluminadas que conectaban con el exterior; incluso, “ella misma plantaba en la huerta de su patio” (16). Todavía, a la muerte de su amante, la casa era apta para realizar el ritual de un velorio, porque por ahí “sacaron el ataúd de don Manolo” (22). Después de la muerte de don Manolo, los rumores acerca de la Bruja y su vida entregada al demonio crecieron, “fue más o menos por esa época que la Bruja se encerró en la casa y ya no volvió a salir nunca, ni de día ni de noche [...] y se puso flaca y pálida y daba miedo verla a los ojos porque parecía que se había vuelto loca” (16).

El aislamiento de la Bruja responde a una necesidad de protección, ya que, sin el apoyo de don Manolo (figura importante del pueblo, social y económicamente), quedó expuesta a agresiones verbales y físicas. Así también, su reclusión consolida su personalidad esotérica relacionada con la brujería, tal como apunta Alberro en su estudio acerca del espacio en la tradición narrativa oral: “La soledad es buscada sólo por personajes marginales [...] El personaje que se aísla da al entorno donde reside una configuración particular: proyecta, por decirlo de algún modo, su personalidad al exterior” (2004: 19).

Aunque el encierro y la transfiguración definitivos (presentados en la primera cita) vienen luego de la llegada de su hija, la Bruja Chica, producto de la violación a

manos de unos muchachos que “siguieron contando cómo fue que se le metieron a la casa y cómo la golpearon para que se estuviera quieta y pudieran cogérsela entre todos” (21). La clausura de puertas y ventanas configuran una fortaleza de defensa contra el exterior y, de igual manera, reafirma la línea “mágica” que la separa de los otros. En tal aspecto, mantiene una correlación tergiversada con lo que refiere Alberro, en cuanto a las fortalezas y palacios que:

Por su solidez y distanciamiento de los núcleos urbanos, simbolizan un mundo fantástico alejado del exterior. Son, pues, construcciones desvinculadas de la realidad, que preparan un espacio propicio a la aventura maravillosa. Diversos personajes de los cuentos populares se transforman en su interior. (2004: 16)

En el caso de la Bruja, su transformación atañe a una alteración psicológica y física, propia del envejecimiento y de los traumas vividos. Aun así, algunos habitantes del pueblo veían en aquella fortaleza pruebas de su hechicería:

Si hasta los varones del pueblo se resistían a pasear de noche por esa casa; todo el mundo sabía de los ruidos que provenían de ahí adentro, los gritos y lamentos que se escuchaban desde la vereda y que la gente se imaginaba que eran las dos brujas fornicando con el diablo, aunque otros más bien pensaban que nomás era la Bruja Vieja que se estaba volviendo loca. (20)

La desaparición de las puertas y de las ventanas subvierte la verticalidad de la casa y la convierte en un sótano oscuro, enterrado entre paredes sin ventanas que simulan la profundidad subterránea, lo furtivo. Como dice Bachelard, “el sótano [...] es ante todo el ser oscuro de la casa, el ser que participa de los poderes subterráneos. Soñando con él, nos acercamos a la irracionalidad de lo profundo” (1993: 49). La casa de la Bruja representaría el sótano del pueblo, cueva magnética que invita a la ensoñación, porque, “en cuanto al sótano, el habitante apasionado lo cava, lo cava más,

hace activa su profundidad. El hecho no basta, el ensueño trabaja. Del lado de la tierra cavada, los sueños no tienen límite” (1993: 49).

La sola presencia de aquella casona entre los cañaverales, aquel hueco oscuro, invitaba a caer en la ensoñación de los mitos, a creerlos y a dejar de lado los sucesos reales. Preferían creer en una Bruja loca, fornicadora y satánica, porque el morbo alimenta la imaginación infinita, mientras que la realidad: una vieja con demencia senil y su hija que fueron marginadas por los chismes del pueblo y abusadas por hombres, era una realidad muy común para tomarla en cuenta. Vivir en la irracionalidad de la ensoñación favorece las interpretaciones fantásticas que, poco a poco, ganan consolidación y sustituyen la realidad. De tal manera que, después de un tiempo, la casa de la Bruja terminó por convertirse en el espacio que daba cobijo a actividades marginadas, a quienes buscaban mudarse a otra realidad que les prometía olvidar la triste cotidianidad.

Foucault define las heterotopías como “los lugares que la sociedad acondiciona en sus márgenes [...], son más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto de la media o de la norma exigida” (2010: 23). Mediante los rumores y las visitas continuas, de mujeres y de hombres en busca de actividades marginadas, la casa de la Bruja adquirió las características de una heterotopía. Es decir, después de la muerte de la Bruja madre, la casa en manos de la Bruja Chica empezó a funcionar como una heterotopía de desviación, de acuerdo a los cinco principios de las heterotopías propuestos por Foucault. El primer principio refiere que toda cultura en el mundo construye sus heterotopías, por tanto, la heterotopía reclama un lugar en los mundos

ficcionales que refractan la realidad y, como dicta el segundo principio, conserva un funcionamiento reconocido y específico.

La funcionalidad de la casa de la Bruja reside en dos ejes marginales: casa de hechicería y lugar de perdición dentro de su comunidad. De día, las mujeres, amas de casa y prostitutas, frecuentaban la casa de la Bruja para buscar algún consuelo físico o emocional. Visitar la casa significa desprenderse del afuera y cruzar a un universo de sueños y deseos, con posibilidad de realizarlos a través de pociones o conjuros³⁴:

Y con la esquina del rebozo se limpiaban la cara que de todos modos se cubrían al salir de la cocina de la Bruja, [...] con lo chismosa que era la gente del pueblo, de que una iba con la Bruja porque se tramaba una venganza contra alguien, un maleficio contra la cusca que andaba sonsacando al marido, porque no faltaba la que inventaba falsos cuando una inocentemente lo que nomás andaba buscando era un remedio para el empacho deste pinche chamaco atascado que se zampó solito un kilo de papas, [...] o nomás sentarse ahí un rato en la cocina a desahogar el pecho, liberar la pena, el dolor que aleteaba sin esperanza en sus gañotes. (13-14)

En el día las mujeres visitan una heterotopía brujeril, contraespacio que resalta la posibilidad de obtener beneficios o satisfacer sus deseos de forma rápida. Un espacio mágico con el poder de remediar males, tanto del cuerpo como del corazón. Los hombres buscaban la noche para acudir a la casa de la Bruja; primero, por la promesa de obtener algún dinero a cambio de favores sexuales, pero con el tiempo asistían por divertirse, por abandonarse a lo otro y olvidar el exterior:

³⁴ Otra cita que ejemplifica los deseos de las mujeres que visitaban a la Bruja: “Ellas le suplicaban que les prestara ayuda, que les hiciera los brebajes aquellos de los que las mujeres del pueblo seguían hablando, los brebajes que amarraban a los hombres y los dominaban por completo, y los que los repelían para siempre jamás, y los que se limitaban a borrar su recuerdo, y aquellos que concentraban el daño en la simiente que esos cabrones les habían pegado en los vientres antes de huirse en sus camiones, y aquellos otros, todavía más fuertes, que supuestamente liberaban los corazones de los resplandores fatuos del suicidio”. (30-31)

Y cuando el chisme de que la Bruja pagaba llegó hasta Villa y el resto de las rancherías de ese lado del río aquello se volvió una procesión, un peregrinar continuo de muchachos y hombres ya hechos que se peleaban por entrar primero y a veces nomás iban a echar bola, a bordo de camionetas y con la radio a todo volumen y cajas de cerveza que metían por la puerta de la cocina y se encerraban adentro y se escuchaba música y un bullicio como de fiesta. (29-30)

De día la casa de la Bruja sostenía su aura esotérica y de noche existía como un lupanar que guarecía a jóvenes, como esas “heterotopías que están ligadas al tiempo, no en el modo de la eternidad, sino en el de la fiesta: heterotopías no eternizantes sino crónicas” (Foucault, 2010: 27).

El tercer principio de una heterotopía guarda relación con la yuxtaposición de dos espacios (Foucault, 2010: 74); en la casa de hechicería convive la sanación corporal por medio de hierbas, una botica a la antigua, y los trabajos de brujería. El burdel era, además, un tipo de cabaré con drogas, en lugar de comida, alcohol y espectáculo incluido:

Porque luego de recibirlos e instalarlos en aquella especie de Mazmorra el pinche maricón se desaparecía y regresaba sin el velo y todo maquillado de fantasía y hasta se ponía pelucas de colores con brillitos [...] Entonces la música comenzaba a brotar de las bocinas y el choto se paraba en aquella especie de escenario que había montado al fondo del cuarto, rodeado de reflectores, y comenzaba a cantar. (178)

Escenario que la Bruja compartía con Luismi. La mención de la casa como “mazmorra” lleva al cuarto principio: los recortes de tiempo (Foucault, 2010: 76). La comparación de la casa de la Bruja con una mazmorra, o cárcel, implica considerar el tiempo continuado y sin medida que guardan tales espacios. Aunque los saltos temporales no son explícitos en el hilo narrativo, sí quedan implícitos en el uso de estupefacientes:

Cuando ya todos estaban bien borrachos o bien puestos con la mariguana que la Bruja sembraba en su huerta, y los hongos esos que crecían debajo de las boñigas de las vacas en la temporada de lluvias, y que el puto recogía y conservaba en almíbar para poner bien locos a los muchachos que la visitaban, bien insanos y bien debrayados, con las pupilas como de caricatura japonesa y las bocas abiertas a causa de todas las cosas que alucinaban. (178)

Luisi duraba días dormido y drogado, perdía fragmentos de tiempo, de vida: “todos menos Luisi, también, que por pendejo y pastillo se había quedado dormido con la cabeza pegada al cristal de la ventanilla” (172). Traspasar la fortaleza y acceder al umbral de la Bruja, por la única abertura de la casa (“sólo se podía entrar a la casa por una puertecita que daba a la cocina desde el patio”), evidencia una alteración del espacio común y da la apariencia de entrar a otro mundo, un *contraespacio*³⁵. El ingreso y la salida encubiertos -“Y con la esquina del rebozo se limpiaban la cara que de todos modos se cubrían al salir de la cocina de la Bruja” (13)- resignifican el tiempo en una suspensión temporal de la realidad que da paso a la heterotopía y permite convivir con –lo otro–, lo excluido.

El quinto principio trata sobre la estructura destinada al confinamiento que presentan los espacios heterotópicos (Foucault, 2010: 78), principio que coincide con las modificaciones hechas a la casa por la Bruja madre, que cerró toda fuente de luz exterior y la dejó como “el caparazón de una tortuga muerta mal sepultada en la tierra; una cosa gris y sombría a la que entrabas por una puertecita que daba a una cocina cochambrosa” (177). La apariencia de la casa reafirma la creencia en el mito de la brujería y resalta la

³⁵ En relación con lo heterotópico propuesto por Foucault: “lugares que se oponen a todos los otros, que están destinados de algún modo a borrarlos, a neutralizarlos o a purificarlos. Son de alguna manera, *contraespacios*”. (2010: 20)

irregularidad del espacio respecto al pueblo en general. Así, los cinco principios consolidan la morada de la bruja como un contraespacio, una heterotopía.

A pesar de que muchas personas concurrían en la casa de la Bruja, nadie lo aceptaba abiertamente porque guardaba una connotación negativa. Asimismo, mediante el casalicio de la Bruja resaltan los demás espacios del pueblo de La Matosa, por ejemplo, los burdeles de donde salían las prostitutas preñadas que deseaban un aborto rápido; las amas de casa despechadas porque sus maridos no salían de los prostíbulos; la ineficacia o la inaccesibilidad de los servicios de salud y el abandono de las escuelas y centros de trabajo.

Por ello, la casa de la Bruja funciona como una vorágine que mantiene girando las vivencias subrepticias de los espacios alternos; porque las heterotopías atraen con la promesa alienadora de perderse y reencontrarse en otra realidad más llevadera. Las heterotopías incitan a cuestionar lo cotidiano y ver los contrastes de realidades paralelas, ya que “[...] las heterotopías son la impugnación de todos los otros espacios, [...] creando una ilusión que denuncia todo el resto de la realidad como ilusión” (Foucault, 2010: 30). La heterotopía rompe la fantasía de homogeneidad que las normas sociales intentan crear, la apariencia de normalidad y seguridad que las instituciones políticas y religiosas promueven.

En otras palabras, las heterotopías muestran el lado más susceptible del ser humano, su incansable exploración del otro y de sí mismo, de sus pulsiones y de sus utopías. Susceptible en cuestión de que existe la posibilidad de perderse en la libertad momentánea que ofrece una heterotopía, de ver al otro sólo como un medio para cumplir la propia utopía.

3.2 El cuerpo: Espacio profanado

Las heterotopías y los no lugares guardan cierta relación entre sí: la experiencia anónima que ofrecen a sus visitantes, la exacerbación de la individualidad y que conservan un funcionamiento específico. Por su parte, la heterotopía favorece el cumplimiento de las utopías referentes al cuerpo, principalmente; el no lugar (propuesto por Augé) deviene en un espacio de introspección negativa que desestima el acto de habitar. Sin embargo, la significación y la transformación de los espacios convergen en la voluntad de un espacio primario: el cuerpo. Dado que, como anota Foucault:

El cuerpo es el punto cero del mundo, allí donde los caminos y los espacios vienen a cruzarse el cuerpo no está en ninguna parte: en el corazón del mundo es ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, expreso, imagino, percibo las cosas en su lugar y también las niego por el poder indefinido de las utopías que imagino. (2010:16)

En virtud de que el cuerpo resignifica y valida los espacios, casi cualquier espacio presenta susceptibilidad a la transfiguración. Por consiguiente, las heterotopías y los no lugares surgen del deseo humano de aislarse de su realidad mediante un espacio que permita la abstracción en el espacio vital: su cuerpo.

En la novela, La Matosa parece el espacio propicio para un no lugar o una heterotopía, ya que algunas de las dinámicas sociales del pueblo coinciden con características de ambas:

La Matosa tardó en volver a poblarse y llenarse otra vez de chozas y tendejones levantados sobre los huesos de los que quedaron enterrados bajo el cerro, gente de fuera, en su mayoría atraída por la construcción de la carretera nueva que atravesaría Villa para unir con el puerto y la capital los pozos petroleros recién descubiertos al norte, allá por Palogacho, una obra para la que se levantaron barracas y fondas y con el tiempo cantinas, posadas, congales y puteros en donde los choferes y los operadores y los comerciantes de paso y los jornaleros se detenían para escapar un rato de la monotonía de aquella carretera flanqueada de cañas, kilómetros y kilómetros de cañas y pastos y carrizos que tupían la tierra, desde el borde mismo del asfalto hasta las faldas de la sierra al oeste, o hasta la costa abrupta del mar siempre furioso. (25-26)

Después del deslave, La Matosa perdió sus rasgos antropológicos de comunidad³⁶: las personas que nacieron y crecieron en esa tierra murieron; otra gente llegó de distintos lugares y cada familia traía reglas y formas particulares de relacionarse, así como su propia historia. No existía una cohesión comunitaria definida, por lo que, los visitantes y los pobladores convivían y vivían en cierto anonimato; “los choferes y los operadores y los comerciantes de paso y los jornaleros” paraban en el poblado como clientes, mientras que gran parte de los pobladores les proporcionaban algún tipo de servicio, el sexual especialmente.

³⁶Augé dice que los espacios quedan tergiversados en no lugares cuando son despojados de sus rasgos antropológicos: de identificación, de relaciones sociales e históricas. Los rasgos de identificación aluden a las tradiciones, a la disposición del espacio y las reglas para habitarlo; es decir, rasgos que conforman una identidad. Los rasgos relaciones hacen énfasis en las reglas de convivencia que unen la diversidad y la protegen dentro de un lugar común. Al ser conscientes de los rasgos identitarios y de las relaciones que refuerzan dicha identidad, la conciencia histórica se traduce en confianza y vivencia, mas no en ciencia. (2000: 58)

Por otro lado, si bien, el pueblo completo de La Matosa no detenta los cinco principios de una heterotopía, sí resulta notable que la mayoría de los espacios mencionados (“cantinas, posadas, congales y puteros”) coinciden con las heterotopías de desviación (“donde [...] se detenían para escapar un rato de la monotonía”). De modo que, muchos de los visitantes, sí ven al poblado como una heterotopía de desviación. Quizá, el caso que resume tal perspectiva sea el del ingeniero:

El ruco panzón y medio calvo que trabajaba para la Compañía Petrolera y que todos los viernes saliendo del trabajo se aparecía en El Metedero para sentarse con Luismi a beber whisky [...] y de pronto te distraías y cuando volvías a mirarlos ya no los encontrabas, y sabías que se habían largado en la camioneta del ingeniero a coger en descampado o en el interior de unas de las habitaciones del motel Paradiso, ahí mismo en la carretera. (186)

Los forasteros gozaban del anonimato para formular y realizar sus utopías en aquella heterotopía de desviación “flanqueada de cañas, kilómetros y kilómetros de cañas y pastos y carrizos que tupían la tierra” (26); entraban y hasta ejecutaban actos criminales sin preocupación. Así lo demuestran las acciones de “unos muchachos que no eran de ahí de La Matosa y posiblemente ni siquiera de Villa [...], y que ya borrachos empezaron a presumir que venían de cotorrearse a una vieja de La Matosa [...], una que se las daba de muy bruja” (21), en aquella cantina contaron “cómo fue que se le metieron a la casa y cómo la golpearon para que se estuviera quieta y pudieran cogérsela entre todos” (21). Un delito impune porque a nadie le importó saber sobre la víctima ni ella denunció.

Cuando Foucault habla acerca de las heterotopías de desviación sólo toma en cuenta la experiencia del que decide experimentar la heterotopía, no repara en que, muchas de las personas que mantienen activas las heterotopías de desviación, no eligen

su posición en ellas: las prostitutas, los trabajadores de las ferias o de los circos, etc. Por su parte, Augé sí evidencia el contraste entre quién elige experimentar el anonimato y explorar con ojos de turista informado; y quién es despojado de sus rasgos identitarios y queda convertido en un dato más junto al lugar que habita.

Vivir en un espacio en constante movimiento, es decir, con una circulación continua de foráneos, admite una relación con la nueva condición humana que propone Alicia Llarena, la del “mal moderno del ‘sin espacio’” (2007: 21). El síndrome del “Anyplace” deriva del influjo moderno-tecnológico, como apunta Llarena, pero también surge de la pérdida de los rasgos identitarios debido al insistente y buscado anonimato. Dicho mal moderno conlleva un desarraigo geográfico que fractura los vínculos comunitarios y el reconocimiento de la cultura propia. Por consiguiente, romper la conexión con el territorio incide directamente en la relación con el otro y con el sentido de pertenencia; deja un único espacio habitable-propio: el cuerpo.

