

## Una retórica de la violencia

### Necroescrituras en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor

Edgardo Íñiguez

Universidad de Guadalajara, México

#### Introducción: escribir entre muertos

Los diferentes tipos de violencia física, psicológica, verbal, simbólica, económica, política, de género o religiosa, entre otras han sido tratados reiteradamente en la literatura mexicana. En diferentes épocas, autoras y autores han hecho acercamientos a los excesos de fuerza, a la puesta en funcionamiento de dispositivos que operan en detrimento de individuos o de sectores completos de una sociedad. Las agresiones, los atropellos, la coacción y el maltrato destacan el menoscabo del que son víctima los personajes, por una parte, y las vulnerabilidades a la que se ven expuestos de manera simbólica, por otra.

Uno de los trazos que dicha temática ha delineado muestra la génesis y el desarrollo de lo que Cristina Rivera Garza denomina “necroescrituras”. El término describe aquellas prácticas escriturales que tienen lugar en condiciones de extrema mortandad<sup>1</sup>. Las circunstancias inicuas, sanguinarias y cruentas; la incapacidad de encontrar una explicación racional frente a una actualidad vehemente, lo absurdo del derramamiento de sangre y la inseguridad que encontró un punto de inflexión en la denominada “Guerra contra el narcotráfico” han permeado y disponen de formas inéditas los ámbitos de las vidas pública y privada.

---

<sup>1</sup> Cristina RIVERA GARZA, *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, México, Tusquets, 2013, p. 22.

En este entorno social, recrudecido en años recientes, la imposición y la prevalencia del capitalismo *gore*<sup>2</sup>, la gestión de los decesos como una forma de acumular poder y riqueza, la dificultad para diferenciar la guerra de los requisitos indispensables para la paz, que la muerte sea cosa de todos los días, el hecho de que los espacios comunes de ciudades y pueblos hayan devenido la arena donde se libran batallas de forma cotidiana<sup>3</sup> y, en consecuencia, sitios donde se experimenta un miedo generalizado bajo las formas de terror o de horror<sup>4</sup>, son factores que precarizan la vida. Dichos conflictos han marcado la historia reciente de México y han modificado diferentes ámbitos de la vida social, entre los que se encuentran el arte, la cultura y el lenguaje literario.

En su ensayo *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación* (2013), la autora mexicana se plantea preguntas acerca del significado, las posibilidades y los derroteros de la escritura cuando se está rodeado de osamentas, de cuerpos en putrefacción, cuando caminamos sobre cadáveres apilados. El texto indaga en los diálogos estéticos y éticos que se pueden entablar en un contexto donde priman la inseguridad en el campo laboral –inestabilidad, poca remuneración, incertidumbre, pobreza– y una muerte que la novelista, tal vez en consonancia con las posturas de Adriana Cavarero y de Sayak Valencia, califica de horrisona<sup>5</sup>.

Entre los elementos que la autora señala como propios de las poéticas que sostienen el corpus analizado están la escritura comunitaria, no en el sentido de “dar voz a alguien”, sino de entender el texto literario como un espacio común, de un habla compartida, en el cual se proponen autorías plurales. En consecuencia, se establece un

---

<sup>2</sup> Este concepto hace referencia a una reinterpretación de la economía hegemónica y global que implica el “[...] derramamiento de sangre explícito e injustificado (como precio a pagar por el Tercer Mundo que se aferra a seguir las lógicas del capitalismo, cada vez más exigentes)”. Sayak VALENCIA, *Capitalismo gore*, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2010, p. 15.

<sup>3</sup> Acerca de la idea del país como el escenario donde se libran operaciones bélicas, cf. Sergio GONZÁLEZ RODRÍGUEZ, *Campo de guerra*, Barcelona, Anagrama, 2014, p. 9-61.

<sup>4</sup> Hago referencia a la terminología que propone Adriana Cavarero. Para la filósofa italiana, la etimología del término “terror” alude al acto de temblar, a un miedo que se presenta más como estado físico que como condición psicológica: el terror actúa sobre el cuerpo, lo orilla a la huida. El horror, por su parte, congela, paraliza. Adriana CAVARERO, *Horrorismo. Nombrando la violencia contemporánea*, trad. Saleta de Salvador Agra, Barcelona/México, Anthropos/Universidad Autónoma Metropolitana, 2009, p. 19 y 23.

