

**LA ORALIDAD FICTICIA EN TEMPORADA DE HURACANES:
VIOLENCIA, TRAUMA Y CHISME
FICTIVE ORALITY IN TEMPORADA DE HURACANES: VIOLENCE, TRAUMA AND
GOSSIP**

by

Samuel Josué Aguayo Mejía

B.A., Universidad Nacional Autónoma de México, 2020

A THESIS SUBMITTED IN PARTIAL FULFILLMENT OF
THE REQUIREMENTS FOR THE DEGREE OF

MASTER OF ARTS

in

THE FACULTY OF GRADUATE AND POSTDOCTORAL STUDIES
(Hispanic Studies)

THE UNIVERSITY OF BRITISH COLUMBIA

(Vancouver)

June 2023

© Samuel Josué Aguayo Mejía, 2023

The following individuals certify that they have read, and recommend to the Faculty of Graduate and Postdoctoral Studies for acceptance, the thesis entitled:

La oralidad ficticia en Temporada de huracanes: violencia, trauma y chisme

submitted by Samuel Josué Aguayo Mejía in partial fulfilment of the requirements for

the degree of Master of Arts

in Hispanic Studies

Examining Committee:

Tamara L. Mitchell, PhD. Assistant Professor, Department of French, Hispanic and Italian Studies, UBC.
Supervisor

Jonathan Beasley-Murray, PhD. Associate Professor, Department of French, Hispanic and Italian Studies, UBC.
Supervisory Committee Member

Alessandra Santos, PhD. Associate Professor, Department of Theatre and Film, UBC.
Supervisory Committee Member

Abstract

The following thesis analyses the style of the novel *Temporada de huracanes*, by Mexican writer Fernanda Melchor, with the key concept of *fictive orality*. The novel imitates the oral speech in rural communities from the Southeast of Mexico. I posit that such style allows the reader to listen the concerns of certain people whose living conditions and lifestyle are extremely marginalized. Those concerns include gender violence, the war against drug cartels, lack of employment and natural disasters. In the same way, I argue that the fictive orality is represented through the form of gossip. This form represents an alternative history to the official narrative, which usually omits or suppresses religious ideologies, feminicide, domestic violence, folklore, and legends, which are fundamental components to Melchor's novel.

Lay summary

The contribution of this thesis is to explain the implications of imitating oral speech to write a story about violence and murder. The reader listens to characters speaking about how they struggle in rural life. Those concerns are related to poverty and lack of opportunities. This reality contradicts neoliberalism, which is supposed to bring progress due to industry, commerce, and education.

Also, the war against organized crime in Mexico has silenced journalism in certain regions. The latter means that it is not possible to report crimes, and therefore there is no way to seek justice, or the society is not aware of the troubles. Fictive orality, in the form of gossip, is an alternative way to remember the stories of victims of murder, sexual abuse, and drug addictions. Such narratives, omitted by the system, are necessary to create empathy and awareness among Mexican and Latin American societies.

Preface

This dissertation is original, unpublished, and independent work by the author, Samuel Josué Aguayo Mejía.

Table of contents

Abstract.....	iii
Lay summary.....	iv
Preface.....	v
Table of contents	vi
Agradecimientos.....	viii
Introducción	10
Capítulo I: La oralidad ficitiva de Juan Rulfo a Fernanda Melchor: Los relatos de la marginación, desde el Milagro mexicano hasta el narcotráfico	18
La oralidad en América Latina	19
La brecha entre el narrador y los personajes.....	23
Recursos estilísticos compartidos entre las obras de Rulfo y de Melchor: repeticiones y frases comunes	34
Las consecuencias de la pobreza rural como enlace temático entre <i>El llano en llamas</i> y <i>Temporada de huracanes</i>	43
Capítulo II: Temporada de huracanes y el trauma: la imposibilidad de escuchar a las víctimas	54

El trauma en las producciones culturales	56
Norma: una víctima silenciada por el trauma	60
Capítulo III: El chisme como recuento histórico oral: la Bruja entre la ideología, la mitología y la veracidad.....	73
El chisme: el desprecio hacia el otro ausente.....	74
La Bruja como personaje legendario en los chismes de La Matosa	79
El chisme como dispositivo de control social.....	89
Conclusiones	95
Bibliografía	101

Agradecimientos

Emprender una travesía de dos años, en un país desconocido y un mundo nuevo por explorar, es una aventura que no habría podido lograr sin el apoyo de tantas personas importantes para mí. La presente tesis corona este viaje, es la síntesis de todo el aprendizaje tanto académico como integral que me he llevado tras mi larga estancia en Vancouver. Quiero expresar mi gratitud desde el corazón a las siguientes personas:

A mi familia, mi padre, mi madre y mi hermana, sin cuyo apoyo este viaje no habría sido posible. Su presencia a la distancia me brindó la fortaleza y las certezas de que, sin importar el lugar o la distancia, siempre cuento con ellos. Les retribuirlé todo.

A la Dra. Tamara Mitchell, mi directora y mi mentora de investigación. Por su apoyo incondicional, su paciencia, su entusiasmo siempre tan alentador, su compromiso y su presencia durante todo este proyecto. La presente tesis ha cobrado la forma que tiene debido a su asesoría. A ella le debo el aprendizaje que me llevo en estos dos años. Los créditos por la calidad de esta tesis, mi éxito en el programa de maestría, así como mi entrada a un doctorado de alta calidad en Estados Unidos, son también de ella. Agradezco también a mi comité de tesis, la Dra. Alessandra Santos, el Dr. Jon Beasley-Murray. Agradezco a mi mentora de enseñanza de Español, Malala, cuyo dinamismo, carisma, entusiasmo y consejos moldearon mi visión y me inspiraron en mi vocación para convertirme en profesor.

A mis amigos y amigas del posgrado, quienes se volvieron mi familia en Canadá. Siempre conté con su fortaleza, sus risas, su apoyo y su cariño. Agradezco especialmente a mis compañeros de generación de maestría y doctorado, quienes me dieron la bienvenida a este círculo: Fer, Johann, Pame, Kathryn, Andi, Daniel, Sarah, Mathilda, Nick, Mónica, Mirella y Daniel Pazmino. Ustedes hicieron de este lugar, mi hogar.

Agradezco también a mis amigos y amigas de México, quienes me escucharon con emoción y me apoyaron, desde la planeación de esta aventura, y continuaron estando presentes a mi lado durante estos dos años: Nydia, José Ramón, Freddy, Murad. Siempre me recordaron la calidez del hogar. Gracias a todos ustedes, esta aventura ha sido un éxito, lleno de aprendizajes y lecciones de vida, así como de recuerdos que siempre se quedarán conmigo.

A la Universidad de Columbia Británica, por aceptarme en este programa de Maestría y por confiar en mí como estudiante y adjunto de profesor.

Introducción

La presente tesis de maestría tiene el propósito de analizar el estilo literario de la novela *Temporada de huracanes*, (2017) de Fernanda Melchor. Mi interpretación es que este estilo imita al lenguaje hablado de ciertas partes del sureste mexicano. La historia comienza con el hallazgo del cadáver del personaje de La Bruja, flotando sobre un río en plena descomposición. En los capítulos siguientes, el narrador nos cuenta la historia de cada uno de los actores involucrados en el asesinato de La Bruja. Varios de estos personajes sufren de violencia de género, homofobia, pobreza extrema y resentimiento social, entre otras violencias sistémicas.

Cada capítulo es un párrafo extenso, ninguno tiene un solo punto y aparte ni espaciados. Tal recurso da la impresión de que estamos ante transcripciones de monólogos ininterrumpidos. Pareciera que el narrador cuenta su versión de los hechos a un receptor. En algunos pasajes, es como si se tratase de un testigo relatando los sucesos ante la policía. Este narrador es peculiar: puede describir los hechos y tomar distancia de los personajes, también tiene la facultad para penetrar en la mente de algunos de ellos y reproducir literalmente sus discursos, a la manera de un flujo de consciencia. Sin embargo, hay otros pasajes en los que el narrador es omnisciente, pues puede observar las acciones de diferentes personajes y desplazarse de un momento a otro sin restricción.

A lo largo del libro, predomina un discurso que imita a la lengua oral mexicana, incluyendo modismos, palabras altisonantes y frases coloquiales. Nos encontramos, pues, ante un texto que utiliza un lenguaje oral ficticio para contar el relato. Para la presente investigación, la definición más adecuada de *oralidad ficticia* es la que proporciona Ostria González en su artículo “Literatura oral, oralidad ficticia”:

Los textos literarios en sus procesos ficcionales suelen “reproducir” diversas modalidades de la lengua oral. Téngase en cuenta, reitero, que esas formas no son exactamente expresiones orales sino representaciones, figuras de oralidad y, por lo tanto, oralidad ficticia. De manera que todo elemento propiamente sonoro (timbre, duración, entonación, intensidad, altura) aparecerá traspuesto en caracteres gráficos, descrito, contado, sugerido, pero jamás en su propia realidad sustancial. (73)

Acorde con Ostria González, podemos ver la representación gráfica de la voz hablada con su intensidad y duración, tal como se ve en la primera frase del capítulo VI: “Mamááááááááá, gritaba el hombre, perdóname, mamá, perdóname, mamita, y aullaba igual que los perros pisados por los camiones mientras se arrastraban, aún vivos, hacia la cuneta: mamááááááááááááá, mamiitaaaaaaa” (153). Aquí el terror de un preso se manifiesta a través de la oralidad ficticia.

En *La voz y su huella*, Martín Lienhard sostiene que, desde los comienzos de las colonias en América Latina, las narraciones orales han sido utilizadas por los grupos que han sido relegados por la sociedad. Lienhard explica que esta literatura adquirió el objetivo de dar a conocer la visión de aquellas personas marginadas: “Cada vez más, la publicación de los textos grabados y transcritos corresponde al deseo explícito formulado por los depositarios de la memoria oral: conseguir que se conozca la vida y pensamiento de los marginados” (129).

Temporada de huracanes cuenta una historia sobre personajes sumergidos en una realidad de pobreza, violencia y marginación, y además está contada a través de un lenguaje que imita la oralidad. Por ello, considero que la novela cumple con la función de convertirse en la plataforma para que se conozcan la perspectiva y el contexto de estos personajes, los que remiten a la vorágine de violencia que sufren en el México contemporáneo.

La historia está basada, en parte, en acontecimientos reales. En una presentación durante la Feria del Libro del Zócalo 2017, en la Ciudad de México, Melchor cuenta que se inspiró en una nota periodística que relataba el hallazgo de un cadáver flotando en un río, en alguna localidad de Veracruz. Melchor explica que en un inicio se planteó la posibilidad de acudir al lugar donde ocurrió el crimen y realizar un trabajo de investigación periodística. Es decir, entrevistar a los involucrados, a las autoridades, revisar informes periciales, etcétera. Sin embargo, descartó la opción debido a que el mero acto de comenzar a indagar ese tipo de historias suponía un riesgo para su vida: “yo dije ‘¿vas a ir a un lugar donde ocurren feminicidios al por mayor sin que se resuelvan?’ ...primero fue el miedo, ... valoro mi vida, sinceramente, tengo una hija, ... tal vez este crimen no tengo que explorarlo desde la realidad, tal vez lo que necesito es explorarlo desde la ficción” (12:40’-14:03’).

Ejercer el periodismo es una actividad riesgosa en ciertos lugares de México, pues supone un peligro de muerte para el comunicador. De acuerdo con el informe *Veracruz: los periodistas frente al estado de miedo*, redactado por la organización Reporteros Sin Fronteras (RSF), entre diciembre de 2010 y diciembre de 2016 se cometieron 17 asesinatos de periodistas tan solo en Veracruz; además, en ese mismo sexenio, se registraron tres desapariciones y 744 investigaciones por delitos cometidos contra la prensa. Tal clima violento ameritó que Veracruz fuese la entidad que más protección brindara a los periodistas (RSF 6). Por consiguiente, y ante el creciente peligro, el informe detalla que hay regiones en las que el periodismo es una actividad prácticamente extinta. Esta situación sucede también en otros estados, como Tamaulipas, Chihuahua, Guerrero, Michoacán y Oaxaca (10).

Lo anterior es particularmente grave. La prensa reporta hechos, indaga las historias detrás de los actores que participan en los acontecimientos; ante la ausencia de ésta, se crea una suerte

de vacío o de silencio, pues pueden cometerse delitos y abusos sin que sean conocidos por la opinión pública y, por consiguiente, no se haga justicia. En este sentido, se reducen las voces capaces de generar una crítica contra el gobierno, las instituciones o el crimen organizado. El periodismo puede generar el escrutinio público, así como lograr que el público lector se involucre en los procesos judiciales de los crímenes reportados (Piccato 208).

La realidad no ha cambiado desde entonces. Los crímenes de odio y aquellos ligados al narcotráfico, como los que se representan en *Temporada de huracanes*, siguen ocurriendo en México. De igual forma, es muy peligroso ejercer el periodismo. Entre enero y mayo de 2022, cinco años después de la publicación de la novela, murieron 11 periodistas.¹ No es de extrañarse que la autora haya elegido crear una historia de ficción, en vez de investigar a fondo ese asesinato que le inspiró. Teniendo en cuenta este contexto, queda la interrogante de cómo es posible llenar ese silencio que deja la ausencia de la prensa en diferentes regiones. ¿Con cuáles recursos dispone la sociedad ante esta falta de justicia? ¿Cómo es posible aproximarse a ese vacío que se genera por la falta de información sobre lo que ocurre en un lugar?

Entra en escena, pues, el género de la novela. La literatura se convierte en un medio más “seguro” para contar historias. La ficción permite, en cierto sentido, crear una barrera protectora para el escritor. El género de la novela negra en América Latina, por ejemplo, cumple una suerte de cuarto poder literario, para representar las historias que no se reportan en los medios de comunicación: “combined with detective literature’s organic connection to justice, legality, and state norms, the Latin American *novela policial* often takes on the mantle of a sort of literary ‘fourth estate’, which seeks to catalog injustices in a way the news media cannot” (Mitchell 109).

¹ Los últimos asesinatos contabilizados en este periodo ocurrieron precisamente en Veracruz: el lunes 9 de mayo de 2022 fallecieron dos comunicadoras.

Aunque incluso publicar una ficción que trate temas sensibles y actuales, y que de alguna forma éstos incomoden a ciertas esferas de poder, implica un riesgo al que se expone el autor. En este caso, el resultado de esta escritura creativa es una historia que trata las dificultades de la vida precaria en las comunidades más marginadas del sureste mexicano. El acto de publicar una historia ficticia, basada en hechos reales, es una respuesta ante el silencio, es la búsqueda de una plataforma o vehículo para aproximarse a las historias de las víctimas (Acosta 76). *Temporada de huracanes* no es, en sentido estricto, una novela policial, pero sí está inspirada en un crimen que fue someramente reportado en las noticias.

La novela fue publicada en 2017, y desde entonces se han escrito diversos artículos académicos y tesis de grado sobre el texto, y se han hecho entrevistas a la autora y reseñas. Entre los diferentes elementos que destacan de la composición del libro, se encuentra el lenguaje oral ficticio. Los narradores de la historia reproducen la lengua oral mexicana, con sus expresiones coloquiales, jerga, canciones y modismos.

Sobre la elección de este recurso literario, la autora comenta que encontró “una voz muy libre, muy compleja, que sabía contar los acontecimientos desde una distancia enorme, casi como una voz de Dios y sin embargo esa misma voz se metía en los personajes y habla como ellos” (*apud* Sánchez Prado 88). En la novela, no obstante, encontramos que cada uno de los ocho capítulos parecieran tener una voz diferente. Por ese motivo, algunos críticos han interpretado a *Temporada de huracanes* como una novela polifónica, siguiendo la teoría de Bakhtin. Tal es el caso de la tesis de de María Teresa Blanco Rivera, y el artículo de Francisco Tijerina. Sin embargo, en la presente investigación me propongo ofrecer una nueva lectura para esta novela, es decir, analizar la oralidad ficticia como una posibilidad que permite escuchar a los personajes en estos mundos, con sus lenguajes, sus perspectivas y sus ideologías.

Aparte de esta interpretación, la crítica ha establecido puentes entre la novela de Melchor y el libro *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez, por ejemplo, el artículo de Ignacio Sánchez Prado (67). Cabe destacar, además, que existen otros estudios que han comentado la novela desde los estudios de género, y proponen interpretaciones que parten de los conceptos de la abyección, la necrodeixis y la violencia machista.

Hasta el momento, no hay suficiente atención crítica al estilo literario que imita al lenguaje oral. Por lo tanto, la presente tesis tiene el objetivo de analizar los recursos lingüísticos y literarios que permiten generar en el lector el efecto de que está ante un texto que se asemeja a un discurso hablado. A la vez, exploro los efectos de representar los problemas sociales de comunidades de alto rezago, mediante el uso de este estilo particular. Este análisis es relevante por el gran arraigo de las expresiones literarias orales en el devenir América Latina. La novela de Melchor se inscribe dentro de esa tradición de novelas que se han ocupado por representar a las comunidades más desfavorecidas, utilizando un lenguaje local.

Esta tesis se compone de tres capítulos. En el primero, retomo antecedentes relevantes del siglo pasado que comparten temas comunes con *Temporada de huracanes*. Recupero las ideas del proyecto del indigenismo, que describe Ángel Rama en el ensayo “José María Arguedas” y la teoría sobre oralidad ficticia que propone Carlos Pacheco en *La comarca oral*. Estos dos textos serán la base teórica para realizar un análisis comparativo entre *El llano en llamas* (1953), de Juan Rulfo, y la novela de Melchor. La obra rulfiana es trascendental en las letras mexicanas de mediados de siglo, y, así como *Temporada de huracanes*, representa el lenguaje coloquial de los sectores rurales mexicanos. En este capítulo, expondré qué permite conocer el lenguaje oral sobre la psique de los personajes, su circunstancia y los problemas que enfrentan, tanto en la época de Rulfo como en la de Melchor, y qué similitudes y diferencias se perciben al ponderar

ambos textos. Este análisis me permite examinar la manera en que se emplea la oralidad ficticia para abordar la violencia sistémica en México desde un lente diacrónico.

En el segundo capítulo exploro las graves consecuencias de la ausencia del lenguaje oral que sufre un personaje medular en la trama: Norma. Se trata de una joven que muy rara vez habla, y que toda su vida ha sido bombardeada con mensajes machistas. La joven sufre una cadena de abusos físicos y verbales, desde un acoso sexual por parte de su padrino, hasta agresiones físicas en un hospital. Ante esta serie de eventos, no puede protegerse, mucho menos encontrar las palabras para decir lo que siente. En mi interpretación, la repetición de tales heridas tanto psíquicas como físicas genera un trauma en la joven, el cual, precisamente, le impide expresarse. Para este capítulo estoy en diálogo, primordialmente, con el libro *Unclaimed Experience* (1996) de Cathy Caruth, y *Writing History Writing Trauma* (2000), de Dominick LaCapra. Mi interpretación es que el narrador acompaña a Norma al momento de recordar los episodios traumáticos de su vida, y la ausencia de voz es un síntoma postraumático.

El último capítulo trata sobre la construcción de La Bruja a través de diferentes redes orales de información dentro de la Matosa, en concreto el chisme. La crítica ha entablado diferentes conversaciones sobre este personaje. Algunas de estas giran en torno al concepto de la abyección, y también se han hecho estudios de género que tratan el feminicidio y la homofobia que sufren éste y otros personajes. La presente investigación busca ofrecer una nueva posibilidad de lectura para el personaje de La Bruja, en la cual emplearé, como base teórica, el libro *Analysing Casual Conversation* (2005), por Suzanne Eggins y Diana Slade. La Bruja es un personaje que nunca habla en todo el libro, sin embargo las acciones gravitan alrededor de ella. El hallazgo de su cadáver detona toda la historia. El narrador retoma de la Bruja lo que otros personajes conocen: su capacidad para preparar brebajes, sus poderes para controlar la

naturaleza, y su supuesta riqueza económica. Este último es uno de los motivos por los que será asesinada por Brando y Luismi. El tercer capítulo analiza las creencias ideológicas detrás de los chismes y sus implicaciones en la trama. Sostento que la Bruja que protagoniza los chismes es un personaje mitológico, distante de una persona de carne y hueso; el chisme, a la vez, sirve como medio para contar la historia de la comunidad, así como la cosmovisión e ideologías de los pobladores.