La novela muestra el desapego y la superficialidad de las relaciones sociales y familiares, ninguno de los personajes logra establecer un vínculo fuerte con alguien y la mayoría ansía abandonar el pueblo. Por ejemplo, la mamá y las tías de Yesenia, que tomaron la primera oportunidad de irse, sin importar que sus hijas no las acompañaran: “dijeron: pues a la mierda entonces, a la mierda con la fonda y con el pocos huevos de Maurilio, nos vamos” (40). Norma, por sus circunstancias de abuso, huyó de su casa, pensó en que, “Tal vez lo mejor sería largarse de una vez, largarse antes de que se le notara más, huir de casa”; Brando también quería “largarse a la chingada de ese pueblo apestoso, lleno de chotos” (158).

Sin embargo, el desarraigo geográfico y cultural de los personajes va más allá de sólo sentir el impulso de viajar o abandonar un territorio: deseaban escapar de la violencia. Mas no cualquier violencia, sino de una originada en el espacio manifiesto e incubada en el espacio esencial, el cuerpo. Por ello, no sirve de nada huir del espacio habitado y la siguiente opción reside en ausentarse del cuerpo, como las heterotopías de desviación o fiesta proponen: mediante las drogas, el alcohol o el sexo. Luismi y su dependencia a las pastillas ejemplifica lo anterior, porque, como Chabela le advierte a Norma:

Lo único que ese cabrón tiene en la cabeza es la droga. La droga y la putería. Aunque te diga que ya no, que ya la dejó; aunque te jure y perjure que nada más sale a tomarse unas cervezas, es cuestión de tiempo nomás para que regrese a su vicio, a las pastillas, a los antros de la carretera. Carajo, si tan siquiera se metiera coca por lo menos andaría despierto y a las vivas, pero lo que le gusta es andar bien pendejo. (146)

Según los ejemplos anteriores, frecuentar y habitar las heterotopías o los no lugares trae a consecuencia el desarraigo geográfico, así como el anonimato o la pérdida de rasgos identitarios. Lo anterior puede ejemplificarse mediante la falta de nombres propios en la mayoría de los personajes: la Bruja, el Luismi, el Munra, la Lagarta, el Brando, el Mutante, etc. Pero, ¿por qué frecuentar o habitar estos espacios y de dónde viene la violencia que provoca la urgencia de huir? Para responder la cuestión, en adelante, me centraré en las heterotopías de desviación o de fiesta que, aunque Foucault sólo lo sugirió, su concepción compete a los ámbitos político y económico.

En la actualidad, las heterotopías de fiesta o de desviación constituyen uno de los principales medios para producir dinero, por lo que, habitar o frecuentar tales lugares refleja dos circunstancias distintas: la de subsistir en un sistema que exige productividad

y la de ejercer una libertad subversiva. En el primer caso, la persona que habita la heterotopía representa el producto de intercambio; en el segundo, quienes frecuentan la heterotopía quieren desprenderse de las exigencias y olvidarse, momentáneamente, de su realidad. De alguna manera, las dos posiciones dimanan del sistema capitalista, que asimiló al cuerpo en una máquina y en un medio para obtener ganancias. Circunstancia asentada gracias a la intervención y el control que el sistema político ejerce sobre los cuerpos, así lo refiere Foucault al hablar de la biopolítica:

Este bio-poder fue, a no dudarlo, un elemento indispensable en el desarrollo del capitalismo; éste no pudo afirmarse sino al precio de la inserción controlada de los cuerpos en el aparato de producción y mediante un ajuste de los fenómenos de población a los procesos económicos. (2007: 170)

El bio-poder modificó la violencia que antes usaba el dictador para controlar, la intercambió por una violencia velada e instalada en el cuerpo y sus procesos; por “un poder cuya más alta función no es ya matar sino invadir la vida enteramente” (2007:170). Desde el nacimiento, el contexto inmediato ya restringe o facilita el acceso a servicios esenciales como la salud, la educación y la vivienda. Las heterotopías de desviación subsanan, un poco, la impotencia que genera vivir en un sistema que, pareciera, influye drásticamente en cada decisión. Para quien las visita, tales espacios dan la sensación de reapropiación y dominio; pero, quienes las habitan ni siquiera aspiran a ello, sólo quieren ganar dinero. Aun así, las dos posiciones intentan sobrevivir a la violencia biopolítica.

En la novela existen dos motivaciones principales para frecuentar la casa de la Bruja. Las mujeres intentan mejorar sus condiciones de vida por medio de los remedios herbolarios o de la brujería: “curar unas almorranas” o “hacer que el hombre ajeno se

rindiera por completo a los pies de una, o permitirles hablar con la madre muerta para saber si les ha perdonado” (19). Los hombres buscaban perderse en la excitación de sustancias psicoactivas, ponerse “bien insanos y bien debrayados, con las pupilas como de caricatura japonesa y las bocas abiertas a causa de todas las cosas que alucinaban” (178), además de obtener algún dinero a cambio de favores sexuales.

En ambos casos, visitar la casa de la Bruja significaba huir, momentáneamente, de su cotidianidad. En otras palabras, olvidar los problemas, “sus cuitas, achaques y desvelos, los sueños de parientes muertos, las broncas con aquellos vivos y el dinero, casi siempre era el dinero” (13). Los pensamientos y las acciones de los personajes giran en torno a sus precarias condiciones de vida, el dinero les da la oportunidad de subsistir y acceder a los derechos más básicos: alimento, salud, vivienda, etc. En otras palabras, dentro de la biopolítica, la productividad o su respectiva remuneración valida al sujeto. El sistema reconoce al individuo como cuerpo, mas, lo valida a través del voto; de la propiedad privada, de su acceso a la salud y a la educación de calidad, privilegios otorgados por el poder adquisitivo.

En consecuencia, la principal preocupación de los habitantes del pueblo consiste en el dinero. Después del deslave, “llegó gente de fuera, en su mayoría atraída por la construcción de la nueva carretera” (25). En La Matosa no parecen existir tantas posibilidades, en cuestión de salud, educación y empleo. Las limitadas opciones de empleo surgieron a partir de que “se levantaron barracas y fondas y con el tiempo cantinas, posadas, congales y puteros” (25). Los nuevos residentes de La Matosa buscaban ganar dinero y sustentarse, así lo demuestran las palabras de Chabela cuando relata que dejó Matadepita porque estaba:

Hasta la madre de cortar limones allá en el rancho y que mi papá se clavara todo el dinero y se lo gastara empedándose y jugándose a los gallos; hasta el día que me enteré que por acá estaban construyendo una carretera nueva, para conectar los pozos con el Puerto, y que según esto era una mina de oro y que había cantidad de trabajo, y yo sabía hacer nada [...], pero igual me vine para acá yo sola. (140)

Para la mayoría de las personas que llegaron, La Matosa representaba un mejor futuro. En las distintas comunidades, no todos tenían las mismas oportunidades de educación y empleo, migraban con la esperanza de acceder a un sistema que los validara mediante el trabajo y el dinero. Pero, sólo encontraron que “este pueblo estaba todavía más culero” (140) y la prostitución era la opción más “fácil” para las mujeres. Aunque tampoco les proporcionaba lo necesario para vivir, porque las chicas de la carretera “con dificultad comían una vez al día y muchas no eran dueñas ni de la toalla con la que se limpiaban los humores de los machos con los que cogían” (31).

El dinero representa uno de los principales motivos que guían la acción de los personajes. La casa de la Bruja los empezó a atraer por el “tesoro que la Bruja dizque escondía en aquella casa” (31) y, aunque el dinero no fue el motivo principal de su muerte, sí influyó, ya que Brando tuvo “una idea para conseguir el dinero, los treinta mil varos: sacárselos a la Bruja” (196). Asimismo, la golphiza que Brando recibió en la cárcel no fue por el asesinato de la Bruja, sino por “el dinero, querían saber dónde estaba el dinero, qué habían hecho con el dinero” (153). Buscaban el dinero para vivir, huir o acceder a la heterotopía y comprar lo que les hacía olvidar su invalidez ante el sistema: las drogas, el alcohol, el sexo, etc.

Norma personifica a una más de las víctimas de la violencia sistémica que orilla a ver el espacio corporal como una cárcel. Una niña abusada sexualmente por el marido

de su madre, quien nunca encontró la suficiente solvencia para sostener a sus hijos y cuidarlos a un tiempo. Ante la falta de amor, de cuidados y de educación sexual, la niña no tuvo oportunidades frente al abuso; lo que la llevó a un embarazo no deseado, sin facultad para decidir sobre su cuerpo y abortar. Foucault dijo que la función del biopoder ya no consistía en matar (2007: 169), no obstante, presiona tanto que hace desear la muerte. Norma estaba tan excedida por la violencia que:

Quería tocarse los pechos para aliviar las punzadas que los atravesaban; quería apartarse el cabello empapado de sudor de la cara, rascarse la comezón desesperante que sentía en la piel de su vientre, arrancarse el tubo de plástico enterrado en el hueco de su antebrazo; [...] estrangularse las manos, degollarse a sí misma. (151)

La heterotopía construida por la Bruja les daba la esperanza de remediar algo, físico o emocional; de paliar fugazmente la violencia sistémica a la que estaban expuestos día tras día. Por eso, antes de ir al hospital y aconsejada por Chabela, Norma visitó la heterotopía brujeril porque quería sacar “la cosa que crecía ahí dentro” (139) de su vientre. Focalizar la casa de la Bruja como una heterotopía ayuda a proyectar una imagen condesada del cosmos al que pertenece. Puesto que, la configuración espacial del pueblo estructura una red de violencia que enajena, directa e indirectamente, a sus habitantes. Esto es que, los espacios recreativos corresponden a heterotopías de desviación, ahí producen las dinámicas reproducidas en casa de la Bruja.

De modo que, al habitar y frecuentar esos espacios, los habitantes experimentan la violencia heterotópica: afuera de la heterotopía padecen la violencia sistémica, derivada de la biopolítica, y adentro de la heterotopía experimentan una violencia reflejada en su propio cuerpo. La he llamado violencia heterotópica por darse simultáneamente en dos espacios: surge desde el exterior, a causa de la violencia

sistémica, y se desarrolla, interna y superficialmente, en el espacio absoluto y primario de donde nacen todas las utopías: el cuerpo.

Primero, la violencia sistémica incide simbólicamente en el cuerpo, en su desamparo y exposición a la miseria; y, al frecuentar y habitar la heterotopía, la violencia queda exteriorizada y culmina directamente en el cuerpo: lacera, lastima y destroza el cuerpo. La simultaneidad caracteriza a la violencia heterotópica, porque la violencia surgida de la biopolítica impugna los cuerpos todo el tiempo y coexiste con la violencia física que deriva. Por ejemplo, las mujeres que trabajan en las heterotopías de desviación en la carretera, en los prostíbulos o tugurios. Algunas llegaron por voluntad, aunque no precisamente sólo por gusto, como Chabela: “Yo empecé en esto de la putería sola, vaya; si a mí esa madre siempre me salió natural [...] me quedé sola y tuve que ponerme a talonear para no morirme de hambre” (142).

En otros casos, las chicas vivían en la heterotopía de desviación forzadas a trabajar, como lo refiere Yesenia cuando habla de un video:

El famoso video ese que todo el mundo se anda pasando por el teléfono y en donde se ven las cosas espantosas que el güero ese le hace a la pobre muchacha que sale en las imágenes, una niña casi, una criatura toda chupada, que apenas puede mantener la cabeza alzada de lo drogada que está, o de lo enferma, porque dicen que eso es lo que hacen esos cabrones a las pobres muchachas que raptan de camino a la frontera: que las ponen a trabajar en los puteros como esclavas y que cuando dejan de servir para la cogedera, las matan como a los borregos. (50-51)

Chabela decidió trabajar en una heterotopía de desviación a causa de que no contaba con los recursos para sostenerse; algunas de las otras chicas estaban ahí obligadas, quizá, encontradas en la misma situación de desamparo que Norma. De cualquier manera, las mujeres ya vivían en condiciones de violencia: desamparadas

frente a sus necesidades fisiológicas y emocionales. Además de que, todas las trabajadoras sexuales, corrían el peligro de ser agredidas o asesinadas por los clientes o sus proxenetas. La violencia sistémica, las orilló a habitar en una heterotopía de desviación que las mantenía en una violencia heterotópica.

La Bruja figura como otro ejemplo de lo anterior, ya que no eligió vivir en una heterotopía, sus circunstancias no le dieron opciones. Así también, su identidad quedó desdibujada frente al mito brujeril, lo que le devino en cierta nulidad como agente de derechos. De noche y de día, la Bruja habita la heterotopía bajo la identidad que le creó la gente del pueblo, porque “si alguna vez llegó a tener un nombre de pila y apellidos como el resto de la gente del pueblo fue algo que nadie supo nunca” (13). Tampoco queda muy claro si ella decidió darse a conocer como una mujer, si fue por la poca importancia que le daba su madre o, incluso, por el resentimiento a los hombres que la violaron.

Nadie supo de la hija de la Bruja hasta que la vieron, así lo dicen las mujeres de La Matosa, al hablar de la textura y el color de los menjurjes que la Bruja les daba a beber: “tal vez negro como el chapopote, negro como las pupilas inmensas y el cabello enmarañado de la criatura que un día descubrieron escondida bajo la mesa” (17); y sólo escuchaban a la Bruja llamarla “zonza, o tú, cabrona, o tú, pinche jija del diablo” (13). La Bruja Chica creció en la heterotopía sin identidad definida, ella heredó su posición y su oficio en la comunidad. Debido a la vulnerabilidad de su madre enferma y al apuro de defender lo único que tenían, terminó por asumir la personalidad que le adjudicaron:

Después de un tiempo se supo que era la Chica la que llevaba el gasto de la casa, y la que negociaba las rentas con la gente del Ingenio, que seguían al sobres de aquel pedazo de tierra [...] que no había hombre alguno que las defendiera, aunque ni falta que les hacía porque la Chica quién sabe

cómo había aprendido a negociar los dineros, y era tan cabrona que incluso un día apareció por la cocina a ponerle precio a las consultas porque [...] a la Vieja ya se la iba la onda y se le olvidaba cobrar las consultas [...] hasta que la Bruja puso un alto al desgarrate y un día se apareció en la cocina y [...] dijo que a partir de entonces habría tarifas según la dificultad del encargo. (18-19)

Su situación de desamparo, las nulas oportunidades de estudios y de empleo, llevaron a la Bruja a reclamar su lugar como miembro de la comunidad, aunque consistiera en una posición marginada e impuesta. Quizá, por eso construye su propia heterotopía, para retomar su individualidad y restaurar un poco de su identidad; y en las noches de fiesta:

Se desaparecía y regresaba sin el velo y todo maquillado de fantasía y hasta se ponía pelucas de colores con brillitos [...], aparecía en aquella especie de escenario [...] rodeado de reflectores, y comenzaba a cantar [...] y hasta hacía gestos [...] como si la cabrona estuviera en un escenario de verdad, en un estadio, rodeada de admiradores, y sonreía y a veces parecía que se echaría a llorar. (178)

La Bruja liberaba el lado de su personalidad que no mostraba públicamente. Vivir y experimentar continuamente su heterotopía la condiciona a una personalidad dual, entre la bruja y la mujer espectáculo. Además de que la somete a una ilusión continua que la lleva a olvidarse y a descuidar su vida cotidiana:

Nomás había que ver cómo vivía, en un cuchitril lleno de cachivaches y cajas de cartón ya podrido, y bolsas de basura llenas de papeles y trapos y rafia y olotes y bolas de pelo caspiento y de polvo y cartones de leche y botellas de plástico vacías, pura pinche basura, puras pinches porquerías que los abusadores aquellos pisoteaban y rompían. (32)

Su casa, el espacio solitario al que regresaba después de experimentarla como heterotopía de desviación, muestra el grado de desolación de la Bruja. No obstante, encierran una contraposición con lo propuesto por Bachelard, porque, aquí, la casa no

consiste en “un cuerpo de imágenes que dan [...] razones o ilusiones de estabilidad” (1993: 48), sino lo contrario. Los espacios testifican el desamparo y la desolación de los personajes, materializan la inestabilidad del espacio más íntimo: su cuerpo. La Bruja madre edificó su heterotopía brujeril parecida a una catacumba, la Bruja Chica heredó aquella heterotopía y formuló otra de desviación.

La reclusión de las Brujas en sus heterotopías, en cierta forma, estuvo forzada por sus circunstancias de marginalidad social y por la violencia sistémica, es decir, no gozaban de validez como integrantes activas de la sociedad (no contaban con los servicios básicos de salud, de seguridad, de educación, etc.). La violencia externa las sumió en una violencia heterotópica o, en otras palabras, aparte de vivir en una violencia biopolítica prolongada, vivían la dinámica violenta de su propia heterotopía. Situación ejemplificada en las agresiones sufridas por la Bruja Chica, que “se asomaba, vestida con túnica negra, y el velo torcido que a la luz del día, [...] no bastaba para disimular los moretones que le inflaban los párpados, las costras que partían la boca y las cejas tupidas” (31). Los hombres que asistían a su heterotopía la agredían y esperaban encontrar dinero, “el tesoro que la Bruja dizque escondía en aquella casa” (31).

De acuerdo con lo expuesto, los ejemplos de Norma, de Chabela, de las mujeres de la carretera y de la Bruja, el cuerpo encarna el espacio primario que despliega, valida y resignifica todos los espacios; un espacio vital con demandas fisiológicas y emocionales, insertado en una dinámica social que contribuye o perjudica su estabilidad. De tal forma que, si el cuerpo no recibe las condiciones adecuadas para su equilibrio y su validación, intentará buscar su subsistencia: dejará de lado su identidad y quedará sumido en una

individualidad vacía. Justo por ello, La Matosa es un lugar perfecto para la heterotopías, porque sus pobladores viven en una violencia sistémica que relega las necesidades del cuerpo y su valor.

Habitar un espacio expuesto a violencia continua induce a buscar formas de escapar, pero resulta casi imposible abandonar el propio cuerpo. Tal vez, por eso, las heterotopías de fiesta destacan entre los espacios de La Matosa, porque favorecen al olvido momentáneo, al placer y la estabilidad fugaz del cuerpo. No obstante, el frecuentar o habitar una heterotopía de desviación implica sufrir violencia heterotópica, originada en ese espacio exterior y percibida desde y en el espacio corporal. Así, el desamparo interiorizado en el cuerpo (violencia sistémica) coexiste con la agresión directa a la fragilidad del cuerpo humano.