<sup>5</sup> C. RIVERA GARZA, *op. cit.*, p. 19.

proceso dialógico, en el que la unicidad del autor en la elaboración de sentido se desplaza al papel del lector y la desapropiación, o el reto al sentido que la óptica del capitalismo confiere al concepto “propiedad”, por mencionar los más sobresalientes. Tales rasgos apuntan hacia una interdependencia o hacia una “pertenencia mutua con el lenguaje” entre lector y autor. Esta forma de concebir la literatura denota que las obras son un constituyente más del diálogo social sobre problemas actuales. Así pues, las lecturas posibles de las necroescrituras se presentan como un trabajo colectivo, comunitario, que debe llevarse a cabo en coincidencia con el otro. Dicha perspectiva destaca una relevancia del acto escritural y de los efectos de la política en igual proporción<sup>6</sup>. Una de las maneras en que se entretajan ambos elementos funge como núcleo principal del presente ensayo.

A la vez, el acercamiento de Rivera Garza confecciona una lectura crítica de parte de la producción literaria en la actualidad, sobre el hecho de verse forzado a escribir desde las nuevas “necrópolis” mexicanas, sitios donde los asesinatos son cada vez más aparatosos, donde la violencia parece no alcanzar nunca su culmen, donde se superan cada día las atrocidades, el salvajismo y los niveles de crueldad; donde las ejecuciones se presentan incluso a la manera de *performances* siniestras, donde no basta con los homicidios, sino que en ellos se imponen la brutalidad y la espectacularidad como una suerte de gramática de terribles significaciones, encargadas de expandir el temor, no solo entre los enemigos del grupo del crimen organizado que los perpetra, sino en una parte considerable de los miembros de la sociedad. Inermes e impávidos, estos últimos, ante los frecuentes embates que, a gran velocidad, menguan y consumen las formas de expresión, la capacidad, las posibilidades y el concepto mismo de lo que se considera humano<sup>7</sup>.

---

<sup>6</sup> C. RIVERA GARZA, *op. cit.*, p. 22-23.

<sup>7</sup> Sobre las gramáticas de la violencia *cf.* Rossana REGUILLO, “De las violencias: caligrafía y gramática del horror”, *Desacatos*, n° 40, 2012, p. 33-46. En cuanto al concepto de vulnerabilidad de los inermes, *cf.* A. CAVARERO, *op. cit.*, p. 43.

El dialogismo en las necroescrituras es una forma de recuperar el lenguaje, de pasar, en el proceso inverso al que señala Giorgio Agamben, de vivientes a hablantes<sup>8</sup> en aras de una suerte de resubjetivación, de la posibilidad de referir las experiencias y las sensaciones; de apropiarse de la lengua como vínculo, como medio para alcanzar cualquier tipo de relación<sup>9</sup> y como forma en que los aspectos de la vida social se revelarían, se harán presentes para autor y lector en el espacio del texto. La posibilidad de narrar las experiencias de la violencia a través del diálogo que postulan las obras deviene una forma otra de ordenar el mundo en el campo de la representación, de despojar al poder de la hegemonía en lo que respecta a la producción de discurso y a la manera de aprehender las vivencias tanto propias como compartidas. Los temas aludidos, el tratamiento que éstos reciben en los textos, la (est)ética que los articula es, pues, una forma de señalar y de hacer visibles las estrategias que señala Michel Foucault: los cálculos del poder estatal que dan paso de la política a las biopolíticas –y, podríamos añadir con Mbembe, a las necropolíticas en una instancia posterior– funcionan por vía de mecanismos que se inscriben en los cuerpos y que ponen en entredicho las posibilidades de la vida de ser viviente<sup>10</sup>.

En consecuencia, las necroescrituras se alejan de ser meramente crónicas o testimoniales de una época, de la moda de la narcoliteratura que ha llenado los estantes de las librerías en los últimos años o de ser una versión distorsionada de los referentes representados en las obras. Algunos ejemplos de novela, cuento y poesía, como *Señales que precederán al fin del mundo* (2011) de Yuri Herrera, *Las tierras arrasadas* (2015) y *La superficie más honda* (2017) de Emiliano Monge o *Álbum Iscariote* (2013) de Julián Herbert se construyen sobre elementos que los separan de los subgéneros narrativos mencionados.