De manera que la presente investigación propone un análisis que abarca una descripción de los recursos lingüísticos y literarios que crean un efecto de oralidad ficticia, y que permiten conocer sobre la sociedad diegética que emite ese discurso; las adversidades que enfrenta quién no tiene la capacidad de hablar, y cómo los chismes crean narrativas que afectan la vida diaria de las personas.

Capítulo I: La oralidad ficticia de Juan Rulfo a Fernanda Melchor: Los relatos de la marginación, desde el Milagro mexicano hasta el narcotráfico

En el presente capítulo, leo *Temporada de huracanes* al lado de *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo para pensar las maneras en que Melchor participa de la tradición de la oralidad ficticia mexicana. Considero que los textos rulfianos son un antecedente de suma relevancia para la novela de Melchor. En ambas obras se representan comunidades rurales con muy alta marginación, y el lenguaje literario que se utiliza es predominantemente oral. En el presente capítulo, propongo tejer puentes estilísticos y temáticos que buscan comparar las manifestaciones del campesinado mexicano en ambos textos: sus similitudes, sus diferencias y su evolución.

Rulfo escribió su obra en una época en la que México vivía estabilidad económica, conocida como el Milagro mexicano. El país se encontraba en la antesala de un crecimiento industrial significativo. Sin embargo, sus libros trazan una perspectiva distinta a la del progreso: la carestía y la crisis de pobreza que sufrieron los campesinos una vez concluida la Revolución. La obra de Melchor, por su parte, representa al México contemporáneo, cuyo modelo económico es el neoliberalismo, que además se inscribe dentro de la globalización. En este mundo diegético se aprecian varios problemas medulares en la sociedad actual, como la violencia de género, la guerra contra el narcotráfico, el consumo de estupefacientes y la descomposición familiar. Asimismo se observa la presencia de grandes industrias, como la petrolera o la manufacturera, pero siguen existiendo las mismas adversidades que aquejaban al sector rural en los tiempos de Rulfo. El análisis que propongo en el presente capítulo trata las diferentes manifestaciones de estos problemas en una obra y otra.

Además, llama la atención el hecho de que la oralidad ficticia sea el método narrativo en ambas obras. Se ha apelado, tanto en *El llano en llamas* como en *Temporada de huracanes* a un discurso que encarna el habla popular, con frases hechas, repeticiones de sonidos y largas conversaciones entre personajes. De tal manera, el presente trabajo medita sobre el recurrir a la oralidad ficticia para representar y problematizar la pobreza, la marginación y la violencia sistémica en México, y sitúa a Melchor en una larga tradición de novelistas mexicanos críticos ante las exclusiones socioeconómicas y políticas del estado mexicano. Antes de entrar en una lectura comparada de los dos textos, es importante notar las diferencias que los distinguen. Primero, en la colección de cuentos de Rulfo, se distingue claramente la voz del narrador y la de los personajes; la descripción, la narración y el diálogo, como prototipos textuales, están separados mediante punto y seguido o punto y aparte en párrafos distintos. En cambio, la novela de Melchor está contada en siete capítulos, y cada uno de estos es un párrafo único extensísimo. Las transiciones de un prototipo textual a otro son, en muchos casos, imperceptibles, lo mismo que el cambio de la voz del narrador a la voz de los personajes. El presente capítulo explica también cuáles son los recursos lingüísticos y literarios que uno y otro texto emplean, y cómo éstos construyen la oralidad ficticia.

La oralidad en América Latina

En México y en América Latina, la transmisión de historias y canciones a través de la oralidad ha existido desde los tiempos prehispánicos hasta nuestros días. Me interesa comenzar mi recuento de la oralidad en México en el comienzo del siglo XX, cuando surge la novela de la Revolución. En esta, los autores se esfuerzan por representar el habla de los soldados. Tal es el caso de *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela. En estos libros, los autores, algunos de ellos abogados o

periodistas, tienen formación universitaria y provienen de una cultura letrada. Sin embargo, se adentran en las filas de los revolucionarios, quienes en su mayoría son obreros o campesinos. En sus novelas, representan su jerga, los motivos por los que entraron a la guerra, y las sangrientas batallas que pelearon. Entre estos grupos armados, surgen unas composiciones literarias que a la postre serían sumamente populares: los corridos sobre la revolución, tal es el caso de “La Adelita” o la canción de “La cucaracha”. De tal manera la nueva oralidad—la oralidad escrita—combina los dos medios y también fusiona los dos registros: la literatura de los cultos y el habla de la clase obrera.

Durante mediados del siglo XX encontramos un antecedente de relevancia para la presente investigación, el indigenismo latinoamericano. Angel Rama lo define de la siguiente forma:

Fomulación local, peculiar, referida a la problemática cultural de la región, de esa tendencia generalizada regionalista, criolla, nativista, que se posicionó en América Latina con posterioridad al novecentismo modernista, desarrollándose en las décadas diez y veinte: propuso una nueva apreciación de la realidad y el funcionamiento de las sociedades del continente que estaban modernizándose, a través de la óptica de los sectores de la baja clase media en ascenso, quienes entablaban su lucha contra las consolidadas estructuras de poder. (“José María Arguedas” 281)

En este movimiento, existe una preocupación por representar la realidad de las comunidades indígenas de sus países. Por ejemplo, en las novelas *Los ríos profundos* (1958) de José María Arguedas o *Huasipungo* (1934) de Jorge Icaza, observamos la representación por parte de escritores mestizos (o sea, no indígenas) de algunos de los problemas que sufren las comunidades indígenas frente a la modernización y el progreso. Dentro de esas historias de

ficción existe un interés por recuperar el lenguaje propio y la cultura de las comunidades representadas. Del mismo modo, se representa el mundo de una forma realista. Es necesario aclarar que *Temporada de huracanes*, la novela que compete la presente investigación, a diferencia de las obras anteriores, no se representa a los indígenas. Un rasgo que sí comparte la novela de Melchor, por ejemplo, son el interés por reproducir la jerga de comunidades marginadas rurales; varios de los personajes, que pertenecen a la clase baja, trabajan en fábricas o aspiran a trabajar en compañías petroleras. En las novelas indigenistas, observamos la mirada de los pueblos indígenas ante el inicio de la modernización; en *Temporada*, en cambio, se visibilizan los problemas que conlleva la presencia de esa modernización industrial en un sector de la sociedad mexicana, que no es indígena, pero ha sido relegado a la periferia.

A pesar de esas diferencia, el texto tiene un antecedente relevante en la narrativa de México y de este libro: la antología de cuentos de *El llano en llamas* (1953) de Juan Rulfo. Entre los muchos elementos que destacan de estas obras, me interesa mencionar el lenguaje oral ficticio en cuentos como “El día del derrumbe”, “Es que somos muy muy pobres”, “El llano en llamas” y “¡Diles que no me maten!”. En estos textos, los personajes pertenecen a lugares de alta marginación, y sus historias están contadas por ellos mismos. Utilizan regionalismos y expresiones coloquiales, y podemos identificar algunos recursos lingüísticos y literarios que generan una impresión de oralidad en el lector. En el presente capítulo, considero a Melchor como heredera de Rulfo, no solo temáticamente, sino también estilísticamente, y analizo el uso de la oralidad ficticia en las obras de ambos autores para pensar por qué los dos narradores mexicanos recurren a la oralidad para representar y criticar sus respectivos contextos sociopolíticos y económicos.

A continuación, propongo un ejercicio comparativo entre la novela de Melchor y la antología de cuentos de Rulfo, *El llano en llamas*. El primer nivel de comparación es el estilo literario. Analizo los recursos estilísticos que emplean los autores para crear un lenguaje oral ficticio. El segundo nivel comparativo son los temas que comparten las obras. Concretamente, me interesa abordar las diferentes consecuencias de la pobreza en uno y otro texto. Los problemas son esencialmente los mismos, pero la forma en que se manifiestan varía. Más adelante entraré en detalle en este aspecto.

Las similitudes estilísticas y temáticas entre ambos textos son considerables, a pesar de que entre uno y otro existen 64 años de diferencia, y México ha enfrentado diversos procesos políticos, sociales y artísticos desde entonces. Hasta el momento, se ha mencionado cierta relación entre Rulfo y Melchor en dos textos académicos de 2019. En el primero, Lis Demeyer afirma que existen influencias entre la obra de Rulfo y los libros de diversas autoras latinoamericanas contemporáneas, entre éstas Fernanda Melchor, y demuestra que “la influencia de Juan Rulfo es tangible en muchas de las novelas y cuentos de las escritoras del corpus, [incluso] la voz fantasmagórica de la bruja en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor” (91).² La autora no ofrece un análisis detallado sobre este vínculo, ni tampoco aclara qué personaje de la obra de Rulfo se parece a la Bruja. El segundo, Marmolejo Soto, se enfoca en las figuras masculinas. Para ello, divide su explicación en dos bloques. En el primero, compara al prototipo del “macho” en *Pedro Páramo* y en *Los recuerdos del porvenir* (1963), de Elena Garro; en el segundo, analiza al capo narcotraficante en *Temporada de huracanes* y en *Trabajos*

² Demeyer escribe el nombre de la víctima en minúsculas, aunque en la novela de Melchor el personaje siempre es referido como la Bruja.

del reino (2004), de Yuri Herrera. El análisis de Marmolejo no menciona la oralidad ficticia ni el estilo literario.

La brecha entre el narrador y los personajes

En su momento, la narrativa de Rulfo fue trascendental en el devenir de las letras mexicanas. De entre los muchos elementos que aportaron las dos obras del autor, a nivel estilístico destaca que Rulfo fue capaz de crear un lenguaje oral estilizado y convincente. En *La comarca oral*, Pacheco explica que Rulfo se preocupa por representar los problemas y la forma de hablar con verosimilitud. El mérito de Rulfo recae en que logró eliminar la distancia entre el lenguaje de los campesinos y el lenguaje formal de escritor, como sucedía en las obras regionalistas de los años treinta y cuarenta. Al respecto, Pacheco explica lo siguiente:

Tal vez esa sea su gran contribución al proceso de unificación del código lingüístico en las obras de la narrativa latinoamericana, observado por críticos como Rama. En sus obras no existe una brecha lingüística entre el narrador y los personajes populares, brecha que se hacía tan explícita en la novela regionalista y que resultaba magnificada por el uso de comillas y glosarios. En los relatos rulfianos, protagonistas y narradores son con frecuencia una y la misma persona y su habla popular se impone como código lingüístico unificado para toda la obra. Es por ello que, a pesar de que pueden encontrarse allí diferentes modalidades y técnicas narrativas, ellas confluyen todas hacia el objetivo común de representar la voz y la perspectiva de los personajes orales populares. (90)

El lenguaje que el lector encuentra en *El llano en llamas* tiene sus orígenes en el habla popular de las comunidades rurales de Jalisco, del cual Rulfo es originario. Sin embargo, sus textos no representan con estricto apego a las variaciones lingüísticas, modos de expresión o frases

coloquiales de aquellas regiones, sino que, mediante recursos sutiles, consigue construir una lengua rural estilizada. Además, como mencionaba Pacheco, el estilo del narrador y la forma de hablar de los personajes son homogéneos. Con esto, el narrador se posiciona como parte integral de ese mundo rural.

Encontramos un ejemplo de esta familiaridad entre narrador y los personajes en el siguiente pasaje del cuento “El llano en llamas”. En éste, un revolucionario de sobrenombre Pichón describe el liderazgo de su caudillo, Pedro Zamora:

-¡Epa, tú, Pitasio, métele espuelas a ese caballo! ¡Y usted no se me duerma, Reséndiz, que lo necesito para platicar!

Sí, él nos cuidaba. Íbamos caminando mero en medio de la noche, con los ojos aturridos de sueño y con la idea ida; pero él, que nos conocía a todos, nos hablaba para que levantáramos la cabeza. Sentíamos aquellos ojos bien abiertos de él, que no dormían y que estaban acostumbrados a ver de noche y a conocernos en los oscuro. (207-08)

Entre algunas de las marcas que dan la impresión de oralidad en este fragmento, se encuentra, en primera instancia, la interjección “epa”, con la que inicia el diálogo de Zamora, y con la que azuza a sus subordinados. Luego de ello, el narrador transcribe fonéticamente la variante de la palabra “usted” que es utilizada en el lenguaje oral mexicano: “usté”, con la elisión del sonido dental [d]. El narrador no abusa de este tipo de transcripciones, sino que las utiliza con moderación, sin caer en exageraciones o lugares comunes. Dentro del relato, existe además cercanía entre el soldado-narrador y el líder caudillo.

Esto es un indicador de la configuración de los pequeños ejércitos de la Revolución: los líderes y los soldados provienen del mismo lugar y tienen un estatus social similar. Su revolución es contra los ricos hacendados, contra los patrones de las fábricas. Los campesinos, obreros, y en

general las personas de clases bajas, se levantan en armas contra los poderosos, incluyendo los políticos, en esta narrativa sobre la Revolución. Ocupan un papel protagónico, por ejemplo, en la novela que inaugura este género, *Los de abajo* (1915), de Mariano Azuela. Las obras de Rulfo recuperan estos elementos de dicho movimiento, como transcribir el lenguaje de los soldados en una obra literaria.

Al crear un discurso homogéneo entre el narrador y los personajes, se genera en el lector una impresión de cercanía. Éste observa a través de los ojos del narrador, se hace partícipe de su circunstancia y de su historia; incluso, puede percibir esa misma proximidad con respecto a los otros personajes. Si bien puede existir una gran diferencia entre el horizonte del lector y el del mundo ficticio, cuando el narrador se posiciona al centro de su historia y transmite sus emociones, para el lector es más sencillo empatizar con la historia.

Así, el lenguaje oral ficticio no sólo es convincente, sino que hace al lector parte de la audiencia a la cual se dirigen los cuentos. Además del ejemplo anterior, podemos encontrar ese efecto de inmediatez en el cuento “El día del derrumbe”, que relata cómo quedó devastado un pequeño pueblo rural tras un siniestro. Describe un día particular, cuando llega el gobernador del estado –no se especifica cuál– a supervisar, supuestamente, la reparación de los daños. En vez de eso, el político y su comitiva se agasajan con la comida que los pobladores le dan, y no ofrecen otra solución más que un discurso con eufemismos. El narrador es testigo presencial de estos eventos y los está contando a manera de anécdota ante un público. En el relato sólo existen dos voces: el propio narrador y su amigo Melitón, quien le recuerda algunos datos de la anécdota. La siguiente cita nos indica el destinatario del cuento:

-... Todos ustedes saben que nomás con que se presente el gobernador, con tal de que la gente lo mire, todo se queda arreglado. La cuestión está en que al menos venga a ver lo

que sucede, y no que se esté allá metido en su casa, nomás dando órdenes. En viniendo él, todo se arregla, y la gente, aunque se le haya caído la casa encima, queda muy contenta con haberlo conocido. ¿O no es así, Melitón?

-Eso que ni qué.

-Bueno, como les estaba diciendo, en septiembre del año pasado, un poquito después de los temblores cayó por aquí el gobernador para ver cómo nos había tratado el terremoto.

Traía geólogo y gente conocedora, no crean ustedes que venía solo. (260)

Nuevamente, nos encontramos con marcas sutiles que dan fe del lenguaje oral ficticio jalisciense. Por ejemplo, la expresión “en viniendo él”, que utiliza el gerundio en vez del infinitivo, es común en el lenguaje oral mexicano. En lenguaje formal, la frase sería “al venir el gobernador”, o “cuando viene el gobernador”. Al igual que en la cita anterior de “El llano en llamas”, el narrador no abusa de este recurso, aparece una vez. Otra marca del lenguaje oral sería la expresión “eso que ni qué”, que significa “de eso no hay duda” o “estoy de acuerdo con eso”. Como analizaré más adelante, la repetición de ciertos sonidos, palabras y frases coloquiales es un recurso mnemotécnico muy frecuente en el lenguaje oral.

El fragmento también nos revela que ambas voces se encuentran ante un público numeroso, pues dice “todos ustedes saben...”, “no crean ustedes que...”. Probablemente, el narrador conozca a su audiencia, pues asume que ellos ya saben cómo se comportan los políticos en los pueblos. Quizá se trate de pobladores de lugares cercanos o de un grupo de personas que llegaron al pueblo y se toparon con estos dos personajes. Tenemos, además, otra clave para interpretar los aspectos de este público: puede que en su mayoría sean hombres, puesto que el narrador dice lo siguiente: “Bueno, no es necesario. Sólo que estos señores se pierden algo bueno. Ya les dirás mejor lo que dijo el gobernador” (261).

En vista de que el cuento consiste únicamente en la conversación entre ambos personajes, el lector “asiste” de cierta forma a la narración, como si fuese un oyente más de la audiencia a la que el narrador se refiere como “señores”. Se genera una ilusión de participación o interacción dentro del relato. Así pues, la cercanía entre el lenguaje del narrador y el de los protagonistas, y las marcas sutiles de oralidad son algunos de los aportes de Rulfo dentro de su contexto. Rama afirma que el empleo de estas marcas sutiles tiene el propósito de crear un lenguaje regional lo suficientemente convincente, pero a la vez adecuado para un lector que no esté tan familiarizado con el contexto particular de la obra: “Pero el novelista –artífice al fin, supremo ilusionista y engañador– no sólo se confía en la expresividad particular de las criaturas narrativas, sino que dosifica sus regionalismos, establece un pacto más sabio que autoriza una comunicación posible con un lector, no sólo nacional, sino también universal (y por universal entiendo hispanohablante)” (*Diez problemas* 37). De manera que el lenguaje de Rulfo se asemeja, con un justo balance, al habla de Jalisco, y a la vez es comprensible para el público que no esté familiarizado con ello o que no conozca el habla mexicana.

Además, estos recursos lingüísticos exigen una participación activa de la audiencia, pues al emular una conversación entre dos o más personas, se genera una “complicidad activa del lector” (Forgues 84). Es decir, los narradores de cuentos como “Luvina” o “El día del derrumbe” emplean un lenguaje oral ficticio que facilita la escucha del propio lector. Éste se une a la conversación y comparte la anécdota de los personajes. Al crear esta homologación entre ambos discursos, Rulfo ha logrado darle a la tradición oral lo que Roland Forgues denomina el estatus de obra literaria escrita:

[L]os relatos de *El llano en llamas* remiten a los cuentos de tradición oral, en la medida en que éstos pertenecen a la cultura popular y a la memoria de un grupo o de un pueblo,

Rulfo logra dar a esa tradición oral un estatuto de obra literaria escrita. Pues, y esto me parece lo más relevante, se da una asimilación constante del lector (estatuto escrito) con los oyentes o los supuestos oyentes a los que se dirige el que asume la narración (estatuto oral). (83)

Dado que el lenguaje del narrador es homólogo al de los personajes, el mundo narrado y sus voces se presentan como una unidad a la cual el lector accede. No existe una brecha entre una voz y otra, sino que todas son parte de una misma realidad, comparten el contexto y la cosmovisión. El narrador es parte de ese mundo, puede ser uno más de los personajes o haber convivido con ellos. Si esta voz imita la oralidad de estados como Jalisco o el sureste mexicano, entonces esto implicaría que el habla de dichas regiones se convierte en literatura, mediante la figura creadora del escritor, cristalizada en Rulfo y Melchor, respectivamente.

