

#30

CUERPOS SIN CABEZA: CORPORALIDADES ABYECTAS Y NUDA VIDA EN *TEMPORADA DE HURACANES*, DE FERNANDA MELCHOR¹

Teresa Blanco Rivera

Universidad de Zaragoza

<https://orcid.org/0009-0001-8136-2550>

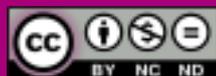
Artículo || Recibido: 09/02/2023 | Aceptado: 22/11/2023 | Publicado: 01/2024

DOI 10.1344/452f.2024.30.13

libromaya@gmail.com

Ilustración || Códice Totomixtlahuaca, 1584. World Digital Library.

Texto || © Teresa Blanco Rivera – Licencia: Atribución-NoComercial-SinDerivadas 4.0 Internacional de Creative Commons





Resumen || A partir de la noción de «campo de concentración» como espacio paradigmático de la biopolítica moderna planteado por Giorgio Agamben, *Temporada de huracanes* destaca como un referente literario representativo de la nuda vida en una región limítrofe de México, donde los personajes son encarnaciones de un *homo sacer* que ve reducida su existencia a una lógica de explotación del cuerpo, y donde se nace y se muere inserto/a en una zona liminar en la que se transita entre el adentro y el afuera como víctimas, pero también como victimarios. Los «cuerpos sin cabeza» son metáfora de estas vidas desnudas que son descabezadas, esto es, despojadas de toda posibilidad de reformular su existencia. En ese sentido, el texto mismo funciona como objeto abyecto en la configuración espaciotemporal de la obra.

Palabras clave || Nuda vida | Campo de concentración | Abyección | Liminaridad | Fernanda Melchor

Cossos sense cap: corporalitats abjectes i nua vida en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor

Resum || A partir de la noció de «camp de concentració» com a espai paradigmàtic de la biopolítica moderna plantejat per Giorgio Agamben, *Temporada de huracanes* destaca com un referent literari representatiu de la nua vida en una regió limítrofa de Mèxic, on els personatges són encarnacions d'un *homo sacer* que veu reduïda la seva existència a una lògica d'explotació del cos, i on es neix i es mor insert/a en una zona liminar en la qual es transita entre l'endins i el fora com a víctimes, però també com a victimaris. Els «cossos sense cap» són metàfora d'aquestes vides nues que són escapçades, és a dir, despullades de tota possibilitat de reformular la seva existència. En aquest sentit, el text mateix funciona com a objecte abjecte en la configuració espaciotemporal de l'obra.

Paraules clau || Nua vida | Camp de concentració | Abjecció | Liminarietat | Fernanda Melchor

**Headless Bodies: Abject Corporalities and Bare Life in *Temporada de huracanes*, by
Fernanda Melchor**

Abstract || Based on the notion of the «concentration camp» articulated by Giorgio Agamben as a paradigmatic space of modern biopolitics, *Temporada de huracanes* stands out as a representative literary benchmark of bare life in a liminal Mexican region, where characters embody the figure of the *homo sacer*, whose existence is reduced to a logic of bodily exploitation and where people are born and die within the liminal dynamic of inside/outside as victims but also as aggressors themselves. Thus, the «headless bodies» are a metaphor of these bare lives whose heads are torn away, that is, dispossessed of any possibility of reformulating their own existence. Along these lines, the text itself works as an abject object throughout the space/time configuration of the novel.

Keywords || Bare life | Concentration camp | Abjection | Liminality | Fernanda Melchor

0. Trayectoria

Fernanda Melchor (Veracruz, 1982) se formó como periodista y escribió para diversos periódicos y revistas en México. Su obra narrativa breve fue incluida en las antologías *Breve colección de relato porno* (2011), *Palabras mayores* (2015), *Antología de letras, dramaturgia, guion cinematográfico y letras indígenas* (2016), *22 voces: narrativa mexicana joven* (2017), *Sólo cuento IX* (2017). Ha publicado el libro de crónicas, *Aquí no es Miami* (Random House, 2013) y las novelas *Falsa fiebre* (Almadía, 2013), *Páradais* (2021) y *Temporada de huracanes* (Random House, 2017). Esta última alcanzó fama internacional al ser traducida a varios idiomas, así como el Premio Internacional de Literatura en 2019 y la nominación al Booker Prize en 2020. En octubre de 2023 fue llevada a la pantalla con el mismo título por la directora mexicana Elisa Miller.

1. Una poética de la excedencia

Los fue contando a todos, uno por uno, incluso a los que no estaban completos, los que eran puro retazo de gente, sin rostro ni sexo [...], dedos y trozos de hígado y jirones de piel que salían sobrando de las cirugías del hospital de los petroleros.

(Melchor, 2018: 219)

Una banda de niños avanza con cautela por los cañaverales. Armados de resorteras y piedras, acechan cualquier movimiento, aprestándose para la batalla. Sin embargo, su juego termina con un descubrimiento mucho más crudo y terrible: el de un cadáver en descomposición, que parece sonreírles tumbado desde la orilla del río, con la boca llena de gusanos. A partir de ese choque entre la inocencia y la abyección, la voz narrativa se dará a la tarea de desplegar los acontecimientos que desencadenaron el asesinato. Y serán las declaraciones ministeriales de los involucrados quienes revelen la compleja realidad que se vive en la comunidad de La Matosa. Como ocurre en otros espacios de la ficción latinoamericana (Macondo, Comala, Santa María) La Matosa carece de un referente real —aunque existan poblaciones homónimas—; y, no obstante, en ella se concentran características y elementos que sintetizan realidades, en este caso de varias regiones del México actual, como es la ausencia de un estado de derecho, que fomenta la radicalización de la violencia que viven los protagonistas de *Temporada de huracanes*.