Las interrogantes que se imponen y que guían la lectura, en ese sentido, encuentran su eje en los recursos estilísticos para referir la violencia. Así pues, una de las líneas

<sup>8</sup> Cf. Giorgio AGAMBEN, *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida* (trad. Antonio Gimeno Cuspinera), Valencia, Pre-Textos, p. 17-18.

<sup>9</sup> Sobre este punto, cf. S. VALENCIA, *op. cit.*, p. 18-19.

<sup>10</sup> Cf. G. AGAMBEN, *op. cit.*

estéticas de las necroescrituras que he identificado recae sobre tensiones lingüísticas, es decir, sobre distintos tipos de flexiones, juegos y dislocaciones semánticas que dan cuenta de los fenómenos actuales bajo la forma de inquietudes en y sobre el sistema de signos<sup>11</sup>, sobre una violencia ejercida en el lenguaje y en las posibilidades de este último, no solo para generar relatos acerca de las monstruosidades de lo inefable o para mostrar los horrores de un mundo cada vez más oscuro, confuso y aberrante, sino para interactuar con éste, para hacerlo presente en la obra literaria, con el propósito de que el lector pueda, de manera simbólica, situarse dentro de él, intervenir en él con el fin de modificar lo que se presenta como una realidad pavorosa e inexorable.

El objetivo de este trabajo es analizar la forma en que Fernanda Melchor se sirve del recurso literario del polisíndeton en *Temporada de huracanes* (2017) con la intención de representar aspectos de los recientes cambios sociales que han convertido al país en un campo de guerra. Los terribles escenarios que muestran la fragilidad del cuerpo y de la vida humanas se hacen presentes como nuevas formas de calamidad: la implementación en México del necropoder y del necroempoderamiento, de la adaptación de prácticas y mecanismos que corresponden a lo que Achille Mbembe ha señalado como propio de las necropolíticas, es decir, “el poder y la capacidad de decidir quién puede vivir y quién debe morir”<sup>12</sup> como muestras de la expresión última de la soberanía, y de algunas de las figuras discursivas que dan forma a lo que Sayak Valencia denomina “episteme de la violencia”, entendida como una reelaboración del concepto de trabajo que se afianza en la comercialización de los asesinatos<sup>13</sup>.

Estas son, pues, algunas consideraciones en torno a las formas en que el lenguaje de un texto literario responde a y re-presenta un mundo que se caracteriza por una violencia que aparece normalizada. La pérdida de la gravedad y del carácter de

---

<sup>11</sup> Cf. Edgardo ÍÑIGUEZ, “Poesía, muerte y tejido social: Necroescrituras en *Álbum Iscariote* de Julián Herbert”, *Mitologías hoy. Revista de pensamiento, crítica y estudios literarios latinoamericanos*, vol. 15, 2017, p. 21-34.

<sup>12</sup> Achille MBEMBE, “Necropolítica” seguido de “Sobre el gobierno privado”, trad. Elizabeth Falomir Archambault, Santa Cruz de Tenerife, Melusina, 2011, p. 19.

<sup>13</sup> S. VALENCIA, *op. cit.*, p. 19-21.

anomalía en los medios masivos de comunicación pese al aumento de su espectacularidad y de su carácter lúgubre y aterrador evidencian un territorio herido, un país desmembrado por el frenesí que proviene, en parte, del agotamiento de un orden caduco, abierto a la constante redefinición, situado entre lo que ya no es y lo que todavía no ha llegado, un espacio que se abre entre dos regímenes de interpretación<sup>14</sup>, que en años recientes ha recibido apenas algunas denominaciones para tratar de explicar esos fenómenos, inverosímiles por ubicarse fuera de lo inteligible, en el campo de las tinieblas, de la barbarie y de lo inhumano.

### **(Des)articular el mundo**

Nacida en Veracruz en 1982, Fernanda Melchor es una de las voces jóvenes de la narrativa mexicana. Es autora de cuentos que han sido incluidos en varias antologías, entre las que sobresalen *Breve colección de relato porno* (2011), *Lados B* (2011), *Nuestra aparente rendición* (2012), *Palabras mayores: Nueva narrativa mexicana* (2015), y publicados en periódicos, suplementos culturales y revistas como *La palabra y el hombre*, *Replicante* o *Generación*. Es colaboradora de *Letras Libres*. Ha publicado un par de novelas y *Aquí no es Miami* (2013), texto híbrido que oscila entre la crónica y la ficción. No es fortuito que los escenarios donde la autora ha situado los tres libros publicados hasta ahora sea Veracruz. Por una parte, el Estado se ha convertido en uno de los epicentros de la violencia contemporánea en México, devastado, al igual que Chihuahua, Tamaulipas o Michoacán, por el mazo de la delincuencia organizada. Por otra, el trópico adquiere una gran relevancia en los textos de Melchor: el ambiente abrasador clausura cualquier idea de futuro. En efecto, los personajes viven aletargados, en busca del placer inmediato.