En la novela de Melchor, así como en la obra de Rulfo, el narrador representa el lenguaje de una comunidad rural, muy marginada, y con altos índices de pobreza y violencia. Al leer la prosa de la novela, no es posible advertir una brecha entre el modo de hablar del narrador y el modo de hablar de los personajes. De hecho, en varios pasajes parece que ambas voces se fusionan. Un ejemplo de ello es visible en el siguiente fragmento:

[Y] Munra nomás lanzaba miradas nerviosas a la pantalla de su teléfono, y volteaba la cara hacia la pista, no porque las pinches viejas guangas que ahí bailaban pegadas de cachetito realmente le interesaran, sino porque la simple mención de la Bruja lo ponía nervioso y de malas, y el pinche chamaco bien que lo sabía, bien que sabía que a Munra le cagaba escuchar los detalles de las pinches transas que los chamacos del pueblo tenía 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 Chabela, hija, qué bien que tus

clientes sean finísimas personas, todos unos pinches caballeros, pero a mí no me cuentes, no me des ningún detalle, no quiero saber cómo se llaman, ni de dónde son, ni si la tienen gorda o flaca, chueca o de dos colores, porque esa pinche Chabela siempre quería contarle las cosas de su trabajo, y los cabrones con los que se metía ... (87)

El fragmento anterior ilustra las facultades del narrador, que es capaz de “camuflajearse” dentro del relato al compartir el lenguaje del personaje. En las primeras frases, comienza describiendo el sentir de Munra y cómo le pesa enterarse de los asuntos de la Bruja y de Chabela. Observamos que el narrador enfatiza esa repulsión usando adjetivos como *pinche*, en la frase “pinches viejas guangas” y “pinche chamaco”. Cuando se transcribe directamente la voz de Munra, notamos que su forma de hablar coincide con la del narrador, pues también emplea el término *pinche*, en “pinches caballeros” y “pinche Chabela”. Además, el narrador apela de cierta manera al lector, en la frase “Él qué necesidad tenía de saber esas cosas, tener esa mierda metida en la cabeza, ¿verdad?”. Pareciera que se está esperando una suerte de confirmación por parte del lector. Esta forma de dialogar con la audiencia es muy similar a la que utilizan los narradores en “El día del derrumbe”, de Juan Rulfo. En ambos casos, pues, se genera una impresión de que el narrador espera alguna respuesta del lector, como si fuera su interlocutor en una conversación.

En síntesis, igual que en Rulfo, no hay tal brecha entre el lenguaje de quien relata la historia y quien es partícipe de ella. Ambas voces están en sincronía. Más aún, el pasaje ilustra otra de las capacidades del narrador: no sólo es omnisciente y sabe lo que los personajes hacen y piensan, sino que comparte su discurso, su manera de emplear el lenguaje, la forma de hablar de cada personaje; la jerga de ambas entidades es la misma, con lo que la audiencia del texto percibe una cercanía mucho mayor con respecto a la trama. Por tanto, el narrador multiplica las posibilidades del lenguaje para contar una historia, al equiparar su vocabulario con el de los

personajes. Lo mismo puede hablar como el policía, el narcotraficante, la prostituta o la chica traumatizada.

Debido a que ambas voces comparten un léxico común, se genera también la ilusión de que la voz narradora forma parte del ambiente de la diégesis. Por tanto, cabe la posibilidad de que el narrador presencié los hechos, o forma parte de La Matosa, tal como lo hace el personaje testigo en el cuento “El día del derrumbe”. Sin embargo, a diferencia de los relatos de Rulfo, en los que sí tenemos claro quién habla y a quién se dirige, en *Temporada de huracanes* no siempre tenemos esas mismas certezas. La indeterminación sobre la identidad del narrador abre la posibilidad de plantear el hecho de que no estamos ante una única voz que cuenta la historia, sino múltiples voces que han sido recabadas en la novela.

Hay pocos pasajes en los que es posible inferir quiénes son los participantes de una conversación, como es el caso de las líneas iniciales del Capítulo IV: “La verdad, la verdad, la verdad es que él no vio nada, por su madre, que en paz descanse, por lo más sagrado que él no vio anda; 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 pendiente tras el volante...” (61). En este caso, se trata de Munra, quien está perjurando que no fue cómplice del asesinato de la Bruja. Podemos observar que se encuentra en una situación de desesperación, pues insiste tres veces en que está diciendo la verdad, como si tratara de refutar alguna acusación previa en su contra.

Además, apela a una frase muy común en el habla mexicana, que consiste en jurar sobre el nombre de su madre, y después incluso clama a la divinidad, cuando clama que “por lo más sagrado que él no vio nada”. El contexto de esta frase bien podría remitir a la creencia judeocristiana de que no se debe jurar en vano en el nombre de Dios. En mi interpretación,

Munra está tratando de evitar que la autoridad le impute su participación en el crimen, pues argumenta que no podría haber matado a la Bruja porque no contaba con su muleta para poder desplazarse. Él es cojo.

Un pasaje similar ocurre en el capítulo precedente, cuando Yesenia denuncia que los autores del asesinato fueron Luismi y su pandilla: “Uno de esos muchachos era su primo, Maurilio Camargo Cruz alias El Luis Miguel, Yesenia estaba completamente segura; que le cortaran una mano si no era ese cabrón, carajo, ... también estaba segura de que la persona que llevaban cargando era la Bruja, por el tamaño de aquel cuerpo y porque las ropas que llevaba puestas eran todas negras” (53-55). Más adelante, conocemos que esta declaración fue hecha ante los policías del Ministerio Público. En tal caso, a diferencia de la declaración de Munra, nos es posible conocer al destinatario del mensaje.

Llegado a este punto, quisiera señalar una diferencia clave entre los estilos de los libros aquí analizados: Rulfo separa cada diálogo con el uso del guión largo y con párrafos separados, uno para cada personaje; es más convencional. En la obra rulfiana, es mucho más evidente notar quién cuenta la historia. Generalmente se trata de narradores testigo en primera persona, como en “El día del derrumbe” o en “El llano en llamas”. Melchor, en cambio, separa los diálogos con comas y punto y comas. Además, el narrador de su novela comparte la jerga de los personajes en su propio discurso. Esto hace que se genere una ilusión de presencia dentro del relato.

Una de las diferencias más notables entre los lenguajes de ambas obras literarias recae en el lenguaje de sus sendas figuras de autoridad. Anteriormente mencioné el discurso rimbombante del gobernador en el relato “El día del derrumbe”, en el que utiliza frases elegantes pero no dice nada sustancial:

En este caso, digo, cuando la naturaleza nos ha castigado, nuestra presencia receptiva en el centro del epicentro telúrico que ha devastado hogares que podían haber sido los nuestros; concurrimos en el auxilio, no con el deseo neroniano de gozarnos en la desgracia ajena, más aún, inminentemente dispuestos a utilizar muníficamente nuestro esfuerzo en la reconstrucción de los hogares destruidos, hermanalmente dispuestos en los consuelos de los hogares menoscabados por la muerte. (264)

El gobernador no comparte el léxico del narrador del cuento ni de Melitón. Emplea una gran variedad de adjetivos calificativos, como “telúrico”, “neroniano” y “menoscabado”, que son formales. El discurso completo está repleto de este tipo de palabras y frases rebuscadas. Al final, promete que va a apoyar a los damnificados pero se marcha del pueblo y ya no vuelve a aparecer. Las promesas que ha hecho resultaron vanas. Podemos observar, sin embargo, una brecha entre el lenguaje del gobernador y el del narrador, que es de clase más baja.

En la novela de Melchor también aparece una figura de autoridad, un ingeniero de la Compañía Petrolera que le promete a Luismi y a Brando un posible empleo en la industria. Este personaje también tiene poder y jerarquía para poder hacer promesas. El ingeniero le había ofrecido un empleo a Luismi a cambio de favores sexuales, y trata de convencer a Brando de hacerle lo mismo: “bien que sabes a qué venías, no te hagas pendejo: si ya Luismi me contó que te pones como loquita cuando te pasan la lengua por el asterisco” (191). Las palabras “pendejo” y “loquita” son expresiones alitisonantes que también utiliza Brando y su grupo de amigos.

Entonces, es evidente que en ambos autores, Rulfo y Melchor, existen personajes que son figuras de autoridad, con poder para hacer promesas para una vida mejor. La diferencia estriba en que el político en la obra de Rulfo marca una gran distancia entre él y los narradores: emplea un lenguaje formal, se para en un estrado, alejado de la multitud; el ingeniero en la obra de

Melchor, por su parte, se vale de expresiones homofóbicas y peyorativas del habla coloquial, y frecuenta el mismo bar donde estaban las prostitutas de La Matosa, igual que Brando y Luismi.

Antes, en las narrativas de mediados del siglo XX, los personajes poderosos se distinguían del resto por su forma de hablar o de comportarse. En relatos más recientes llama la atención cómo el habla de las personas de clase baja y alta puede ser muy parecida, casi homologada. Esto es un indicador de una transformación en la forma en que interactúan las diversas clases. El ingeniero va al bar donde había meretrices y acudían algunos homosexuales, ahí mismo buscaba quién lo complaciera. El gobernador en el cuento de Rulfo rara vez se mostraba en los pueblos, y distanciado de ello mediante el lenguaje que utiliza y el espacio en el que se mueve.

Desde luego, no es posible conocer quién cuenta la historia de *Temporada de huracanes*. Sin embargo, pareciera que el narrador sabe casi todo sobre los personajes, salvo la historia real de la Bruja, y alcanza a homologar su discurso con el de ellos. En mi interpretación, ese grado de omnipresencia genera la impresión de que nos encontramos a un conjunto de historias compartidas por la comunidad de La Matosa. Es decir, que el relato personal de la Bruja y de los asesinos es conocido y contado por la propia comunidad, tal vez a manera de chisme. Con ello, la novela sería, en sí, el resultado de un ensamblaje de varias voces que conocieron a los personajes, o que saben parte de la historia.

Recursos estilísticos compartidos entre las obras de Rulfo y de Melchor: repeticiones y frases comunes

El siguiente nivel de este ejercicio comparativo son las similitudes entre el estilo literario de Rulfo y el de Melchor. Para ello, seguiré la teoría propuesta en *La comarca oral* al analizar las marcas que generan la impresión de oralidad en *El llano en llamas* y *Pedro Páramo*. El primer concepto es la repetición de ciertos sonidos o frases. Es común que en el lenguaje oral, y en concreto al momento de contar historias, el hablante se valga de la repetición de ciertas ideas o palabras para recordar las acciones: “‘las frases-hechas’, literalmente prefabricadas funcionan como apoyo del discurso narrativo oral, para dar oportunidad al narrador de organizar mentalmente la continuación de la historia” (Pacheco 86). Incluso, aquellas frases comunes funcionan para que el hablante no pierda el hilo conductor de aquello que narra, a pesar de que cuente anécdotas paralelas a la historia principal. Otro de sus usos es para reforzar una idea o convencer al destinatario del mensaje; también le dan ritmo a la narración.

En el cuento “Luvina” de *El llano en llamas* aparece un ejemplo que evidencia dicha repetición. El relato describe un pueblo aislado, en la cima de una montaña; interviene la voz de un maestro que vivió un tiempo en la comunidad y cuenta su testimonio a su futuro reemplazo:

Ya mirará usted ese viento que sopla sobre Luvina. Es pardo. Dicen que porque arrastra arena de un volcán; pero lo cierto es que es un aire negro. *Ya lo verá usted*. Se planta en Luvina prendiéndose de las cosas *como si* las mordiera. Y sobran días en que se lleva el techo de las casas *como si* se llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos, descobijados. Luego rasca *como si* tuviera uñas: uno lo oye a mañana y tarde, hora tras hora, sin descanso, raspando las paredes, arrancando las tecatas de tierra, escarbando con su pala picada por debajo de las puertas, hasta sentirlo bullir dentro de uno *como si* se

pusiera a remover los goznes de nuestros mismos huesos. *Ya lo verá usted.* (224 énfasis mío)

Este fragmento del testimonio ilustra la mesodiplosis—o la repetición de una palabra o expresión en la mitad de una oración o un verso—en dos frases: “como si”, que aparece cuatro veces, y tres ejemplos de “ya lo verá usted”. El narrador utiliza la frase “Ya lo verá usted”, tratando de convencer a su oyente sobre la veracidad de su testimonio. El paisaje de “Luvina” es peculiar, y pareciera que se trata de un lugar irreal, fantasmal, pero el narrador insiste en que todo es verdad. Su compañero lo podrá comprobar con sus propios ojos. En los siguientes diálogos se repite la fórmula: “Otra cosa señor. Nunca verá usted un cielo azul en Luvina. ... Usted verá eso: aquellos cerros apagados como si estuvieran muertos ... Por cualquier lado que se le mire, Luvina es un lugar muy triste. Usted que va para allá se dará cuenta ... Y usted, si quiere, puede ver esa tristeza a la hora que quiera” (224-25). Dado que la frase “y lo verá usted” aparece en múltiples oportunidades a lo largo de la descripción, ésta cumple la función de ser el hilo conductor con el que el personaje va describiendo al pueblo. Es decir, el narrador dice “usted verá lo siguiente”, y comienza a enumerar cada objeto.

El uso de la frase “como si” le permite al narrador crear una personificación del viento de Luvina: “se planta en Luvina prendiéndose de las cosas *como si* las mordiera. Y sobran días en que se lleva el techo de las casas *como si* se llevara un sombrero de petate, dejando los paredones lisos, descobijados. Luego rasca *como si* tuviera uñas”. El narrador está representando al viento como un ser que tiene dientes para morder, que lleva un sombrero y que tiene manos y pies con uñas. La descripción poética, literaria. Si anteriormente la repetición de “Ya lo verá usted” sirve como hilo conductor, la repetición de “como si” permite crear una imagen metafórica del viento.

Rulfo, como compositor del relato, ha conseguido introducir una descripción dentro de una conversación entre dos hombres, en vez de que ésta sea descrita por un narrador omnisciente. El discurso del personaje es pausado. La descripción del lugar no ocupa párrafos extensos, sino que va fluyendo en la conversación, conforme el personaje la va recordando. Éste es un lenguaje oral ficticio muy verosímil. De tal forma, el lector conoce todos esos lugares peculiares de Luvina de la misma forma en que los conoce el personaje al que se dirige la conversación: “escuchándolos” a través del testimonio, se crea una suerte de relación auditiva. Se produce así una ilusión de cercanía entre el lector y la narración.

En *Temporada de huracanes* también es posible encontrar tanto repeticiones de frases comunes como de sonidos. Una de las aliteraciones más frecuentes es el sonido consonante africado postalveolar [ch]. Este sonido está presente en muchos términos informales del español mexicano, particularmente en palabras aliterantes. El siguiente pasaje de la novela ejemplifica la aparición de esta aliteración: “Como si ella [Yesenia] no llevara años enteros sin dirigirle la palabra al *pinche chamaco baboso* ese, desde aquel día que lo *cachó* haciendo sus *cochinadas* ... 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 ... porque si no hubiera sido por la abuela ese *pinche chamaco* se hubiera muerto ...” (36 énfasis mío). La cita nos muestra una disposición interesante de las palabras que utilizan este sonido. Todas son usadas para nombrar a Luismi, a quien Yesenia odia con intensidad: “pinche”, que aparece repetida en este fragmento cuatro veces; “chamaco”, que es un mexicanismo que significa “joven” o “adolescente”, en algunos casos puede significar “niño”, también; “fichita”, que es una forma despectiva de nombrar a alguien que es peculiar, en un sentido negativo; “cachar”, que significa “atrapar” o “sorprender”, y “cochinadas”, que pueden ser actividades de muy mal gusto. Las frases anteriores tienen el

objetivo, dentro de la configuración del capítulo, de expresar y reiterar una y otra vez el desprecio de Yesenia.

La repetición de este sonido genera otra impresión de oralidad ficticia, pues marca un ritmo en las frases mediante la repetición del sonido [ch]. Además, es un indicador de la sector social a la que pertenecen los personajes, pues el empleo de dichas palabras es muy frecuente en los sectores de sectores sociales medio y medio-bajo. Entonces, este sonido cumple dos funciones: generar una cadencia y ubicar al lector dentro del habla mexicana de clase baja. Así como en la obra de Rulfo se repite el sonido vocálico de la [a] para describir a Luvina, en el estilo de la novela de Melchor se repite el [ch] para expresar desprecio. Es, por tanto, un sonido que está cargado de una fuerte emoción de odio. Ambos autores se valen de la aliteración para generar la impresión en el lector de que se está leyendo o “escuchando” un lenguaje oral. Cabe mencionar, sin embargo, que el uso de la aliteración es más frecuente en el estilo de Melchor. Como hemos observado en el pasaje anterior, una sola frase puede aparecer repetida más de cuatro veces en unas pocas líneas, verbigracia “pinche chamaco”.

De manera que en el pasaje anterior de la novela de Melchor, el sonido [ch], repetido en varias ocasiones, es un recurso que Yesenia utiliza para reafirmar el desprecio que siente hacia su primo, pues es ella quien lo descalifica una y otra vez con las palabras despectivas que llevan este sonido. Además, el pasaje aparece en una etapa muy temprana en la novela, apenas en el capítulo III. Son las primeras veces que el personaje de Luismi, el asesino de la Bruja, aparece en la narración. Por tal motivo, el uso de los términos como “pinche” y “vividor” no solo llevan cargas emocionales, sino que comienzan a configurar la caracterización del personaje. Ya desde este punto, el lector tiene una idea clara de que Luismi no hace nada productivo con su tiempo. Tiene severos problemas de adicciones, se la pasa rodeado de malas compañías y, a pesar de todo

ello, es el favorito de su abuela. Esto incluso puede generar que el lector tome partido del lado de Yesenia, y comience a sentir el mismo rechazo de ella hacia su primo. De la misma forma, estas acciones familiarizan al lector con el machismo tan arraigado en la comunidad.

El odio que se percibe en estas frases fue alimentado por un machismo muy arraigado por parte de su abuela. La preferencia de ésta hacia su nieto varón es evidente en una de las escenas estéticamente más desgarradoras de toda la novela. La abuela reprende a Yesenia por haberse escapado de la casa, espiar a Luismi y volver para injurarlo:

¿No te da vergüenza andar de golfa en las calles por la noche, y encima echarle 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 permanecía inmóvil Tardó un buen rato en sacudirse los cabellos que se le pegaban a la ropa, en secarse todas las lágrimas que le brotaban de los ojos (49).

El lenguaje con el que se refiere Yesenia a su primo, en particular la constante insistencia con la frase “pinche chamaco” se origina por el amor ciego de la abuela hacia Luismi, quien lo quiere sencillamente por ser el primogénito de su hijo Maurilio. Ésta es otra evidencia del machismo que se percibe en la comunidad, puesto que el hijo está recibiendo preferencia por el hecho de ser hombre. A diferencia de su prima, Luismi nunca es reprendido por nada, se le permite moverse y hacer lo que desee con completa libertad. En cambio su prima es restringida a dedicarse sólo a las labores del hogar y del cuidado de las otras primas.

Además de las aliteraciones, en la novela también hay varias evidencias de frases-hechas. A manera de analogía, si en la obra de Rulfo la frase “Ya lo verá usted” es el hilo conductor en la descripción del pueblo, las frases comunes en *Temporada* son el hilo que nos evidencia varios aspectos en la configuración de la ideología de los personajes y de la violencia sistémica. Ocurre

que Yesenia no es la única mujer que sufre de machismo en la familia. Norma también es víctima de una violencia sistémica sexista, que le es perpetrada desde su propio hogar. Su madre constantemente le amenaza prohibiéndole que se relacione con jóvenes de su edad, y que las consecuencias pueden ser muy graves para ella si resultase embarazada: “[Norma] tenía miedo de que la corrieran de la casa, porque 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* [...] por no haberse dado a respetar porque todo el mundo sabe que *el hombre llega hasta donde la mujer lo permite*” (126 énfasis mío).

El pasaje incluye cinco frases coloquiales del español mexicano: “chamaca zonza”, dentro de este contexto, alude a las adolescentes ingenuas y con poca experiencia explorando su vida sexual; “domingo siete” es una expresión que significa “quedar embarazada”; “poner de patitas en la calle” significa que una persona es expulsada de su casa o de su trabajo y se ve obligada a vagabundear en las calles; “rascársela ella sola” significa que una mujer debe valerse o ingeniarse por sí misma para sobrevivir; y, finalmente, la expresión “el hombre llega hasta donde la mujer lo permite” significa que un hombre será violento o abusivo, por naturaleza, si una mujer no le pone un alto. En este contexto, y por la forma en que habla la madre de Norma, la frase implica que una mujer forzosamente debe “darse a respetar” ante los hombres. Se trata, pues, de un micro machismo al que Norma está expuesta. Dado que la escucha constantemente desde muy temprana edad, es proclive a que este tipo de frases eventualmente moldeen su percepción de las relaciones con los hombres en su vida. Por ahora, me enfoco en la función oral de tales frases comunes, pero en el siguiente capítulo entraré en detalle sobre cómo se transmite la violencia sistémica a través de la lengua hablada dentro de La Matosa.