Estas son las vidas violentas que, al igual que el sepulturero del epígrafe citado, Fernanda Melchor narra una por una: cuerpos incompletos; pedazos que «salen sobrando» de un sistema que los utiliza para su beneficio y finalmente los expulsa cuando ya no le sirven. El relato se conforma de vidas rotas ordinarias; tal vez para que esta mirada que es la narración dé cuenta de existencias que

<1> Este trabajo forma parte de una investigación más extensa titulada *Cuerpos sin cabeza: la nuda vida en Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor, con la que obtuve el grado de Maestra en Letras Modernas por la Universidad Iberoamericana, A.C. en agosto de 2020.

no deben pasar desapercibidas, y que, muy por el contrario, funcionan como piedras angulares para comprender desde su trinchera ficcional la realidad.

La novela inicia en el punto más álgido del conflicto. Metido en el fango. A partir de ese momento la lectura exige conocer las causas por las que los personajes se encuentran, una y otra vez, en alguna terrible situación. La respuesta apunta, sin lugar a dudas, a la situación marginal en la que viven, arrastrados por modos de vida y de agencia que no han elegido, y que los conduce, a su vez, a una reducción fenomenológica que apunta hacia una poética de la excedencia. Melchor problematiza la complejidad que supone el nacer insertos en una lógica de explotación que los engulle y luego los expulsa como residuos, obligándolos a funcionar en la dicotomía insalvable que supone sufrir la violencia y, a la vez, ejercerla ellos mismos sobre otros para poder sobrevivir. El trauma es de tal magnitud que no cabe una toma de consciencia del sujeto ni la elección de una posición acerca de la realidad vivida. Tal es el caso de Luismi y Brando; de Norma y Yesenia; Chabela, Munra y la Bruja. Todos ellos vienen de familias violentas, y su oportunidad de conservar la vida depende de su habilidad para integrarse de la mejor manera que sean capaces en el engranaje de explotación humana. No existen otras alternativas o espacios de reflexión; lo único que saben desde el principio es que no tienen esperanza. En *La Matosa*, los procesos de violencia han sido normalizados: se vive en un permanente estado de excepción que se acerca a los fenómenos explorados por Walter Benjamin y Giorgio Agamben en sus trabajos teóricos. De ahí la pertinencia de leer *Temporada de huracanes* bajo esa óptica, porque será la que brindará las claves necesarias para comprender los mecanismos que ponen en marcha el funcionamiento de la trama.

Para hablar del microcosmos ficcional representado en *La Matosa*, abordaré la nuda vida que, a su vez, se desprende del *homo sacer*, y que Agamben define como aquella vida humana a la que cualquiera puede dar muerte porque vive excluida del *nomos*; y cuya existencia no es considerada sagrada (2006: 18). En ese sentido, la nuda vida se encuentra en el umbral entre los conceptos griegos de *zoé* y *bios*; donde *zoé* se refiere a la vida puramente nutritiva, vegetativa del cuerpo, que solo se ocupa de sus funciones vitales; en tanto que el *bios* se refiere a la vida políticamente cualificada; esto es, la vida intelectual, pública y relacional del sí mismo, que, a través del *logos*, le permite politizar la vida de otros cuerpos además del propio.

En consecuencia, el Estado, o sus instancias de poder, se encargarán de la producción de cuerpos considerados como residuales para garantizar su propia continuidad, al tiempo que se excluyen a sí mismos de la aplicación de la ley valiéndose del estado de excepción. Con ello, la nuda vida queda cautiva en un sistema incluyente/excluyente que la explotará hasta su deshumanización. Agamben desarrolla su teoría de la nuda vida apoyándose en una revisión de los planteamientos de Walter Benjamin sobre la sacralidad de la

vida y la necesidad de que ésta sea considerada como un dogma, así como del análisis de la violencia que el Estado ejerce sobre lo que denomina *mera vida*, y que el filósofo italiano reformulará como nuda vida, y cuya genealogía traza hasta la actualidad para referirse a aquellas vidas desnudas que han visto reducido su valor a la mera explotación de sus cuerpos. En esa categoría ubica a los migrantes indocumentados, los prisioneros, los enfermos en una sala de resucitación y aquellos que viven en la extrema pobreza. Además, la síntesis del trabajo teórico de Agamben incluye también una recapitulación de algunas nociones clave de Michel Foucault, específicamente las que se refieren a los funcionamientos del biopoder sobre los individuos y las masas, así como a los procesos de subjetivación y desubjetivación que el Estado hace de las personas por medio de los dispositivos de control.

En *Temporada de huracanes*, la configuración de los personajes representa en su totalidad encarnaciones de la nuda vida, en un entorno donde priva la pobreza extrema y el ejercicio de la violencia. En este encuadre, Melchor construye la significación de lo que denomino los «cuerpos sin cabeza»: vidas desnudas a las que el sistema ha despojado de toda capacidad de reflexión, y que, en su significación de objetos de consumo, funcionan como instrumentos de expolio cuyo valor se ve reducido al uso de su cuerpo. En consecuencia, no es arriesgado afirmar que esta novela se erige como referente literario emblemático de la nuda vida en una región limítrofe de México, y que la apuesta narrativa de la autora radica, por una parte, en exponer estas encarnaciones de un *homo sacer* que nace y vive sin privilegios y que ha sido despojado de toda humanidad; y por otra, visibilizar los procesos y resultados de una biopolitización de la excedencia, puesta en marcha por las instancias de poder: un Estado ausente, del que solo quedan instituciones corruptas, y, por otra parte, los cárteles del narcotráfico.