A pesar de que la heterotopía de desviación promete conceder paliativos para la violencia sistemática o biopolítica, las salidas que ofrece siguen agrediendo al cuerpo, pero ahora en una agresión que impacta directamente en la salud física por medio de las drogas y el alcohol. La violencia heterotópica orilla a la autodestrucción, al suicidio, como en el caso de Norma que, al no hallar consuelo lejos del espacio que compartía con su abusador, deseaba la muerte o “huir de su propio cuerpo adolorido, de esa masa de carne abotargada y henchida de sangre, de pavor y de orina que la mantenía anclada a la maldita cama” (151).

La culminación de esta violencia simultánea y prolongada, heterotópica, viene con la destrucción del espacio primordial, el cuerpo. Ese espacio deshabitado, despojado de su identidad; convertido en carne devastada, en un hueco que ocupa y se confunde con el paisaje de otro espacio: “El rostro podrido de un muerto entre los juncos y las

bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una miríada de culebras negras, y sonreía” (12). El cuerpo de la Bruja ni en vida ni en muerte tuvo una identidad validada, ya que:

No quisieron entregarles el cadáver a las mujeres, primero que porque era la prueba del delito y que las diligencias aún no terminaban, y luego que porque ellas no tenían papeles que demostraran parentesco con la víctima, y que por eso no tenían derecho a hacerse con el cuerpo, pinches culeros: qué papeles podían enseñarles si nadie en el pueblo supo nunca cómo se llamaba aquella pobre endemoniada. (32-33)

La violencia sistémica, indirectamente, interviene en las acciones de los personajes, en su decisión de apropiarse del poder, porque, de cierta manera, el poder biopolítico dio la pauta para re-pensar el poder individual y ver que cualquiera contaba con la capacidad de incidir sobre otros cuerpos. Luismi y Brando mataron a la Bruja por robarle dinero, sin embargo, su agresión también derivó de la frustración; Luismi percibía la impotencia de ayudar a Norma en el hospital y cuando le dijo a Brando que aceptaba su propuesta de matar a la Bruja:

El bato estaba hecho una piltrafa: llevaba dos días sin dormir porque Norma –y Brando apenas pudo entender lo que Luismi le contó porque no dejaba de apretar los dientes, del coraje que lo ahogaba–, su esposa, estaba gravísima en el hospital y la culpa era de la Bruja, de algo que la Bruja le había hecho a la pobre chamaca, y por eso el bato ahora sí quería que fueran a su casa y armaran aquel desmadre ese mismo día. (200)

La acción violenta de Luismi responde a la agresión, que él considera, sufrió Norma por parte de la Bruja, porque, como bien apunta Romero Contreras “Una reacción violenta suele acontecer como respuesta a una agresión. El que se siente violentado, se sintió antes agredido. Y entonces, ejerce una violencia que comienza un círculo vicioso y de escalamiento de la fuerza” (2020: 167). Aunque, conviene recordar

que las agresiones de Luismi, primero, sucedieron contra él mismo (vuelvo aquí a la violencia heterotópica), con las drogas que ingería. Sustancias psicotrópicas con las que intentaba olvidar su realidad, en donde no encontraba las condiciones necesarias para vivir dignamente: dinero, atención médica, educación y menos amor. Es decir, la violencia que asume Luismi proviene de esta violencia sistémica, cotidiana, porque, conforme lo expuesto por Romero Contreras respecto a la red de poder:

Todo sistema social, político y económico agrede, de manera sistemática, al sujeto, acorralándolo. La violencia produce entonces el espejismo de agencia, de poder y eso sólo es posible en un mundo en el que dicha agencia ha sido material y simbólicamente reprimida y casi aniquilada. En el trabajo, en el placer, en el tiempo libre, todo parece decidido por otros. (2020: 167)

La estructura imperante del poder sistémico, que exige generar ingresos, someter al cuerpo; que despoja al individuo de su identidad, que lo sumerge en la necesidad constante de validación y lo empuja a la impotencia: influye en la decisión de los individuos de recuperar el poder, su identidad. En palabras de Romero Contreras:

En resumidas cuentas, lo seductor de la violencia proviene del espejismo de la promesa de ser sujeto. Ser impotente significa ser esclavo. El esclavo quiere devenir en sujeto. Pero cuando jala el gatillo y mata a otro hombre, pierde aquello que es lo único que podía salvarle. Porque el poder no es una cualidad personal, algo que se posee, sino una *relación*. Acceder a la verdadera potencia es acceder a la relación no dominante, sino constructiva. Al matar se aniquila toda posibilidad de colaborar. (2020: 168-169)

En correspondencia, la frustración y la impotencia inducen a los personajes a querer adueñarse de sí mismos, del poder que promete la violencia. No obstante, resulta en un poder que quita valor y que desembra, no sólo los cuerpos, sino también a la comunidad misma, al pueblo entero. Luismi, ayudado por Brando, mata a la Bruja aun

con conocimiento de que “la pinche loca todavía lloraba [...] y se la pasaba preguntando por él y extrañándolo, y que si Luismi se disculpaba seguramente ella lo perdonaría y tal vez hasta le daría el dinero sin necesidad de que tuvieran que matarla” (198). Luismi aniquila a la única persona que, a su manera, lo amparaba.

Después de lo analizado, concluyo que, la biopolítica promueve el control de los cuerpos y sus procesos, y desvirtúa la integridad del cuerpo como carne, mente y espíritu. Torna el cuerpo en un espacio público y, a la vez, anónimo, circunstancias que lo vuelven susceptible a la violencia sistémica. Tal violencia conmina al sujeto a transformar los lugares en no lugares; a redefinir su espacio, a crear heterotopías y vivir en ellas. Todo ello, con el fin de salvaguardar y darle identidad al único espacio que realmente le pertenece: el cuerpo. Por lo contrario, el cuerpo recibe y proyecta la violencia heterotópica que nunca cesa, que lo conduce a la locura, al suicidio, al asesinato. Así, el cuerpo deviene en espacio degradado y fragmentado, como lo evidencia la siguiente cita:

Brando ya no pudo soportar más aquello, y se arrodilló junto a Luismi y volvió a envolver el puño de este con sus propias manos y con toda la fuerza de su cuerpo, guió la cuchilla hacia la garganta de la Bruja, una vez, y luego otra, y una tercera vez más, por si las moscas, ora sí atravesando las capas de la piel y de músculo, las paredes de las arterias y el cartílago de su laringe e incluso los huesos de las vértebras, que a la tercera cuchillada se partieron con un chasquido seco que hizo llorar al choto de Luismi como criatura. (204)

La mano de Brando guiando la de Luismi podría representar esa violencia sistémica que agrede, veladamente, y empuja a más violencia. Mientras que la oralidad recrea el cuerpo desde su vulnerabilidad y su exposición a la violencia, muestra la

degradación del espacio que antes era absoluto, su fragmentación en piezas ordinarias: “ora sí atravesando las capas de la piel y de músculo, las paredes de las arterias y el cartílago de su laringe e incluso los huesos de las vértebras”. Justo esa imagen final del cuerpo de la Bruja, de su espacio profanado y fragmentado, resume el estado de los cuerpos y los espacios en La Matosa: tejidos genéricos desmembrados por la violencia imperante.

3.3 Oralidad y espacios fragmentados desde la literatura

En los apartados anteriores estudié la estructuración espacial en que los personajes de La Matosa aprendieron a habitar su espacio esencial: su cuerpo. Primero, tomé en cuenta tres conceptos acerca de los espacios actuales: los no lugares, el síndrome del *Anyplace* y las heterotopías. Nociones que permitieron destacar el impacto tecnológico en la concepción simultánea de los espacios y sus consecuencias respecto a la anonimidad del sujeto; así también, contribuyeron a señalar el desarraigo geográfico y la desarticulación social que genera. Planteamientos que condujeron a ver el cuerpo como el espacio imprescindible que resignifica cada espacio habitable, de acuerdo a sus utopías y necesidades. Un espacio vulnerable y vulnerado, sometido a una perenne violencia heterotópica que lo degrada.

A manera de conclusión general, en esta sección, analizaré la forma en que las consideraciones anteriores han permeado en la construcción, específicamente literaria, de los espacios a través del discurso oral. Lo que llevará a observar a detalle el

planteamiento inicial sobre el cambio de representación de los espacios que, pasó de una descripción armónica y regionalizada, a una fragmentada que vincula cuerpo, oralidad y simultaneidad.

La oralidad otorga la cosmovisión, asocia el cuerpo y la mente con lo que les rodea, de la misma forma en que despliega las percepciones del sujeto en relación a su universo. Dicho de otra manera, la oralidad construye y reconstruye el espacio corporal y todos aquellos espacios que lo circundan, ya que, como Carlos Pacheco enfatiza:

La oralidad no puede entonces concebirse sólo como el predominio de una modalidad comunicacional ni, en términos negativos, como privación o uso restringido de la escritura ni, finalmente, como una suerte de subdesarrollo técnico o atraso cultural, sino como una auténtica economía cultural, relativamente autónoma, que implica –en relación directa con ese predominio o exclusividad de la palabra oral– el desarrollo de peculiares procesos poéticos, concepciones del mundo, sistema de valores, formas de relación con la comunidad, con la naturaleza, con lo sagrado, usos particulares del lenguaje, nociones de tiempo y espacio. (1989: 35)

La oralidad sintetiza y amplía las definiciones que le proporcionan al sujeto el sentido de existencia y de pertenencia, le brinda las herramientas para crear y reconfigurar la realidad. Por consiguiente, tal como afirmó Foucault: “el cuerpo es el punto cero del mundo [...] es ese pequeño núcleo utópico a partir del cual sueño, hablo, expreso, imagino, percibo las cosas en su lugar y también las niego por el poder indefinido de las utopías que imagino.” (2010: 16), porque el cuerpo valida y materializa la oralidad (y viceversa) en todo momento. Las demandas corporales originan la disposición de los espacios. En consonancia, la oralidad enlaza el espacio primario (el cuerpo) con los demás espacios.

En *Temporada*, la oralidad construye y reconstruye los espacios desde el cuerpo, alrededor de las sensaciones y las emociones desprendidas de sus vivencias. Por ello, y si consideramos la relación establecida anteriormente entre modernidad y simultaneidad, las descripciones de los espacios adquieren una fragmentación en función del estado anímico y de la oralidad de los personajes. Por ejemplo, los fragmentos descriptivos de la casa de la Bruja, que cambian acorde a las diversas perspectivas derivadas de la oralidad. La primera mención de la casa recoge una imagen del pasado, cuando la Bruja recién enviudó, cuando los hijos de don Manolo le dicen que:

Estaba loca si creía que ellos permitirían que una furcia se quedara con los bienes de su padre: las tierras, la casa, aquella casa que después de tantos años aún seguía en obra negra, grandiosa y malhecha [...], con su escalinata y su barandal de querubines de yeso y los techos altísimos en donde anidaban los murciélagos. (14-15)

El fragmento descriptivo de la casa corresponde a una etapa todavía lúcida y joven de la Bruja, condiciones marcadas en la oralidad con el adjetivo de “grandiosa”, además de que, los siguientes componentes estructurales, dan la apariencia de firmeza y cabalidad: “con su escalinata y su barandal de querubines de yeso y los techos altísimos”. Después, en un momento en que la Bruja ya figuraba como tal, otras voces exponen el espacio de la cocina, donde pasaba la mayor parte de su día:

Sobre la mesa de su cocina, mero en el centro, sobre un plato de sal gruesa, había siempre una manzana roja, atravesada de arriba abajo con un cuchillo filetero y un clavel blanco [...], como podrido, amarilleado por las malas vibras [...] nadie supo bien cuándo había empezado el pavor de la Vieja por las ventanas, pero para cuando la Chica ya andaba correteando por ahí [...], la Vieja ya había tapiado todas las ventajas con bloque y cemento y palos y alambreada y hasta la puerta principal de roble casi negro [...], la tapó con ladrillo y pedacería de madera y cuanto pudo para que nunca se abriera [...] ya sólo se podía entrar a la casa por una

puertecita que daba a la cocina desde el patio [...] y como no podía cerrarla entonces la Bruja mandó a poner una reja con barrotes más gruesos que los de las celdas en la cárcel de Villa. (22-23)

La cita muestra la transformación del espacio próximo de la bruja Vieja: aquella casa grandiosa convertida en una fortaleza hecha de retazo: “había tapiado todas las ventanas con bloque y cemento y palos y alambrada y hasta la puerta principal de roble casi negro”. Pretendida fortificación que expresa la vulnerabilidad del cuerpo de la Vieja, la aprensión y la urgencia de amparo, porque la transfiguración del espacio responde a la agresión sexual sufrida por parte de los hombres que irrumpieron en su casa. La voz de Brando da los últimos retales descriptivos de la casa de las brujas:

No lograron encontrar nada en aquella casa [...] nada más que pura basura, pura mierda podrida por la humedad, y papeles y trapos y porquerías y cagadas de salamanquesa y cucarachas muertas de hambre, porque hasta las bocinas y los aparatos de música que el puto usaba para sus fiestas estaban destruidos, destripados y esparcidos por todo el piso de abajo. (155-156)

Cuando murió la Vieja, o quizá desde antes, la Bruja Chica utilizó la casa para sus fiestas nocturnas y la equipó con “las bocinas y las consolas del sótano, y la pantalla gigante y el proyector” (197). El estado en que Luismi y Brando encontraron la casa corresponde al tiempo posterior de que la Bruja y Luismi pelearan; el deterioro de la casa y los destrozos concuerdan con la situación emocional de la Bruja, que “se la pasaba preguntando por él y extrañándolo” (198). Quizá, la Bruja arrastraba aún más tristeza por la muerte de su madre y porque sabía que, más que casa, habitaba una tumba. La “mierda podrida por la humedad”, las “porquerías y cagadas de salamanquesa y cucarachas muertas” consolidan más el carácter mortuorio de la casa; ahora, un enorme féretro que escondía a “la momia negra de la Bruja Vieja en medio de la pesada cama

de roble, el cadáver que comenzó a escamarse y a deshacerse ahí mero frente a sus ojos y que quedó convertido en un montón de huesos y pelos” (216). La Bruja Vieja quedó sepultada en su propio cuerpo y en su casa.

En el caso de la Bruja, su espacio adquiere características y adjetivos que no sólo sirven para descubrir el estado de su casa, sino también su estado anímico. La degradación del cuerpo por medio de la violencia heterotópica quedó reflejado en los espacios habitables: la casa grandiosa del principio acabó como un sepulcro. Gracias a las diferentes voces que otorgan miradas distintas de la casa de las brujas, la degradación de la casa se percibe de manera orgánica, porque los fragmentos descriptivos del discurso logran entretrejerse mediante la oralidad. De tal manera que, el narrador no establece una mirada única, las voces reconstruyen y modifican los espacios conforme el tiempo y las emociones de cada personaje.

Las alusiones a la casa de Luismi presentan otro ejemplo de la fragmentación espacial. La mayoría de los que vieron la casa de Luismi, como Munra, Chabela y Brando, coinciden en que era una “choza mugrienta que el cabrón decía que era su casa” (188); una “covacha torcida y a punto de caerse a pedazos que él llamaba casita” (115). Sin embargo, Luismi y Norma le daban una significación diferente, así lo manifiesta la siguiente cita:

Y después de un larguísimo rato, el camino rodeado de malezas vivientes finalmente desembocó en una especie de poblado sin calles, ni parques, ni iglesias, apenas un puñado de casas iluminadas por focos tristes. Bajaron por una hondonada que los condujo hasta una pequeña vivienda de ladrillo, también alumbrada por un solo foco desnudo que colgaba sobre el porche. Pero en vez de entrar a la casa o de tocar a la puerta, el muchacho la condujo al final de aquel terreno, donde se levantaba la caseta de madera que él presumió haber construido con sus propias manos, un refugio que a Norma le pareció más que perfecto, de tan

cansada que estaba, y sin que Luismi se lo pidiera se acostó enseguida sobre el colchón. (121)

Luego de vivir tantos sucesos horribles, Norma comprende positivamente el espacio ofrecido por Luismi y le parece perfecto para descansar y resguardarse, no repara en lo mugriento, lo torcido o en lo miserable del espacio. La choza de Luismi resulta perfecta porque no representa un peligro sino lo contrario, en ese momento, le ofrece más seguridad que la casa familiar de la que huyó. Ella resignifica el espacio brindado por Luismi conforme sus necesidades corporales y emocionales; igualmente adjetiva su casa de acuerdo a sus sentimientos de pena y le cuenta a Luismi “sobre Ciudad del Valle, y lo fea y triste que era, igual que la vecindad en donde vivía, con su madre y el marido de ella y una bola de hermanos latosos” (122). Por su parte, Luismi llama casita al, apenas, cuarto en el que vive, le da orgullo decir que sus manos la construyeron, la considera un espacio seguro y de libertad, apartado de las miradas críticas de su madre y del odio de su prima.

Las voces que componen el dialogismo, su visión particular del mundo y su singularidad al habitarlo, posibilitan obtener un panorama fragmentado, pero no en el sentido de incompleto, sino de múltiple. Los fragmentos orales del relato conceden la oportunidad de que el lector reconstruya el espacio y lo perciba orgánicamente. Es decir, presentan un espacio que va transformándose en correspondencia con las experiencias y la subjetividad de quien lo observa o lo habita. Por eso, el discurso narrativo oral expone contraposiciones descriptivas (refugio perfecto/covacha torcida) y brinda sucesiones temporales de los lugares.

Las descripciones del espacio principal donde suceden las historias, La Matosa, manifiestan un paisaje desolado que evidencia la desarticulación comunitaria; sólo retrata algunos pocas “chozas y tendejones levantados” (25), ocultas entre “matas y matas y matorrales achaparrados cubiertos de enredaderas que en la época de lluvias crecían a velocidades escabrosas, que amenazaban con tragarse las casas y los cultivos” (25-26). Por lo que refiere Norma, no existen espacios de reunión, ella sólo ve un “una especie de poblado sin calles, ni parques, ni iglesias, apenas un puñado de casas iluminadas por focos tristes” (121). Los fragmentos orales de voces del pueblo y de Norma, refieren un ambiente hostil y agresivo (“amenazaban con tragarse las casas”); además de que, en la disposición disgregada del espacio (“sin calles, ni parques, ni iglesias, apenas un puñado de casas”), captan el desarraigo y la desvinculación entre los miembros de la comunidad.