Más adelante, vuelve a aparecer otra evidencia de estas frases comunes, cuando la madre de Norma la alecciona en dos oportunidades: “tú tienes que *darte a respetar porque ellos nomás van a llegar hasta donde tú los dejes* ... resérvate hasta que llegue el bueno ... que nunca te deje tirada con tu *domingo siete*” (133); “Esta pinche cabrona es el problema ¿qué vamos a hacer cuando salga con su *domingo siete* por *andar de golfa?*” (138 énfasis mío). La repetición de estas frases es tan común que podemos interpretar que su madre está vaticinando el futuro de Norma, pues eventualmente su padrastro, Pepe, la seduce. Ella, en su juventud e inexperiencia, sucumbe ante sus encantos.

En esta parte, la repetición continua de las frases tiene dos roles dentro de la trama: primero, comienza a influir en el comportamiento de Norma, y segundo, es una prolepsis de su destino, pues efectivamente queda embarazada y debe huir de su casa. El “domingo siete”, por lo tanto, es un recurso lingüístico que funge como el hilo conductor, y a la vez va marcando la pauta en la trama. Es el tema principal de este capítulo. Hacia el cierre de esta sección, Norma se encuentra dentro del hospital, una vez que ha abortado, y tiene malestares graves en su vientre. Evidentemente, el dolor que siente en su cuerpo, junto con el desgaste emocional por haber huido de su casa, haberse visto forzada a sobrevivir en La Matosa y lidiar con su embarazo, generaron en Norma un trauma muy fuerte. Al escuchar estas frases una y otra vez, Norma terminó por creer que su destino sería fatal si se embarazaba, y a la postre, ella manifestó ese desenlace. Queda anotado, pues, que la frase “domingo siete” es una suerte de parábola que utiliza la madre para recordarle a su hija que no debe embarazarse. Y ello ha quedado tan arraigado en Norma, que escapa del hogar a sabiendas de que sería una decepción y avergonzaría a su madre.

Resulta llamativo el hecho de que Norma descubre el significado real de la frase tras la lectura de un libro de cuentos. Ésta es una de las pocas ocasiones en las que un personaje recibe información a través de medios escritos. Dentro de la antología se narra la historia de tres brujas que solían cantar una canción cuyas letras son las siguientes: “*lunes y martes y miércoles, tres; jueves y viernes y sábado, seis; lunes y martes y miércoles, tres; jueves y viernes y sábado, seis*” (130 énfasis original??). Pero un humano la escuchó y se atrevió a añadir un verso que decía “domingo siete”. Las brujas, furiosas por escuchar su canción arruinada, lo maldijeron al ponerle una olla de verrugas en el vientre.³ Por lo tanto, el hombre parecía tener dos jorobas (131).

Norma, tras la lectura de ese cuento, se dio cuenta de que la frase no refería al sangrado menstrual, sino al embarazo. Dentro de la trama, la madre podría simbolizar a las brujas del relato, y Norma puede ser una analogía del hombre que quedó maldito. En el cuento, la frase “domingo siete” se convierte en una maldición que las brujas arrojan sobre el hombre; en el caso de Norma, su madre se la repite tantas veces que acaba por manifestarse en ese feto que le trae problemas a la joven. Es como si fuera su maldición. Su madre le advierte una y otra vez, le transmite una idea sexista que responsabiliza enteramente a la joven en caso de quedar embarazada. Su madre nunca le brinda una educación sexual que arroje luz sobre los cambios en su cuerpo o que le permita discernir lo que está pasando con Pepe. Las frases-hechas, en este caso, imponen a la mujer, en vez de darle educación sexual.

El hecho de que Norma se entere del significado real de una expresión mediante un texto escrito, pone en tela de juicio la veracidad de las frases-hechas orales. No todo lo que se escucha o se dice a través de éstas es cierto. Ya que *salir con su domingo siete* es una expresión

³ En los *Agradecimientos*, Melchor explica que el cuento de las brujas está basado en *Salir con su domingo siete*, de la escritora costarricense Carmen Lyra (233).

con esencia poética, se presta a múltiples interpretaciones, una de ellas es el sangrado. Este es un tema crucial en la trama, pues Norma se da cuenta de eso cuando ya mantenía relaciones sexuales con Pepe. Quizá, de haber estado consciente de lo que realmente significaba la frase-hecha, no hubiese permitido que su padrastro la sedujera. El evento trascendental de la historia, el embarazo de Norma, es en parte producto de una interpretación equivocada de una frase-hecha oral.

De la misma forma en que algunos de los cuentos de *El llano en llamas* llevan por título alguna frase que dicen los personajes, como los casos de “¡Diles que no me maten!”, “Es que somos muy pobres”, “No oyes ladrar los perros” y “Nos han dado la tierra”, la frase “domingo siete”, podría titular el capítulo completo. Aunque cada parte lleva numeración romana y va sin título, en este caso, una frase pronunciada por un personaje, y que forma parte del habla coloquial, cristaliza la esencia de toda la sección. Ese es otro rasgo que comparte la obra de Melchor con la de Rulfo. Y esto mismo se aplica al capítulo dedicado a la historia de Yesenia y su odio hacia Luismi. La frase “pinche chamaco” sintetiza los orígenes del repudio y sus últimas consecuencias.

Yesenia estaba tan harta de él, que terminó delatándolo a la policía. *Salir con el domingo siete* es una forma de desprecio hacia aquellas jóvenes que han quedado embarazadas, generalmente fuera del matrimonio; y *pinche chamaco* se origina en el hecho de que la abuela prefiere a Luismi sobre las otras primas por el simple hecho de ser hombre. A él se le permite todo, puede vagabundear y caer en el vicio; a ellas, no se les perdona una sola falta y tienen que cumplir cabalmente con los quehaceres del hogar. La esencia detrás de ambas frases remite al machismo tan arraigado en esta sociedad.

Lo anterior evidencia nuevos elementos de la circunstancia. Puntualmente, al enfocar la perspectiva de dos chicas jóvenes, notamos que existe un sexismo y machismo con un profundo anclaje en el México actual. A continuación, comento otro enlace temático –las oportunidades laborales y la precariedad en las sendas obras– y reflexiono sobre cómo la oralidad ficticia en la novela de Melchor nos ofrece una posibilidad para comprender los problemas históricos en las comunidades rurales mexicanas.

Las consecuencias de la pobreza rural como enlace temático entre *El llano en llamas* y *Temporada de huracanes*

Además de las similitudes en el estilo de lenguaje, las dos obras que conciernen a la presente investigación comparten ciertos temas comunes. Ambos representan a personajes y situaciones de la vida rural mexicana. El estado de Jalisco es el escenario en la obra de Rulfo, aunque Luvina y Comala, dos de los lugares más emblemáticos de la obra rulfiana, son ficticios. Lo mismo ocurre con La Matosa, en *Temporada de huracanes*. Sabemos que esta comunidad se encuentra en algún lugar del sureste mexicano, por las referencias a Cancún y a las plataformas petroleras en el mar, así como por las declaraciones de la propia autora (FUENTE? 209). El elemento en común que experimentan los personajes en sus respectivas regiones mexicanas es la pobreza. Varios de los protagonistas de *El llano en llamas* son campesinos en busca de tierras y oportunidades. En La Matosa, los personajes también tienen escasos recursos económicos y trabajan en fábricas, bares, prostíbulos y en el narcotráfico.

Empleo y carestía de alimentos

La primera consecuencia de dicha pobreza es la carestía de alimentos. Los personajes tienen escasas oportunidades para trabajar y en general se enfrentan a dificultades para subsistir. Por ejemplo, en el cuento “Nos han dado la tierra” de Rulfo, tres campesinos reciben una gran porción de un llano, en la cual no es posible cultivar nada: “Así nos han dado esta tierra. Y en este comal acalorado quieren que sembremos semillas de algo, para ver si algo retoña y se levanta. Pero nada se levantará de aquí. Ni zopilotes” (140). El futuro para estos granjeros es adverso, pues su principal labor y fuente de sustento es la agricultura. Ante la infertilidad del llano que les asignaron, la situación de precariedad es prácticamente inevitable. El panorama se recrudece por la ausencia de las autoridades, que no parecen tener el mínimo interés por atender las inquietudes de los campesinos. Incluso les recomiendan que se las ingenien por su propia cuenta (140).

En algunos cuentos, el nivel de carestía es tal que los habitantes depositan sus todas esperanzas en algún animal o algún ganado que sea capaz de producir alimentos. En el mismo cuento de “Nos han dado la tierra”, uno de los campesinos se aferra a su gallina ponedora, y la lleva a todos lados él mismo con tal de salvaguardarla de cualquier peligro (141). Un segundo ejemplo de esta pobreza se encuentra en el cuento “Paso del norte”, que consiste en una conversación entre un soldado y un sacerdote. Probablemente sucede en los ranchos de Chihuahua, pues se mencionan referencias a Ciudad Juárez y a El Paso, Texas (245). El ganadero se dispone a emigrar es porque su negocio de crianza de puercos quebró: “La semana pasada no conseguimos pa comer y en la antepasada comimos puros quelites. Hay hambre, padre; usté ni se las huele porque vive bien. ... Ya nadie cría puercos en este tiempo. Y si los cría pos se los come. Y si los vende, los vende caros. Y no hay dinero pa mercarlos, demás de esto. Se acabó el

negocio, padre” (241). Tanto en este relato como en “Nos han dado la tierra”, los granjeros solo viven de los productos que puedan producir sus ganados. Ante la ausencia de estos, deben buscar otros medios para sobrevivir. Es decir, los animales, metafóricamente, simbolizan el nivel de pobreza del campesinado mexicano.

En *Temporada de huracanes*, la mayoría de las familias también vive en situaciones precarias. No obstante, su sustento no proviene de la agricultura o la ganadería, sino de fábricas, plataformas petroleras, la prostitución o del narcomenudeo. Los personajes ya no depositan sus expectativas en un animal, sino en ser contratados por alguna empresa. Tal es el caso de Luismi, quien vive con la ilusión de trabajar para una corporación denominada la “Compañía”:

Y el chamaco necio con que no, que no quería, que la *pinche* política era una mierda y que él no quería andar de gato por tres miserables pesos, que mejor prefería aguantarse a que al fin le cayera la *chamba* esa de la Compañía que le habían prometido: la *dichosa chamba* de la Compañía, un *pinche* sueño guajiro que el chamaco quién sabe de dónde había sacado, una *chamba* de técnico, según él, con todas las prestaciones que otorgaba el sindicato de los petroleros y toda la cosa. (75 énfasis mío)

Luismi, en su afán –o necesidad– por obtener este empleo con goce de prestaciones, deja pasar oportunidades y desperdicia el tiempo en “espera” de ser llamado para trabajar. En este lapso, el joven se dedica a vagabundear con sus amigos, a participar en orgías en casa de La Bruja, o pasa días enteros drogado. El trabajo representa, pues, la puerta de entrada hacia un futuro sin carestía, e inclusive fuera de La Matosa, donde algunos personajes se sienten condenados. Un amigo de Luismi, Brando, también está harto de vivir en este pueblo. Por ello, alberga la ilusión de emigrar hacia Cancún. Allí, el joven se visualiza laborando en algún hotel, con la solvencia económica para disfrutar del alcohol, las mujeres y del caribe mexicano (196).

Además, volvemos a notar la repetición del sonido [ch], esta vez en la palabra “chamba”, que significa “empleo”. El término aparece tres veces en el fragmento, junto a los otros vocablos con connotaciones despectivas, como “pinche” y “chamaco”. De manera que “chamba” también se puede asociar con un tono de desprecio, como si obtener ese trabajo fuese algo negativo, o como si ese puesto fuese ordinario. La repetición marca, entonces, el tono del hablante.

Curiosamente, este grupo de amigos se involucra en actividades ilícitas, como la prostitución y el consumo de drogas. Pero a largo plazo, ninguno de ellos desea adentrarse en esas industrias, sino que aspiran a conseguir un trabajo “legal” y estable. Luismi hasta sueña con convertirse en un padre ejemplar para el hijo que Norma está esperando. No lo consiguen. Ambos son arrestados por haber asesinado a La Bruja, y con ello, la posibilidad de ese futuro queda disuelta.

La oralidad ficticia ofrece un panorama de los problemas que aquejan a las comunidades rurales en estos dos libros. En ambas obras, los personajes depositan su solvencia económica o sus expectativas de progresar en elementos precisos: en el caso de los cuentos de Rulfo, en un animal o en un ganado; en el caso de la obra de Melchor, un empleo dentro de alguna empresa. Es decir, los problemas que observamos en la colección de cuentos, publicada en la década de los cincuentas, son esencialmente los mismos que se viven en el México contemporáneo. Solo que las actividades económicas han cambiado.

La comunidad rural de La Matosa está rodeada por fábricas, plantas petroleras, y en Cancún se encuentra la creciente industria turística. Aún así, sigue existiendo pobreza extrema y la gente se ve forzada a acudir a la migración interna para sobrevivir. Las probabilidades de ascender en la escala social son mínimas. Por su parte, en el Jalisco descrito por Rulfo no existen tales industrias. Éstas son el resultado del crecimiento económico que tuvo México en la segunda

mitad del siglo pasado. Al ponderar estos relatos, observamos que la calidad de vida en las pequeñas comunidades es tan precaria en el México del siglo XXI, como lo fue cincuenta años atrás. Esto podría poner en entredicho, incluso, si la llegada de esas grandes industrias conlleva a una mejora en la calidad de vida. El impacto positivo del progreso industrial y económico es cuestionable. Existe un discurso desgastado sobre el progreso y el crecimiento industrial, pues aunque ya hay más empresas y empleos, la pobreza es la misma. El discurso es, por tanto, incompatible con la realidad.

La prostitución como destino (inevitable)

El segundo tema en común, que también es una consecuencia directa de la pobreza en el campesinado mexicano, es la prostitución como destino ineludible. El cuento de *El llano en llamas* donde esta situación es más evidente es “Es que somos muy pobres”. Tras una inundación catastrófica, una niña de nombre Tacha pierde a una vaca y su becerro, que eran su principal medio de sustento y el dote que le ganaría un marido. Pareciera un juego de palabras en el que el futuro de la chica ha quedado *tachado*. Ante la pérdida del animal, la niña se sienta a llorar, pues las circunstancias la obligan a dedicarse a la prostitución para sobrevivir:

Con la vaca era distinto, pues no hubiera faltado quien se hiciera el ánimo de casarse con ella, sólo por llevarse también aquella vaca tan bonita. ...

Y Tacha llora al sentir que su vaca no volverá porque se la ha matado el río. Está aquí a mi lado, con su vestido color de rosa, mirando el río desde la barranca y sin dejar de llorar. Por su cara corren chorretes de agua sucia como si el río se hubiera metido con ella. Yo la abrazo tratando de consolarla, pero ella no entiende. Lloro con más ganas. ...

Tacha y los dos pechitos de ella se mueven de arriba hacia abajo, sin parar, como si de repente comenzaran a hincharse para empezar a trabajar por su perdición. (157)

Este pasaje nos revela que, a falta de la vaca, la familia queda tan pobre que sucede una prolepsis sobre el destino de Tacha: tendrá que dedicarse a la prostitución. Ese es el porvenir que le aguarda a muchas jóvenes de escasos recursos en México. Dentro de la familia de Tacha ya existe un antecedente de esto, pues sus dos hermanas también se vieron forzadas a dedicarse a ese oficio (156). Los padres de Tacha, en su afán por evitar ese camino, tienen la expectativa de que la vaca sea una dote para un potencial hombre trabajador que quiera casarse con ella. En este relato, la vía para eludir la prostitución sería contraer un matrimonio con esa clase de candidato.

En la novela de Melchor, pareciera que las jóvenes tampoco pueden escapar de la prostitución. Muy temprano en la historia, el narrador explica que la Bruja solía ayudar a las meretrices que deambulaban por La Matosa:

Fueron ellas las únicas, en suma, a las que la Bruja decidió ayudar y, cosa rara, sin cobrarles un solo peso, lo cual era bueno porque la mayor parte de 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, aunque tal vez al final lo hiciera porque a las chicas de la carretera no les avergonzaba caminar hasta allá con la cara descubierta y las nalgas bien paradas y sus voces cascadas por el humo y el desvelo, gritando: Bruja, Brujita, ábreme la puerta, cabrona desgraciada, que ya volví a cagarla de nuevo, hasta que 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 inflaban los párpados, las costras que partían la boca y las caras tupidas... (30-31)

El narrador describe con mucho más profundidad la situación de las prostitutas en La Matosa. Insiste en que las meretrices están tan desprotegidas que ni siquiera poseen los suplementos básicos de higiene personal, como toallas. La Bruja, consciente de eso, y mostrando empatía con ellas, nunca les cobraba ningún servicio. La situación es paupérrima, las prostitutas a veces solo pueden comer una vez al día. De manera que en “El día del derrumbe” se observa un escenario en que la prostitución es una posibilidad, mientras que en Melchor, ésta ya se ha materializado.

Mas existe una vía para evitar este destino fatídico. Así como en “Es que somos pobres” los padres de Tacha planean que la vaca será su dote para conseguir un buen marido, en *Temporada de huracanes* también observamos una esfuerzo similar por parte de los padres. En el capítulo V, que cuenta la historia del embarazo de Norma, intervienen dos personajes que interpretan el rol de la figura materna de la niña. Cuando ella se instala en casa de Luismi, tiene la oportunidad de hablar con Chabela, la madre de éste. Ella está plenamente consciente de que su hijo es un vividor y que nada bueno se puede esperar de él: “tú que estás tan joven, mamacita; tú si puedes buscarte algo mejor que este pinche chamaco pendejo. Perdón que te lo diga así, pero te hablo con el corazón: yo no sé qué chingados le viste pero seguro que te puedes encontrar algo mejor, porque tú y yo sabemos que ese cabrón nunca hará anda bueno con su vida” (112).

En este fragmento, son notables las palabras de empatía que expresa Chabela. Apenas se están conociendo, pero en su diálogo hay un genuino deseo por ayudarle. Advertimos una intención de protegerla del futuro que podría esperarle si se queda con Luismi, por ello le habla “desde el corazón” y le pide perdón por hablarle con tanta franqueza. Sin embargo, no es la primera vez que Norma recibe el consejo de buscarse a un hombre bueno. Su madre ya se lo había sugerido antes: “ahí es donde debes ser más inteligente que ellos, reservarte hasta que llegue el bueno, un hombre honesto y trabajador que te cumpla, un hombre bueno como el Pepe,

que nunca te deje tirada con tu domingo siete” (133). Tanto la madre de Norma como Chabela emplean adjetivos como “bueno”, “mejor”.

Esta ideología machista genera la impresión de que el matrimonio con un hombre trabajador es la vía para tener una vida decente, y no tener que laborar en la prostitución. Así lo dejan ver las figuras maternas que educan a Norma, en su muy temprana adolescencia. Además de la prostitución, hay muchas otras evidencias de violencia de género, que van desde los insultos hasta los actos de abuso: Pepe, el padrastro de Norma, se aprovechó de su poca experiencia para abusar de ella; las prostitutas en La Matosa viven en condiciones de pobreza extrema, y la propia Bruja es asesinada en un acto de homofobia. Es decir, lo normal es que se den manifestaciones de sexismo y de machismo, y esto se ve cristalizado en el nombre de Norma, que sufre constantes episodios de esa violencia.

La madre de Norma no le vaticina explícitamente que se va a convertir en una prostituta, pero sí le insinúa que ese destino le puede aguardar si se junta con sus amigas de la escuela: “donde me entere que andas de golfa con esos chamacos pendejos de la secundaria, te corro de la casa” (138). Una de las acepciones de la palabra “golfa”, es, precisamente, “prostituta”. Este campo semántico que gravita alrededor de la palabra *prostituta* corresponde a la jerga regional. A través de este tipo de palabras, se transmite el mensaje de que las adolescentes que exploran su sexualidad son como prostitutas, y que ella, en vez de eso, debe esperar a que llegue un hombre “bueno y trabajador”.