2. Violencia y paralegalidad

En este escenario, la comprensión del permanente estado de excepción significado en La Matosa lo pone en evidencia como un pueblo marginal regido por la paralegalidad, definida por Rosana Reguillo como aquel tercer espacio que se abre paso entre la legalidad y la ilegalidad; un tercer orden que funciona con sus propios códigos de conducta, rituales y jerarquías, y que constituye un mayor desafío por ignorar el contrato social de las instituciones. Este microcosmos se encuentra controlado por un *bios* sádico que no se encarga de regular el poder, sino de pervertirlo. En este sitio la nuda vida se explota y utiliza para la administración panóptica del terror, como señaló Michel Foucault al estudiar el sistema de vigilancia en las prisiones. Es así que, en los alrededores de La Matosa, Cuco Barrabás, el cabecilla del narcotráfico y sus hombres, han delimitado las jerarquías y las relaciones entre las personas: «ese güero jovencito

que los del Grupo Sombra mandaron del norte para que moviera la droga en la zona, el que anda de arriba abajo por la carretera en un camionetón de vidrios polarizados» (Melchor, 2018: 50). Este patrullaje de Barrabás por toda la región, con su sombrero y lentes oscuros, constituye una actividad central para intimidar a los pobladores y llevar a cabo «levantones»². Una vez que sus víctimas dejan de serle útil, son torturadas y asesinadas como meros objetos de consumo en un sistema extractivista. Sobre el destino de estas víctimas hay rumores que desatan la imaginación y funcionan como una forma de dominación invisible, al modo del *efecto visera* propuesto por Jacques Derrida en *Espectros de Marx*, donde «Algún otro espectral nos mira, nos sentimos mirados por él, fuera de toda sincronía, antes incluso y más allá de toda mirada por nuestra parte, conforme a una anterioridad (que puede ser del orden de la generación, de más de una generación) y a una disimetría absolutas, conforme a una desproporción absolutamente indomitable» (1998: 21). Este ojo vigilante no es sino aquel del espectro que reaparece en el momento de la inminencia y propaga el miedo con que somete a sus subalternos.

En este sentido, el biopoder paralegal en la obra se ha apropiado de los medios del derecho jurídico para corromperlo y concentrar en sí mismo una potestad ilimitada a través de sus instancias reguladoras en las figuras del narcotraficante y sus sicarios. No obstante, como dijera Meri Torras:

El poder se ejerce verticalmente, de arriba abajo, pero también se otorga, de abajo a arriba... o a los lados. Darse cuenta del modo en que somos en relación a unas coordenadas a la vez propias y ajenas resulta fundamental para albergar un principio de capacidad de acción que nos permita desprendernos en grado suficiente para autoconocernos, autodescubrimos (2007: 22).

Al respecto, hay que subrayar el hecho de que las vidas desnudas que padecen esta explotación en la novela *a su vez* tienen una dimensión de agentes normativos; se trata de sujetos que han introyectado las prohibiciones simbólicas, pero que también, sin estar conscientes de ello, juegan el rol de sumisión que se desprende de esta vinculación conflictiva. La columna vertebral de la obra radica en la tragedia de este engranaje donde la nuda vida no ha cobrado consciencia de este círculo vicioso y no puede acceder al cuestionamiento crítico de la ley, ni mucho menos a la reformulación de su propia identidad.

Es un hecho incuestionable que en *La Matosa* la vida se concibe a partir de la violencia. Los hijos son considerados por sus madres —biológicas o no— como «errores» (Melchor, 2018: 127), «enfermedades» (2018: 46), «rémoras, unas garrapatas, unos parásitos que te chupan la vida y la sangre y encima ni te agradecen nunca los sacrificios que una a huevo tiene que hacer por ellos» (2018: 145). Una violencia que, como dice Walter Benjamin, también está enraizada en los mismos medios de la administración del poder y en la noción elemental del poderoso por encima del débil (2001: 103). Los embarazos son producto de descuidos atribuidos a las

<2> «Levantón» es un término popular utilizado en México para designar secuestros llevados a cabo por el crimen organizado con distintos fines, como extorsión, esclavitud sexual o tráfico de personas; o como pistoleros y trabajadores forzados en el interior de las células criminales o rehenes a cambio de recompensas.

mujeres porque «salen con su domingo siete por andar de golfas» (Melchor, 2018: 138) o por violaciones de las cuales también ellas son culpables, pues como dice Pepe, el padrastro y violador de Norma: «desde chica se le notaba lo fogosa» (2018: 134); «se veía que iba a ser una máquina para la cogedera, por la manera en que movía las nalgas cuando caminaba» (2018: 134).

En este engranaje performativo, el uso del sexo es un uso del cuerpo que, como agente o paciente, cancela toda posibilidad de una movilidad social hacia el *bios*, así como de una subjetivación en potencia, porque las vidas desnudas de la mayoría de los personajes actúan dentro de una esfera infrahumana. En consecuencia, el entorno regido por la anomia, la descomposición social y la precariedad, orilla a los protagonistas a una zona de clandestinidad donde se perpetúa el ejercicio de la violencia sobre sí mismos y sobre los demás como única vía de subsistencia. En esta zona, los «cuerpos sin cabeza» se vinculan con los constructos ideológicos del machismo, la misoginia, la corrupción y la explotación sexual, móviles fundamentales en esta obra. En esta lógica de funcionamiento, no solo los cuerpos de las mujeres que se prostituyen en las cantinas se ven sometidas al biopoder, pues en la vorágine de la violencia que priva en *La Matosa*, la explotación de la nuda vida ha tornado indiferente la individualidad de las formas de vida. Así, en los puestos de comida insalubre, al cliente le «daba igual que aquellas hebras de carne jugosa que masticaba pacientemente con los dientes que le quedaban fueran de borrego, de perro o de humano» (2018: 69), y corre el rumor de que a las «esclavas, cuando dejan de servir para la cogedera [...] las hacen cachitos y venden su carne a las fondas de la carretera como si fuera de animal fino para hacer los tamales famosos de la región» (2018: 51). Incluso los fragmentos de cadáveres que llegan al panteón son «puro retazo de gente, sin rostro ni sexo»; descabezados y mutilados; cuerpos muertos «a cuchillo y con violencia» (2018: 219); meros residuos de un *homo sacer* que cobra protagonismo de principio a fin en esta novela.