Las descripciones del pueblo, más que un intento de particularizarlo, lo proponen como un espacio genérico. Es decir, La Matosa podría identificarse con cualquier poblado costero, pequeño y empobrecido; cubierto por matas indistintas y susceptible a transformarse en una heterotopía, en un no lugar o en un cementerio. El objetivo no reside en alabar el espacio que originó la oralidad con descripciones detalladas y armoniosas, sino mostrar su inhabitabilidad debido al extremo calor, “dicen que el calor está volviendo loca a la gente” (217); al crecimiento acelerado y exagerado de las matas, que invadían y ocupaban más terreno que los mismos habitantes. Esas “malezas vivientes” (25), “matas y matas de caña que llegaban hasta la ribera” (93), un “mar interminable de matas” (93) que encubrían las atrocidades.

En la novela, la relación cuerpo y espacio mantiene una dinámica de reciprocidad. En el apartado anterior analicé la interacción e influencia del contexto y la política (biopolítica) en el cuerpo, la injerencia del afuera en el espacio corporal; y, en el presente análisis, la influencia de estado corporal y mental en relación a la percepción y descripción oral del espacio. En La Matosa, dicha reciprocidad entre el cuerpo y el espacio converge en la degradación del cuerpo y la fragmentación del espacio; y culmina en la fosa común.

Dentro de la dinámica comunitaria del pueblo, la idea de la fosa común representa una amenaza latente para todos los cuerpos, ya sea por enfermedad o por agresión. La abuela de Yesenia ejemplifica lo anterior, cuando cuestiona sobre “¿qué pasaría con los restos del pobre Maurilio? Terminarían en la fosa común por culpa de esas víboras rastreras que tenía por hijas, y fue por eso que decidió por uno de esos lotes a perpetuidad que costaban un ojo de la cara” (41). El tío Maurilio corría el peligro de terminar en una fosa común, entre tantos otros anónimos, a pesar de que iba a morir por enfermedad y de que conocían su identidad. Las fosas ya formaban parte del paisaje de La Matosa, configuraban los nuevos cementerios anónimos que, sin aparente guerra, crecían aceleradamente. Situación referida en la plática de los enterradores:

Mejor ya vaya cavando otra fosa, dijo el otro, el güero, el que casi nunca hablaba y nomás se le quedaba viendo al Abuelo con su sonrisita pendeja. A esa todavía le caben veinte más, le respondió el viejo. El flaco soltó la carcajada: Lo mismo dijeron en Villa Abuelo, y ¿ya ve? Tenemos que traerle los cuerpos para acá porque allá no caben. Las fosas del panteón parecen montículos de picher. (220)

Sin importar el origen de las fosas, cavadas por gente de las autoridades o “cavadas con prisa en los terrenos que rodean las comunidades” (216-217), estos

espacios acogían cuerpos expuestos a la violencia heterotópica: “decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados [...] Muertos por balaceras y choques de auto y venganzas entre clanes de rancheros; violaciones, suicidios, crímenes pasionales como dicen los periodistas” (217). La fosa común resume la violencia heterotópica, porque simboliza la violencia que nulifica al individuo como ente social y agente de derechos (el bio-poder); además, su disposición espacial invade y atenta el espacio corporal. Tal como lo explica Arturo Aguirre, en su estudio sobre la violencia:

La fosa común [...] genera la frontal disolución de la individualidad, de su espacialidad y de su memoria tan singular como única: se trata de la liquidación de la identidad irremplazable, irrepetible e irreversible de cada yo que ha sido dispuesto en una fosa común de una forma saturada, encimada, desespaciada, en la expectativa de la deshumanización de las víctimas que atenta contra el ser (espacio) de cada quien, mismo que las tradiciones culturales han afirmado con las milenarias y diversas prácticas funerarias. (2015: 85)

La violencia heterotópica y la fosa común confluyen en que invaden el espacio compartido (cuerpo-espacio); penetran en las dinámicas cotidianas, en los vínculos, en cada aspecto del vivir, hasta volverse habituales, comunes. Debido a eso, Aguirre alude a lo anterior y ve la fosa como un acontecimiento “no necesariamente común, sino parte de una cultura que declina ante la valoración de la vida y empezó a asimilar la violencia del cuerpo en el espacio común” (2015: 91). La biopolítica que ve en el cuerpo una máquina, contribuyó a la cosificación de éste y las fosas comunes dejan al descubierto la conciencia tomada acerca de quién controla el cuerpo, la muerte y su disposición geográfica. En la fosa, el cuerpo sigue experimentando la violencia heterotópica: la degradación y el horror simbólico que conlleva. Ya que, como menciona Aguirre:

En la fosa el encimamiento excede al propio cuerpo, y este ya no es más tumba solitaria, memorial y descanso; sino que es la marca de cómo

someter al muerto, y propiamente al cadáver al olvido, al encimamiento que despersonaliza, porque cada cual pierde la espacialidad que le es propia. (2015: 97-98)

En *Temporada*, el personaje del viejo encarna una apelación literaria hacia la sensibilidad y la humanización del cuerpo, porque, aun cuando recibe burlas, el Abuelo sabe que, a los muertos, “había que calmarlos primero, hacerles ver que no había razón alguna para tener miedo, que el sufrimiento de la vida había concluido y que la oscuridad no tardaría en disiparse” (221). Por un instante, la acción del abuelo les devuelve un poco de su humanidad, “porque los muertos sentían que una voz se dirigía a ellos, que les explicaba las cosas y se consolaban un poco” (221).

La ternura del Abuelo resignifica, el espacio de la fosa, en cierto modo, no lo ve como un mero trámite o un lugar para olvidar cuerpos violentados. Por eso le molesta que le sugieran enterrarlos parados (220), como si fueran objetos olvidados que estorban; y redobra sus esfuerzos por proteger la vulnerabilidad de esos cuerpos que, aun sin vida, siguen en peligro:

Había que apurarse, terminar de cubrir los cuerpos, primero con una capa de cal y luego con otra de arena, antes de que cayera el aguacero, y luego colocar la malla de gallinero sobre la fosa, y las piedras encima para que los perros sin dueño no vinieran a desenterrar los cuerpos en la noche. (221)

Lo expuesto en estos apartados, hizo posible estudiar la casa de la Bruja como una heterotopía construida desde la oralidad; así como la significación de los cuerpos en dicho espacio de acuerdo a la posición que ocupan en la heterotopía. Los personajes que habitan la heterotopía, a diferencia de quienes sólo la visitan, están expuestos a la violencia heterotópica: una agresión simbólica y física que desdibuja la identidad y

degrada los cuerpos. La violencia heterotópica, asimilada en la cotidianidad del poblado, es consumada en la fosa común.

La oralidad y su respectivo dialogismo, contribuye a una descripción espacial y geográfica, incluso de los cuerpos, configurada por medio de discursos orales que dan una visión subjetiva de cada espacio; sin que el narrador se adueñe de toda la perspectiva, como pasaba en los escritos de transculturadores.

4. Escritura femenina: Conquista de la palabra oral

¿Por qué hay tan pocos textos? Porque aún muy pocas mujeres recuperan su cuerpo. Es necesario que la mujer escriba su cuerpo, que invente la lengua inexpugnable que reviente muros de separación, clases y retóricas, reglas y códigos, es necesario que sumerja, perfore y franquee el discurso de última instancia, incluso el que se ríe por tener que decir la palabra «silencio», el que apuntando a lo imposible se detiene justo ante la palabra «imposible» y la escribe como «fin».

Hélèn Cixous, en *La risa de la Medusa*

En el capítulo pasado, reflexioné respecto al impacto de la simultaneidad tecnológica en los espacios cotidianos y en su repercusión a nivel literario: la fragmentación del espacio. Además, el estudio de la oralidad, hizo posible desarrollar los principios de las heterotopías, propuestos por Foucault, en relación a la casa de la Bruja; así como

conformar los rasgos predominantes en la violencia heterotópica. Estas observaciones que apuntan, no sólo a la técnica literaria, sino a lo social, concuerdan con los conceptos presentados al comienzo de esta tesis, que se pronunciaban por una definición abarcadora de la oralidad. Es decir, la oralidad a manera de vida, de cultura, de expresión-comunicativa y artística; por ello, oralidad y literatura representan dos caras de la vida misma.

En las observaciones teóricas iniciales, propuse ver la fundación de la literatura hispanoamericana desde la tensión oralidad-escritura y vincular a los transculturadores en tal línea. Hablé de cómo los dueños de la escritura colonizaron a las culturas orales americanas y de que, por medio de la oralidad aunada a la literatura, los letrados (y los transculturadores) han intentado dar voz a los grupos marginados. En términos generales, hablé un poco de cómo el hombre poseía el territorio lingüístico y, en ocasiones, lo compartía con voces relegadas que, algunas veces, eran voces de mujeres. Así lo muestra la escritura del Inca Garcilaso, que rescata la voz de su madre, mujer indígena que atesoraba la sabiduría en su oralidad, en su palabra.

Escribir, aunque “herencia paterna”, también significa recuperar la voz de la madre, las primeras palabras que inventaron y que construyeron el mundo en la niñez. Entrar al mundo codificado y ordenado del lenguaje simboliza, en cierta medida, la pérdida de la espontaneidad, del gesto, de la tonalidad y del intrincado mar de palabras que conforman la expresión oral. El recurso estilístico de la oralidad en la literatura, así como en la escritura genérica, construye el discurso íntimo y re-construye esa lengua materna marginada. Sin embargo, el recurso oral enmarcado en la escritura paterna, es

decir, en el código ordenado del lenguaje, no basta para dialogizar o redimir la voz materna.

Hélèn Cixous, en *La risa de la medusa*, perfila una escritura femenina que nace de la marginalidad, de la voz silenciada de la madre. Una escritura cuya esencia procede de la oralidad comprendida y originada en el espacio primario: el cuerpo. En voz/palabras de Cixous:

Texto, mi cuerpo: cruce de corrientes cantarinas, escúchame, no es una «madre» pegajosa, afectuosa; es la equivoz que, al tocarte, te conmueve, te empuja a recorrer el camino que va desde tu corazón al lenguaje, te revela *tu* fuerza; es el ritmo que ríe en ti; el íntimo destinatario que hace posible y deseables todas las metáforas; cuerpos (¿cuerpo?, ¿cuerpos?) tan difícil de describir como dios, el alma o el Otro; la parte de ti que entre ti te espacia y te empuja a inscribir tu estilo de mujer en la lengua. Voz: la leche inagotable. Ha sido recobrada, La madre perdida. (1995: 56)

Al escribir, la mujer recobra la voz de la madre, la hace circular en el mundo escritural patriarcal y resignifica el lenguaje, porque “en la mujer siempre subsiste al menos un poco de buena leche-de-madre. Escribe con tinta blanca. (Cixous, 1995: 57).

Quizá, por eso, las transculturadoras no existan en los postulados de Rama, ya que, el transculturador, quien hace circular la cultura y el dueño de la escritura, detenta una posición superior. El transculturador hizo a un lado el habla materna para adoptar el lenguaje paterno y, en su intento de dar voz al otro, al iletrado (marcado por su lenguaje oral: la voz materna), mantiene la postura rígida del código. El transculturador conserva su lenguaje elevado y disecciona la oralidad, la exhibe aparte, así, le proporciona superioridad a su narrador. A través del Discurso Polifónico de Simultaneidad Enunciativa quedó claro que, en *Temporada*, la oralidad exacerbada provoca la transgresión de esa autoridad narrativa.

En tal sentido, la escritora/transculturadora, que preserva la relación oral con la voz de la madre, con su propia voz de mujer, recobra las voces y las dialogiza de manera más natural, desde ese mismo nivel oral. Por tanto, el transculturador se presenta como dueño de la escritura, mientras que la transculturadora, debe apropiarse de la escritura y su oralidad fluye conjuntamente con la de su narrador o su narradora y la de los personajes. Acerca de lo dicho, conviene enfatizar en dos asuntos importantes: al hablar de “la transculturadora” hago alusión a la escritora, Fernanda Melchor; la entidad narrativa representa esa voluntad creadora que busca una renovación en la técnica literaria, así como la propuesta de un lenguaje femenino distinto.

En cuanto a la provocación de aventurar la sugerencia de una narradora: en *Temporada de huracanes*, el avance del relato oral, secundado por el uso del discurso indirecto libre, conduce a una percepción flexible acerca de quien narra la historia. La identidad narrativa bien manifiesta una inclinación masculina, cuando narra desde la conciencia de un personaje hombre, o bien femenina al tomar el relato de un personaje femenino. O sea: la entidad narrativa puede figurar como narrador, narradora o, a modo de simplificarlo, un narrador anónimo. Por ejemplo, en este fragmento donde la narración conserva el tono y el registro oral-subjetivo del personaje masculino, Munra:

Luisi ya estaba lo bastante papayón como para que Munra tuviera que andar amamantándolo, cuidándolo, [...] el pinche chamaco no había hecho más que despreciar los consejos que Munra había tratado de darle desinteresadamente [...] Igualito a la Chabela. Igualitos los dos pinches necios. Peor que mulas, carajo, y además soberbios: no podía *uno* decirles nada, todo siempre era motivo de pleito, *uno* siempre era el que terminaba cediendo, poniendo su cara de pendejo y hasta pidiendo disculpas por haberlos ofendido. (72) [cursivas mías]

El discurso indirecto libre, que causa la simultaneidad enunciativa, provoca que la entidad narrativa quede desdibujada por otras voces, lo que le resta autoridad y le otorga flexibilidad para adentrarse en la conciencia del personaje sin imponer su sesgo perceptivo. La intromisión de los pronombres “uno” y “una”, como auto-referencia del personaje/narrador, acentúan la flexibilidad genérica del narrador anónimo. La siguiente cita lo demuestra:

Y Norma meneaba la cabeza y decía: no, mamá, yo no voy a esos lugares, [...], aunque luego, cuando estaba a solas, se ponía a pensar en las palabras de su madre y no entendía qué era aquello del domingo siete, ni qué tenía que ver con sus vecinas, o con el billar de la esquina, o con eso de las manos que le metían a *una*. (125) [cursivas mías]

Subrayar la anonimidad o la flexibilidad de género de la entidad narrativa resulta significativo, porque, al menos en los postulados narrativos de la transculturación y en los autores que Rama estudia, no cabe por completo la concepción de una narradora. Más aún, al considerar la escritura como parte de un sistema patriarcal donde, por mucho tiempo, sólo el hombre poseía un derecho casi absoluto sobre ésta. Reflexionar en la posible existencia de una narradora que hila el relato conlleva a reparar en el lenguaje femenino-literario actual: en una conciliación del lenguaje patriarcal y del lenguaje femenino que apunta a la resignificación de lo femenino³⁷ desde la escritura femenina. Justamente, hablar/narrar a través de la oralidad y la conciencia de un

³⁷ Tomo la definición que da la Dra. Aralia López sobre “lo femenino”, en su “Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria”, introducción al libro *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*. La cito: “El discurso de lo femenino –tradicional– [...] insiste en el eterno femenino elaborado por las representaciones patriarcales durante siglos, plantea una concepción esencialista de la feminidad como unidad ontológica, partiendo de su desocialización y deshistorización.” (1995: 11)

personaje masculino, implica la capacidad de adentrarse en el Otro, el viaje de ida y de regreso que exige sostener una doble subjetividad.

La transculturadora erige su escritura en una oralidad andrógina, lo que me recuerda la afirmación de Cixous: “Diré: hoy la escritura es de las mujeres. No es una provocación, significa que: la mujer acepta lo otro. No ha eliminado, en su convertirse-en-mujer, la bisexualidad latente en el niño y en la niña” (1995: 47). Conforme la escritura andrógina, la postulación de una entidad narrativa anónima, narrador o narradora, cobra más sentido. Así, la transculturadora dota a su narrador anónimo³⁸ de una oralidad exacerbada. Para ilustrar dicha oralidad, en el siguiente pasaje, la narradora³⁹ intensifica su oralidad de tal modo que da la impresión de abogar por Munra y de que el mismo personaje toma la palabra, pero jamás deja de narrar en tercera persona:

Él qué iba a saber que en aquel momento esa persona estaba muerta o muriéndose en aquel predio, si nunca vio qué fue lo que le hicieron, a él nada más lo utilizaron, pinches chamacos hijos de la chingada, que le ofrecieron dinero para que los llevara y él los llevó pero no sabía lo que se tramaban, a ellos preguntentes por el dinero, ellos son los que entraron a la casa, y además ellos son los que se la vivían metidos ahí todo el tiempo, si todo el pueblo sabía desde hace muchos años que la Bruja y el Luismi eran amantes, y que estaban peleados por un asunto de un dinero, pregúntele al Luismi, pregúntele al Brando. (95)

La narradora focaliza la conciencia de Munra y combina la oralidad del personaje con la oralidad escritural, utiliza el lenguaje altisonante de Munra (“pinches

³⁸ Me parece importante hacer notar lo que alguna vez dijo Virginia Woolf, en *Una habitación propia*: “En la mayor parte de la historia, Anónimo era una mujer”, porque, así como alguna vez se dio por sentado que muchos de esos escritos anónimos provenían de escritores-hombres, también se dé por hecho que la entidad narrativa, que no detenta un género particular, se identifique como un “narrador anónimo” y no una narradora.

³⁹ Para efectos de lo que trato en este capítulo, en adelante, me referiré a la entidad narrativa como “narradora”.

chamacos hijos de la chingada”) y lo mezcla con formalidades como “aquel predio”; además de que no respeta una sintaxis tradicional-académica, transcurre con la oralidad.

La transculturadora advierte la oralidad integrada a la conciencia corporal, no sólo por su escritura de continuidad sintáctica que imita el largo aliento de una conversación, también porque remite al cuerpo con la misma naturalidad con que la oralidad invita a gesticular. La vertiginosidad escritural de la que habla Cixous desborda la lengua y el cuerpo, por lo tanto, deja rastros corporales. Así, en la novela, la narradora deja a la vista frases que evocan la corp-oralidad del personaje: “Todo lo que sus chingaderas habían ocasionado, puras desgracias para la familia: la enfermedad de la abuela, [...], el coraje aquel que la dejó paralizada *de la mitad de este lado*” (35). El discurso oral femenino, narradora y personaje, promueven una imaginación que incita a “mirar”, saberse cuerpo y reconocer al Otro en cuerpo, en voz.