*Temporada de huracanes*, su segunda novela, está basada en una nota periodística. Relata el hallazgo del cuerpo y las causas que llevaron al homicidio de la Bruja chica, personaje lóbrego, travesti a quien, de la misma forma que a su madre, atribuyen

---

<sup>14</sup> Cf. R. REGUILLO, *art. cit.*, p. 33.

poderes sobrenaturales, el hecho de copular con una estatua de Satanás que cobra vida todas las noches, así como el conocimiento y la práctica de la magia negra. A causa de estos motivos, se ve relegada de la vida social y es temida por los habitantes del poblado donde tiene lugar la narración, a pesar de que soliciten sus servicios con frecuencia o que adolescentes frecuenten su casa por la noche para celebrar fiestas llenas de excesos. La obra retoma algunos de los motivos que componen *Falsa liebre* (2013), como la miseria, el desempleo, el alcoholismo, la misoginia, el machismo, la prostitución, las violaciones, tanto físicas como a los derechos humanos fundamentales, la drogadicción entre menores de edad y la violencia como una forma de vida.

Los temas elegidos por la autora dan cuenta de los problemas sociales que evidencia Sayak Valencia en su ensayo: el funcionamiento de dispositivos y de maquinarias perversas de poder que aquejan en la actualidad al país. En la pluma de nuestra autora, las condiciones anómicas señaladas en las que impera un alto nivel de mortandad se hacen presentes en forma de un lenguaje convulso, sobreexcitado, nacido del desasosiego, de la conmoción y del estupor; del resentimiento, de las penurias y de las carencias materiales de los habitantes de La Matosa, un poblado ficticio que la autora ubica en Veracruz<sup>15</sup>. Por ende, la forma de enunciar estos problemas se puede entender a partir de los planteamientos de Rivera Garza aunados a los postulados de Stéphanie Decante sobre los lazos que se tejen entre literatura, política y violencia.

En su análisis de las tendencias de la novelística hispanoamericana escrita de 1970 a 2010, la investigadora identifica tres tipologías de representación en las obras estudiadas<sup>16</sup>, a saber: la elección del género negro, el hiperrealismo a la manera de las

---

<sup>15</sup> El hecho de que la obra se desarrolle en dos pueblos ficticios plantea un diálogo con la tradición novelística mexicana, en particular, con el Comala de *Pedro Páramo*. Por otra parte, resulta interesante que Daniel Espartaco Sánchez, otro autor de la generación de Fernanda Melchor, ambienta parte de su obra *Memorias de un hombre nuevo* en la República Socialista de Ruritania, en principio, reino imaginario donde el novelista inglés Anthony Hope sitúa la saga de aventuras conformada por *El prisionero de Zenda*, *El corazón de la princesa Osra* y *Rupert de Henzau*.

<sup>16</sup> Las obras en cuestión incluyen textos de autores fundamentales en la producción literaria latinoamericana de los últimos treinta años del s. XX y de los primeros diez del XXI, tales como Fernando Vallejo, César Aira, Horacio Castellanos Moya, Élmer Mendoza, Mario Bellatin, Roberto Bolaño, Santiago Roncagliolo y Yuri Herrera, entre otros.

películas de Quentin Tarantino y un modo discursivo provocador que se opone al sistema de valores predominante en un espacio-tiempo dado como recursos estéticos que sostienen la construcción de la diégesis<sup>17</sup>. El ensayo propone el predominio de alguna de estas peculiaridades en sendas venas novelísticas. Si bien el texto de Melchor presenta las tres con ciertas variaciones, me concentraré en la reiteración de nexos coordinantes como una de las particularidades de la enunciación, entendida como una de las formas elegidas por la autora para (des)articular los pilares que estructuran un mundo violento.