De manera que en ambas obras notamos que la prostitución es la segunda consecuencia de la precariedad en las comunidades rurales mexicanas. En el presente, como en la época de Rulfo, las jóvenes en estos lugares están expuestas a dedicarse a ese oficio, ya sea por necesidad, por desesperación, porque el crimen organizado las ha reclutado, o porque no tienen otra opción.

He apuntado que las obras nos revelan que la sexualidad es un tema sensible en las familias de estas chicas. Sus padres constantemente les dicen que aquellas adolescentes que exploran su sexualidad se comportan como prostitutas. En ese sentido, tal ideología machista es aprendida desde el hogar y ellas son proclives a enseñarles a sus hijos lo mismo. Ello explicaría una de las muchas razones por las que existe ese machismo tan arraigado en la sociedad: se manifiesta en la segunda década del siglo XXI de la misma forma en que se manifestaba en los cincuentas. Esto se hace evidente también en la novela de Melchor.

El lenguaje oral ficticio en las novelas permite un acercamiento trascendental a diferentes aspectos de la sociedad mexicana rural. El primero es que el discurso hablado es la manifestación de ciertas ideologías y creencias sobre el mundo. Por ejemplo, las frases-hechas cargadas de machismo y de sexismo, y la alta frecuencia con que las usan los personajes, revelan un mundo en el que hombres y mujeres enfrentan una violencia sistémica de género. Ésta ha estado normalizada tanto en tiempos de Juan Rulfo como en los de Fernanda Melchor –el México contemporáneo–. Y es un problema que ha estado presente en el devenir de América Latina.

La novela *Temporada de huracanes* no ofrece una explicación del origen de estos problemas, sino que muestra sus manifestaciones, primero a través del lenguaje hablado, y después en acciones concretas, como un abuso sexual, la interrupción de un embarazo o los síntomas de un trauma. Ocurre una situación similar en la colección de cuentos de *El llano en llamas*. No hay, como tal, un espíritu por encontrar la raíz de la violencia de género o de la prostitución, mucho menos se ofrece una salida para erradicarla. En la narrativa, se plantean

situaciones que denotan las consecuencias de esa violencia: qué clase de lenguaje lo fomenta y lo perpetúa, cómo afecta la vida de las personas, y por qué se ven obligadas a tomar esos caminos.

Otros problemas, como la pobreza o la falta de oportunidades laborales, también son evidenciados, en un inicio, a través del lenguaje hablado de los personajes. Varios de ellos, como Brando y Luismi, son seducidos por las promesas del ingeniero de la compañía petrolera. Los habitantes del pueblo en el cuento “El día del derrumbe” también escuchan al gobernador que les promete ayudarlos tras la tragedia. La efectividad de estas palabras promisorias es trascendental en los personajes. En ellos se despierta la esperanza de un mejor futuro, más estable y solvente económicamente hablando. Sin embargo, esas palabras no se transforman en acciones, sino que se quedan en meras suposiciones.

Las palabras empleadas por los personajes son, por lo tanto, un muestrario de su psique, de sus ideologías y sus cosmovisiones. En el caso particular del presente capítulo, este muestrario revela, hace visibles los discursos predominantes en las comunidades rurales de alta marginación. Esos discursos son machistas, homofóbicos; denotan la carencia de oportunidades para crecer económica y socialmente; cosifican a la mujer y ejercen una fuerte violencia sobre ella. Los compositores de estos relatos, Rulfo y Melchor, apelan a la oralidad ficticia como un vehículo que permite el acercamiento a esas realidades de una forma contundente.

El lector de estas obras escucha esa oralidad. Se genera la ilusión de que incluso es parte del mundo diegético porque se sumerge en los diálogos entre los personajes. Como anteriormente señalé a partir de la interpretación de Rama, uno de los méritos del lenguaje literario de Rulfo fue crear un lenguaje coloquial que homologa la voz del narrador con la voz de los personajes, con lo que la brecha entre una entidad y otra se hace muy corta. En la obra de Melchor, esa brecha es prácticamente imperceptible, ya que el narrador comparte el lenguaje de

los personajes, generan la impresión de que están fusionados. Así como se ese distanciamiento es casi inteligible entre narrador y personajes, el distanciamiento entre el lector y la trama también es mucho más reducido. En estas obras, más que leer a un narrador omnisciente con un lenguaje formal, distanciado de su mundo descrito, el lector asiste a una conversación, a un conjunto de voces que hablan, sin intermediario, sobre sus inquietudes y sus conceptos del mundo, del orden y del poder. La oralidad ficticia hace del lector el destinador de la historia.

Capítulo II: Temporada de huracanes y el trauma: la imposibilidad de escuchar a las víctimas

El presente capítulo desarrolla el vínculo entre la oralidad ficticia y el trauma. Planteo que la novela *Temporada de huracanes* narra la repetición de experiencias traumáticas que sufre el personaje de Norma. Esta unión es facilitada por el estilo literario, que da la impresión de que nos encontramos ante un narrador cuya voz se asemeja al habla del personaje principal de cada capítulo; en ocasiones, no se distinguen los límites entre ambas entidades. Norma, a diferencia de otros personajes, habla con monosílabos y timidez, su voz es casi inaudible. Mi argumento es que, en este capítulo, la ausencia de la voz de la joven se debe al trauma.

A continuación, realizo una síntesis del devenir del concepto de trauma para analizar el Capítulo V de la novela de Melchor. Observo una serie de recursos literarios que utiliza el narrador—como la analepsis, la fragmentación de ciertas escenas de la vida de Norma, sus monólogos tímidos y cortantes—para proponer que el conjunto de tales recursos nos indica la existencia del trauma en el personaje de Norma. Mi análisis comienza a partir de los estímulos sensoriales que remiten su memoria a los momentos traumáticos que sufrió hasta llegar al hospital. Mis anotaciones también incluyen la forma en que Norma permanece en silencio, es decir, que se abstiene de ser partícipe de la voz del narrador.

En mi análisis, realizo un seguimiento de los saltos temporales entre el presente y el pasado, ya que el capítulo comienza cuando Norma se encuentra en un hospital, y poco a poco va recordando el camino que la condujo hasta este punto. Las etapas de esa travesía son contadas no de forma cronológica, sino que Norma recuerda varios episodios con base en estímulos sensoriales que recibe en el hospital. El estímulo le trae a la memoria fragmentos específicos de

su vida, y contienen la repetición de un trauma que derivó de una violación por parte de su padrastro. En este análisis, sostengo que una de las últimas consecuencias de este trauma es que Norma siente una separación de su mente y su cuerpo; ya no reconoce sus órganos lesionados. Ello, sumado a la indeterminación de la identidad del narrador, me lleva a argumentar que todo este discurso, relatado en el Capítulo V, puede ser en realidad un monólogo emitido por la propia Norma, pero contado en tercera persona. Ambas entidades, Norma y el narrador, comparten un lenguaje común, las acciones se centran en la chica, y es ella, a través de sus recuerdos, quien dicta el orden en que se van contando las escenas.

En otras palabras, el narrador acompaña ese proceso de rememoración de los acontecimientos traumáticos, y este seguimiento se visibiliza en el lenguaje oral, en los saltos temporales y, desde luego, en los síntomas del trauma. Para concluir el capítulo, recupero la historia de la Bruja, el personaje medular en la trama que, paradójicamente, nunca puede hablar porque desde el inicio se nos describe el hallazgo de su cadáver y la narrativa nunca se focaliza a través de su perspectiva.

Antes de comenzar el análisis, es necesario remarcar el contexto histórico en que se publicó esta novela. Como mencioné en la introducción, la historia está inspirada, parcialmente, en hechos reales. La autora comenta que había leído en un periódico de Veracruz una noticia sobre el hallazgo de un cadáver en un río. La región donde sucedió es peligrosa para los periodistas. De acuerdo con el informe *Veracruz: los periodistas frente al estado de miedo*, redactado por la organización Reporteros Sin Fronteras (RSF), entre diciembre de 2010 y diciembre de 2016 se cometieron 17 asesinatos de periodistas tan solo en Veracruz; además, en ese mismo sexenio, se registraron tres desapariciones y 744 investigaciones por delitos cometidos contra la prensa. Tal clima violento ameritó que Veracruz fuese la entidad que más

protección brindara a los periodistas (RSF 6). Por consiguiente, y ante el creciente peligro, el informe detalla que hay regiones en las que el periodismo es una actividad prácticamente extinta. Esta situación sucede también en otros estados, como Tamaulipas, Chihuahua, Guerrero, Michoacán y Oaxaca (10). De manera que no sólo se omite el reporte de crímenes violentos, sino que las historias de las víctimas, sus identidades y las causas que los llevaron a sufrir un delito, se omiten por igual. Quedan reducidas a datos y expedientes judiciales, en la mayoría de los casos.

En este contexto, investigar los pormenores de ese asesinato—entrevistando a las familias de las víctimas y los oficiales, componiendo una exposición sobre los posibles criminales y el sistema policial y jurídico, etc.—suponía un riesgo de muerte para Melchor, así que optó por crear una historia que comienza con una escena parecida a la descrita en la noticia sobre el cadáver encontrado en Veracruz. La novela de Melchor da cuenta de la realidad de peligro e impunidad, pues dos de las víctimas de *Temporada de huracanes* no logran tener justicia, ya sea porque han quedado traumatizadas o asesinadas. Aunque no pudiese entrevistar a las víctimas, sí, logra saturar la novela con una voz local marginalizada—una oralidad ficticia—que da cuenta de la violencia de Veracruz y del país. Ahora analizo una de esas voces, escuchándole para sondear el trauma que ha vivido.

El trauma en las producciones culturales

El trauma ha sido profundamente estudiado en la psicología, desde Sigmund Freud hasta los tiempos recientes. La crítica se ha encargado de definirlo, analizar sus orígenes y sus repercusiones en el comportamiento humano, tanto a nivel del individuo como al de la sociedad. El término proviene del griego “traûma”, que significa *herida* (Caruth 3). Para la presente

investigación, la definición más adecuada es la que propone Dominick LaCapra. Para él, el trauma es una herida que penetra en la psique humana y que crea huecos o cráteres en el inconsciente, y cuyas consecuencias no siempre pueden ser detectadas o superadas por el individuo: “Trauma is a disruptive experience that disarticulates the self and creates holes in existence; it has belated effects that are controlled only with difficulty and perhaps never fully mastered” (41). De acuerdo con Freud, LaCapra hace hincapié en la temporalidad del trauma, observando la latencia entre el acontecimiento que traumatiza y la experiencia del trauma más tarde en la vida. Vamos a ver que la temporalidad del trauma resulta importante para entender la narrativa de Norma.

La *experiencia disruptiva* que menciona el autor puede manifestarse a través de estímulos físicos, como agresiones que causan heridas muy dolorosas en el cuerpo; o a través de acontecimientos inesperados que generan en el individuo sentimientos como el miedo, el terror o el abandono, entre otros. Todos los individuos enfrentan algún trauma, en especial durante la etapa de la niñez; esta herida quedará impregnada en la psique e influirá en cómo se moldea la vida del individuo. Como Cathy Caruth insiste: “The shape of individual lives, the history of the traumatized individual, is nothing other than the determined repetition of the event of destruction” (63). A medida que el individuo crece, tiende a repetir ciertos patrones de comportamiento ante eventos que le remiten a esa experiencia disruptiva, la cual le ha generado trauma. En ocasiones, es sumamente complejo detectar los orígenes de ese tipo de comportamientos, ya que el trauma queda arraigado en el inconsciente y se requiere de un arduo trabajo terapéutico para detectarlo y posteriormente sanarlo.

Por ello mismo, el trauma influye en la definición de la personalidad del individuo, pues condiciona la forma en que expresa sus emociones o cómo construye sus relaciones personales

con la familia, los allegados, la pareja o sus descendientes. Ello vuelve más complicado su diagnóstico: “[Trauma] is experienced too soon, too unexpectedly, to be fully known and its therefore not available to consciousness until it imposes itself again, repeatedly, in the nightmares and repetitive actions of the survivor” (Caruth 4). De tal manera, prestar atención a las repeticiones dolorosas nos da información sobre el trauma sufrido. El trauma puede surgir y/o agravarse si el individuo sufre experiencias similares a las de la herida original. En dado caso, los síntomas de ese trauma se agudizan, y la labor por detectar y sanar la herida se vuelve más compleja. El trauma se puede manifestar de diferentes formas, como en un “comportamiento desequilibrado, confusión en el pensamiento, disolución del yo, amnesia o incluso la incapacidad de hablar” (Escudero Alías 46). Desde luego, la lista de evidencias postraumáticas es mucho más extensa, pero para los fines de este capítulo en particular, los síntomas que describe Escudero son de suma relevancia.

Los estudios del trauma no se limitan a casos individuales. Los psicoanalistas, historiadores y sociólogos también han estudiado los traumas que han enfrentado diferentes pueblos durante el siglo XX, como el genocidio de la Alemania nazi, las guerrillas centroamericanas y las dictaduras en Argentina y en Perú, entre otros. De hecho, tras el estudio de las víctimas de la dictadura salvadoreña de la década de 1980, Martín-Baró propuso el término *trauma psicosocial*, el cual es “producto de un conflicto social que afecta a los individuos, como resultado de esto se genera un malestar social que tiene como constante la existencia de relaciones sociales basadas en la opresión y deshumanización dentro de un territorio en particular [que]... afectan directamente la convivencia y la dinámica social” (Fernández Cediel 6). Un acontecimiento particular, como una guerra o una masacre, puede crear un cráter en la memoria colectiva de una nación.

Dentro de las humanidades, el trauma ha sido un tema recurrente en los estudios literarios, históricos y sociológicos. Un antecedente relevante es la generación fundadora de Trauma Studies en la Universidad de Yale, entre cuyos miembros están LaCapra y Caruth (Escudero Alías 42), cuyas teorías son importantes para este capítulo. La investigación de estos académicos recayó en teorizar y analizar la presencia del trauma en diversos productos culturales, como películas, obras literarias y testimonios:

La escuela de Yale de Trauma Studies puso de manifiesto la irrepresentabilidad de la realidad traumática precisamente porque el trauma desafía y escapa a los confines epistemológicos del lenguaje... La literatura sirve como vehículo de transmisión y de representación de diferentes traumas a través de técnicas narrativas y estilísticas que sólo son propias de la ficción, como el uso de *flash-backs*, o interrupciones temporales entre pasado, presente y futuro, la fragmentación, los silencios ... la repetición (Escudero Alías 42).

La superación del trauma es un proceso complejo, y no siempre se logra. Para LaCapra, un elemento que podría contribuir a la sanación, a veces parcial, sería la capacidad de rearticular el trauma con el lenguaje. Es decir, que el sujeto logre identificar esa herida en su psique, y rearticularla o redefinirla, acaso con un nuevo sentido: “When the past becomes accessible to recall in memory and when language functions to provide some measure of conscious control, critical distance and perspective, one has begun the arduous process of working over and through the trauma in a fashion that may never bring full transcendence or acting out” (90). LaCapra reconoce los límites de la terapia, pues quizá nunca se logre una completa superación de la experiencia disruptiva, pero eso no hace menos necesario buscar enmendarla.

Estos antecedentes son relevantes para la presente investigación, pues la novela *Temporada de huracanes* se inscribe dentro de esa genealogía de textos que cuentan la historia de víctimas que padecen de un trauma psicosocial, o han sido desaparecidas o asesinadas. A continuación, analizo las estrategias narrativas de las que se vale la novela para representar el trauma en un personaje, como la fragmentación, los flash-backs y el uso de los silencios, que anteriormente citaba Escudero Alías. La historia de Norma, a diferencia de otros personajes, es una referencia o manifestación de un monólogo interno. La joven casi siempre permanece callada debido a un trauma que no le permite externar su historia; ello da fe de un trauma psicosocial compartido. Evidentemente el narrador no es autodiegético, pero, debido a que la joven sufre de estrés postraumático, y siente una separación entre ella y su cuerpo, el discurso al que accede al lector es, también, una consecuencia de esa separación entre cuerpo y psique.

Norma: una víctima silenciada por el trauma

Por su rol en la trama, así como la violencia de la que es víctima, es primordial hablar de Norma. Su historia es narrada en el Capítulo V (97-151). A manera de resumen, Norma es una adolescente que asiste a la secundaria. Es la primogénita de cinco hermanos y apoya a su madre soltera en las labores del hogar. La chica dedica su vida a sus estudios y al cuidado de su familia, hasta que llega a su casa Pepe, el novio de su madre. Desde sus primeras interacciones, Pepe la acosa, primero con caricias, y después tiene relaciones sexuales con ella. En este proceso, Norma apenas está descubriendo su sexualidad y, aparte del afecto y el cariño que anhela, no entiende lo que le hace Pepe.

Luego de varios encuentros, queda embarazada de Pepe y, ante el temor de que su madre la castigue con furia, sale huyendo de su ciudad natal, Ciudad del Valle, hacia La Matosa. Ahí

conoce a Luismi, quien se enamora de ella y la lleva a su casa. Una vez que se instala, la madre de Luismi, Chabela, la convence para que la Bruja le suministre un brebaje que la haga abortar. Debido a que en ese momento Norma ya llevaba varias semanas de embarazo, la poción causó heridas muy graves en su vientre. La historia de la chica es esencial, pues, debido a esta hospitalización, Luismi mata a la Bruja en venganza, y la novela, que gira alrededor de su asesinato, comienza con el hallazgo de su cadáver.

De toda esta serie de eventos, quisiera resaltar dos ocasiones traumáticas. El trauma se genera por la invasión de un estímulo externo dentro del cuerpo de la persona: “The violent intrusion of something radically unexpected, something the subject was absolutely not ready for, something the subject cannot integrate in any way” (Žižek 10). El primer momento traumático sería cuando Pepe introduce sus dedos en Norma hasta que su sexo comienza a sangrar, y la joven sintió un genuino horror (Melchor 125). En ese momento, Norma creía que la pérdida de la virginidad era a lo que su madre metafóricamente refería como “salir con el domingo siete”. Más adelante, Norma descubre que esa frase en realidad significa “quedarse embarazada” (131-32). La repetición del trauma se da cuando Norma ingiere el brebaje que le da la Bruja. Le revuelve las entrañas hasta que consigue empujar hacia afuera al feto y enterrarlo. Por ello, el trauma proviene de la invasión de un objeto extraño –los dedos de Pepe; la solución abortiva– dentro del cuerpo de Norma.

Para comenzar este análisis, quisiera partir del inicio del capítulo, cuando Norma ya ha sido internada en el hospital por la pérdida de sangre y el daño que le ha causado el aborto tardío, y su vida se nos cuenta a través de varias analepsis o *flash-backs*. A pesar de que ésta es una de las secciones más extensas del libro, y Norma es su protagonista, en muy pocas ocasiones la escuchamos hablar. Casi siempre, los otros personajes –su madre, Pepe, Luismi, Chabela–

hablan a y por ella. Mas aún, en esas contadas evidencias suele responder con monosílabos y una voz tímida. Me interesa comentar ese silencio como un síntoma del trauma que está sufriendo la joven.

Recordemos que Norma, al inicio de la narración, ya ha sufrido el trauma y de experiencias que lo han agravado. Se encuentra encadenada a una mesa de un hospital, recién ha abortado y está adolorida por las lesiones internas del brebaje de la Bruja. La joven se encuentra reposando. Anteriormente mencionaba que algunas de las estrategias para representar el trauma en la ficción son la fragmentación y los saltos temporales, como la analepsis. De esta misma forma el narrador cuenta la historia de Norma, comenzando en el presente y luego remite la diégesis al pasado de la joven. La conexión entre ambas dimensiones temporales, pasado y presente, se da a través de precisos estímulos sensoriales que Norma percibe en el hospital:

[A]unque fuera descalza y con esa especie de bata que le dejaba descubierta las nalgas, sin nada abajo más que su carne tumefacta, todo con tal de alejarse de aquellas mujeres, de sus ojeras, de sus estrías, de sus gemidos ... y sobre todo, del olor que se respiraba en la sofocante sala: a suero de leche, a sudor rancio, un olor dulzón y a la vez agrio que Norma sentía como pegado a la piel y que le recordaba todas esas tardes que pasó encerrada en el cuarto de Ciudad del Valle, cargando a Patricio. (98)

Patricio es uno de los hermanos de Norma, y la escena antecede a la llegada de Pepe, el novio de su madre, quien la violó y le generó el trauma. Después de ese salto temporal, la narración vuelve al momento presente, en que la joven está encadenada al hospital. El pasaje que cuenta los cuidados de Norma con sus hermanos es breve, y solo es un fragmento de su vida. En este caso, dentro de la narración, los estímulos sensoriales en Norma facilitan la transición del plano del presente al pasado.