Por otra parte, la violencia que supone el orden paralegal en *Temporada de huracanes* me lleva a destacar la forma en que la nuda vida funciona también como subjetivación de la abyección en cualquiera de sus formas. Judith Butler define al cuerpo abyecto como una construcción cultural de aquellas zonas inhabitables o invivibles de la sociedad, y que representa a aquellos que no gozan de la jerarquía de sujetos al tiempo que delimita a quienes sí poseen dicha jerarquía (2002: 19-20). Sin embargo, en el texto la abyección no es una categoría fija de los personajes, sino que funciona en varias capas dinámicas que se modifican constantemente. En consecuencia, la abyección es una dimensión a la que se entra y se sale, y que contamina todos los registros de agencia y vinculación interpersonal de los actantes. Este proceso puede advertirse en aquellos que alguna vez encarnaron la nuda vida como víctimas de explotadores y que más adelante transitan hacia las filas de explotación de otros

más débiles: tal es el caso de Chabela, una mujer prostituida en el pasado, que una vez adulta pasará a vivir de regentar la explotación sexual de otras muchachas pobres que no encuentran otra salida, y a presionarlas para realizarse abortos clandestinos: «[...] con la edad se te va quitando lo pendeja y te das cuenta de que para hacer dinero en este negocio, dinero de verdad, lo único que se necesita son unas buenas nalgas, y mejor si no son las tuyas, mamacita; mejor si son de una bola de chamacas pendejas con la misma jiribilla con la que tú empezaste [...]» (Melchor, 2018: 143). El personaje de Luismi, por su parte, funciona como otra víctima-verdugo que reproduce el patrón de conductas violentas que predominan en La Matosa. El suyo es el caso de un joven que ha sido maltratado desde la infancia y vive de manera encubierta su homosexualidad; y que más adelante utilizará a Norma, a quien finge haber embarazado tras un matrimonio falso, con el propósito de cumplir con los mandatos heteropatriarcales normativos entre su grupo de amigos.

Uno tras otro, los personajes de *Temporada de huracanes* se van revelando en su mayoría como encarnaciones del *homo sacer*, pues toda la obra está construida sobre el mismo andamiaje de vidas desnudas. Tal es el caso de Yesenia, una joven que vive en la casa de su abuela y victimaria, doña Tina, y que, al igual que Norma, debe cumplir con la función de cuidar sobrinas y primos menores además de realizar las labores domésticas. El permanente estado de explotación en el que Yesenia vive va de la mano con la estigmatización que sufre a manos de su abuela, quien le impone el sobrenombre peyorativo de «Lagarta, por fea, prieta y flaca recitaba la abuela, igualita a un teterete parado sobre dos patas» (Melchor, 2018: 43). Pero el maltrato también es evidente en el uso que aquella hace de su cuerpo, sometiéndola a un trabajo exhaustivo sin remuneración ni reconocimiento. Cabe señalar que entre ambas prevalece un vínculo sadomasoquista que asoma en los accesos de adoración o de odio de la nieta hacia la abuela, quien se mantiene firme en su desprecio. La relación culmina cuando, tras un acceso de ira, Doña Tina la acusa de prostituirse de noche y decide cortar su pelo con las tijeras con que descuartiza el pollo. Más tarde, la echa a dormir al patio «como la perra que era», «la bestia inmunda que no merecía ni un jergón pulguiento bajo su pellejo apestoso» (2018: 49). De esta forma, Yesenia será despojada del único elemento corporal que le gustaba de sí misma. Paralelamente, la sujeción voluntaria de Yesenia a un poder supremo nunca cesa, ya sea la abuela o los agentes del Ministerio Público ante los cuales acude a declarar tras el asesinato de la Bruja, pues en ellos deposita una y otra vez su validación como persona.

Desde otro punto de vista, un personaje que funciona como bisagra entre las víctimas y los opresores es Chabela, quien, a pesar de haber sido prostituida en su juventud, en el momento de la narración es una mujer madura que utiliza a los hombres como parejas sexuales en función de los beneficios que puedan proporcionarle. Por otra

parte, su solvencia económica se basa, ante todo, en el negocio de regentar prostitutas en la cantina Excálibur, lo cual supone, por sí solo, una reapropiación subversiva del discurso añejo de la sumisión femenina. Al decidir abandonar la prostitución como trabajo y pasar a ser ella quien regenta las prostitutas, Chabela se apodera de un territorio ideológico-performativo, esto es, un espacio y una agencia tradicionalmente reservados a los hombres en sus variantes de poder de mando, manejo del dinero y toma de decisiones. Como agente de terror, sus primeras víctimas se encuentran en su círculo familiar inmediato: su antiguo amante Munra y su hijo Luismi, a quienes insulta y golpea; así como a la recién llegada Norma y las jóvenes prostitutas que administra. En el momento de la historia, su nueva pareja es Barrabás, el jefe del narco en La Matosa. Sin embargo, esta última relación va más en el sentido político de una asociación estratégica que en un mero vínculo erótico, pues representa un medio con el que Chabela obtiene protección y libertad de acción al mismo tiempo: «todavía era famosa en el tugurio ese que regenteaba en la carretera, donde la fue a poner el que dicen que es su amante, ese güero jovencito que los del Grupo Sombra mandaron del norte para que moviera la droga en la zona» (Melchor, 2018: 50).

Así pues, Chabela construye su propio poder en los espacios tradicionalmente asignados al dominio heteropatriarcal, como la cantina y el burdel, donde ahora es ella quien regula el sexo, el dinero y el alcohol (las mismas herramientas con que la identidad masculina se construye en la región), además de fungir como árbitro de vida o muerte al influenciar a las embarazadas para que aborten con la ayuda de la Bruja, aún bajo el riesgo de perder la vida. El poder económico que ha llegado a consolidar por su propia cuenta abona a la imagen de figura poderosa que Chabela ha forjado de sí misma. En consonancia con ello, su espacio vital se caracteriza por el olor a cigarro, a cochambre y a alcohol, signos de la ruptura que ha hecho con la imagen de la mujer pasiva y trabajadora en el hogar, pues como trabaja de noche, ha delegado en Norma las labores de la limpieza y la preparación de su desayuno. Así, el dinero es un medio que le permite someter a otros y acumular vestidos, sostenes, zapatos y artículos de maquillaje; pero también elegir una decoración estridente para su casa, con cortinas de gasa sobre paredes rojas y negras: «Yo elegí los colores, quería que se viera como la recámara de una geisha, ¿verdad?» (Melchor, 2018: 110).