Luismi y Brando asesinan a la Bruja chica con la finalidad de satisfacer sus deseos y sus ambiciones. De fugarse con su amigo, por parte del primero y, lejos de La Matosa, confesarle el amor que siente por él; de pagar la cuenta del hospital, del segundo, con el fin de que den el alta a Norma, su pareja sentimental más reciente. Las pulsiones y los deseos se dirigen hacia una violencia que, como lo afirman Dominique Fougeyrollas, Helena Hirata y Danièle Senotier, está signada por la “[...] irreductible confrontación de fuerzas de Eros y Tánatos”<sup>18</sup>. La distinción entre las tendencias de vida y las mortuorias se antoja muy complicada debido que ambas están conjugadas en la sexualidad y el erotismo, en la evanescencia o, mejor dicho, en la estrecha interacción existente entre ambas.

La pluralidad de anhelos y la falta de certezas imposibilita gestos humanos como la solidaridad, el diálogo, la compasión o la empatía hacia el otro. Por otra parte, el carácter ordinario de la violencia — misma que llega hasta el punto de presentarse como la única forma de cumplir con las aspiraciones personales, de dar sentido al mundo, a la vida y a las experiencias — se hace manifiesto bajo un modo discursivo particular. Decante propone la diatriba como medio de polemizar y de criticar las figuras del lenguaje encargadas de referir los aspectos sobre los que se construye la episteme de

---

<sup>17</sup> Cf. Stéphanie DECANTE, “Violence et pouvoir dans le roman hispano-américain actuel. Quarante ans après, un état des lieux”, in Françoise AUBÈS y Eduardo RAMOS-IZQUIERDO, dir., *Pouvoir de la violence et violence du pouvoir*, Paris, Séminaire Amérique Latine (SAL), Paris-Sorbonne, 2013, p. 12-13.

<sup>18</sup> *Id.*, *ibid.*, p. 7. La traducción libre del original es mía.

una civilización: los lugares comunes existentes acerca de las posturas fundacionales que se generan en torno a la patria o al sistema de valores<sup>19</sup>, por ejemplo.

Con algunas variaciones a esa línea escritural, Melchor construye una retórica particular como forma de enunciación: una suerte de monodílogo conflictivo, de desdoblamiento de un falso narrador heterodiegético que deviene homodiegético o, aun, autodiegético<sup>20</sup>, ya sea como testigo o como protagonista en cada fragmento relatado. Esta voz encarna a una colectividad y demanda la inmersión del lector en el texto. En ese sentido, sería propia de las necroescrituras; no obstante, no es el vehículo de expresión de la pertenencia mutua con el lenguaje ni de la posibilidad del dialogismo como una manera de reformular, de replantear los rasgos de humanidad de los personajes, como lo propone Rivera Garza. Por el contrario, se sostiene sobre la aversión, sobre una rabia refrenada, a flor de piel de cada uno de ellos. De ahí que sea una voz alterada, que está fuera de sí. La novela se construye sobre la base de una retórica barroca a un tiempo seductora y repulsiva encargada de encontrar un orden del discurso para exponer la violencia de una forma descarnada.

Como apenas insinué líneas arriba, el lenguaje de *Temporada de huracanes* se construye sobre un ritmo convulso, sobreexcitado, con una verbosidad dislocada y párrafos largos. Dichas técnicas reestructuran los códigos o, dicho de otra manera, imponen principios alternos de funcionamiento mientras desvelan los fundamentos que rigen al mundo aludido. En efecto, tanto la estética como el acompañamiento, el ritmo vertiginoso sobre las que se sostiene la obra, dan fe de una violencia constitutiva, intrínseca a las posibilidades de acción entre los personajes y entre estos últimos y las fuerzas, los agentes y las estructuras de poder que operan en el pueblo. Es una de las

---

<sup>19</sup> *Ibid*, p. 12.

<sup>20</sup> Se puede ejemplificar este rasgo en la comparecencia del Munra, padre putativo de Brando, ante la policía por el asesinato de la Bruja: “[...] es decir el Luismi y el Brando y el Willy consumieron también pastillas psicotrópicas de las que *el declarante desconoce* la marca o tipo, hasta las dos de la tarde, hora en que su hijastro le preguntó si siempre sí iba a hacerle el paro que le había pedido, *y yo le dije* que no tenía gasolina, que tenía que darme dinero primero, y ahí fue cuando me di cuenta de que quien llevaba el dinero era Brando”. Fernanda MELCHOR, *Temporada de huracanes*, México, Penguin Random House Grupo Editorial, 2017, p. 90. El subrayado es mío.

voces de la desilusión y del desengaño, nacida de los efectos de la desmesura en guisa de violencias constantes a las que están expuestos los protagonistas.