Desde las primeras páginas, el narrador insiste en que Norma se resistía a expresar sus emociones. Prefería guardar silencio y llorar sus penas, a decir lo que realmente estaba sintiendo. En el hospital, Norma se encuentra en estado de *shock*, no encuentra las palabras para externar su dolor.

[E]sas habían sido 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, porque ni siquiera bajo la anestesia que le inyectaron antes de que el doctor le metiera los fierros logró la trabajadora social sacarle algo a Norma, ni siquiera cómo se llamaba, ni qué edad verdaderamente tenía, ni qué era lo que se había tomado, ni quién fue la persona que se lo había dado, o dónde era que lo había botado, mucho menos por qué lo había hecho; no había podido sacarle a Norma nada, ni siquiera después de gritarle que no fuera pendeja, que dijera cómo se llamaba su novio, el cabrón que le había hecho eso, y dónde vivía, para que la policía fuera a arrestarlo, porque el muy desgraciado se había largado después de dejarla abandonada en el hospital. ¿No le daba coraje? ¿No quería que él también pagara? (100-02)

El silencio de Norma no se origina por una sola situación, sino que es la acumulación de varias experiencias dolorosas traumáticas. La cita pinta un panorama adverso para la joven. Además de las hemorragias internas, Norma tiene que lidiar con los agresivos interrogatorios, que, en vez de ayudarla, la revictimizan y la juzgan. Es posible que la joven no comprenda o no haya asimilado bien lo que está pasando en ese momento. Sus heridas no están próximas a sanar, pero ella ya carga con los prejuicios de las enfermeras y de la trabajadora social. Tiene que enfrentar la mirada reprobatoria de una sociedad que todavía ve el aborto con malos ojos. Y por esa misma razón, no puede expresar con palabras lo que siente.

El pasaje resuena con el horizonte de expectativas del lector latinoamericano. En el año de la publicación de la novela, 2017, sólo la Ciudad de México había despenalizado el aborto. Sin embargo, entre esa fecha y mediados de 2022, debido a la fuerte pugna de los colectivos feministas, otros ocho estados mexicanos legalizaron el aborto a petición libre de la solicitante. Cabe mencionar que, de esas entidades, la única localizada en el sureste es Veracruz. Esto es de suma relevancia para la presente investigación, pues es probable que La Matosa se encuentre en esta región. Explicaría, de cierta forma, por qué Norma fue llevada con la Bruja, en vez de que asistiera a un lugar donde recibiría los cuidados profesionales; desde luego, bajo la atención adecuada, ella no habría sufrido los daños severos en su cuerpo.

Ésta es una de tantas historias que ilustran la necesidad de seguir pugnando por un sistema que permita un aborto seguro y legal. También es necesario mantener las campañas para concientizar y educar a la sociedad, para que acepte y sea respetuosa de la mujer y de la autonomía de su cuerpo. Sumado a ello, se deben erradicar los prejuicios, los estigmas machistas alrededor de la mujer. De acuerdo con cifras del Instituto Guttmacher, el 36% de las mujeres mexicanas que interrumpieron su embarazo de forma clandestina requieren de hospitalización. Y, de ese porcentaje, el 25% de las mujeres no tuvieron acceso a los cuidados profesionales.⁴ El caso de Norma corresponde a ese tercio de mujeres hospitalizadas. Además, las estadísticas muestran que el 14% de los abortos son practicados por curanderos o comadronas; la Bruja entraría en esa categoría.

Después del pasaje anterior, el lector conoce cómo se sentía la joven en el hospital, y las razones de su silencio: “Y Norma, que recién comenzaba a darse cuenta de todo aquello que

⁴ Para más información sobre estos datos, consúltese la página oficial de la organización en el siguiente enlace: <https://www.guttmacher.org/es/fact-sheet/embarazo-no-planeado-y-aborto-inducido-en-mexico>. Las estadísticas corresponden al año 2013.

realmente estaba sucediendo, que no era una horrible pesadilla, apretó los labios y no dijo una sola palabra, ni siquiera cuando las enfermeras la desnudaron ahí en frente de toda la gente que aguardaba su turno en el pasillo de urgencias” (101). La imagen anterior es estéticamente grotesca y desgarradora. Además del dolor que Norma sintió al momento de beber la pócima, fue despojada de sus prendas, y su cuerpo y sus heridas quedaron a la vista de todos. Ante esa serie de agresiones que derivaron en un trauma muy fuerte, y de la propia falta de sensibilidad del personal clínico, la joven apenas puede hablar. Las agresiones a su cuerpo refuerzan el trauma que originalmente sufrió, que fue el dolor por la penetración de Pepe, y la ingesta del brebaje de la Bruja.

Incluso, esta confusión llega al extremo que Norma experimenta una separación entre ella y su cuerpo: “ya no reconocía ese cuerpo como suyo, no solo porque no lograba sentir nada por debajo de las costillas, sino porque ... se encontró con un pubis enrojecido y trasquilado que no se parecía en nada al suyo” (101). Quisiera resaltar que el verbo es “trasquilar”, que se significa “cortar la lana de las ovejas”. El narrador se está valiendo de un vocabulario que se suele emplear en animales. Esto entra en consonancia con la cita previa, en la que se describe cómo Norma fue violentamente despojada de todas sus ropas, como si su pudor o su dignidad no le importasen al personal médico. De pronto, las palabras del narrador, junto con las acciones de los enfermeros, parecieran reducir la humanidad de Norma, cosificarla. No hay interés por las emociones de la joven o por mostrarle el mínimo de compasión. Otro estímulo sensorial que reactiva el recuerdo del trauma son los gritos del personal de salud, que le interrogaba por saber quién el culpable de ese aborto:

¿Cómo vas a pagarle al hospital todo esto, eh? ¿Quién se va a hacer cargo de ti? Nada más vinieron y te botaron, se largaron sin que les importaras, y tú todavía de bruta que

tratas de protegerlos ... Y Norma, a punto ya de desmayarse por culpa del viento helado que soplaba desde la puerta abierta del pasillo, cerró los ojos y apretó los labios y se imaginó el rostro sonriente de Luismi, los pelos alborotados aquellos; ... el pobre Luismi no tenía idea de lo que Norma había hecho, de lo que la Bruja había hecho. (103)

Nuevamente, los gritos de la trabajadora serían el estímulo sensorial que facilita el salto temporal del presente a las experiencias traumáticas pasadas. Por este retroceso no sigue un orden cronológico. Primero, Norma había recordado el cuidado de su hermano, pero ahora, viene a su memoria el rostro de la única persona que la había mostrado compasión en mucho tiempo: Luismi. Es decir, en estas páginas iniciales el narrador ha mencionado dos fragmentos de la vida de Norma que no son consecuentes; uno no sucedió inmediatamente después del otro. Norma recuerda las experiencias no con base en el orden en que sucedieron, sino que los estímulos en el hospital le remiten anécdotas de su vida.

De hecho, la escena de la violación de Pepe no sucede sino varias páginas después. Norma, a partir de que recuerda el rostro de Luismi, rememora su vida, relativamente tranquila, cuando vivía con él. Evoca algunas de las conversaciones que habían mantenido, y entre esas charlas, recordó lo que Pepe le había hecho: “no estaba lista para contarle a Luismi sobre Pepe; ni siquiera quería pensar en él y las cosas que habían estado haciendo, porque si llegaba a contarle lo que realmente había pasado, él se daría cuenta de la persona tan horrible que Norma era... se arrepentiría de haberla ayudado, y la correría de su casa y la enviaría de regreso a la oscuridad” (122). En la chica predomina un sentimiento de culpa y de vergüenza por sus acciones. Además de ello, Norma cree que Luismi la castigará de la misma forma que su madre lo habría hecho, pues ya he señalado que ella le amenazaba con expulsarla del hogar si se embarazaba.

Notamos, nuevamente, que el proceso de Norma para recordar el evento traumático de la violación fue a causa de varios de los estímulos sensoriales del hospital que le remitieron a fragmentos de pasado, y, paulatinamente, ella recuperó la violación de Pepe, el trauma inicial. Primero piensa en el rostro de Luismi, luego en el día de su llegada a casa de éste, las pláticas entre ambos y, finalmente, su pasado con su padrastro. Entre cada uno de estos fragmentos, hay una vuelta constante al presente en el hospital. La narración, por tanto, se construye a base de estos saltos temporales, que están generando una *temporalidad circular*: “En el marco de las características de la temporalidad circular, un trauma crea diversos antes y después, y no necesariamente lo que era antes sigue estando en esa posición” (Puget 299).

Además del trauma, Norma sufre constantes episodios de vergüenza. Desde sus primeras interacciones sexuales con Pepe, que la avergonzaban ante su madre, hasta el miedo que siente porque la juzgan por su aborto. Incluso, la separación entre ella y su cuerpo podría deberse precisamente a la vergüenza: “La experiencia fenomenológica de una persona con vergüenza es la de un deseo intenso de esconderse, desaparecer o morir. Entraña un estado altamente doloroso que, al igual que el trauma, puede desencadenar un comportamiento desequilibrado, confusión en el pensamiento, disolución del yo, amnesia, o incluso incapacidad para hablar” (Escudero 46). El narrador se vale de analepsis y de los silencios de Norma para representar los síntomas de la vergüenza y del trauma. Es decir, la falta de oralidad, en este caso, se convierte en la estrategia narrativa para explorar la manifestación del trauma como tal.

Cabe señalar que desde el inicio del capítulo el lector se va generando la impresión de que Norma es introvertida y casi no habla. De la misma forma en que apenas es capaz de articular una palabra en la sala de urgencias, sus conversaciones con Pepe y con su madre son bastante limitadas. Un pasaje notable de esto es cuando Norma está a punto de revelar su

relación con su padrastro, pero no puede decir nada por pavor: “Y Norma se mordía los labios, se mordía la lengua para no responderle a su madre, pues hubiera preferido arrancársela de cuajo antes que contarle la verdad, antes que confesarle lo que ella y Pepe hacían ahí mero en su propia cama, porque Norma estaba convencida de que eso destruiría a su madre” (138).

Hay más escenas como la anterior. Conforme Norma se enfrenta a varias experiencias traumáticas, su voz se reduce más, al grado que en el hospital elige callar todas sus penas, como he apuntado. La joven ni siquiera desea expresar sus emociones a través de palabras, sino que su deseo por vivir queda completamente aniquilado. Se repite la falta de oralidad. Cuando recién huye de su casa, y al darse cuenta de que está sola ante el mundo, por su cabeza cruza la idea de llamar a su mamá para pedirle perdón. Ante el temor de que ésta le grite o no sea capaz de perdonarla, Norma contempla la posibilidad de irse a arrojar al mar (117). Sin embargo, horas después de eso conoce a Luismi y esa misma noche se establece en su casa. Es decir, el suicidio se erige como una posibilidad para liberarse del trauma (Caruth 23).

Hay otras oportunidades en las que los personajes le preguntan cosas a Norma, y ellos mismos se responden, sin darle oportunidad a la joven de hablar por sí misma: “Ándale, entra, ya quedamos en que no muerdo; no te quedes ahí pasmada, mamacita. ¿Cómo me dijiste que te llamabas? Norma abrió la boca para responder pero Chabela no hizo pausa alguna para escucharla: Este mundo es de los vivos, pontificó” (110). Ella tampoco hace mucho esfuerzo por imponer su voz cuando la interpelan. En este sentido, la oralidad ficticia está en consonancia con la realidad que enfrentan las mujeres en México, pues constantemente sufren agresiones y represiones por parte del sistema patriarcal.

Chabela comienza a llamar a Norma como “Clarita”, ya que ella le recuerda a su hermana menor, Clara. Norma no se opone a ser nombrada de esta manera, prefiere callar antes que

reafirmar su identidad. Aún con todo eso, en Norma queda todavía un último deseo por sobrevivir. A pesar de que en algún momento pensó en suicidarse y de esa serie de eventos traumáticos por los que pasó, le queda todavía un aliento de rebeldía ante el silencio. Las últimas tres líneas del capítulo son las frases más contundentes de Norma en todo el pasaje. Después de enfrentarse a los malos tratos de la trabajadora social, y de haber navegado por el dolor que le causó el brebaje, Norma no puede contener más su voz, y llama a su madre en busca de protección, vuelve al estado de la infancia, antes de enfrentar todas estas heridas: “mamá, mamita, gritó a coro con los recién nacidos. Quiero irme a casa, mamita, perdóname todo lo que te hice” (151). De las contadas veces que escuchamos a Norma hablar, ésta será realmente la primera vez en que ella expresa sus deseos, y lo hace mediante un grito desesperado, que es consecuencia del miedo, la soledad, y el dolor. Necesita a su madre para que le perdone y le alivie de esa carga que lleva. Éste es un acto de rebeldía, de alzamiento ante el silencio.

Mi interpretación es que estas palabras simbolizan el deseo de sobrevivir. De acuerdo con Caruth, el individuo que se enfrenta a la repetición de una herida no sólo hace un esfuerzo por sobrevivir a dicho trauma, sino a la muerte misma:

The trauma consists not only in having confronted death but in having survived, precisely, without knowing it. What one returns to in flashback is not the incomprehensibility of one’s near death, but the very incomprehensibility of one’s own survival. Repetition, in other words, is not simply the attempt to grasp that one has almost died, but, more fundamentally and enigmatically, the very attempt to *claim one’s survival*. (64 resaltado del original)

A pesar de todo el sufrimiento de Norma, en ella queda un asomo de deseo por vivir, y todo ese silencio que ella había mantenido a lo largo del capítulo, de pronto se disipa. El clamor

desesperado es como una explosión de emociones. Norma, al llamar a su mamá, está pidiendo volver a la infancia, a aquella época en la que no conocía a Pepe ni estaba angustiada. El grito es, pues, una forma de combatir el trauma, de superar esa contienda interna que la joven ha enfrentado. Norma le pide a su madre que le ayude a sobrevivir, resiste ante la pulsión de la muerte. Y ese grito desesperado se puede extrapolar al contexto histórico mexicano tanto del 2017 como del presente. La resistencia de Norma y su deseo desesperado por sobrevivir simbolizan las luchas para erradicar la violencia de género, sistémica y contra el patriarcado.

Después de este cierre, la chica ya no aparece más en la trama. El capítulo culmina con la misma escena del comienzo: Norma encadenada a una cama en la sala de urgencias. Se ha cerrado la temporalidad circular. Si al final logra reunirse con su madre de nuevo, o sus lesiones se agravan, no lo sabemos. Solo nos es posible conocer el camino lleno de obstáculos y eventos desafortunados por el que la chica transitó hasta llegar a este punto de su vida. Por tanto, el único dispositivo con el que cuenta el lector son las palabras del narrador. Pero entre estas palabras apenas y podemos escuchar la voz de Norma. Ante la imposibilidad de Norma por poder contar su historia, las palabras del narrador se convierten en el único medio por el cual se puede conocer la historia de Norma. Nos encontramos ante un relato del sufrimiento de una persona, y los motivos por los cuales ésta no puede contar su experiencia. Estos motivos son el trauma, y el silencio que éste conlleva, la violencia sistémica que sufre la joven y el deseo de suicidio. La historia no ofrece una solución para el problema de Norma, y el narrador, de hecho, detiene su relato cuando Norma está en el hospital.

La oralidad ficticia que utiliza el narrador, por tanto, cumple esa función de articular y rearticular el trauma para, al menos, exteriorizarlo, hacerlo visible hacia la sociedad. Norma no puede contar su historia, pero el narrador sí. La historia no plantea la posibilidad de sanación o

de superación de la herida, pero estaría cumpliendo lo que LaCapra menciona como un acto para exteriorizar el trauma como tal: “Working through trauma involves the effort to articulate or rearticulate affect and representation in a manner that may never transcend, but may to some viable extent counteract, a reenactment, or acting out, of that disabling dissociation” (42). La oralidad ficticia del narrador cubre ese silencio de Norma, esa incapacidad que ella tiene para hablar y expresarse. Anteriormente había mencionado que el lector desconoce quién cuenta la historia, o cómo esta voz se ha enterado de los hechos. Lo que sabemos es que esta entidad comparte el modo de hablar de los personajes y de La Matosa, y que su estilo se asemeja mucho a un discurso o monólogo.

Por esa misma razón, quisiera añadir que esa oralidad ficticia, latente en todo el estilo del capítulo, puede ser interpretada como una voz interna de Norma. Ciertamente, el capítulo está contado en tercera persona y con discursos indirectos libres. Empero, el hecho de que el narrador conozca exactamente lo que Norma piensa, y siga ese proceso mental en el que ella va recordando fragmentos de su vida, abre la posibilidad de que esta oralidad sea la propia voz de Norma, distante, separada de su cuerpo. El narrador “acompaña” el proceso de rememoración de los fragmentos de la vida de Norma; sigue el ritmo que ella establece, sin imponer un orden cronológico a los eventos. Además, quiero hacer notar que hay ocasiones en que la joven, al estar encadenada al hospital, siente una separación entre su psique y su cuerpo. Esa misma separación se hace evidente en el estilo del texto.

El narrador no es autodiegético, pero su proximidad con Norma abre la posibilidad de que esta sección del capítulo sea, en realidad, la voz que se deriva de la separación que enfrenta Norma para con su cuerpo. Es una oralidad ficticia que puede provenir de Norma, pero que ella no puede reconocer como suya, de la misma forma en que no reconoce las heridas en los órganos

que le generaron el trauma. En todo el capítulo, las acciones de los personajes giran alrededor de Norma; se recuenta lo que le dijeron o lo que le hicieron; ella es la protagonista del relato, aunque en ningún momento asume la voz como suya.

Hay un caso todavía más extremo dentro de la novela: el personaje de la Bruja. A diferencia de Norma, que en pocas veces la escuchamos hablar o conocemos lo que siente, de la Bruja solo sabemos lo que los otros personajes dicen de ella. El personaje es medular en la trama. Su asesinato detona que el narrador explore las historias de los involucrados en este crimen. La Bruja aparece en diferentes ocasiones e interactúa frecuentemente con personajes como Luismi, Brando o Chabela. El lector jamás conoce lo que la Bruja piensa y siente. Es decir, jamás escuchamos el discurso directo de la Bruja, pero su presencia siempre está ahí. Lo primero que el lector observa de la Bruja es su cadáver, y ello dicta su acercamiento hacia este personaje en el resto de la novela. Desde aquí ya resulta imposible conocer lo que la Bruja dice o siente. Y cuando la historia da el salto temporal hacia el pasado, y el lector se familiariza con los personajes involucrados, el narrador nunca cita las palabras de la Bruja. El personaje está allí, pero en silencio; es el único cuya voz no es citada. A diferencia de Norma, que al final del capítulo V por fin logra externar sus emociones, la Bruja no puede hablar ni siquiera antes de morir. En el siguiente capítulo, profundizo en la historia de la Bruja, a la cual sólo accedemos a través de las voces de otros personajes, y que, en mi interpretación, emula al chisme o rumor.

Capítulo III: El chisme como recuento histórico oral: la Bruja entre la ideología, la mitología y la veracidad

Hasta ahora, he hablado sobre los recursos lingüísticos y literarios que definen al estilo de la novela como una imitación del discurso hablado, y cómo forma parte de la tradición de la oralidad ficticia mexicana; qué implicaciones tiene este uso de lenguaje en la representación de las sociedades rurales de alta marginación. También he explorado las consecuencias de la ausencia de oralidad en una joven traumatizada. He conducido esta investigación alrededor de ese narrador cuya identidad desconocemos, pero que *habla* y comparte los discursos de los personajes. Ahora, pongo mi atención a un individuo contradictorio, la Bruja, el personaje medular de la novela que, a pesar de estar presente en todos los capítulos, marcando el comienzo y fin de la trama, nunca se focaliza su perspectiva narrativa. No habla en esta novela sumamente oral.