De igual modo que Yesenia (en la cita anterior), Chabela despliega su oralidad con las manos, involucra los sentidos de quien la escucha y del que la lee: “Estaré ruca y arrugada pero *mira, mira* nomás estas nalgotas, *mira* qué paradas las tengo todavía; y *mira*, no tengo ni una sola estría en la panza” (143); “Sólo podía gozar con él; con los clientes te digo que no; con ellos era pura chamba, puro cotorreo, pero con Maurilio era distinto. Y es que el cabrón tenía una reata *así de este tamaño*, mamacita” (144-145) [cursivas mías en las tres citas]. Lograr la expresión corporal del otro con la oralidad contribuye a la reconfiguración de una dialogización desde la feminidad.

En 1992, Kemy Oyarzún exploró la cuestión del dialogismo en América Latina, situación más cerca de la simulación que del “verdadero” dialogismo que interpreta como un “viaje de ida y de regreso” (1992: 37). Sin embargo, según Oyarzún, este viaje,

que consiste en empatizar con el Otro, sólo se ha hecho superficialmente, porque “sólo se puede hacer dentro de los límites cercados por el Orden Simbólico Patriarcal: no pasar la barra del continente oscuro, innombrable, por cuanto no ha sido aún “conquistado” (1999: 38). La obsesión por mantener el control y la autoridad narrativa, mediante el lenguaje elevado, demuestra la resistencia al Otro, a su habla que necesita de dirección para llegar a ser literatura. Con tal panorama, difícilmente, el dialogismo quedará realizado bajo los términos que Bajtín refiere en *Estética de la creación verbal* (citado por Oyarzún):

Yo debo llegar a sentir a este otro, debo ver su mundo desde dentro, evaluándolo tal como él lo hace, debo colocarme en su lugar y luego, regresando a mi propio lugar, completar su horizonte mediante aquel excedente de visión que se abre desde mi lugar” (1999: 30).

Oyarzún destaca la biografía escrita por mujeres en América Latina porque establece una conexión de empatía con el Otro; un dialogo a partir de la propia subjetividad y la del Otro. La subjetividad simultánea, dividida y propia, propicia que “el aprendizaje de las protagonistas y su constitución como sujetos va[ya]n asociados a un concepto móvil, plural, fluido y posicional: en lugar de otro-para-el-que-yo-soy, un “yosotras”, otras-para-las-que-estamos-siendo” (1992: 41). Ir a la otra, al otro, y regresar a una misma con la subjetividad de la Otra/o y salvar la propia, labor constante que la mujer ha desempeñado, históricamente, en la sociedad; como refiere Marcela Lagarde en su estudio antropológico acerca la situación de la mujer y sus cautiverios: “la mujer es una creación histórica cuyo contenido es el conjunto de circunstancias, cualidades y características esenciales que definen a la mujer como ser social y cultural genérico: ser de y para *los otros*” (2005: 33).

La transculturadora potencia su subjetividad y la del Otro mediante la oralidad, lleva la dialogización al extremo y recobra la voz del otro convertido en ella misma, la transforma en un “yosotras”, un “yosotros”. Afirmación que recuerda la androginia escritural ya mencionada. Vivir y percibir la realidad dentro del orden simbólico patriarcal incide en el desarrollo de esa autoconciencia simultánea; orilla a intuirse en coexistencia de la mirada patriarcal y de la propia. Circunstancia reflejada en la escritura, en la literatura, donde la mujer, la escritora y la transculturadora colocan, mediante su narradora o narrador anónimo, una mirada simultánea. Es decir, una mirada bizca, como lo señaló Sigrid Weigel en “La mirada bizca: Sobre la historia de la escritura de las mujeres”: “verse viendo *que es vista y cómo es vista*” (1986: 72).

En el presente capítulo propongo estudiar *Temporada de huracanes* como un texto unido a la línea de la transculturación latinoamericana, pero en manos de una transculturadora. Al plantear una transculturación femenina, la novela adquiere una dimensión analítica que supone la observación particular del discurso femenino. En tal sentido, en los apartados que siguen, profundizaré en los postulados del dialogismo femenino y en los valores estereotípicos de género, bajo la mirada bizca que propone Weigel. Cabe destacar que, aunque Weigel propone un análisis en torno a la escritura femenina, específicamente como escritoras, aquí pretendo llevar la mirada bizca al panorama ficcional: a la mirada bizca de los personajes femeninos. Lo anterior, con el objetivo de evidenciar un cambio en el paradigma del lenguaje literario femenino; es decir, postulo la novela como un texto que insiste en el proceso de resignificación, “que

implica conquistar y reclamar, apropiarse y formular, así como olvidar y subvertir” (Weigel, 1986: 73), precisamente, las imágenes de lo femenino.

4.1 La mirada bizca desde el dialogismo

En *Temporada*, el dialogismo representa una herramienta que facilita reconocer y resaltar la aparición de la “mirada bizca” propuesta por Weigel, ya que favorece el flujo de las voces y de sus perspectivas. La estructura oral-dialogizada brinda la posibilidad de escuchar/leer a los personajes femeninos y conocer, mediante su conciencia, las voces que intentan trazar la imagen de lo femenino. Asimismo, las voces femeninas reflejan y refractan la resistencia y el esfuerzo por reconfigurar esas imágenes. Para justificar estas afirmaciones conviene rescatar las voces dialogizadas que deambulan en las conciencias de los personajes femeninos, así como confrontar dichas imágenes bajo la mirada bizca y comprender en qué medida han desarrollado esta conciencia simultánea de “verse viendo *que es vista y cómo es vista*” (1986: 72).

El análisis favorecerá el discernimiento de un dialogismo femenino, conforme los dos puntos que Oyarzún considera importantes para el progreso del dialogismo femenino: reflexionar la forma literaria en una doble tarea de apropiación de las formas dadas y de circulación de éstas; así como resignificar los cuerpos y las prácticas menospreciadas por la cultura androcéntrica (1992: 44). Planteamientos muy en

consonancia con lo anotado por Weigel, respecto a la necesidad de un nuevo lenguaje femenino: liberado y auténtico (1986: 90), que retomaré más adelante.

En primer lugar, cabe señalar el concepto de *posicionalidad* al que hace referencia Aralia López (1995: 9), ya que permite visualizar a la mujer en un determinado momento histórico que constituye parte de su subjetividad e identidad. Es decir, percibir a la mujer a partir de la *posicionalidad* concede un panorama integral que facilita interpretar el género “en relación con hábitos, prácticas y discursos concretos que, además, no son fijos, sino que cambian según los contextos sociohistóricos” (1995: 9). Mantener una perspectiva dinámica y abierta a la diversidad femenina resulta indispensable para comprender que la teoría crítica, enfocada a las mujeres, también conserva una esencia flexible. En correspondencia, la mirada bizca que destaca Weigel surge atravesada por esta posicionalidad, lo que provoca miradas bizcas caleidoscópicas: múltiples y mudables.

En la novela, la mirada bizca acontece en un contexto marginal asociado a la heterotopía de desviación y a la violencia heterotópica, circunstancias que suprimen la identidad y dejan marca en el cuerpo. Por tanto, la mirada bizca, o simultánea, femenina nace limitada por la escasa educación, por los precarios servicios de salud y, especialmente, por la violencia sistémica-capitalista que, en los cuerpos, ve objetos de consumo y de producción. Silvia Federici, en su libro *Más allá de la periferia de la piel*, reflexiona en torno a la situación de los cuerpos de las mujeres en el sistema capitalista y designa la violencia sistémica como un problema estructural, lo que significa que:

A las mujeres se les prepara para ser abusadas sexualmente por las condiciones económicas en las que a la mayoría de nosotras se nos obliga a vivir. Es claro que, si las mujeres ganaran salarios más altos, [...] pudiéramos apartarnos de

relaciones o trabajos abusivos en los que somos acosadas sexualmente, entonces veríamos un cambio. (2022: 35-36)

En La Matosa, aunque los hombres gozan de más “privilegios”, también viven las consecuencias del mismo problema estructural, porque, igual que las mujeres, buscan prostituirse: “bombear a los chotos cuando te faltaba dinero para la bolsa de perico” (185); “las locas se llevaban a Brando a los mingitorios de El Metedero para mamarle el picho por dinero” (186). Sin embargo, incluso, su decisión de prostituirse obedecía a impulsos o a caprichos, como obtener dinero y gastarlo en drogas o alcohol. Para las mujeres de La Matosa, la opción de manutención más cercana consistía en la prostitución, como Chabela refiere: “me quedé sola y tuve que ponerme a talonear para no morir de hambre” (142). Además de que la mujer nace y crece subordinada a quien posee el poder económico, de igual forma, su propensión al abuso corresponde con un sistema de valores que la ha despojado, simbólicamente y físicamente, de su cuerpo.

Concerniente a esta última afirmación, Marcela Lagarde, en su estudio antropológico relativo a los *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, liga la percepción psico-corporal femenina a una negación social/patriarcal del cuerpo, que soporta dos extremos. Por un lado, la negación del cuerpo y los placeres, en el caso de las monjas; por otro lado, la renuncia y la entrega total del cuerpo de las esposas e, incluso, de las prostitutas. (2005: 40). Particularidades que definen a las mujeres como: “seres que renuncian al protagonismo y al beneficio directo de sus acciones, para darlas y darse a *los otros*” (Lagarde, 2005: 40). Tales valores quedan simplificados en la figura de la prostituta, porque, como resalta Lagarde, “su cuerpo encarna el erotismo y su ser-de-otros se expresa en la disponibilidad (históricamente

lograda) de establecer el vínculo vital al ser usadas eróticamente por hombres diversos, que no establecen vínculos permanentes con ellas” (2005: 39).

Conforme lo expuesto, aparte de los espacios evidenciados como cautiverios de las mujeres: “casa, convento, burdel y manicomio” (Lagarde, 2005: 40); al tomar el cuerpo femenino como un espacio, simbólicamente, vaciado y colmado de la mirada externa: el cuerpo mismo queda transformado en otra especie de cautiverio. Idea que coincide con el desarrollo de la violencia heterotópica del capítulo anterior, dado que el cuerpo padece la violencia simbólica y físicamente. Los personajes femeninos en *Temporada* se aproximan a una mirada bizca a través de ese cautiverio de violencia heterotópica: su cuerpo. Por tanto, consiguen “verse viendo *que es vista y cómo es vista*” (1986: 72) por medio de la imagen y del trato hacia su cuerpo.

La Bruja madre representa una figura de oposición al sistema y a la imagen tradicional de lo femenino, precisamente, por eso la calificaron como “bruja”. Primero, por sostener una relación extramarital con don Manolo Conde: “suripanta advenediza rastrera y asesina [...], que se daba los aires de señora pero no era más que una güila que don Manolo sacó de un bohío en la selva para tener con quién desahogar sus más bajos instintos” (15). La Bruja decidió a quién y cómo entregar su cuerpo, no aceptó el perfil femenino impuesto. Más aún, puso sus conocimientos herbales a disposición de otras mujeres a las que liberó de la imposición de procrear o de conformarse con su destino.

Juzgaron a la Bruja por compartir su cuerpo y por no hacerlo, porque la norma proclama que a lo femenino lo valida un hombre, un marido. No obstante, no le volvieron a conocer un hombre después de la muerte de don Manolo:

Y pues cómo, si ella misma se la pasaba echando pestes de los varones, diciendo que eran todos unos borrachos y unos huevones, unos pinches perros revolcados, unos puercos infames, y que antes muerta que dejar que cualquiera de esos culeros entrara a su casa y que ellas, las mujeres del pueblo, eran unas pendejas por aguantarlos y los ojos le brillaban cuando decía eso y por un segundo volvía a verse hermosa de nuevo, [...] y las mujeres del pueblo se santiguaban porque podían imaginarla desnuda, montando al diablo y hundiéndose en su verga grotesca. (17)

El discurso indirecto libre adopta la voz de las mujeres del pueblo que dejan al descubierto la imagen de lo femenino, lo dado por el orden patriarcal: la mujer que cede su cuerpo al servicio de los hombres o de la procreación dentro del matrimonio. La Bruja vieja no optó por ninguna opción y quedó relegada, de cualquier forma, a una imagen sexualizada, enigmática y negativa. La Bruja sabía, conscientemente, que su imagen no encajaba con el estereotipo de lo femenino y que la asociaban con lo maligno; y, en lugar de negar o cambiar esa imagen, la reforzó: “Cuando las mujeres se atrevían a preguntarle quién era el padre de la Chica, [...] la Bruja se les quedaba viendo con una sonrisa torva y les decía que la Chica era hija del diablo” (20-21).

Construir una mirada simultánea implica reconocerse distinta ante la mirada ajena e intentar construir o elegir la imagen propia. Adquirir una mirada simultánea conlleva rebeldía que, casi siempre, se traduce en el cuerpo. La Bruja decidió compartir su cuerpo con un hombre casado sin importarle los prejuicios morales; después, quiso mantenerse alejada de los hombres y fue castigada con una violación múltiple. A pesar de semejante agresión, la Bruja tomó la decisión de traer al mundo a la “hija del diablo”, aun cuando conocía métodos para abortar. Tal empeño en ser dueña de su cuerpo la llevó a recluírse, quedó cautiva en su cuerpo, simbólicamente, y en su casa, materialmente. Cautiverio heredado por su hija, la Bruja Chica.

La imagen de lo femenino en la novela proviene, principalmente, de las madres que todavía se aferran a la tradición patriarcal y hacen eco a la voz del pueblo. Las progenitoras transmiten a sus hijas las imágenes que acogieron de la mirada patriarcal, mas, ellas no las admiten y generan una mirada simultánea que las conflictúa. La relación madre e hija de las brujas fluye de manera diferente, debido a que la Bruja vieja no comulgaba con los estereotipos tradicionales de lo femenino. Aunque también mantenían cierta tensión, denotada en las palabras que la Bruja vieja utilizaba para dirigirse a la Chica: “Siempre era tú, zonza, o tú, cabrona, o tú, pinche jija del diablo cuando quería que la Chica fuera a su lado, o que se callara, o simplemente para que se estuviera quieta debajo de la mesa y la dejara escuchar las quejas de las mujeres” (13).

Los pocos datos de su relación proceden de voces fragmentadas que producen grandes espacios de indeterminación en cuanto a su interacción. Resulta imposible saber si la Chica, que nació bajo el género masculino, eligió identificarse como una mujer desde pequeña o si su madre la orilló debido a su recelo por los hombres. Aunque sí queda claro que las voces de las mujeres la describen siempre como una niña/mujer, con “sus pelos crespos y enmarañados y sus vestidos harapientos y sus enormes pies descalzos, tan alta y tan desgarbada, briosa como un muchacho y más inteligente que cualquiera” (18). Sin importar el proceso de transformación, causa interés que, con su filiación femenina, la Chica ratifica su derecho de sucesión, por lo que “le decían la Bruja, igual que a su madre: la Bruja Chica cuando la vieja empezó el negocio de las curaciones y los maleficios, y la Bruja a secas cuando se quedó sola” (13).

Relevar a su madre en la brujería la convirtió, automáticamente, en una inadaptada, una marginada, igual que la Bruja vieja. Quizá, la mirada bizca en la Chica

comienza al auto-proclamarse mujer, verse en un cuerpo fuera de la norma, exponerse al desdén y porfiarse a la feminidad. El testimonio de Munra revela el secreto a voces:

Nadie le había dicho que la tal Bruja era en realidad un hombre, un señor como de cuarenta [...], vestido con ropas negras de mujer, y las uñas bien largas y pintadas también de negro, espantosas, y aunque llevaba puesta una cosa como velo que le tapaba la cara nomás con escucharle la voz y verle las mano uno se daba cuenta de que se trata de un homosexual. (92)

Cabe mencionar que Munra no conoció a la Bruja de joven, por eso le sorprende tanto. Otras voces comentan el doble rol que tuvo que tomar la Chica: el de sustituir a su madre en la brujería y en su casa. Mantenía el orden en las tareas domésticas y en las finanzas, porque:

Pronto fue capaz de llevar a cabo cualquier quehacer que la madre le enjaretara: cortar la leña y acarrear el agua del pozo y caminar hasta el mercado de Villa, trece kilómetros y medio [...] con las bolsas del mercado y los huacales a cuesta, sin pararse nunca a descansar un instante [...] briosa como un muchacho y más inteligente que cualquiera, porque después de un tiempo se supo que era la Chica la que llevaba el gasto de la casa y la que negociaba las rentas con las gentes del Ingenio, que seguían al sobres de aquel pedazo de tierra y aguardaban un descuido de las Brujas para despojarlas [...], aprovechando [...] que no había hombre alguno que las defendiera, aunque ni falta que les hacía porque la Chica quién sabe cómo había aprendido a negociar los dineros. (18)

La voz del pueblo evidencia que la Chica siempre fue vista y tratada como una mujer más, por tanto, cabe incluirla en esta mirada bizca, donde ella reconoce su feminidad y la muestra bajo una fuerza inclinada a lo masculino que no corresponde con la imagen de lo femenino. Una fortaleza superficial sugerida en el cuerpo, pero contrapuesta a sus deseos; inútil ante “el vicio de los hombres” (31), que le dejaban “los moretones que le inflaban los párpados” (31). Un vicio que simboliza un choque o una ruptura con el pensamiento de su madre, que despreciaba a los hombres. La mirada

bizca en la mujer transexual requiere, obviamente, de un estudio más profundo. Aquí, pretendo destacar la mirada bizca materna y su sucesión legitimada en una hija transgénero.

El hecho de que las brujas vivieran solas y ofrecieran servicios de “curaciones y maleficios” (13), ya confrontaba los valores tradicionales; las ganancias de sus tierras, así como de sus servicios, les dieron la oportunidad de conservar cierto control de su vida. Sin embargo, la violación trunca el anhelo de libertad de la Bruja vieja y no alcanza una ruptura con el sistema; por supuesto, la Bruja Chica crece sobre semejante trauma y jamás logra salir de la violencia sistémica y heterotópica.

De regreso a las otras imágenes de lo femenino, a través de la voz materna recuperada de las conciencias de los personajes Yesenia y Norma, destaco dos temas principales que delinear tales imágenes: el sexual y el materno-servicial. La abuela de Yesenia los perfila cuando pregunta “por qué Luismi no quería presentarle a su señora” (35-36); “Todo el tiempo chingue y jode a Yesenia: qué cómo era la muchachita aquella, que por qué se habían juntado así nomás, ¿acaso estaban esperando criatura? ¿Era trabajadora la chamaca esa? ¿Sabía guisar y lavar la ropa?” (36). Las preguntas iban encaminadas al bienestar de su nieto, le interesaba saber si “la chamaca” cubría las condiciones para ser una buena esposa: darle hijos, atenderlo y mantenerlo de ser posible.