La minuciosa construcción del narrador y el peso que se le confiere a la voz por encima de las acciones del relato son maneras de farfullar, de escupir, de (des)articular, de demoler para indagar en las posibles significaciones de un sitio carente de sentido. Se trata pues, de una narrativa de la pesadumbre y de la aflicción que subyace en los sórdidos fundamentos que sostienen y, a la par, fagocitan tanto las esperanzas como la vida en La Matosa. La voz puntualiza la impotencia de los personajes y apunta hacia la pérdida del sentido de los actos humanos y de la racionalidad.

Una de las figuras retóricas que emplea la autora, en esta habla atropellada, con el objetivo de acercarse a las condiciones de excepción que han tornado habituales es el polisíndeton. En el texto abundan las largas enumeraciones separadas por la conjunción copulativa “y”. En el pasaje que describe las razones por las que Maurilio, padre de Luismi, estuvo en la cárcel, el narrador nos dice:

[...] y el tío Maurilio se paró de la mesa en donde había estado chupando y dijo pues de que lloren en mi casa a que lloren en la suya, y dejó encargada la guitarra y se fue de raite a Villa, a encarar su destino, y tuvo tanta suerte que se topó con el viejo cornudo mientras este estaba meando en el baño de una cantina, y así de espaldas y sin dejarlo explicarse, le metió unos piquetes con una navaja que el tío Maurilio llevaba siempre metida en la bota, y así fue como acabó en la cárcel del Puerto [...] <sup>21</sup>.

Unas páginas más adelante, cuando Luismi y Brando salen de casa de la Bruja, el narrador cuenta sobre el Munra:

[...] y él pensó que ya no tardaba en caer la lluvia, y hasta vio clarito cómo de las nubes oscuras surgía de pronto un rayo mudo que caía sobre un árbol que se achicharró en absoluto silencio, un silencio tan

---

<sup>21</sup> F. MELCHOR, *op., cit.*, p. 39.

espeso que por un momento hasta pensó que se había quedado sordo porque lo único que alcanzaba a oír era una especie de zumbido seco que rebotaba dentro de su cabeza, y los muchachos tuvieron que zarandearlo para que reaccionara, y fue entonces que se dio cuenta de que no estaba sordo [...]<sup>22</sup>.

A decir de Helena Berinstáin, la figura de construcción referida: “hace más patentes [...] los términos enumerados”<sup>23</sup>. En el caso que nos ocupa, el relieve que adquiere cada elemento listado a través del polisíndeton genera el efecto de un tiempo ralentizado o, mejor dicho, suspendido. En los fragmentos que detallan la angustia, el despecho, la desesperanza o la cólera de los personajes predomina el uso de la conjunción mencionada. No hay principio ni hay final, no hay propósito ni salvación. Solo existe un espacio-tiempo que, a pesar de la vehemencia en las expresiones, las acciones y del ritmo vertiginoso de la prosa, da la impresión de estar detenido en un lugar sitiado por la violencia. Los personajes están arrojados en un ámbito hostil, que no permite plantear preguntas sobre la forma de vida, sino actuar a manera de preservación. El texto no propone la posibilidad de reflexionar sobre la violencia o sobre cualquier consideración de tipo moral. Tampoco permite hacer una especie de genealogía de la violencia o de plantear una teleología, una lógica o una razón detrás de los abusos o del derramamiento de sangre. Tanto el mundo que se revela como las relaciones que se pueden alcanzar por medio del lenguaje están paralizadas, en un marasmo que no escatima infortunios y desgracias. Este “no tiempo” o totalidad del tiempo de la violencia se impone en todos los aspectos y en todas las etapas de la vida. En virtud de lo anterior, la muerte deviene la única instancia donde se pueden evadir las brutalidades. La hostilidad y el sufrimiento son las características habituales de la vida en La Matosa y en Villagarbosa.

El anciano responsable de dar sepultura, en una fosa común, a los cuerpos que nadie reclamó se encarga de “tranquilizar” a los cadáveres antes de cubrirlos con cal y arena.