Ahora bien, es posible identificar tres encarnaciones más elocuentes de la nuda vida que las señaladas hasta ahora. La primera es el caso de Norma, quien en su situación de menor de edad y de mujer violada y embarazada, tanto como víctima de un aborto clandestino, representa un cuerpo explotado por la familia, las instituciones y el Estado. La coyuntura en que se encuentra, provocada por los mandatos patriarcales, la obliga a recurrir a una *zona de clandestinidad* para practicarse un aborto. Como señala Barbara Sutton, las zonas de clandestinidad pueden pensarse como aquellas «zonas de in-

distinción» a las que hiciera referencia Agamben, esto es, espacios en las dinámicas de poder que conllevan una tensión entre los conceptos de inclusión/exclusión, visibilidad/invisibilidad. Y puntualiza:

El cuerpo embarazado (o el cuerpo que puede quedar embarazado) parecería exceptuar a la persona en cuestión de la plena ciudadanía y de sus derechos humanos. A través de la penalización del aborto, el Estado le está diciendo implícitamente a la mujer embarazada que ella debe ser un «vientre reproductor» (su subjetividad, sus deseos y la determinación sobre su propio cuerpo carecen de importancia). Si ella ha de permanecer dentro de la ley, dentro del cuerpo político, entonces debe aceptar su reducción a «vida reproductiva» (Sutton, 2017: 896-897).

Por consiguiente, a partir del momento en que Norma accede a que Chabela la lleve a practicarse un aborto con la Bruja, a pesar de negarse a ser «vientre reproductor» entra en la zona de clandestinidad que habrá de perpetuar su exclusión de la sociedad política; se suspenden sus derechos y pasa a convertirse en un *ser liminal* (Sutton, 2017: 897). En ese sentido, en el uso que los otros hacen del cuerpo de Norma se actualizan los asedios políticos del cuerpo a los que se refieren Foucault y los estudios culturales sobre violencia gineco obstétrica cuando hablan del secuestro y la patologización del cuerpo femenino que en ocasiones realizan los aparatos médico-jurídicos. Así, el de Norma es un cuerpo ocupado por una maternidad impuesta, que nunca eligió, y en el que se asumen los constructos culturales de la supuesta maldad intrínseca de las mujeres y su supuesta inferioridad con respecto a los varones.

A lo anterior hay que añadir el hecho de que la opacidad de la zona clandestina en que Norma se ve orillada a sobrevivir invisibiliza los procedimientos de explotación que sufre a manos de diversos *bíos* ajenos, una y otra vez hasta su destrucción; un proceso que comienza con su propia madre y su padrastro, pasando por Chabela y Luismi —quien debe cumplir con los dictados heteropatriarcales— pero que también se perpetúa, como ya se ha visto, con el tratamiento culpabilizador del personal hospitalario. Norma no es consciente de los abusos de que ha sido objeto, y tampoco se asume como dueña de la propia materialidad de su cuerpo; paradójicamente, está convencida de que es una infractora que ahora debe castigarse con el suicidio, con lo que, en última instancia, representa un referente inmediato de la nuda vida producida por el mandato patriarcal.

Por otra parte, Luismi, a través de las vertientes de la prostitución voluntaria, la explotación sentimental y su propia agencia como drogadicto y narcomenudista, representa a su vez un segundo ejemplo de explotación extrema de la nuda vida. La propia incapacidad para la reflexión será el rasgo que, a final de cuentas, termine por llevarlo a la complicidad del crimen de la Bruja y al encarcelamiento. Su degradación parte desde el sobrenombre grotesco que le ha sido impuesto: «Luismi»; no solo porque canta como Luis Miguel, sino como burla por el contraste entre aquel modelo de belleza masculina

arquetípica y el aspecto de este otro: «con sus pelos chinos, quemados por el sol, sus dientes chuecos y su cuerpo escuálido era todo lo contrario al apuesto y famoso cantante» (Melchor, 2018: 180).

Aunque Luismi no tiene un capítulo exclusivo, aparece a lo largo de toda la novela, por medio de la polifonía del discurso, puesto en las diversas focalizaciones de los personajes. Desde la primera aparición que hace en la historia, al toparse a su prima Yesenia de camino al río, puede advertirse la precariedad en la que éste vive, ya que se presenta descalzo dando tumbos y sin camisa, con las rodillas descarapeladas y una lata chamuscada en las manos. En su infancia ha padecido y ejercido la violencia sobre otros, lo cual se revela en los episodios en que se ve obligado a robar para comer o a participar en violaciones grupales y orgías. Su amigo Brando sintetiza su vida al explicar: «el Luismi con esfuerzo había terminado la primaria y no sabía hacer otra cosa más que coger y dejarse coger y nadie en su sano juicio le daría trabajo, ni siquiera de barrendero» (2018: 187). Esta situación de miseria se potenciará con su creencia en las supersticiones de la región y el miedo con el que vive sujeto a las instancias de poder, representadas en su propia madre maltratadora, su banda de amigos y sus clientes; y también en la Bruja, el cártel de la droga y su amigo Brando. Sin embargo, Luismi es un personaje con aristas: generoso con algunos y violento con otros, aun indirectamente; supersticioso y pasivo en su propia autodestrucción. Acepta ser utilizado por su antiguo cliente, el ingeniero, quien lo maltrata emocionalmente y lo abandona; pero también por la Bruja y los hombres con quienes se prostituye, viendo reducido su valor al uso de su cuerpo. Luismi, en resumidas cuentas, no es más que un engranaje en el mecanismo de deshumanización dominado por una violencia de la que nunca logra zafarse, a pesar de tener algunos momentos en los que parece resguardar un tenue deseo por mejorar su vida, la de Norma y el que hace pasar por su futuro hijo. Pero la costumbre al sometimiento y a la aceptación tácita del engaño sentimental, en los registros del modelo biopolítico de La Matosa, serán su única forma de supervivencia.