Los rasgos precisados por la abuela coinciden con el cautiverio de madreposa que, según Lagarde, “es construido en torno a dos definiciones esenciales positivas de las mujeres: su sexualidad procreadora, y su relación de dependencia vital de *los otros* por medio de la maternidad, la filialidad y la conyugalidad” (2005: 36). La abuela de Yesenia

educó a su nieto para el rol de hijo/esposo, mientras que a sus nietas las enseñó a desempeñar el rol de madresposas. En el aspecto sexual, a diferencia de su primo, ellas siempre debían dormir en su casa, de lo contrario, quedaban expuestas como unas golfas. Yesenia cuenta que:

Una noche la abuela se dio cuenta de que la Bola no estaba en la cama con las demás, y a punta de reatazos nos levantó a todas y nos mandó a buscar a la cabrona por todo el pueblo [...], de seguro al día siguiente iban a estar diciendo que seguramente la Bola ya no era señorita. (45)

La Bola recibió su castigo dos días después, en el baño, “toda mojada y encuerada” (45), donde, además de los golpes, le dijo que ya no iría a la escuela y la llevó a vender jugos “para que viera lo que costaba ganarse el dinero” (46).

Las obligaciones maternas recaían en Yesenia que “por ser la mayor tenía que apechugar a huevo con la responsabilidad de la casa y de las primas y del pinche chamaco cuando la abuela no estaba” (42). La imagen de lo femenino que Yesenia recibió de su abuela le asignaba un lugar inferior y de servicio ante los hombres, a los que doña Tina prefería, como a su hijo Maurilio y a su nieto que:

En lo único en lo que se parecían era en lo huevones y en lo lacras, y en lo lambiscones que eran con la abuela, que siempre los dejaba hacer su reverenda voluntad, y por eso el chamaco ese creció para convertirse en un animal salvaje que nomás tiraba pal monte cada vez que lo dejaban suelto, incluso a deshoras de la noche, porque según la abuela era la forma en que se criaba a los varones para que no le tuvieran miedo a nada, pero era Yesenia la que tenía que andar cazándolo para que se lavara, para poder coserle la ropa toda desgarrada. (43)

Yesenia no acepta verse reflejada en una imagen servicial, especialmente al tratarse de su primo, por eso intenta demostrarle a su abuela que él no merece su cariño

y sus atenciones. Sale a la calle y busca pruebas que la convenzan, las encuentra y decide contarle la verdad sobre su nieto, pero no le quiso creer y 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 cochinadas era ella, y de los pelos la arrastró a la cocina y agarró las enormes tijeras de cortar el pollo y [...] sintió el borde chirriante de las tijeras contra su cráneo y escuchó el crujido que hacían las hojas al cortar los mechones enteros de su pelo, el cabello que ella tanto se cuidaba, la única cosa bonita que le gustaba de su cuerpo. (54)

Esa noche, Yesenia decide matar a su primo. A través de los ojos de su abuela, Yesenia se contempla en un estado de injusticia, la agresión a su cuerpo no consiguió su resignación y, aunque no mató a su primo, contravino a las enseñanzas de la abuela y lo denunció. La acción de Yesenia muestra la fractura en el sistema de creencias que su abuela le quiso imponer, debido a que, si bien falta información que proyecte a Yesenia en convivencia comunitaria, el lugar que ocupan ella y su primo en su dinámica familiar converge con el posicionamiento de los roles de género en el pueblo. Una posición subordinada que detesta porque, a pesar de su esfuerzo, nunca obtuvo el reconocimiento y el cariño de su abuela, ni siquiera al final cuando:

Yesenia con un hilito de voz, quiso pedirle perdón y explicarle que todo había sido por su propio bien pero fue demasiado tarde: una vez más, la abuela le había dado a Yesenia en donde más le dolía, y por eso se murió en aquel momento, temblando de odio entre los brazos de su nieta la más grande. (59)

Yesenia pide perdón a su abuela porque advertía su desobediencia; que denunciar a su primo contravenía a la responsabilidad materna que, como mujer y prima mayor, debía cumplir. Simultáneamente, mira sus enormes obligaciones, la injusta libertad de su primo y el inmerecido amor que su abuela le profesa sólo por ser hombre. Por lo que

toma la decisión de evidenciarlo, primero, y luego, de denunciarlo. Yesenia contraviene los valores maternos que doña Tina quiso inculcarle, sus responsabilidades como mujer, a causa de eso, ella le pide perdón a su abuela; aunque sabe correctas sus acciones, en el fondo, tampoco quiere transgredir totalmente la palabra de su abuela, por lo que no alcanza a romper con el estereotipo y terminará cumpliendo el rol de madre con sus primas.

Norma vive circunstancias muy parecidas a las de Yesenia, pero con sus hermanos. La situación de su madre la forzó a hacerse cargo de las labores domésticas; a convertirse en madrepasa de sus hermanos y de su padrastro. Desde pequeña tuvo que cuidar a sus hermanos mientras su madre trabajaba, conforme creció, su madre:

Empezaba con su letanía, antes de irse al trabajo y dejar a Norma en la casa para que llevara a los hermanos a la escuela y les preparara la comida: Norma, ya no eres una chamaca, pronto serás una señorita y tienes que portarte como corresponde, asumir tus responsabilidades en esta casa y ser un ejemplo para tus hermanos. (124-125)

Las responsabilidades cotidianas asumidas por Norma se resumían en “la pila de tarea que tenía que hacer después de fregar las ollas de la comida que ella misma había cocinado al mediodía, antes de irse a la escuela” (128), así como “levantarse a las cinco de la mañana a prepararle el café a su madre y envolverle el almuerzo que se llevaba a la fábrica” (136). Además, a sus trece años, Norma cubría las carencias materno-emocionales de su madre, quiero decir que ella era la madre de su madre, especialmente cuando regresaba del trabajo:

Hecha polvo y tan hambrienta y enfadada y sucia como el más pequeño de sus hermanos, una cría más a la que Norma debía alimentar y acariciar y consolar mientras frotaba y masajaba con aceite para bebé los callos duros y los músculos tiesos por todas esas horas que la madre pasaba de pie ejecutando una y otra vez los mismos movimientos frente a las

máquinas de coser. Sobre todo escucharla, sobre todo eso: escuchar las cuitas de su madre, las quejas, los reclamos [...] y asentir y darle la razón y mirarla a los ojos con una sonrisa en la boca y darle besos en la frente y palmaditas en la espalda cuando la madre lloraba. (132)

En tales condiciones, con la imposición de atender y cuidar a toda su familia, Norma quedaba en un total desamparo; nadie la procuraba, incluso, su deber también consistía en cuidar de sí misma, de su cuerpo. Su madre le dijo que la responsabilidad sexual recaía completamente en la mujer, que “todo el mundo sabe que el hombre llega hasta donde la mujer se lo permite” (126); “tú tienes que ser más abusada que ellos, tú tienes que darte a respetar porque ellos nomás van a llegar hasta donde tú los dejes” (133). Las palabras de su madre la cegaron ante el abuso, le hicieron creer que “tenía que existir algo muy malo dentro de ella, algo podrido e inmundado que la hacía gozar tantísimo con las cosas que ella y Pepe hacían juntos” (133).

En oposición a los consejos que Norma escuchaba, veía a su madre “encerrarse en el excusado a gritar que quería morirse” y salir a “emborracharse para buscar el afecto y las caricias de los hombres” (132). Sin sospecharlo, Norma aprendió que la cura para la soledad y el abandono residía en buscar la compañía donde fuera y con quien sea, por esa razón:

ya le había permitido mucho a su padrastro, demasiado, y lo peor de todo es que encima tenía ganas de permitirle aún más, permitirle que le hiciera lo que él tanto quería, eso que siempre le estaba murmurando en la oreja, [...] cosas que los viejos en la calle le susurraban y que ella quería que le hicieran, Pepe o los chamacos o los viejos o quien fuera, la verdad: todo con tal de no pensar y de no sentir ese doloroso vacío que de unos meses a la fecha la hacía llorar en silencio contra la almohada. (126)

Norma necesitaba afecto desesperadamente, por eso buscaba el contacto de Pepe y terminaba, como siempre, pensándose culpable de toda la situación; acogió la imagen

de lo femenino dada por su madre: darse a los otros, ser madre y esposa, así como responsabilizarse por los actos ajenos o “darse a respetar”. Pepe le trazó una imagen femenina sexualizada grotescamente, además de que le reiteraba la culpa que ella sentía:

Ella fue la que empezó todo; ella, la que lo sedujo a él, rogándole con los ojos; ella, la que en la cama se meneaba bien sabroso y se ensartaba solita en su verga tiesa, como desesperada, como poseída [...] Si desde chica se le notaba lo fogosa, vaya; desde chiquilla se veía que iba a ser una máquina para la cogedera, por la manera en que movía las nalgas cuando caminaba [...], con esa sonrisa maliciosa que no era la de una niña, sino la de una mujer cachonda, una mujer que sería suya. (134)

La capacidad de Norma ni siquiera había madurado lo suficiente para comprender la dimensión de estas imágenes sobre lo sexual y sexualizadas: “No entendía qué era aquello del domingo siete, ni qué tenía que ver con sus vecinas, o con el billar de la esquina, o con eso de las manos que le metían a una” (125). Poco a poco entendió, tomó conciencia de su cuerpo, empezó a atar cabos y “comprendió que había sido una tonta al pensar que el fatídico domingo siete era la sangre que cada mes le manchaba los fondillos de los calzones, porque era obvio que se refería más bien a lo que sucedía cuando la sangre aquella dejaba de manar” (131-132). Norma entra en conflicto porque contrasta las insistentes imágenes de lo femenino referidas por su madre y por Pepe, las confronta con las sensaciones de su propio cuerpo y toma conciencia de que no puede cubrirlas.

Su mirada simultánea se divide en su disposición a acatar las advertencias de su madre y en lo que su cuerpo le pide, el contacto físico, la cercanía y la atención de otra persona que le haga sentir protegida y amada. Pero, desafortunadamente, las condiciones que llevaron a su progenitora a convertirse en madre no le dieron ocasión

de decidir si realmente quería hacerlo; por eso, ella veía en Norma una nueva oportunidad de resarcir sus yerros: “Tú no debes creerles: no esperes cariño de ellos, no esperes nada [...], tú tienes que dar más abusada que ellos” (132-133); “No seas pendeja [...] ¿Para qué quieres que los hombres te anden viendo? ¿Para que luego te quieran meter la mano? [...] Tú no aprendes de mis errores” (127). Al mismo tiempo que veía en Norma el potencial para hacer las cosas diferentes, su madre miraba a Norma como su propio espejo y volvía el miedo, la decepción y el rechazo a su hija.

La primera mirada simultánea de Norma surge de tal rechazo, de la culpa por incumplir con las expectativas de su madre y de ansiar el contacto prohibido; fallar a la imagen de lo femenino de su madre, le hizo pensar que sería “mejor huir antes de que su madre dejara de necesitarla; mejor morir que perderla” (139). La segunda mirada simultánea emerge de la misma oposición, cuerpo e imagen de lo femenino, justo en las ocasiones que sufre el abuso sexual por parte de Pepe y escucha sus palabras:

Mámame la verga, decía; mámame los huevos, mámale duro, chiquita, con ganas, así, hasta adentro, no te hagas la que te da asco si bien que te gusta, aunque no era cierto, aunque a Norma no le gustara en lo absoluto, pero él lo decía de todas maneras y ella nunca lo había sacado del error. (121)

Norma desmiente la idea de Pepe, refuta la imagen que él había formado de ella y deja claro que no lograba identificarse con lo que él creía; ella sólo buscaba el contacto y la atención que su madre le había negado. Quizá, apenas si alcanzaba a entender lo que escuchaba, ya que:

Mientras su padrastro le decía todo esto al oído, Norma se mordía los labios y concentraba todas sus fuerzas en mantener el ritmo furioso con el que movía sus caderas, porque entre más se meneara, más rápido se vendría Pepe y entonces ella podría acurrucarse en el hueco de su axila mientras él la abrazaba y la mecía y le besaba por encima del nacimiento

del cabello [...] Ese era el momento que Norma siempre esperaba: cuando podía cerrar los ojos y pegar su cuerpo desnudo al de Pepe y olvidar por un instante que nunca duraba lo suficiente, que había algo maligno y terrible en ella por buscar ese contacto, ese abrazo crudo, y desear que pudiera durar para siempre, aunque eso significara traicionar a su madre. (135)

Norma sufre la ambivalencia de ver su cuerpo mediante ojos ajenos; de sentirlo vacío y lleno por las expectativas de otros, de anhelar y de gustar tanto del contacto y, a la vez, sentirse mal por ello. El embarazo no deseado representa la confluencia de los puntos anteriores, el fatídico domingo siete advertido por su madre y el uso y el abuso que sufrió su cuerpo durante un largo tiempo. El embarazo era otra cosa que tampoco decidió, formaba parte de todo lo implantado en ella sin pedir su opinión; el símbolo de que falló en mantener la imagen de lo femenino que su madre le dio. Debido a esta polaridad quería “regresar al Puerto [...] y escalar de nuevo el acantilado y tirarse al mar con todo y la cosa esa que le crecía en las entrañas” (138).

Sin embargo, Norma conoce a Chabela, quien le muestra otra imagen de lo femenino, una donde la mujer poseía la suficiencia para gobernar sobre su cuerpo, tanto en el sexo como en la maternidad. Chabela reconfiguró la mirada de lo femenino y la utilizó a su favor:

Yo me la pasaba trabajando y me iba con todos los que me llamaban, por feos y gordos que estuvieran los cabrones: si pagaban buena lana, yo se las aflojaba. Total, me decía yo, todos los hombres son la misma mamada; todos quieren lo mismo; todos sueñan con enseñarte su pitito y que tú digas: uy, que animalón tienes, papacito, y qué rica te sabe, métemela despacito para que no me lastimes, aunque muy en el fondo ellos sepan que todo es pura pinche cábula, ¿verdad? (142-143)

En oposición a su mamá, Chabela no pensaba que debía darse a respetar, sino utilizar su cuerpo como un medio de subsistencia. Superficialmente, la mirada fluye en

dirección a una mujer empoderada o con control sobre su cuerpo; ya que ella le confiesa a Norma que, desde chica, tuvo gusto por el sexo, que “la putería” siempre le salió natural (142). Pero, lo cierto es que, las posibilidades en la vida de ambas, Norma y Chabela, quedaban tan reducidas que su única salida residió en el sexo, con el objetivo de recibir atención, placer o dinero, y olvidar el desamparo en el que vivían. Chabela también desmintió la imagen tradicional de la maternidad, no idealizó la idea de concebir ni la de matenar:

Porque yo nunca quise tener hijos, y tu marido bien que lo sabe, porque esas cosas hay que decirlas, para qué andar haciéndose la mártir, mejor decirlo bien claro y sin pelos en la lengua y que todo el mundo lo sepa: eso de tener hijos está de la verga; no hay ni cómo adornar el hecho de que en el fondo todos los chamacos son unas rémoras, unas garrapatas, unos parásitos que te chupan la vida y la sangre y encima ni te agradecen los sacrificios que una a huevo tiene que hacer por ellos. (145)

Chabela juzgaba las imágenes de lo femenino por medio de las experiencias de su cuerpo, si no le aportaban a su comodidad y a su supervivencia, simplemente, las desechaba. Su mirada simultánea nace cuando meten a Maurilio a la cárcel y ella acababa de dar a luz a su hijo, estaba enferma y sin dinero, y ella dice: “Ese fue el momento en el que agarré el pedo, y entendí lo pendeja que había sido hasta entonces y me dije: voy a mandar a la verga a Maurilio; [...] que su chingada madre lo mantenga a él, y a su pinche hijo” (144). Sin nadie que la ayudara, Chabela decidió entre desempeñar el papel de madrespasa o comer. Por esos motivos, expone sin rodeos su pensamiento y quiere apoyar a Norma:

El mejor consejo que puedo darte es este: deja que te lleve con mi amiga; deja que te ayude con eso, y así podrás pensar bien lo que quieres hacer sin la presión de tener un chamaco en la panza, porque estás muy chamaquita para saber si quiera qué chingados quieres de esta vida, y cuando te veo es como si me vira a mí misma de chiquita y pienso: ojalá

en ese entonces yo hubiera tenido a alguien que me ayudara a sacarme a ese pinche chamaco a tiempo. (146)

La determinación de Norma de abortar no nace por completo de los consejos de Chabela, pero sí resulta significativa porque va en contra de la imagen de madrespasa que le legó su madre. Al tomar el brebaje preparado por la Bruja, por primera vez, Norma consigue cierto control de su cuerpo y, con ello, una mirada simultánea entre los preceptos de lo femenino marcados por su madre y por Pepe: la madrespasa, la de “una mujer cachonda” (134) y sus verdaderos deseos que deciden rechazar la maternidad y, justo en ese momento, suicidarse o morir durante el aborto.

Hasta aquí, el análisis muestra tres cuestiones: la tensión madre e hija; qué tanto cabe señalar una mirada bizca en el contexto de La Matosa y qué consecuencias trae para las mujeres que, tal vez, la desarrollaron.

Para empezar, las relaciones establecidas en La Matosa surgen y crecen en una dinámica de violencia heterotópica, esto es que cada cuerpo recibe una violencia simbólica y física en su intento de ganar dinero para subsistir. Bajo la violencia heterotópica los estereotipos de género cobran un sentido casi obligado, en el caso de las mujeres, sus opciones quedan reducidas a la reproducción y a la prostitución. Desde tal perspectiva, la maternidad y la relación madre e hija pierde valor, porque traer a una criatura al mundo, en dicho contexto, significa “desvelos, cansancio agobiante, pañales hediondos, cerros de ropa vomitada, llanto interminable, inacabable, infinito; [sobre todo] una boca más que se abría para exigir comida y lanzar aullido; un cuerpo más que vigilar y cuidar y disciplinar” (132).

La maternidad representa una carga, un error, como tiempo después, Norma por fin entendió “a qué se refería su madre cuando hablaba de sus yerros: a ella y a sus hermanos, claro” (127). El vínculo madre e hija evidenciaba aún más el yerro, porque la madre sabía, perfectamente, qué opciones y qué posibilidades (casi nulas) les esperaban a sus hijas; qué roles les tocaban en esa comunidad perturbada por una violencia constante. Un rechazo materno histórico, originado en el dolor de ver que, a su descendencia, le aguarda un destino igual o más oscuro que el propio. Rosario Castellanos compendia ese miedo/repudio hacia las hijas en el poema “Malinche”:
“Arrojada, expulsada // del reino, del palacio y de la entraña tibia // de la que me dio a luz en el tálamo legítimo // y que me aborreció porque yo era su igual // en figura y rango // y se contempló en mí y odió su imagen // y destrozó el espejo contra el suelo” (1972: 297).