El narrador puede entrar a la mente de cualquier personaje, pero su distancia con respecto de la Bruja es notable. A excepción del reducido círculo de amigos de la Bruja, para el resto de la comunidad de La Matosa esta figura es enigmática, vive aislada del pueblo y recluida en su casa, supuestamente llena de tesoros (31-32); su historia familiar, dicen los rumores, es misteriosa y se le atribuyen facultades legendarias, como hechicería y prácticas diabólicas (16). El lector, al igual que el narrador, solo puede acceder a la historia de la Bruja por medio de los chismes que circulan en la comunidad. En el presente capítulo, analizo la construcción del personaje a través del chisme con base la teoría descrita por Suzanne Eggins y Diana Slade, que analiza la función social del chisme; así como la teoría de Silvia Federici, sobre el devenir del chisme en las sociedades europeas.

Las murmuraciones no sólo tejen la genealogía de la Bruja. Examinando estos discursos, sostengo que hay ideas vinculadas a la cristiandad, a los relatos folclóricos rurales, y también a estrategias de control social dentro de la comunidad, que son impuestas sobre la Bruja. Estas ideas, no obstante, revelan más información sobre la cosmovisión de la comunidad que sobre la propia Bruja. De la misma forma, argumento que el chisme es el medio por el que se transmite la historia de la comunidad. Estos dos focos de análisis me permiten mostrar los elementos ideológicos y códigos de comportamiento que prevalecen en sectores rurales del México contemporáneo; estos moldean la visión del bien y del mal y la noción de justicia. A continuación, analizo los elementos literarios que nos permiten identificar dichas ideologías, y cómo inciden en la trama y en la sociedad de La Matosa.

El chisme: el desprecio hacia el otro ausente

El chisme es un componente de las conversaciones casuales entre individuos de un mismo círculo social, una comunidad o incluso un país entero. Los grupos sociales donde suelen ocurrir los rumores los colegas de un trabajo o entre amigos en reuniones. Eggins y Slade proporcionan la siguiente definición para el término *chisme*:

“[G]ossip is broadly defined as talk which involves pejorative judgement of an absent other. More specifically the focus is on talk which is meant to be confidential (or at least not reported back to the third party), and is about an absent person who is known to at least one of the participants. This kind of talk frequently occurs both in the conversational data of workplace colleagues (acquaintances), as well as in dinner party conversations between close friends. (278)

La definición sintetiza los elementos esenciales del chisme: el primero refiere a que el chisme se da en una conversación casual, informal. En la mayoría de los casos, un chisme se cuenta de forma oral entre dos o más personas de un círculo. Esa conversación suele tratar algún aspecto negativo de una persona, que, al momento de contarse el chisme, se encuentra ausente, además de que se suele platicar de forma confidencial. El chisme no siempre se transmite a un público numeroso, sino que se cuenta discretamente, y tiene el potencial de dañar la reputación de una persona (Federici 41).

Además de la valoración negativa sobre una persona, Federici sostiene que esta clase de conversación se da *inequívocamente* entre mujeres (41). No obstante, el término *gossip* no siempre tuvo una connotación negativa. Entre los significados originales de la palabra, Federici menciona que se usaba para describir conexiones emocionales entre mujeres al momento del parto: “In time, however, the term was used with a broader meaning. In early modern England the word ‘gossip’ referred to companions in childbirth not limited do the midwife. It also became a term for women friends with no necessary derogatory connotations” (35-36).

Eventualmente, durante el siglo XVI, la connotación negativa del concepto fue usada con más frecuencia, debido al fortalecimiento del sistema patriarcal en Inglaterra, y la eventual reclusión de las mujeres a dedicarse a labores exclusivas del hogar; esto, a su vez, mermó las relaciones de amistad entre las mujeres (38-39). Para reafirmar ese control, y como parte de la caza de brujas llevada a cabo por la Iglesia, las mujeres que eran vistas llevando a cabo reuniones eran arrestadas y torturadas. Los interrogatorios podían ser tan hostiles que hacían que las acusadas se denunciaran entre ellas, sin importar si tenían relaciones de parentesco (41). Por tanto, la palabra *gossip* originalmente nombraba relaciones afectivas entre mujeres de una comunidad, hasta que el sistema impuso normas muy estrictas para regular las conversaciones

entre ellas. A pesar del arraigo histórico de la idea del chisme como un tipo de conversación entre mujeres, perpetrado por los hombres mayormente, las murmuraciones suceden entre todos los círculos sociales, sin importar el género de los hablantes. “(Eggins y Slade 284).

Un aspecto importante de este tipo de relatos es la inmediatez con respecto a los eventos que los motivaron. Algunos chismes suelen ser contados cuando los eventos apenas han ocurrido, y por ello se prestan a quedar inconclusos, es decir, que los hechos todavía pueden seguirse desarrollando aun después de que se ha contado el chisme. Esto se debe a que el chisme no tiene la intención de documentar los hechos tal y como fueron; busca provocar algún efecto social en el círculo del narrador y sus oyentes: “Mientras que el chisme se acerca más a los criterios de la historia oral o la historia del tiempo presente, ya que queda a disposición de su inmediatez. La validez histórica de un acontecimiento enunciado por el chisme no depende de la corroboración documental de sus precedentes, sino del efecto social que provoca, soslayando así la mediación hegemónica” (Robles Lomelí 445).

En su teoría, Eggins y Slade identifican dos funciones principales del chisme: primero, establece y refuerza la pertenencia a un grupo, ya que permite explorar los valores y creencias afines entre los miembros, y con ello se concreta su entrada al grupo social. Esto, a su vez, genera unidad entre el círculo (283). La segunda función es perpetrar el control social. “gossip reaffirms their sociocultural values: it is one of the forms of the discourse through which people make sense of their world. It maintains, modifies, and reconstructs reality by labelling and judging various elements of experience in terms of the actions of behavior of an absent third person” (283). De acuerdo con los autores, el chisme puede ejercer presión en los miembros para que se comporten de cierta forma, cobren simpatía o animadversión hacia alguien particular:

En el chisme se juzgan las acciones del tercer ausente para que los miembros no las repitan; se convierte en un dispositivo que moldea los comportamientos y regula la admisión y permanencia de un miembro del grupo. Estas ideas pueden ser de corte religioso, heteronormativo, de afinidades políticas, entre otros. Para Eggins y Slade, al etiquetarse a un miembro como tercer ausente, se crea una barrera entre éste y los miembros del grupo; se trata de un *nosotros* contra *ellos* (285). Cuando se cuenta un chisme, el hablante suele buscar convencer al grupo para reprobar las acciones del tercer ausente, o alertarles sobre posibles tratos que contradigan las convenciones de la comunidad.

Para el caso concreto de la presente tesis, la crítica ya ha vinculado al concepto del *chisme* con *Temporada de huracanes*. Un antecedente significativo para mi investigación es el artículo de Robles Lomelí. En este texto, el autor argumenta que el chisme entre los habitantes de La Matosa sirve para llenar los vacíos que el discurso histórico oficial ha generado:

La abundancia de chismes que circundan al crimen [de la Bruja] revela las fracturas del discurso nacionalista y la conceptualización del poder que tiene el Estado. El silencio puesto al descubierto mediante el chisme es clave para comprender el abandono sociopolítico que padecen los habitantes de La Matosa. En este pueblo cañero, el crimen y la violencia se han naturalizado por no ser atendidos como se debe, porque los intereses económicos y políticos de los grupos de poder distan de aquellos de sus habitantes. Dicho abandono, por supuesto, es suprimido por un discurso histórico nacionalista al que no le conviene que aparezca en el recuento de los daños. (453)

Lomelí dedica varios segmentos de su artículo para argumentar cómo el chisme se convierte en vehículo de esa memoria alterna y marginalizada del discurso hegemónico. Los chismes se convierten en narrativas periféricas que no interesan a los relatos dominantes de los círculos de

poder. En regiones donde hay un alto índice de violencia, y ejercer el periodismo es sumamente peligroso, el chisme es uno de los pocos recursos de los que dispondría una comunidad para conocer lo que pasa en sus alrededores (444).

El artículo de Lomelí, por lo anterior, establece un punto de partida para reflexionar y enriquecer. Sin embargo, mi investigación se diferencia de su artículo por varios motivos: Robles Lomelí comienza su estudio desde la perspectiva de la historiografía, sus argumentos recaen en las implicaciones del chisme en la historia mexicana contemporánea; además, su análisis abarca a la novela completa. En cambio, en este capítulo sólo me enfoco en la historia de la Bruja, que se cuenta en el segundo capítulo. Además, Lomelí no explica los componentes lingüísticos y literarios que hacen de la historia de la Bruja un chisme. Desde luego, su texto no está planteado desde los estudios literarios, sino desde los históricos.

Entre los pobladores existe una idea de justicia divina que proviene del catolicismo; que los crímenes se pagan en el infierno y que la Bruja, por sus acciones, sería capaz de provocar un escenario apocalíptico en donde se destruye el mundo. La idea del abismo, en este caso, se convierte en una estrategia o amenaza del sistema para regular los comportamientos de las personas. Mas aún, la condena a la brujería se repite cada viernes en las misas del padre Casto, el sacerdote de La Matosa, y los pobladores le creen (160). Entonces, el chisme de la Bruja no está planteando una resistencia al sistema, sino que refuerza una ideología cristiana sobre el bien y el mal; el paraíso y el infierno. En este caso, el chisme muestra cómo se perpetúan las doctrinas del cristianismo y cómo la Bruja, por ser diferente, es marginada. A pesar de las diferencias anteriores, el texto de Lomelí ha sentado un precedente para este estudio.

La Bruja como personaje legendario en los chismes de La Matosa

La Bruja es un personaje construido a partir de estos relatos orales. El capítulo II (13-33) es, en mi interpretación, un compilado de varios de estos relatos orales que dan forma tanto a la historia de este personaje como del devenir de La Matosa. Ya desde la primera frase de esta sección, el narrador anuncia que toda la información sobre la Bruja se basa en *lo que se dice* de ella, y no sobre *lo que pueda decir de sí misma*: “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 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, ni siquiera las mujeres que visitaban la casa” (13). La frase marca una distancia entre los pobladores y la Bruja. Su identidad no la ha elegido ella misma, sino que la sociedad se la impuso a su madre, y después la heredó.

El apodo que le asignaron es el primer elemento que se utiliza en La Matosa para marcar distancia entre ellos y la Bruja. Ella, a diferencia de los pobladores, no tiene nombre ni apellidos normales. La identidad de la Bruja se define por el servicio que le da a la comunidad, que es el de proporcionar brebajes supuestamente mágicos. Esta primera frase es, por lo tanto, lo que Eggins y Slade denominan la identificación del “tercero ausente”, el elemento obligatorio para iniciar un chisme en una conversación informal.

El aislamiento de la Bruja con respecto del resto de los personajes comienza desde la forma en que se habla sobre ella: una figura central en las conversaciones que van de boca en boca en La Matosa, pero que está separada de todos, en una casa sobre la carretera, en los cañaverales periféricos de la ciudad (14). En este capítulo y en los siguientes, la Bruja aparece constantemente, ya sea cuando le administra la bebida abortiva a Norma (147), o cuando lleva a

cabo fiestas en su casa, con invitados como Brando, Luismi y Munra—de quienes el narrador habla en los capítulos IV (61-96) y V (153-214). Y es necesario reiterar que la Bruja jamás cuenta su historia ni se sabe lo que siente o piensa. El narrador no accede a la mente de la Bruja, pues todo su recuento está basado en rumores y discurso indirecto.

Hay muchos más chismes sobre la Bruja. Por ejemplo, al inicio del capítulo II, se narra la historia de su madre, a quien también apodaban como a la hija. Cuenta el narrador que ella había adquirido su casa tras haber asesinado a un hombre acaudalado: “la Bruja no se espantaba al parecer de nada, si hasta decían que había matado a su marido, ni más ni menos que el cabrón de Manolo Conde, y por dinero, el dinero y la casa y las tierras del viejo” (14). Entre los pobladores corre el chisme de que el origen de las riquezas de la Bruja proviene del asesinato de Conde. El narrador solo recupera la historia, sin distinguir si es verdad o invención. Tampoco es posible para el receptor discernir la veracidad de los hechos. Tanto en este fragmento como en la primera frase del capítulo, el narrador comienza con el verbo “decían”. Así que el nombre de la Bruja y el origen de las propiedades de su madre, son chismes que se *dicen* entre los pobladores. El chisme, sin embargo, revela las ideologías de los pobladores, machistas e interesadas. Argumentan que la Bruja es una persona interesada únicamente en los bienes, y que por ello mató a su esposo. No se consideran otras posibilidades sobre cómo pudo obtener esos bienes.

En los siguientes pasajes, se recapitulan otros eventos significativos de la historia de la Bruja y de su madre, y la mayoría de estos son contados mediante el chisme: “y no faltó el que se agarró de ahí para decir que la Bruja tenía la culpa, que la Bruja les había hecho un maleficio, que con tal de perder la casa ni las tierras la mala mujer aquella se había entregado al diablo a cambio de poderes” (16). Este es un chisme que refuerza el supuesto pacto entre la Bruja y el diablo. Según ciertas versiones, la Bruja consiguió sus bienes y propiedades mediante ese

acuerdo satánico, e incluso su hija nació de un acto sexual que la madre tuvo con una estatua. Este chisme está mostrando que la capacidad de la Bruja madre para adquirir bienes es atribuida, por esta sociedad, al diablo; muestran, también, que la agencia de Bruja proviene de poderes sobrenaturales. Ello revela, nuevamente, una idea de justicia divina y también una visión machista en la que se asocian los éxitos de una mujer con el diablo.

Además de los prejuicios religiosos, hay componentes fantásticos en la recapitulación de la historia de la Bruja; también hay hechos sin confirmar, como la supuesta muerte de Don Manolo. Los poderes para crear pociones también provienen, según el chisme, del pacto satánico. Como el narrador solo compila los rumores, sin citar su voz textualmente, mi interpretación es que no escuchamos la historia de un personaje real, de carne y hueso, sino que estamos ante una mitología impuesta sobre una persona. Esa “Bruja mitológica” está construida con elementos que pertenecen a un imaginario colectivo: el diablo, que es una figura de origen judeocristiano; los hechiceros y chamanes, personajes arquetípicos de leyendas y otros relatos folclóricos; bestias mitológicas que persiguen a los hombres, entre otros elementos (16-17).

Quiero hacer notar que estos rasgos fantásticos están tratando de explicar hechos desconocidos sobre la Bruja, es decir, están *rellenando* huecos de su biografía. Por ejemplo, se dice que la Bruja madre arrojó un hechizo sobre los hijos de Manolo y esto les provocó la muerte en un accidente (16). Para los pobladores de La Matosa no puede ser una simple coincidencia el hecho de que fallecieran justamente mientras tenían una disputa legal con la Bruja. No se nos cuentan los detalles del accidente, solo se menciona que fue provocado por un conjuro. Se dice también que la Bruja hija fue concebida por una relación sexual con una estatua (17). Esta narrativa se esparce porque los pobladores no conocen al padre. Entonces, aquellas personas que

cuentan el chisme están apelando a elementos fantásticos para poder completar la historia de la Bruja, pues hay detalles que desconocen.

Esto muestra, además, que los pobladores de La Matosa explican el mundo desde la óptica del misticismo. En ausencia de pruebas fehacientes que comprueben la culpabilidad o inocencia de la Bruja madre, por ejemplo, apelan a esos relatos bíblicos y folclóricos que siempre han escuchado. Mediante estos relatos legendarios, la gente trata de explicar o darle sentido a las acciones de este personaje tan enigmático, a quien temen y admiran a la vez. Para Eggins y Slade, ésta es una de las funciones del chisme: “[Gossip] is one of the forms of discourse through which people make sense of their world. It maintains, modifies, and reconstructs reality by labelling and judging various elements of experience in terms of the actions of an absent third person” (283). El chisme, por lo tanto, surge como un recurso para explicar la realidad de la comunidad de La Matosa. También le da un sentido de orden al mundo.

La oralidad ficticia, por lo tanto, permite observar que, en esta sociedad contemporánea, se sigue apelando a ciertos recursos del imaginario colectivo para comprender los hechos insólitos que ocurren en la comunidad. Los elementos mágicos que se le atribuyen a la Bruja provienen de diferentes orígenes, como canciones, leyendas, mitos locales y la Biblia, entre otros. Y estas historias se transmiten de generación en generación a través de la oralidad; ésta da fe de la cosmovisión de la comunidad rural.

Para algunos habitantes, por ejemplo, las catástrofes que sufrió La Matosa están directamente ligadas a la historia de las dos Brujas (madre e hija): “aquel veneno que la Vieja preparaba a quien se lo pidiera y cuya receta heredó a la Chica antes de morir, durante aquel encerrón que se dieron en los días previos al deslave del año setenta y ocho, cuando el huracán azotó contra la costa con furia y encono y relámpagos estentóreos” (24). El huracán, en este caso,

marca el fin de la época de la primera Bruja, la madre, y a la vez determina el comienzo del periodo de la Bruja hija. Después de ese siniestro, los alrededores de La Matosa fueron abandonados y pasaron años hasta que los pobladores volvieron ahí.

Además, el huracán es una prolepsis del destino de la Bruja. Así como su madre, ella también murió poco antes de que comenzara la temporada de huracanes. Hacia el cierre de la novela, en el capítulo VII, el chisme que corre de voz en voz es que las malas vibras provocadas por su deceso son las responsables por las tragedias que se avecinan: “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” (216-215). Tanto el desastre del ‘78 como el del mes de mayo, del tiempo de la narración, son acontecimientos que han quedado en la memoria de los habitantes. El primer huracán, por lo tanto, anticipa el destino de la Bruja hija. Ella muere en épocas similares a las de su madre. Esos tiempos están marcados por la destrucción, la violencia y el caos en La Matosa. Las voces que cuentan estos chismes están utilizando al huracán como punto de referencia para recordar a las Brujas.

El título de la novela, *Temporada de huracanes*, alude a esos dos momentos significativos para la comunidad. El chisme, en este caso, también contiene un recuento de los acontecimientos significativos de la comunidad. Y, como el personaje central del chisme siempre es la Bruja, esos eventos están vinculados de una forma u otra hacia ella. El chisme está presentando una versión subjetiva del pasado inmediato que afecta a la región. Por lo anterior, la historia de este personaje es la historia de la comunidad: “el chisme se funda como marca de identidad tanto individual como colectiva. Por su carácter inasible y mutable, el chisme se presta a diversas versiones de la realidad que pertenecen a todos y que trascienden el tiempo, ‘su

multivocidad⁵ rompe con la linealidad cronológica, la finitud y el absolutismo restrictivo de la ciencia histórica tradicional” (Lomelí 438).

El narrador no especifica si hay alguna suerte de registro histórico o de archivo en La Matosa. La historia del pueblo se retransmite de generación en generación a través del chisme, sin buscar el rigor de la historiografía. Por eso mismo, el relato también es proclive a presentar vacíos que son llenados con elementos fantásticos o bíblicos, y también con versiones contradictorias. El relato que ha quedado registrado en la diégesis de la novela es, evidentemente, una narración subjetiva, que es producto de diferentes chismes. Ello la hace propensa a presentar acontecimientos incongruentes, o que pongan en tela de juicio la veracidad de los hechos. Una evidencia de ello se da cuando el narrador recuenta la concepción de la Bruja. La primera versión señalaba que era hija del diablo, la otra afirma que la madre de la Bruja pudo haberla sustraído de otra familia, o que incluso fue resultado de una violación:

[P]orque también había gente que se reía de esos chismes, gente que decía que la Vieja nomás estaba loca y que a la Chica seguramente se la había robado de alguna rancharía, o luego estaban los que decían que la Sarajuana ya de vieja contaba que una noche llegaron a su cantina unos muchachos que no eran de ahí de La Matosa y posiblemente ni siquiera de Villa por la forma en que hablaban, y que ya borrachos empezaron a presumir que venían de cotorrearse a una vieja de La Matosa, una que había matado a su marido y 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 la golpearon para que se estuviera quieta y pudieran cogérsela entre todos. (21)

⁵ El diccionario en línea de la Real Academia Española define *multívoco* como aquello “que tiene varias significaciones”. Consultado el sábado 22 de abril de 2023.