El tercer caso de nuda vida en su expresión más extrema toma cuerpo en la Bruja. Este personaje está construido a partir de una significación ambivalente, no solo por su ambigüedad genérica, sino por su dimensión mágica como hechicera y abortera, así como por su participación en los terrenos de la parodia. La abyección de la Bruja emerge de la descripción de su cuerpo —y de su cadáver—, como de su agencia. En tanto cuerpo expulsado de la *polis*, la población de La Matosa desubjetiva a la Bruja porque no es un cuerpo legible sino más bien uno que vive fuera de la ley y que representa aquella zona inhabitable de la sociedad a la que hiciera referencia Butler. Al mismo tiempo, es subjetivada como un cuerpo abyecto, lo cual puede advertirse en sus transfiguraciones fantasmáticas, en su faceta como curandera de velo y ropajes oscuros o como imita-

dora de artistas, con peluca, maquillaje y pestañas postizas. Esta abyección del cuerpo travestido provocará miedo y respeto en los habitantes de la región.

En este orden de ideas, la esfera de acción de la Bruja gravitará en torno a las regiones liminares y paralegales de la prostitución, el narcotráfico, el travestismo, la brujería y el aborto clandestino. Pero también lo hace en torno a la parodia, como puede advertirse en los espectáculos caseros que monta en su sótano, donde subvierte los valores heteropatriarcales de La Matosa. Paradójicamente, estos valores son legitimados al momento en que la Bruja refuerza los modelos hegemónicos de los que se sabe excluida, al elegir a los cantantes populares Dulce o Luis Miguel como prototipos. Ambos artistas encarnan las dos caras del viejo binomio naturaleza/cultura, donde la primera se identificaba con lo animal, la servidumbre, lo sensible y lo femenino, esto es, el caos, en contraposición con la visión androcéntrica, patriarcal y racional que representa la cultura, responsable de controlar a la primera. En esos términos, Dulce exalta al primer modelo con su tema «Déjame volver contigo» (Melchor, 2018: 178), en tanto que Luis Miguel hace lo propio con «No sé tú» (2018: 181). No obstante, la Bruja también deslegitima estos modelos por medio de su parodia, al hacer un cuestionamiento crítico de la ley y su desplazamiento que es la risa, como señala Julia Kristeva, y que actualiza en la representación grotesca de esos mismos modelos.

Por otra parte, la abyección de la Bruja también se materializa en la exhibición putrefacta de su cadáver, que aún sonríe con la boca llena de gusanos; pero también en la morosidad descriptiva del crimen, que desmenuza gran variedad de elementos repugnantes cuando la cuchilla traspasa la garganta, «con la sangre salpicando por todas partes, manchándoles las manos, las ropas, los zapatos, el pelo, incluso los labios [...]» (Melchor, 2018: 204), así como en la frecuencia narrativa del asesinato, que aunque ocurre una sola vez se narra en distintas ocasiones, desde las focalizaciones de varios personajes. Por último, el registro de la abyección de la Bruja también se advierte en la configuración espacial de su casa, situada en las afueras de un pueblo de por sí marginal —doblemente marginada—, donde abunda la suciedad, el desorden y los símbolos de brujería, elementos abominables todos.

Finalmente, cabe señalar al numeroso grupo de personas anónimas que en la novela funcionan también como nuda vida, y que aparecen en su último grado de destrucción, ya sea en la forma de cadáveres mutilados o inclusive partes humanas que han perdido cualquier otra referencia de identificación, salvo la huella de haber sido alguna vez un cuerpo. Ejemplo de ello son las jóvenes que los narcotraficantes secuestraban y cuya tortura y asesinato filman y difunden, multiplicando el ejercicio de la violencia:

[...] 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 (Melchor, 2018: 50-51).

Aún en los restos humanos que el enterrador recibe para sepultar en la fosa común es evidente la explotación y reducción de las personas a la esfera de la nuda vida, que todavía es susceptible de un último ultraje: la descuartización. Quedan así los restos de pobladores de los pueblos vecinos, víctimas y victimarios, que constituyen, como señala Agamben: «esa última encarnación de la vida del *homo sacer*»; vacilantes en «un umbral de absoluta indistinción entre derecho y hecho, norma y vida biológica» (2006: 238). En palabras de Melchor:

[...] decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas cavadas con prisa en los terrenos que rodean las comunidades. Muertos por balaceras y choques de auto y venganzas entre clanes de rancheros; violaciones, suicidios, crímenes pasionales como dicen los periodistas (2018: 217).