El fragmento queda ejemplificado con Norma, cuando su madre le dice “que se mirara en su espejo, lo que para ella quería decir que Norma debía tener siempre en cuenta los errores que su madre había cometido y no tratar de repetirlos” (127). No obstante, la madre de Norma miraba en su hija su propio reflejo, por eso, indirectamente, le contaba su historia, “lo que le pasaba a las chamacas zonzas que salían con su domingo siete; de cómo las ponían de patitas en la calle y cómo tenían que rascárselas ellas solas, como mejor pudieran, completamente desamparadas, y todo por haber dejado que los hombres se aprovecharan de ellas” (126). La Bruja vieja muestra el desprecio hacia su hija con la forma en que le habla, mientras que la abuela de Yesenia considera a sus hijas y nietas como golfas, prefiere a su nieto, Luismi, por el hecho de

que nació hombre y, de alguna manera, conservaba más privilegios, además, con él no podía verse reflejada.

En un contexto tan sobrepasado por la violencia heterotópica, existen pocas probabilidades de que las mujeres desarrollen la mirada simultánea o bizca, debido a que, para generarla, la mujer necesita de tiempo y recursos que la faculten para desarrollar una mirada introspectiva. Lo anterior no quiere decir que las mujeres en tales contextos o condiciones queden excluidas de alcanzar una mirada bizca o simultánea, pero sí tendrán menos posibilidades de desarrollarla y, en caso de que lo hagan, será limitada e infructífera. Por ejemplo, las Brujas, Yesenia, Norma y Chabela logran descubrirse en una mirada simultánea, mas no la desarrollan lo suficiente como para salir del abuso o de la imposición, dentro de su contexto resulta casi imposible, porque no cuentan con los recursos económicos ni emocionales para hacerlo.

De tal manera que, aunque atisben un poco de la libertad que concede la mirada simultánea, seguirán en el desamparo y en la miseria, en el mejor de los casos; porque, el intento de “desestabilizar la identidad tradicional femenina, se expresa textualmente como ambivalencia, angustia, locura, incluso suicidio, pasando por los sentimientos de culpa y la depresión” (López González, 1995: 16-17). En correspondencia, el análisis mostró el final negativo que tuvieron las mujeres: la Bruja vieja “se puso flaca y pálida y daba miedo verla a los ojos porque parecía que se había vuelto loca” (16), además, pasó su vida aprisionada en su casa y murió recluida en su habitación. El corte de cabello que Yesenia recibió por querer mostrarle pruebas a su abuela de que su nieto andaba en malos pasos, simboliza esta pérdida de la razón, ya que “la abuela tijereteó aquella noche

hasta dejarla como loca de manicomio, para darle una lección” (55). Por su parte, Norma buscó el suicidio.

4.2 Dialogismo femenino-transculturador

Contrario a lo planteado en el primer apartado de este capítulo respecto a la relación madre, cuerpo y escritura, a la fluidez oral que desborda el cuerpo y recupera la lengua materna; el anterior exhibe una fractura en el vínculo madre e hija por medio de la oralidad que, en lugar de prolongar la vida, la palabra, denota pobreza y destrucción. A nivel de lo enunciado por los personajes, la palabra de la madre no crea ni estimula la existencia. Por ejemplo, a la Bruja Chica, “su madre nomás le chistaba para hacerle o la llamaba zonza, cabrona, jija del diablo, le decía, debí matarte cuando naciste, debí tirarte al fondo del río” (33); Yesenia odiaba que la llamaran con “ese apodo que la abuela le puso de chica y que Yesenia odiaba con toda su alma y que se le había pegado de tal forma que todo el pueblo la conocía ya como Lagarta, por fea, prieta y flaca recitaba la abuela, igualita a un teterete sobre dos patas” (43). Norma escuchaba que, si le pasaba algo malo era “por zonza y ridícula y pendeja, había dicho su madre, por esa costumbre de Norma de arruinarlo todo siempre en el peor momento” (102).

En el mundo enunciado, ficcional, la oralidad refleja la pobreza espiritual y de valores que imperan en La Matosa; por el contrario, la oralidad como recurso estilístico, desarrollado mediante la voz narrativa, refracta la voz de la transculturadora, así como

toda la riqueza y la variedad oral que nutre su escritura a partir de la vida misma. Analizar a la narradora y a la transculturadora integralmente contribuye a responder las dos cuestiones que Oyarzún promueve para estudiar el dialogismo femenino. En primera instancia, sugiere reflexionar las formas literarias establecidas desde una expropiación que las reconfigure (1992: 44). Esto quiere decir que, el dialogismo femenino, fortalece su raíz al tomar los recursos estilísticos fundados en el orden patriarcal y renovarlos de manera que surjan con más ímpetu las voces silenciadas o avasalladas.

En ese sentido, Fernanda Melchor retoma la oralidad de la línea transculturadora, con o sin intención, y relega a su narradora para legar el protagonismo de la palabra a sus personajes. El discurso narrativo ya no prioriza una voz narrativa erudita ni autoritaria, da paso a un Discurso Polifónico de Simultaneidad Enunciativa que da libertad para que fluyan las voces simultáneamente; tal como se revisó en el primer capítulo. Además de eso, lo importante de dicho recurso estilístico, viene con “una reinscripción simbólica e imaginaria de cuerpos y prácticas desvalorados en la cultura androcéntrica”, segunda sugerencia de Oyarzún (1992: 44). Por ejemplo, en el siguiente fragmento donde la voz narrativa focaliza la conciencia de Norma y deja fluir la voz de su madre, al darle un consejo acerca de los hombres; y la de Pepe que justifica su abuso:

Tú tienes que ser más abusada que ellos, tú tienes que darte a respetar porque ellos nomás van a llegar hasta donde tú los dejes, y ahí es donde debes ser más inteligente que ellos, reservarte hasta que llegue el bueno [...] un hombre como el Pepe, que nunca te deje tirada con tu domingo siete, y Norma asentía y decía que sí, que así lo haría, que ella jamás les creería nada a los hombres [...] y de madrugada, cuando lloraba en silencio en la cama pensaba que verdaderamente tenía que existir algo muy malo dentro de ella, [...] que

la hacía gozar tantísimo con las cosas que ella y Pepe hacían juntos [...] (133) [cursivas y subrayado míos]

La voz de la madre de Norma entra indirecta y libremente en el discurso, rescatada de la conciencia de Norma, y expresa parte de una cosmovisión predominante en el pueblo: que la responsabilidad sexual de los cuerpos femeninos recae en las propias mujeres, aunque no tengan ninguna oportunidad contra los abusadores debido a que, por otro lado, las educaron para ser madresposas en una situación de precarización. Explícitamente, su madre la exhorta a darse a respetar, pero, implícitamente, exterioriza la frustración y el miedo de que su hija repita su historia (porque, prácticamente, sabe que así será): “resérvate hasta que llegue el bueno, [...] un hombre que nunca te deje tirada con tu domingo siete” (133). Por supuesto, la narradora respeta la oralidad de la madre de Norma y la deja fluir.

Simultáneamente, la subjetividad de Norma llega a través de la narradora (en el subrayado). Cabe mencionar que, en este capítulo V, la voz indirecta y libre de Norma aparece menos, quizá, porque su conciencia es la de una niña, apenas recoge las voces de su alrededor para construir una voz propia. No obstante, su subjetividad persiste en la voz narrativa y denota un enunciado implícito donde queda en claro su inocencia y su profunda tristeza: “pensaba que [...] tenía que existir algo muy malo dentro de ella” (133). El fragmento citado continua con la simultaneidad de las voces de Norma y Pepe, que:

entraba en la cocina y apartaba a Norma del quehacer que estuviera haciendo y la llevaba al pie de la cama grande, [...] y la besaba en la boca con un hambre salvaje que Norma encontraba deliciosa y repugnante, pero el secreto era no pensar; [...] no pensar en nada mientras él le apretaba las pechos y se los chupaba; no pensar nada cuando Pepe se

montaba encima de ella y con su verga untada de saliva iba haciendo más grande y más ancho aquel hueco que él mismo le había abierto con los dedos, mientras miraban la tele [...], pero quién sabe cómo y con qué mañas el Pepe se las arregló para hacerle un hoyo más, un agujero que, con el tiempo y los dedos callosos de Pepe y la punta de su lengua, fue creciendo hasta ser capaz de albergar completa la verga de su padrastro, hasta el fondo, decía él, hasta que tope, como debe ser, como Norma se lo merecía, como ella misma lo había estado pidiendo en silencio todos esos años, ¿no? [...] tarde o 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 [...] Porque si tú no la pidieras, Norma, mi verga no te entraría toda, ¿ves? Si no te gustara lo que te hago no te mojarías tan rico. Y mientras su padrastro le decía todo esto al oído, Norma se mordía los labios y concentraba todas sus fuerzas en mantener el ritmo furioso con el que movía sus caderas, porque entre más se meneara, más rápido se vendría Pepe y entonces ella podría acurrucarse en el hueco de su axila [...] Ese era el momento que Norma siempre esperaba. (134-136) [cursivas y subrayados míos]

La narradora focaliza la conciencia de Norma y libera sus recuerdos, dialogiza el momento de un abuso sexual en el que la voz de Pepe surge simultánea a la subjetividad de Norma, de tal forma que resulta posible reconocer el enfrentamiento de dos subjetividades. La narradora relata el abuso sufrido por Norma y, al focalizar su subjetividad (en el subrayado), contrasta la sensación de asco y el modo mecanizado con que afrontaba el acto sexual: “el secreto era no pensar”. La narradora testifica el abuso mediante los recuerdos de Norma, mas no interviene con juicios, sólo deja que las voces sigan su curso. En el nivel de la enunciación narrativa se percibe, fácilmente, la dialogización, por el discurso indirecto libre de las voces y por la narradora equisiente; sin embargo, en la enunciación ficcional de los personajes, el único que tiene el poder de la palabra es Pepe. Norma sólo lo escucha, “su padrastro le decía todo esto al oído”.

Las palabras de Pepe intentan justificar su acto pederasta; interpela al lector y a Norma sin que nadie lo detenga o lo interrumpa y pide aprobación: “¿no?”, “¿verdad?”,

“¿ves?”; “Si no te gustara lo que te hago no te mojarías tan rico”. En el nivel explícito de la enunciación, dirigido por Pepe, Norma sedujo a su padrastro, “ella misma lo había estado pidiendo todos esos años” y hasta lo disfrutaba: “Si no te gustara lo que te hago no te mojarías tan rico”. En un nivel implícito, el de Norma y el de su subjetividad, queda al descubierto la inocencia e ignorancia de la niña en voz de la narradora: “quién sabe cómo y con qué mañas el Pepe se las arregló para hacerle un hoyo más”; así como su razón de soportar la agresión: “ella podría acurrucarse en el hueco de su axila”. Confrontación que posibilita quitarle peso a las palabras de Pepe, que toman una reacción natural del cuerpo de Norma y silencian sus sentimientos reales.

El largo fragmento citado resulta de suma importancia, porque no sólo demuestra la reapropiación de las formas heredadas del dialogismo conocido, sino que resignifica el cuerpo femenino. Rompe con la imagen de lo femenino dada en un tema bastante menospreciado por la cultura androcéntrica: el acto de la violación (al menos en este fragmento, porque hay más ejemplos en la novela). Lo retrata justo en el momento en que la víctima es agredida y brinda un escenario donde su voz también vale; las palabras de Pepe refractan frases de una realidad muy dolorosa: en donde la mujer es sólo cuerpo, un cuerpo culpado por incitar y culpable por reaccionar conforme su naturaleza.

Dicha imagen refractada de la realidad habita las imágenes literarias de lo femenino. Para ejemplificarlo de manera rápida, citaré un fragmento del cuento “Eufemia”, de Enrique Serna, donde hay un encuentro sexual no consensuado expresamente, pero el narrador lo justifica con insinuaciones muy parecidas a las de Pepe. Eufemia conoce a un tipo que arregla máquinas de escribir, al que sólo ha visto

un par de veces, un día, cuando ella está sola, la visita para revisar su máquina y el narrador relata que:

Hubo un breve forcejeo en el que Lazcano resistió mordiscos y arañazos. Eufemia se debilitaba poco a poco, cedía sin corresponder, aletargada por el turbio aliento de Lazcano. Aún tenía fuerza para resistir, pero su cuerpo la traicionaba, se gobernaba solo como la pérfida Remington. Cerró los ojos y pensó en sí misma, en su juventud de momia laboriosa. Vio a Lazcano silbando aguerridamente con su chamarra de júnior y la visión le despertó un apetito quemante, unas ganas horribles de quedarse quieta. [...] El obsceno rechinar de la cama silenció el hondo lamento con que Eufemia se despidió de su virginidad. Gozó culpablemente, pensando en la compostura de la máquina para fingir que se prostituía por necesidad, pero los embates de Lazcano y sus propios jadeos, la efervescencia que le subía por la cintura y el supremo deleite de sentirse ruin la dejaron sin pretextos y sin justificaciones, indefensamente laxa en la victoria del placer (2005: 92).

Por supuesto, Eufemia jamás le expresó de palabra a Lazcano (el personaje masculino) que estaba de acuerdo con la situación, sino lo contrario. El lenguaje utilizado revela la agresión del momento, palabras como “aspa caliente, mordiscos, arañazos, resistir, silbar, aguerridamente, apetito quemante, obsceno rechinar, etc.”, sólo hacen patente la lucha y resistencia de Eufemia. Sin embargo, el narrador defiende la violación conforme su autoridad narrativa: él sabe todo acerca de Eufemia, él sabe que ella quería la agresión, aunque no lo admitiera, por eso, “Eufemia tardó más de lo debido en abofetearlo. [...] y Lazcano volvió a la carga. Con sospechosa lentitud de reflejos, Eufemia reaccionó cuando el beso ya era un delito consumado” (Serna, 2005: 92). Así, Eufemia termina por planear una boda con Lazcano que nunca sucede.

El cuento de Serna retoma una imagen de lo femenino que crea a una mujer esquiva, una mujer que pretende resistirse al placer, pero no lo logra porque, aunque no se atreva a decirlo abiertamente, ella lo desea y su cuerpo la traiciona al responder

“positivamente”. Por tanto, ella goza culposamente. Obviamente, las mujeres capturadas en tal imagen están narradas desde una simulada conciencia que refiere -lo de adentro- para justificar -lo de afuera-. El dialogismo de *Temporada de huracanes* da la pauta para rechazar y reconfigurar tales imágenes, porque no infiere lo que el personaje quiere, desea o siente, simplemente deja fluir su voz.

En sintonía con las ideas de Weigel, conviene insistir en la propuesta de una narradora. Ya que, si bien, a nivel de la enunciación ficcional, la mirada bizca no consigue desarrollarse hasta tornarse en un accionar que traiga cambio en la vida de los personajes femeninos, la mirada bizca en el discurso narrativo sí logra su cometido. La mirada simultánea permite ver en dos direcciones: romper con los patrones de lo femenino y reconfigurar el nuevo discurso femenino. Así también, la figura de la narradora resulta indispensable para señalar la apropiación del lenguaje; el arrebató de la lengua prohibida, la que somete, culpabiliza y sexualiza: las que sólo estaban reservadas para los hombres en el acto sexual y al momento de convivir con otros hombres.

CONCLUSIONES

Al inicio de este trabajo de investigación planteé tres temas que sostuvieron el hilo analítico de los capítulos: la oralidad, la transculturación y la visión de la novela

como una “novela síntesis”. Primero, noté que la oralidad cumple una doble función en la novela (o una función simultánea): a nivel ficcional recupera las voces de los personajes y, con ello, logra dialogizar y exponer su cosmovisión; y, a nivel narrativo-estético, actualiza la técnica literaria y logra refractar todo un contexto. El Discurso Polifónico de Simultaneidad Enunciativa ayudó a visibilizar mejor estos dos niveles, ya que mostró la constante aparición de voces indirectas que dejaban huellas de su subjetividad en la voz narrativa principal. Así también, por medio de dichas voces, el DPSE expuso tres ejes que componen la cosmovisión de La Matosa: el del mito o brujería, la mirada sobre el cuerpo y los estereotipos de género.

Tales ejes favorecieron al análisis del pueblo conforme la articulación de su discurso oral, aunque, también, expusieron la fragmentación en su discurso, ya que el DPSE permitía diseccionar las voces que lo componían e individualizar la experiencia de la cosmovisión compartida. Así, cada personaje verbalizó su desamparo, mediante su voz y su subjetividad, y dejó al descubierto las fauces de un mundo desolador que devora a quien lo habite –a quien lo lea–. La función estética de la oralidad radica en, no sólo integrar la oralidad al discurso narrativo: las palabras altisonantes, los refranes, las canciones, los mitos, etc., sino, además, imitar su sintaxis desparpajada. Justamente, la oralidad me llevó a vincular el texto de Fernanda Melchor con los transculturadores de Ángel Rama.

Mabel Moraña, en su libro *La escritura al límite*, estudia la ideología de la transculturación y dice que, “en la visión de Rama la obra de los «transculturadores» crea «los puentes indispensables para rescatar a las culturas regionales» (1982: 207), que tienden a desnaturalizarse por efecto del influjo modernizador, percibido como el

proyecto hegemónico y homogeneizante instrumentado por las elites urbanas” (2010: 162). La propuesta teórica de Rama surge en un contexto socio-político que presentaba esta tensión entre el impulso de modernizar y la firme intención de salvar o recuperar la cultura subrogada, sin embargo, algunas de las particularidades de ese contexto todavía mantienen su vigencia. Especialmente, “el proyecto hegemónico y homogeneizante” que, sin duda, ha cambiado; ahora, se supone, existe más respeto para las culturas regionales y hasta las glorifican en algunos casos. No obstante, en lo político y geográfico todavía existe la pugna por adherir las culturas regionales e indígenas a los procesos urbanos de institucionalización.

Por otro lado, podría decirse que la gentrificación representa la problemática que, actualmente, promueve esa homogeneización, tal vez no cultural como tal, pero sí en cuanto a borrar de ciertos sectores del mapa urbano a grupos vulnerables y vulnerados, social y económicamente. Hoy en día, la homogeneización urbana consiste en reconstruir paisajes cotidianos de colonias populares y transformarlos en lugares que ofrezcan y oferten experiencias turísticas -habitables si desean-, para extranjeros o para cualquiera que pueda pagarlos. Construyen un sueño urbano donde no cabe la pobreza, el analfabetismo, la falta de salud pública ni la violencia. ¿Qué función cumple la literatura en todo esto?