<sup>22</sup> F. MELCHOR, *op., cit.*, p. 61.

<sup>23</sup> Helena BERINSTÁIN, *Diccionario de retórica y poética*, México, Porrúa, 1995, p. 395.

Sus palabras hacen de Caronte o de la figura de perro, en la tradición nahua : permiten a los personajes el tránsito de la vida a la muerte con el objeto de que no vuelvan al plano de los vivos. La voz del viejo es la única que no representa ningún tipo de humillación, de abuso, de exceso, sino consuelo y paz. En la escena que clausura el texto, Melchor escribe: “Había que calmarlos primero, hacerles ver que no había razón alguna para tener miedo, que el sufrimiento de la vida ya había concluido y que la oscuridad no tardaría en disiparse”<sup>24</sup>. Las tinieblas, de aterradora resonancia mítica, se desvanecen tras la muerte: “[...] y lo oscuro no dura pa’ siempre. ¿Ya vieron? ¿La luz que brilla a lo lejos? ¿La lucecita aquella que parece una estrella? Para allá tienen que irse, les explicó; para allá está la salida de este agujero”<sup>25</sup>. En la novela hay, pues, una representación de los excesos de fuerza física, psicológica y moral asesinatos, violaciones, asaltos, peleas callejeras y del sufrimiento como inherentes a las condiciones que permiten, articulan y dan sentido a la vida y al mundo. El exceso de sentido del lenguaje con el que está construido el texto y el carácter barroco de este último revelan el desasosiego como forma de enunciación. Tal modo discursivo, construyendo el mundo, lo demuele; el narrador, modelándolo, lo farfulla. La voz que lleva al lector por las páginas de la novela escupe las condiciones precarias y violentas que caracterizan la vida de los personajes. La retórica del texto, de una verbosidad excesiva, incómoda e hipnótica para el lector, trasluce un modo de vida, un infierno que se esconde en el trópico.

### **A manera de conclusión: una estética de la violencia**

A fin de comprender el fenómeno de la violencia en *Temporada de huracanes*, es necesario tomar en cuenta, por una parte, un Estado que ha fallado en sus funciones reguladoras; por otra, un poder central debilitado. En cuanto a la primera, hay una tendencia a la anomia, es decir, una difuminación de las estructuras políticas aunado a

<sup>24</sup> F. MELCHOR, *op. cit.*, p. 221.

<sup>25</sup> *Ibid*, p. 222.

un debilitamiento en la configuración de las *praxis* sociales. En lo que respecta a la segunda, el poder central, en apariencia disminuido o, dicho de otra forma, con conflictos de intereses, permite la emergencia, la instauración y las operaciones de otros poderes fácticos, a saber, de distintos grupos criminales: narcotráfico, trata de personas, secuestros, prostitución, extorsiones o, en el caso particular de México, robo de combustible, entre ellos<sup>26</sup>.

En nuestro caso, estos grupos generan un desplazamiento en la forma de dominar y de imponer el poder sobre los territorios al atribuirse el derecho a matar o a decidir quién puede o quién debe morir: los gobiernos de ciertos países en vez de generar conflictos bélicos o de declarar estados de excepción y de emergencia, de emprender operaciones militares, de interpretar, como lo afirmara Max Weber, al Estado como poseedor del monopolio de la violencia física legítima, comparten esas funciones con los delincuentes, ya sea en complicidad o no. Como resultado, dicha violencia entra en juego por vía de mecanismos tanto horizontales como verticales que padece la población. La novela expresa tales preocupaciones. El trasfondo sobre el que se articula remite a las fuerzas políticas o criminales que se imponen en la sociedad. La policía, por su parte, no solo es incapaz de asegurar la paz en el pueblo, sino que infunde más miedo que los mismos narcotraficantes. Cuco Barrabás, por su parte, controla el mercado de las drogas de la mano de sus esbirros. Las interacciones de los personajes se construyen sobre el exceso de fuerza, el miedo y el derramamiento de sangre. Así pues, el narrador relata:

Dicen que la plaza anda caliente, que ya no tardan en mandar a los marinos a poner orden en la comarca. Dicen que el calor está volviendo loca a la gente, que cómo es posible que a estas alturas de mayo no haya llovido una sola gota. Que la temporada de huracanes se viene fuerte. Que las malas vibras son las culpables de tanta desgracia: decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que

---

<sup>26</sup> S. DECANTE, *op. cit.*, p. 10-11. Cf. Michel FOUCAULT, *El poder, una bestia magnífica. Sobre el poder, la prisión y la vida*, trad. Horacio Pons, México, Siglo XXI, 2012, p. 57-58.

aparecen en los recodos de los caminos o fosas cavadas con prisa en terrenos que rodean a las comunidades. Muertos por balaceras y choques de auto y venganzas entre clanes de rancheros; violaciones, suicidios, crímenes pasionales como dicen los periodistas<sup>27</sup>.