3. Territorios liminares

Pero la abyección no termina ahí, sino que contamina también la configuración literaria de la novela como un texto abyecto, cuya estructura narrativa abona a la metáfora central del texto como un huracán, que a su paso arrasa con la vida de todos los personajes, así como con las experiencias mismas de escritura y de lectura. El resultado es una obra escrita casi en un solo párrafo y sin puntuación, donde, según la teoría de la novela polifónica propuesta por Mijaíl Bajtín (2017), las voces narrativas se trasponen —y contradicen— unas a otras, para ser focalizadas desde distintos personajes en una misma masa dialógica que admite la intertextualidad con otros discursos, como son los fragmentos de canciones populares y de declaraciones ministeriales que se combinan para producir nuevos significados que evitan las interpretaciones unívocas. El texto, construido fundamentalmente desde el registro de la oralidad, privilegia así el uso de las «malas palabras» y lo que Edmundo Paz Soldán define como «necesidad por nombrar lo pornográfico» (2017) como principal materia prima. De igual manera, en el texto predomina el empleo de frases ambiguas que potencian y multiplican la posibilidad de significados, con frases como:

Dicen que les pidió las armas primero y que luego les disparó por la espalda; que les cortó las cabezas para que las autoridades pensaran que fueron los narcos [...] Aunque también dicen que no, que aquello era imposible, que era más seguro que los hombres de Rigorito, seis contra uno, lo mataran a él primero; que lo que seguramente pasó fue que los policías se toparon con la avanzada de la Raza Nueva [...] y que fueron ellos los que se chingaron a los policías y seguramente también al propio comandante, cuyo cadáver ya no tarda en aparecer en el sitio de alguna balacera, tal vez descuartizado también y con

huellas de tortura y cartulinas con mensajes dirigidos al Cuco Barrabás [...] (Melchor, 2018: 216; las cursivas son mías).

<3> En el argot mexicano, una cosa «del año del caldo» se refiere a algo muy viejo o inservible.

Dicho lo anterior, hay que subrayar la correspondencia que existe en la novela entre la explotación de la nuda vida y la configuración espaciotemporal de la historia. Como se ha visto, el pegamento que las une es la abyección de los elementos representados, y la abyección misma de la obra, construida a base de saltos en los planos narrativos del tiempo/espacio y de discursos contradictorios y fragmentados. Ahora bien, vale la pena destacar las claves teóricas para abordar la problematización del espacio. Gaston Bachelard, en su libro *La poética del espacio*, se vale de la imagen de la casa para explicar cómo los espacios exteriores producen una imagen en la psique de las personas, a su vez, configurada por recuerdos y sensaciones personales. Este enfoque permite iluminar la psicología abyecta de los personajes en este análisis. De manera similar, de Henri Lefebvre retomo la noción de espacio como un constructo social complejo que determina las prácticas y percepciones, para ilustrar la forma en que los espacios marginales de La Matosa se corresponden con las acciones y vinculaciones de los protagonistas (Lefebvre, 2013). En un nivel más profundo, asimilo las aportaciones de Deleuze y Guattari para explicar la *desterritorialización* del espacio, es decir, cómo una superficie localizada deja de ser o parecer lo que era en un principio, para devenir otra cosa simbolizada, o *reterritorializada*, en una plusvalía de código (Deleuze, 2004: 15). Por último, debo señalar mi deuda con Giorgio Agamben por su imagen del campo de concentración como espacio paradigmático de la biopolítica moderna, que me servirá como metáfora del mismo campo simbolizado en esta novela (Agamben, 2006: 151-239).

A partir de lo que se ha dicho hasta ahora, no es difícil advertir entonces una actualización del campo de concentración en el pueblo liminar de La Matosa, significado en la literatura mexicana contemporánea. En la configuración de este espacio destaca la profusión de elementos sucios y nauseabundos, como los caminos de terracería mal iluminados, las cantinas ensordecedoras donde las empanadas son «duras y grasientas» (Melchor, 2018: 86) y la «pinche cerveza templada que ya era como tradición de la cantina, o más bien culpa del viejo frigorífico del año del caldo»³ (2018: 79); las vías abandonadas del tren, o las viviendas precarias y malolientes donde se hacían familias compuestas, como la de Norma con sus hermanos, su madre y padrastro; o la de Yesenia con sus primas menores, su sobrina y la abuela; la «casita» de Luisimi: un «colchón que ocupaba casi todo el piso del cuarto» (2018: 63) y que comparte con Norma, o la oscura casa de la Bruja, donde todo está «lleno de mugre», con «la cocina apestosa a comida descompuesta» (2018: 91). En el mismo orden de ideas se sitúan los patios de estas viviendas, donde más que baños hay lavaderos, excusados y tambos de agua para limpiarse a jicarazos (2018: 83); todos son espacios que acentúan la significación de pauperización donde se mueve el *homo sacer*.

Del mismo modo, los espacios públicos también están permeados por la abyección en sus instalaciones inmundas y sobrepobladas donde se somete y tortura a los cuerpos, como puede advertirse en la configuración claustrofóbica del hospital, donde reinan los poderes autónomos del personal médico que abusa de su autoridad y tiraniza el cuerpo de los pacientes, y donde las parturientas se someten al maltrato de los roles de género en virtud de los cuales la maternidad significa la validación de su existencia. En estos términos se puede pensar que la obra problematiza la violencia gineco obstétrica trabajada por Silvia Bellón, al exponer el trato deshumanizador del personal de salud para con las mujeres embarazadas, como lo demuestra el testimonio de una de las pacientes internas, quien, tras ocho abortos, encuentra justificable el desprecio de su marido: «no tardaba en pedirme el divorcio» y se disculpa: «Ya hasta mi doctora me regañaba y me decía: tu matriz no retiene, te falta esto, te falta lo otro, hay que hacerte cirugía y quién sabe cómo quedes, ya mejor no te embaraces, resígnate» (Melchor, 2018: 97). Los doctores y las enfermeras en este hospital invaden y controlan la intimidad de los territorios corporales, pero también culpabilizan a sus dueñas aprovechándose de su vulnerabilidad, como refiere Norma al recordar «al doctor que le metiera los fierros» mientras yacía amarrada al barandal de la cama, o las instrucciones de la trabajadora social: «tenerla ahí prisionera hasta que la policía llegara, o hasta que Norma confesara y dijera lo que había hecho» (2018: 100).