Moraña dice que la propuesta de Rama:

Se encamina sobre todo a definir la funcionalidad del productor cultural, su «agencia» mediadora y sintetizadora que organiza y racionaliza las fuerzas en conflicto mediante las fórmulas de hibridación que absorben el cambio social y lo procesan a través de la formalización de un nuevo orden simbólico. (2010: 163)

El productor cultural expone el cambio de paradigma, enuncia la heterogeneidad y, quizá con ello, consigue una obra síntesis. Es decir, una obra que parta de un contexto ficcional genérico y, sin embargo, compendie toda una estructura cultural, política, económica e incluso tecnológica; y que, aunque sea particular de un estado, de un país o de un continente, alcance a exhibir la transformación humana en general.

En mi opinión, Fernanda Melchor cumple con la función de “mediadora o sintetizadora” y su novela es una obra síntesis de esta época. Si bien, Melchor difícilmente puede rescatar o salvar una cultura por medio de su escritura, sí consigue enunciar la heterogeneidad y, con ello, denunciar la construcción de una imagen homogeneizadora que pretende ofrecer una aparente totalidad política y económica. La escritora-transculturadora hace circular las historias marginadas que denuncian un abandono total por parte del Estado, de la sociedad misma. Una de las funciones de la literatura, al menos aquí, sería la de incomodar. Como escritora, Melchor incomoda por medio de la oralidad, de un lenguaje que, por mucho tiempo, estuvo fuera del discurso letrado. Pero, como transculturadora va más allá, porque refracta las vivencias cotidianas de muchas mujeres y utiliza el lenguaje sexual, el lenguaje “masculino”, para enunciar lo que, antes, las mujeres sólo se atrevían a escuchar en silencio.

Otro aspecto de esta obra síntesis es que formula un panorama del cuerpo como receptáculo primario y último donde recaen las consecuencias del capitalismo global, en un contexto desprovisto de los “privilegios” que otorga. Aspecto universal que, casi, devora al mundo. Así, en cuanto a la técnica literaria que particulariza la obra, también la actualiza con la hipertrofia comunicativa que invade las mentes desde cualquier dispositivo electrónico. En otras palabras, ofrece la información al lector de forma

continua y continuada, sin asegurar o avalar ninguna verdad, deja transcurrir las voces como en internet; para que, al final, no haya justicia en el mundo ficcional y ni siquiera una reflexión moral que subsane la sensación de desesperanza en el lector.

Con estas consideraciones finales, no persigo dar algo por sentado, más bien, quisiera abrir el diálogo para extender y profundizar en el tema de la oralidad literaria, su conexión con la transculturación y la escritura femenina, así como con la historia literaria de América Latina.

BIBLIOGRAFÍA

Albero Poveda, Jaume, “Espacio y tiempo en los relatos de la tradición narrativa oral”,
Garzoa: Revista de la Sociedad Española de Estudios Literarios de Cultura Popular, núm.
4, 2004, pp. 9-25.

- Aguirre, Arturo y Oscar M. Romero Castro, “Violencia expuesta, consideraciones filosóficas sobre el fenómeno de la fosa común”, *Espacio I+D Innovación más Desarrollo*, vol. 4, núm. 9, 2015, pp. 82-107.
- Augé, Marc, *Los no lugares. Espacios del anonimato. Una antropología de la sobremodernidad*, Gedisa, España, 2000.
- Bachelard, Gaston, *La poética del espacio*, trad. Ernestina de Champourcin, FCE, Chile, 1993.
- Bajtín, Mijaíl, *Estética de la creación verbal*, trad. Tatiana Bubnova, Siglo Veintiuno editores, Madrid, 1999.
- _____, *Problemas con la poética de Dostoievski*, trad. Tatiana Bubnova, FCE, México, 2003.
- _____, *Yo también soy (Fragmentos sobre el otro)*, trad. Tatiana Bubnova, Taurus, México, 2000.
- Benveniste, Émile, *Problemas de lingüística general II*, trad. Juan Almela, Siglo Veintiuno Editores, México, 1997.
- Boves Naves, María del Carmen, “Falta de humor en la gran narrativa hispanoamericana”, en *Literatura y humor. Estudios teórico-críticos*, Ulpiano Lada Ferreras y Álvaro Arias-Cachero Cabal (eds.), Universidad de Oviedo, 2010, pp. 9-37.
- Blanco Rivera, María Teresa, “Cuerpos sin cabeza: La nuda vida en Temporada de huracanes, de Fernanda Melchor”, Tesis para obtener el grado de Maestra en Letras Modernas, Universidad Iberoamericana, 2020.
- Cano Soler, Marcel, *Cosmovisión, metarrelato y forma de vida. Los límites de nuestro mundo* (tesis de doctorado aprobada y publicada en línea), Universitat de Barcelona. Facultat de Filosofia, 2020. Disponible en: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/670331#page=1> [Fecha de consulta: 18/05/22]
- Carrión, Jorge, “Los libros de ficción de 2017: una selección iberoamericana”, *The New York Times*, diciembre, 2017. Disponible en línea: <https://www.nytimes.com/es/2017/12/17/espanol/cultura/los-libros-de-ficcion-de-2017-una-seleccion-iberoamericana.html> [08/06/2020]

- Cixous, Hélèn, *La risa de la medusa. Ensayos sobre la escritura*, pról. y trad. Ana María Moix, Anthropos, Madrid, 1995.
- Córdova Abundis, Patricia, “La narrativa de lo demoniaco: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”, Luis Vicente Aguinaga, Teresa González Arce (coord.), *Este cuerpo podría ser el mío. Escritoras mexicanas del siglo XXI ante la interpelación de la violencia*, Universidad de Guadalajara, México, 2021.
- Cornejo Polar, Antonio, *Escribir en el aire. Ensayo sobre la heterogeneidad sociocultural en las literaturas andinas*, Centro de Estudios Literarios “Antonio Cornejo Polar”, Latinoamericana Editores, Lima, 2003.
- Cruz, Nora de la, “¿Qué puede contarse sino la verdad?”, *Casa del tiempo*, núm. 51, abril-mayo, 2018, pp. 65-66.
- Demeyer, Lise, “La creciente presencia de jóvenes narradoras en el México literario de hoy”, *La nueva novela latinoamericana sin límites*, núm. 24, vol. 1, 2019, pp. 83-95.
- Di Bernardo, Francesco, “Capitalismo global y petroficción en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”, *Valenciana*, núm. 29, enero-junio 2022, pp. 81-101.
- Dorra, Raúl, “¿Grafocentrismo o fonocentrismo? (Notas para un estudio de la oralidad)”, *Memorias. Jornadas Andinas de Literatura Latinoamericana*, vol. I, Ricardo J. Kaliman (ed.), Tucumán, 1997, 73-94.
- Filinich, María Isabel, *Enunciación*, Editorial Universitaria de Buenos Aires, Buenos Aires, 1998.
- Foucault, Michel, *Historia de la sexualidad. 1. La voluntad del saber*, Siglo veintiuno editores, México, 2007.
- Foucault, Michel, *El cuerpo utópico. Las heterotopías*, trad. Víctor Goldstein, Nueva Visión, Buenos Aires, 2010.
- Federici, Silvia, *Más allá de la periferia de la piel. Repensar, reconstruir y recuperar el cuerpo en el capitalismo contemporáneo*, trad. Gabriela Huerta, Ediciones Corte y Confección, Edición Digital, 2022. Disponible en línea: <https://omegalfa.es/downloadfile.php?file=libros/mas-alla-de-la-periferia-de-la-piel.pdf>
- Genette, Gerald, *Figuras III*, trad. Carlos Manzano, Lumen, España, 1989.

- Godínez Rivas, Gloria Luz y Román Nieto, Luis, “De torcidos y embrujos: Temporada de huracanes de Fernanda Melchor”, *Anclajes*, vol. XXIII, núm. 3, septiembre-diciembre 2019, pp. 59-70.
- González Echeverría, Roberto, *Mito y archivo. Una teoría de la narrativa latinoamericana*, trad. Virginia Aguirre Muñoz, Fondo de Cultura Económica, México, 1998.
- Havelock, Eric A., *La musa aprende a escribir. Reflexiones sobre oralidad y escritura desde la Antigüedad hasta el presente*, trad. Luis Bredlow Wenda, Paidós, Madrid, 1986.
- Hernández Bautista, Héctor Justino, “Masculinidades en dos personajes de *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”, *El pez y la flecha*, vol. 2, núm. 4, septiembre-diciembre 2022, pp. 150-171.
- Islas Arévalo, Marco Antonio, “Violencia de género en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor: de la violencia subjetiva a la violencia sistémica”, *Sincronía*, núm. 79, 2021, pp. 261-275.
- Jitrik, Noé, “Canónica, regulatoria y transgresiva”, *Orbis Tertius*, vol. 1, núm. 1, 1996, pp. 1-9.
- Lagarde y de los ríos, Marcela, *Cautiverios de las mujeres: madresposas, monjas, putas, presas y locas*, UNAM, 2005.
- Lienhard, Martin, *La voz y su huella: Escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*, ed. Magdalena Quijano, Casa de las Américas, La Habana 1990.
- Llarena, Alicia, *Espacio, identidad y literatura en Hispanoamérica*, Universidad Autónoma de Sinaloa, México, 2007.
- López González, Aralia (coord.), “Justificación teórica: fundamentos feministas para la crítica literaria”, *Sin imágenes falsas, sin falsos espejos*, El Colegio de México, México, 1995, pp. 9-23.
- Martínez Téllez, Érika Monserrat, “La narrativa corporal de Fernanda Melchor: un análisis interseccional de la violencia en *Temporada de huracanes*”, Tesis para obtener el grado de Maestra en Humanidades (Teoría Literaria), Universidad Autónoma Metropolitana, 2021.
- Melchor, Fernanda, *Aquí no es Miami*, Penguin Random House, México, 2018.

- Melchor, Fernanda, “En el corazón del crimen siempre hay un silencio: Entrevista con Fernanda Melchor”, Gloria Luz Godínez y Luis Alfredo Román, *Revell*, v. 3, núm. 20, 2018, pp. 188-195.
- Melchor, Fernanda, “Escribes como hombre/Toda escritura es femenina”, Luis Román Nieto, *La palabra y el hombre*, núm. 45, verano, 2018, p. 6-10. Disponible en línea: <https://lapalabrayelhombre.uv.mx/index.php/palabrahombre/article/view/2624> [23/06/2020]
- Melchor, Fernanda, “Escribir para abrir heridas. Entrevista con Fernanda Melchor”, Homero Ontiveros, *La zona sucia*, abril 2018. Disponible en línea: <https://www.lazonasucia.com/entrevista-fernanda-melchor/> [14/07/2020]
- Melchor, Fernanda, *Temporada de huracanes*, Penguin Random House, México, 2018.
- Moraña, Mabel, *La escritura del límite*, Iberoamericana, 2010.
- Ong, Walter, J., *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, trad. Angélica Scherp, Fondo de Cultura Económica, Buenos Aires, 2006.
- Ortuño, Antonio, “Por fin”, *Letras libres*, junio 2017, p. 54.
- Ostria González, Mauricio, “Literatura oral, oralidad ficticia”, *Estudios Filológicos*, núm. 36, 2001, pp. 71-80.
- Oyarzún, Kemy, “Género y etnia: acerca del dialogismo en América Latina”, *Revista Chilena de Literatura*, núm. 41, 1992, pp. 33-45.
- Pacheco, Carlos, “Trastierra y oralidad en la ficción de los transculturadores”, *Revista de Crítica Literaria Latinoamericana*, año 15, núm. 29, Actas del Simposio: “Latinoamérica: Nuevas Direcciones en Teorías y Crítica Literarias”, Dartmouth, 1989, pp. 26-38.
- Pacheco, Carlos, *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana*, Colección Zona Tórrida, Ediciones la Casa de Bello, Caracas, 2010.
- Parra, Teresa de la, “La influencia de las mujeres en el alma americana”, *Latinoamérica pensada por mujeres. Trece escritoras irrumpen en el canon del siglo XX*, Mayuli Morales Faedo (coord.), Biblioteca Nueva, México, 2015, pp. 62-108.
- Poma de Ayala, Felipe Guaman, *Nueva coronica y buen gobierno*, transcrip., pról., notas y cronología de Franklin Pease, Biblioteca de Ayacucho, Caracas, s. f.

- Rama, Ángel, *Transculturación narrativa en América Latina*, El Andariego, Buenos Aires, 2008.
- Ramos, Julio, *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*, El perro y la rana, Caracas, 2009.
- Restrepo, Roberto, “Cosmovisión, pensamiento y cultura”, *Revista Universidad EAFIT*, vol. 34, núm. 111, 2012, pp. 33-42.
- Robles Lomelí, Jafte Dilean, “El chisme como representación histórica de la ausencia en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”, *Revista de Historia de América*, núm. 161, julio-diciembre 2021, pp. 435-458.
- Romero Contreras, Arturo, “Espacios de violencia, espacios del habitar”, *Revista de Ciencias Sociales y Humanidades*, vol. 30, núm. 58, 2020, pp. 150-170.
- Sánchez Hernández, Diana Sofía, “Nombrar el lugar propio: violencia y marginación en la novelística de Fernanda Melchor”, Luis Vicente Aguinaga, Teresa González Arce (coord.), *Este cuerpo podría ser el mío. Escritoras mexicanas del siglo XXI ante la interpelación de la violencia*, Universidad de Guadalajara, México, 2021.
- Sánchez Prado, Ignacio. “Fernanda Melchor’s “Hurricane Season”: A Literary Triumph on the Failures of Mexican Modernization.”, *Words Without Borders*, abril 2020. Disponible en línea: <https://www.wordswithoutborders.org/book-review/fernanda-melchors-hurricane-season-a-literary-triumph-ignacio-m-sanchez-pra> [16/07/2020]
- Shklovsk, Victor, “El arte como artificio”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (comp.), Siglo XXI editores, México, 2010, pp. 77-98.
- Sarmiento, Domingo Faustino, *Facundo o civilización y barbarie*, pról. Alejandra Laera, Biblioteca del Congreso de la Nación, Buenos Aires, 2018.
- Saussure, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, trad. Amado Alonso, Losada, Buenos Aires, 1945.
- Serna, Enrique, “Eufemia”, *Amores de segunda mano*, Cal y Arena, México, 2005, pp. 83-98.
- Suárez Noriega, José Manuel, “Lo neofantástico y lo abyecto en *Falsa liebre* y *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”, *Connotas*, núm. 21, 2020, pp. 85-121.

- Tacca, Oscar, *Las voces de la novela*, Gredos, Madrid, 1973.
- Tijerina Martínez, “Francisco Gerardo, Estética, ética y consumo: El caso de Temporada de huracanes de Fernanda Melchor”, Tesis de Maestría, Tecnológico de Monterrey, junio 2020. Disponible en línea: <https://repositorio.tec.mx/handle/11285/636420/restricted-resource?bitstreamId=e34731e9-07c9-4c0a-97e5-38498346ef03> [5/05/2020]
- Tinianov, Juri, “Sobre la evolución literaria”, *Teoría de la literatura de los formalistas rusos*, Tzvetan Todorov (comp.), Siglo Veintiuno Editores, México, 2010, pp. 123-139.
- Treviño, Lucía, “La develación de la indiferencia y la desesperanza azotando a voces”, *Revista de la Universidad de México*, núm. 841, octubre, 2018, pp. 157-161.
- Voloshinov, Valentín, *El signo ideológico y la filosofía del lenguaje*, trad. Rosa María Rússovich, Ediciones Nueva Visión, Buenos Aires, 1976.
- _____, “La palabra en la vida y la palabra en la poesía. Hacia una poética sociológica” (1926), en Mijail Bajtin, *Hacia una filosofía del acto ético. De los borradores. Y otros escritos*, trad. de Tatiana Bubnova, Anthropos-Universidad de Puerto Rico, Rubí-San Juan, 1997, pp. 106-137.
- Walter, Benjamin, “El narrador”, *Para una crítica de la violencia y otros ensayos*, Iluminaciones IV, trad. Roberto Blatt, Taurus, España, 2001, pp. 111-134.
- Weigel, Sigrid, “La mirada bizca: Sobre la historia de la escritura de las mujeres”, *Estética feminista*, Gisela Ecker (ed.), Icaria, Madrid, 1986, pp. 69-98.
- Zumthor, Paul. *Introducción a la poesía oral*, trad. M. Concepción García-Lomas, Taurus Humanidades, Madrid, 1991.



Casa abierta al tiempo

UNIVERSIDAD AUTÓNOMA METROPOLITANA

ACTA DE EXAMEN DE GRADO

Nº. 00460

Matricula: 2203802897

Cuerpos, soledad y desamparo a través de la oralidad literaria en *Temporada de huracanes*.

En la Ciudad de México, se presentaron a las 11:00 horas del día 7 del mes de septiembre del año 2023 en la Unidad Iztapalapa de la Universidad Autónoma Metropolitana, los suscritos miembros del jurado:

DRA. MAYULI MORALES FAEDO
DRA. CLAUDIA MIRIAM CHANTACA SANCHEZ
DRA. CLAUDIA MARIBEL DOMINGUEZ MIRANDA



DIANA MIREYA MONTES MUÑOZ
ALUMNA

Bajo la Presidencia de la primera y con carácter de Secretaria la última, se reunieron para proceder al Examen de Grado cuya denominación aparece al margen, para la obtención del grado de:

MAESTRA EN HUMANIDADES (LITERATURA)

DE: DIANA MIREYA MONTES MUÑOZ

y de acuerdo con el artículo 78 fracción III del Reglamento de Estudios Superiores de la Universidad Autónoma Metropolitana, los miembros del jurado resolvieron:

APROBAR

REVISÓ



MTRA. ROSALVA SERRANO DE LA PAZ
DIRECTORA DE SISTEMAS ESCOLARES

Acto continuo, la presidenta del jurado comunicó a la interesada el resultado de la evaluación y, en caso aprobatorio, le fue tomada la protesta.

DIRECTOR DE LA DIVISIÓN DE CSH



DR. JOSE REGULO MORALES CALDERON

PRESIDENTA



DRA. MAYULI MORALES FAEDO

VOCAL



DRA. CLAUDIA MIRIAM CHANTACA SANCHEZ

SECRETARIA



DRA. CLAUDIA MARIBEL DOMINGUEZ MIRANDA