El fragmento refiere un escenario que se presenta como normal en el referente inmediato de la obra: intervención del ejército y militarización de las calles, fosas clandestinas, restos arrojados subrepticamente. Sin embargo, estas prácticas aparecen como un aspecto habitual, como uno de los rasgos que dan forma a las condiciones y al tejido social. Hasta cierto punto, los protagonistas lo entienden como prácticas en vías de legitimación de un orden otro. Los elementos estéticos y estilísticos utilizados en función de exponer este *habitus* entendido como forma de ser o, aun, como disposición del espíritu, como una condición activa, una forma de aprehender y de retener los saberes de la violencia que predomina en la obra implican una inmersión del lector en La Matosa; la elaboración de sentido no está en función de la recuperación de lo humano, sino de que el lector comparta, de forma simbólica, las congojas de los protagonistas.

Los excesos que ellos ejercen no están en aras de ninguna ideología, de la defensa de algún derecho o de la consecución de un fin. En el mundo donde nos sitúa la autora no hay espacio para la idea del bien superior, colectivo o social. La violencia no es una fuerza revolucionaria en busca de justicia ante la iniquidad y la ignominia que rigen el pueblo o en contra de los dispositivos y las tecnologías de un necropoder organizado, sino un medio para extender hacia todo el entorno la episteme de una violencia sistémica, producto de la gestión institucionalizada de la muerte. El medio de hacerlo son las distintas maquinarias bélicas que actúan en los espacios que configuran la vida habitual de la localidad donde tiene lugar la diégesis.

La estética de la obra presenta, pues, algunos rasgos de las necroescrituras, pero no en el sentido que propone Rivera Garza. El espacio compartido, el dialogismo del

---

<sup>27</sup> F. MELCHOR, *op. cit.*, p. 216-.217.

texto es una forma de compartir el dolor ante la irracionalidad manifiesta a nivel individual y colectivo. Las estructuras de poder penetran en la sociedad, en cada individuo y en las acciones de éstos; así, la episteme de la violencia queda de manifiesto en las formas de entender y entenderse en el mundo y en relación con el otro. Dicho alejamiento de los rasgos de las necroescrituras se podría entender desde la perspectiva de Michel Foucault sobre las obras literarias. Gustavo Lespada nos recuerda que, de acuerdo con el pensador francés, la literatura mantiene una doble relación con la verdad y con el poder. Por una parte, le corresponde enunciar lo inefable, lo más indecible, lo bajo, lo más abyecto, lo perverso, lo intolerable. Esta condición hace que la literatura se coloque fuera de la ley y se convierta en el discurso de la infamia<sup>28</sup>.

Tal discurso de la ignominia y de la violencia genera un efecto de verdad. Este último se consigue en *Temporada de huracanes* mediante la participación activa del lector en el texto. La obra se convierte en un juego con y en la realidad, en la cual sobresale la vulnerabilidad y la reducción de las capacidades y de la condición humanas. La violencia, como la plantea Melchor, no es únicamente utilitaria u operativa, sino dotada de significaciones inscritas en comportamientos y actitudes. Los juegos y los recursos estéticos que emplea la autora proponen, ulteriormente, una violencia contra las convenciones literarias de las que los mecanismos de poder se han apropiado con el fin de narrar aquello que nos amenaza y que nos aqueja. La catábasis que propone *Temporada de huracanes* es una forma de conjurar los miedos, de balbucear un mundo incoherente, de compartir el dolor cotidiano de las víctimas de una violencia sistémica.

---

<sup>28</sup> Cf. Gustavo LESPADA, “Violencia y literatura / violencia en la literatura”, in Teresa BASILE, coord. *Literatura y violencia en la narrativa latinoamericana reciente*, La Plata, Universidad Nacional de La Plata 2015, p. 36.