En ese mismo sentido funciona el espacio de la cárcel, donde privan la locura y el encierro de Brando, en el «calabozo aquel que olía a orines, a mierda, al sudor acedo que despedían los infelices borrachos, acurrucados como él contra las paredes, roncando o riendo en susurros [...] mientras lanzaban miradas voraces en su dirección» (Melchor, 2018: 153); así como las reducidas oficinas del Ministerio Público donde se llevan a cabo los interrogatorios y torturas, y donde, una vez más, se impone la autoridad soberana por encima de los declarantes que son victimizados en todo momento. Otro tanto ocurre en los prostíbulos y cantinas paupérrimas donde reina la objetualización consentida del cuerpo de

[...] muchachas de poco peso y mucho maquillaje, que permitían, por el precio de una cerveza, que les metieran la mano y hasta los dedos mientras bailaban; muchachas más bien rollizas que parecían embadurnadas de manteca bajo los ventiladores averiados [...] (2018: 30).

A modo de recapitulación, diré que el cuerpo, en su significación de proyección de los mandatos sociales, es posicionado como paradigma inmediato de la nuda vida en *Temporada de huracanes*. Basta recordar la forma en que los personajes sobreviven y mueren en pobreza de experiencia y desde el trauma del daño permanente en el cuerpo, ya que ni siquiera en el cementerio hay quien reclame los fragmentos de los cadáveres. Queda así demostrado que la significación del campo construido en *La Matosa* pone en marcha la producción de las vidas

desnudas y, por otra parte, los dispositivos del biopoder: el machismo, la misoginia, la corrupción de las instituciones y la explotación sexual, constructos ideológicos subyacentes en el texto, que demuestran la normalización de la violencia significada en la literatura, y que, en su carácter ficcional, bien pueden funcionar como representativos de otros lugares similares en la cultura popular mexicana. El micro espacio de La Matosa es entonces el escenario ideal de la zona de clandestinidad en que se invisibiliza la explotación los cuerpos desnudos por un poder superior que los utiliza en su provecho, con lo que se hallan expuestos a una doble violencia, según el minucioso análisis de Agamben: la primera, aquella de subsistir al margen de la ley, y sin derecho alguno que los proteja; porque nadie se salva de la corrupción de las instituciones, de la impunidad del crimen, la marginación, la precariedad o la violencia impuesta en el cuerpo. Y la segunda, aquellas pequeñas violencias domésticas de todos los días, sufridas en el ámbito familiar y social inmediato, cuya perpetración ritual es camuflada por los usos y costumbres de una sociedad cimentada en las ideas religiosas de la culpa y el «pecado original» por el mero hecho de existir.

En conclusión, la apuesta de la autora radica en la problematización del descabezamiento de las vidas desnudas, y en la exhibición de sus modos de operar, pero también en el planteamiento de la enunciación literaria del horror como vía de escape: la contemplación de los «cuerpos sin cabeza» como una última resistencia estética que podría apuntar hacia la resubjetivación. Si bien en *Temporada de huracanes* hay una reutilización de los discursos oficiales del poder, también están allí los discursos subterráneos de la resistencia, que se traducen en el acto mismo de narrar abyectamente a la nuda vida, y de narrar *desde la nuda vida*, esto es, a partir de la fragmentación y la polifonía del discurso oral popular focalizado, potenciando las significaciones. Melchor extrae del ocultamiento estos procesos de disolución humana; los materializa y exhibe en el discurso literario para poner en tela de juicio la complicidad y el silencio del consenso general. En este cruce de caminos queda inserto el discurso académico con el discurso literario, asumidos conjuntamente como posicionamientos políticos que buscan el cuestionamiento crítico de los presupuestos únicos y la movilización ética de formas de vida desde dentro del campo de poder.

Bibliografía citada

AGAMBEN, G. (2006): *Homo sacer. El poder soberano y la nuda vida*, Valencia: Pre-Textos, vol. I.

AGAMBEN, G. (2017): *El uso de los cuerpos. Homo sacer*, Valencia: Pre-Textos, vol. IV.

BACHELARD, G. (2022): *La poética del espacio*, México: Fondo de Cultura Económica.

- BAJTÍN, M. (2017): *Problemas de la dialéctica de Dostoievski*, México: Fondo de Cultura Económica.
- BELLÓN SÁNCHEZ, S. (2015): «La violencia obstétrica de los aportes de la crítica feminista y la biopolítica», *Dilemata*, 18, 93-111.
- BENJAMIN, W. (2001): *Para una crítica de la violencia y otros ensayos. Iluminaciones*, Madrid: Taurus, vol. IV.
- BUTLER, J. (2002): *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del «Sexo»*, Buenos Aires: Paidós.
- DELEUZE, G. y GUATTARI, F. (2004): *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia*, Valencia: Pre-Textos.
- DERRIDA, J. (1998): *Espectros de Marx. El Estado de la deuda, el trabajo del duelo y la nueva Internacional*, Madrid: Trotta.
- FOUCAULT, M. (1979): *Microfísica del poder*, Madrid: Las Ediciones de La Piqueta.
- FOUCAULT, M. (2002): *Vigilar y castigar: nacimiento de la prisión*, Buenos Aires: Siglo XXI.
- LEFEBVRE, H. (2013): *La producción del espacio*, Madrid: Capitán Swing Ediciones.
- MELCHOR, F. (2018): *Temporada de huracanes*, México: Random House.
- PAZ SOLDÁN, E. (2017): «Fernanda Melchor: intensidad y horror», *La Tercera*, <<https://www.latercera.com/voces/fernanda-melchor-intensidad-horror/>>, [06/02/2023].
- REGUILLO, R. (2021): *Necromáquina. Cuando morir no es suficiente*, México: NED ediciones.
- SUTTON, B. (2017): «Zonas de clandestinidad y «nuda vida»: mujeres, cuerpo y aborto», *Revista Estudios Feministas*, vol. XXV, 2, 889-902.
- TORRES, M. (2007): «El delito del cuerpo. De la evidencia del cuerpo al cuerpo en evidencia» en Torras, M. (ed.). *Cuerpo e identidad. Estudios de género y sexualidad*. Bellaterra: Edicions UAB, 11-36.