El chisme presenta una versión muy diferente a la que se contaba sobre el supuesto acuerdo entre la Bruja y el demonio. En esta versión, que parece ser difundida por Sarajuana, un grupo de hombres explícitamente declaran que cometieron un acto de allanamiento de morada, agresión física y violaciones múltiples contra una mujer. No hubo castigo alguno contra los perpetradores del crimen. El narrador solo menciona que ese grupo de hombres se vio involucrado en una gresca dentro de la cantina, y ahí concluyó la anécdota. Llama la atención que un crimen de estas dimensiones es contado de forma somera e indiferente. Es también una evidencia de la normalización de la violencia contra las mujeres.

En la comparación que realicé en el primer capítulo, mostré que la oralidad ficticia en las novelas permite que el lector escuche las historias de las personas en comunidades rurales marginadas. Los textos tanto de Rulfo como de Melchor sitúan al lector en un universo ficticio, que se asemeja a estas localidades en condiciones de pobreza. El lector es parte de la audiencia de los relatos y percibe aquellos problemas medulares que enfrentan los personajes, como carestía de alimentos, de trabajo, crimen, la prostitución, la violencia de género, entre otros. La comparación arrojó, además, que estos asuntos siguen tan vigentes en el México contemporáneo como lo eran a mediados del siglo pasado, aunque se manifiestan de diferentes formas. El segundo capítulo de la novela de Melchor abre una nueva posibilidad que es facilitada por la oralidad ficticia: el recuento de los eventos de una comunidad, ligado a un personaje central, la curandera del pueblo, y recupera los hechos históricos recientes. El chisme es la vía de transmisión de este relato.

El capítulo II concluye cuando las mujeres afines a la Bruja tratan de recuperar su cadáver del Ministerio Público. Querían darle un entierro digno y dedicarle algunas oraciones. Sin embargo, las autoridades les niegan la entrega, era el cuerpo del delito, y además que ellas no

tenían forma de comprobar la relación de parentesco con la Bruja. Nuevamente, nos encontramos con un caso de mujeres cuyos discursos son silenciados, como el caso de Norma, que traté en el capítulo anterior. En este momento de la diégesis, el lector ignora los detalles del asesinato, sin embargo, en el cierre de la novela el narrador cuenta que Luisimi y Brando cortaron el cuello de la hechicera, y a la postre fueron arrestados (201-02). Las autoridades no tenían interés por hacer justicia por el delito, sino que interrogaron a los asesinos porque creían que ellos habían sustraído el supuesto tesoro de la Bruja:

Dónde está el dinero, matachotos, le decían, y huevos, le tiraban un madrazo en el plexo, y Brando: cuál dinero, no sé de qué están hablando, y Rigorito: hazte pendejo, matachotos, dime dónde escondiste el dinero o te quemó los huevos, y Brando había aguantado la putiza porque no quería decirles que esa misma noche había vuelto a la de la Bruja y no había encontrado nada más que un puto gato fantasma” (211).

El fragmento es significativo porque muestra cómo se imparte la justicia en varias zonas de México. Los policías torturan a Brando para que les diga el paradero del tesoro de la Bruja; no lo encarcelan por haber cometido el asesinato. De hecho, no tendrían necesidad de torturarlo, pues él ya había confesado su complicidad en el crimen. Rigorito le llama “matachotos” porque “choto” es una derivación de “joto”, que es una forma despectiva de referirse a un hombre homosexual. La codicia que muestran estas autoridades es un síntoma de lo que Cristina Rivera Garza denomina un *mundo en mortandad horrísona*, en el que los Estados “han sustituido su ética de responsabilidad para con los ciudadanos por la lógica de la ganancia extrema” (33). Rigorito y sus policías son una personificación del Estado mexicano, más preocupado por obtener ganancias que por hacer justicia al asesinato de una persona.

Explica Rivera Garza que, en años recientes, y sobre todo tras el inicio del combate a la delincuencia organizada en 2006, por el presidente en turno Felipe Calderón, el Estado mexicano ha adoptado prácticas que atentan contra la vida y la condición humana. Estas no solo se limitan a llevar la guerra contra los cárteles, ni se manifiestan exclusivamente en instituciones como el ejército o la policía, sino que han trascendido hacia política y las regulaciones económicas (20-21). En mi interpretación, esta situación se ve evidenciada precisamente en la figura de Rigorito. No le interesa la vida de Brando, ni el dolor que le provoca la tortura, ni su dignidad humana. Está motivado por el interés económico, y utiliza los medios a su disposición para lograrlo. Cabe mencionar que la codicia del policía proviene del mismo rumor que originalmente motivó a Brando a matar a la Bruja, la idea de que tenía en su casa un tesoro. Y este chisme da a lugar a las diferentes versiones sobre la muerte de Rigorito.

Como autoridades, tienen todas las ventajas para perpetrar esa clase de crímenes y quedar impunes. Por lo tanto, el Estado también se vuelve cómplice y victimario. Eventualmente, el policía y su equipo mueren durante la búsqueda del tesoro de la Bruja. Algunas versiones afirman que él se volvió loco de codicia y que asesinó a sus dirigidos; otros afirman que fueron ellos quienes se amotinaron contra el comandante; y finalmente, un tercer chisme afirma que murieron a manos de un cártel que estaba avanzando con velocidad hacia La Matosa.

Sea cual sea la versión verdadera, estos rumores también están aportando elementos a la historia de la comunidad. Además del recuento de las catástrofes ligadas a las Brujas, y cómo éstas influyen en la vida de La Matosa, las acciones posteriores al asesinato de la hechicera son una radiografía de la crisis de derechos humanos y de impartición de justicia en México. El chisme también da fe de que las autoridades mexicanas no velan por la seguridad de los ciudadanos, sino que se mueven motivadas por el dinero. Además de ello, la muerte de la Bruja

sucede cuando los cárteles ya se aproximaban hacia La Matosa, y en respuesta a su avanzada, el ejército mexicano también se movilizó hacia la ciudad.

De manera que el chisme sobre la Bruja está vinculado a un tercer evento “catastrófico” para la comunidad, que es la guerra y las víctimas de los combates: “Dicen que la plaza anda caliente, que ya no tardan en mandar a los marinos a poner orden en la comarca (...) decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas cavadas con prisa en los terrenos que rodean a las comunidades. Muertos por balaceras... violaciones, suicidios, crímenes pasionales” (216-17). Entonces, el recuento histórico de La Matosa y de la Bruja está conformado por todos los elementos fantásticos mencionados, y por la guerra que comenzó en México en 2006. Por cierto, en abril de 2023, el tiempo de la redacción de la presente tesis, sigue sucediendo.

Por último, lo que la narración rescata sobre la Bruja es que las mujeres que la conocieron, y que hicieron un esfuerzo por recuperar su cadáver, contaban a sus hijos que se alejaran de su casa, puesto que ahí se percibía un ambiente lúgubre. Las mujeres les cuentan a sus hijos que no perturben el silencio que envuelve el lugar; esto sería una forma de guardar respeto por las difuntas. En este cierre, el narrador menciona que la historia de este personaje singular se debe ir contando a las nuevas generaciones, pues la historia de la Bruja está ligada a la historia de La Matosa. De acuerdo con Federici, otra de las funciones de las conversaciones entre mujeres es precisamente conservar la memoria y el sentido de identidad en una comunidad: “In many parts of the world, women have historically been seen as the weavers of memory—those who keep alive the voices of the past and the histories of the communities, who transit them to the future generations and, in so doing, create a collective identity and profound sense of cohesion” (41).

En el capítulo II y en el resto de la novela, la Bruja es central, los personajes interactúan alrededor de ella, pero el narrador siempre la representa distante, recluida en su casa y aislada de la comunidad. Por un lado, la Bruja protagoniza los rumores que corren por La Matosa, y por el otro, los pobladores la alejan de ellos. Es decir, chismean sobre ella, son curiosos sobre su vida, pero no la incluyen en su grupo.

El chisme como dispositivo de control social

El rumor cumple otra función en la vida cotidiana: identificar las conductas que no se aceptan dentro de una comunidad. Se suele contar un chisme con el fin de reprobador una actitud reciente de algún conocido del narrador y su audiencia. Como he apuntado, el protagonista del chisme es aislado y, por ello, en la terminología de Eggins y Slade, recibe el nombre de *tercero ausente*. Estos autores también señalan que juzgar las acciones de un miembro permite mantener la cohesión del grupo, y reforzar la identidad que los mantiene unidos:

[Gossip] is a way of asserting collective values and increasing group cohesion and it also enables the group to control the behavior of its members. Group values are asserted in gossip and this is done by the third person, often an in-group member, being judged for failing in some way to live up to the group values. Gossip labels the actions or the behaviour of the third person as deviant and unacceptable and in this way makes clear what is considered appropriate behaviour. (283)

El aislamiento de la Bruja con respecto a su comunidad comienza desde el conjunto de chismes que la rodean. Siempre es aquel miembro a que observan, juzgan, y que personifica todo aquello que la sociedad “reprueba”. El nombre del personaje, *Bruja*, es la primera evidencia de las etiquetas que impone la sociedad. No tiene un nombre y apellido *como todos*. Desde esta

afirmación, la Bruja ya es configurada como alguien fuera de lo común. El apodo, según la terminología de Eggins y Slade (), es la etiqueta con la que se marca al personaje por sus acciones—preparar pociones y haber nacido de un pacto satánico. Pero el nombre es solo el primer mecanismo para aislar a la Bruja.

La segunda evidencia de cómo se etiqueta a este personaje es la comparación del demonio. En el capítulo, se cuenta que la Bruja, cuando era joven, se parecía mucho a la figura del diablo siendo vencido por el arcángel San Miguel: “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 que había en la iglesia de Villa” (21). El término *chamuco* es un mexicanismo para nombrar al “diablo”. Quien relacionó ambos personajes, la hija con el demonio, corrió el rumor sobre el parecido; esta imagen, sumada a la historia de su madre, junto con los otros mitos sobre su procreación, concretaron la imposición del mito sobre la Bruja. La imagen del arcángel Miguel simboliza el bien, y su pie oprimiendo al demonio simboliza el triunfo de Dios sobre la maldad del diablo. Así, la Bruja es relacionada con un personaje que debe ser vencido por el bien. Se convierte en ese otro que es distinto a la comunidad cristiana y que tiene que ser subyugado. A la postre, esto sucedería, ya que Luismi cobra venganza porque la pócima que la Bruja le dio a Norma le provocó el aborto y le pudrió las entrañas.

La sociedad de La Matosa es, predominantemente, cristiana. De hecho, la religión con más creyentes en México es el catolicismo. Por ello, los pobladores juzgan a la Bruja desde la óptica del dogma judeocristiano. Sus acciones rompen con el código de comportamiento de esta fe. Bajo la lente del cristianismo que se practica en la comunidad, el oficio de la curandera es satánico, y por tanto condenable a los ojos de Dios: “y las mujeres se persignaban y a veces por las noches hasta soñaban que el diablo las perseguía con la verga parada para hacerles un hijo, y

se despertaban con lágrimas en los ojos y el interior de los muslos pringados y el vientre adolorido, y corriendo se iban a Villa a confesarse con el padre Casto, que las regañaba por andar creyendo en la Brujería” (21). En este caso, el sacerdote funge como una autoridad moral que tiene la facultad de juzgar a las personas como buenas o malas, y dado que la religión está sumamente arraigada en la sociedad, las personas acuden con él en busca de obtener el perdón de Dios. Además, el sacerdote está utilizando el discurso hablado, la oralidad, para controlar a los feligreses. Estos, a su vez, asimilan el discurso y lo difunden. El padre Casto, por lo tanto, perpetúa la ideología judeocristiana de la justicia divina. Él es parte de ese sistema que aísla a la Bruja.

De manera que el chisme, hasta estas líneas, se convierte en el medio para juzgar ciertos valores y conductas de la Bruja, que no son aprobados por la sociedad bajo la lente de la religión. Las acciones de la hechicera son, evidentemente, condenables ante los ojos de una comunidad con sumo arraigo religioso. La oralidad ficticia, cristalizada en la forma del chisme, evidencia los códigos de comportamiento y su anclaje católico; revela una idea de justicia divina y de una cosmovisión en la que el castigo por pecar y “aliarse con el diablo” es el descenso al infierno. Estos son ejemplos de narrativas que muestran el comportamiento dentro de la comunidad: “[Gossip] is also a means of... exploring (and challenging or reasserting) the dynamics and narratives of power that exist at the boundaries of that community, or that mediate one community’s relationship with another” (Rodríguez 29). Las evidencias dentro del texto son el apodo de la Bruja; las imágenes, como la del arcángel en la iglesia; y los supuestos acuerdos satánicos con los que ella es vinculada.

La Bruja es, pues, un personaje que ha sido marcado como un *otro*, como alguien que transgrede las reglas que los pobladores han aprendido y que ellos mismos perpetúan. Pero este

análisis no quedaría concluido si no mencionara algunas de las pocas acciones de la Bruja que son narradas en el chisme. A pesar de todos esos mitos que recaen sobre la figura de la herbolaria, hacia el cierre del segundo capítulo el narrador recupera los rumores sobre las personas a quienes la Bruja ayuda de forma gratuita. En la comunidad, hay grandes redes de prostitución, y la mayoría de las jóvenes que se ven obligadas a adentrarse en ese oficio, viven en condiciones de pobreza extrema. La Bruja es quizás el único personaje que muestra compasión y apoyo incondicional ante esas personas.

A tales jóvenes, también marginadas por la sociedad, la Bruja les tiene la confianza suficiente para contarles sus emociones: “las únicas a las que la Bruja les confesaba sus propias cuitas, tal vez porque ellas comprendían y sentían en carne propia lo cabrón que era el vicio de los hombres, y hasta le hacían bromas y le cabuleaban para que se riera” (31). El narrador y su audiencia ignoran cuáles son esos pesares, pues ni la voz de las prostitutas ni la de la Bruja son citadas. Solo podemos interpretar que la Bruja también sufre de un maltrato constante por parte de los hombres.

La única vez que el narrador consigue citarla sucede en el capítulo V, cuando la Bruja le indica a Norma cómo debe beberse la poción abortiva, y hasta le suplica que se quede con ella para vigilarla: “Tómatela entera y aguántate las bascas! ¡Vas a sentir que te desgarras por dentro, pero aguanta...! ¡No tengas miedo!... ¡Mejor quédate! (104-105). Las palabras que logramos escuchar son de apoyo hacia Norma. En mi interpretación, y como expliqué en el capítulo anterior, en esta ocasión sí es posible escuchar a la Bruja porque el narrador comparte los pensamientos y el trauma de Norma, y es capaz de citar aquellas palabras que la chica también pudo percibir. No hay más excepciones como ésta en el resto de la novela.

Federici mencionaba que el término *gossip*, originalmente, se refería a la cohesión y amistad entre las mujeres. Este pasaje, donde se cuenta la red de apoyo que tiene la Bruja, resuena con esa primera función del chisme. Explica Federici que ciertas obras de teatro sobre misterio y moralidad, en la Europa de los siglos XIV y XV representaban a las mujeres como dominatrices—fuertes, listas para luchar con sus esposos (37-38). Detrás de esa imagen, se muestra un sentido de cooperación y comunidad entre las mujeres:

But the representation of women as strong, self-asserting figures also captured the nature of the gender relations of the time, for neither in rural nor urban areas were women dependent on men their survival; they had their own activities and shared much of their lives and work with other women. Women cooperated with each other in every aspect of their life. They sewed, washed their clothes, and gave birth surrounded by other women, with men rigorously excluded from the chamber of the delivering one. (380)

La Bruja encuentra consuelo en un grupo de mujeres igualmente marginadas por la sociedad. Solo con ellas se siente con la confianza suficiente para externar sus penas. Además, es de los pocos personajes genuinamente preocupados por el bienestar de Norma, aunque solo interactúa con la chica una vez. Sin embargo, es capaz de empatizar con ella y quiere apoyarle, pues sabe que su pócima puede tener consecuencias fatales en el cuerpo de Norma.

En este punto hay una contradicción interesante. Un sector de la población acusa constantemente a la hechicera, la remiten al demonio y a todas aquellas conductas que reprueba el cristianismo. Pero este personaje es de los pocos que se esfuerza por crear una red de apoyo entre quienes han sido relegados de la sociedad. En una comunidad donde la violencia de género y las agresiones contra las mujeres son tan frecuentes, el personaje más juzgado es, de hecho,

quien cuida de las víctimas de ese machismo. Ello contradice esos mitos que cuentan los orígenes diabólicos de la Bruja, que es hija del diablo y que es *mala*.

No obstante, ésta es la muestra más cercana a la Bruja como personaje de carne y hueso. Los chismes alrededor de ella bloquean esas acciones compasivas que la herbolaria tiene con las prostitutas del pueblo. Los pobladores de La Matosa prefieren esparcir esos relatos cargados de misticismo y fantasía, que notar las acciones samaritanas de la Bruja. Esto es, precisamente, lo que fomenta el chisme, que se impongan narrativas, acaso injustas, contra un personaje, y que se nublen las acciones que lleva a cabo en beneficio de sus allegados. Entonces, la oralidad ficticia de la novela presenta ambas versiones, la Bruja mítica y la Bruja de carne y hueso. En mi interpretación, como los chismes sobre ella son más frecuentes y tienen más arraigo en la comunidad, lo que la Bruja hace, dice o siente, queda en un segundo término. El chisme nos revela más sobre las ideas que permean en los comportamientos de los pobladores, que son machistas, de profundo anclaje católico, y recelosos al *otro* diferente, que sería la Bruja.

Conclusiones

En la presente investigación exploré las implicaciones que conlleva emplear un lenguaje que se asemeja al discurso hablado mexicano para narrar una ficción. El estilo de *Temporada de huracanes*—sin separaciones por párrafos, con transiciones bruscas, casi inmediatas entre la narración, el diálogo y las descripciones, y con mexicanismos—pueden ser abrumadores para el lector. A lo largo de los tres capítulos de esta tesis, mostré aquellos elementos que la oralidad ficticia nos permite observar sobre las comunidades rurales de alta marginación en el sureste mexicano.

La primera implicación refiere a que estas novelas sitúan al lector en un universo ficticio, en el que escucha los problemas sociales que enfrentan estos pobladores. Los personajes en *Temporada de huracanes* cuentan cómo se enfrentan a la prostitución, la violencia de género, el desempleo, la pobreza extrema y la violencia generada por la guerra contra el crimen organizado. Tras comparar esta novela con los cuentos de *El llano en llamas*, de Juan Rulfo, como “El día del derrumbe”, “Es que somos pobres” y “Paso del Norte”, entre otros, observé que el campo mexicano contemporáneo enfrenta prácticamente las mismas inquietudes que a mediados del siglo pasado. Ciertamente, de la publicación del libro de Rulfo, en 1953, a la fecha, México ha evolucionado, y ha visto un crecimiento económico. Esto corresponde a la idea de progreso y posteriormente a la implantación del modelo neoliberal. Pero, aun cuando se han industrializado actividades como la ganadería y la agricultura, y, en el caso del sureste mexicano, se han construido plantas petroleras, una parte considerable de la población sigue enfrentado condiciones paupérrimas de vida.

Por ejemplo, en “El día del derrumbe” una familia deposita toda su solvencia económica en el matrimonio de su hija Tacha, y le dan como dote una vaca. Después de la inundación, el

animal se ahoga, y con ello la joven pierde su dote. En *Temporada de huracanes*, un ingeniero le promete a Luismi un empleo en una compañía petrolera, y de a partir de ese momento, el joven se ilusiona con un futuro más estable para él y para Norma. En ambos casos, nos encontramos ante personajes que enfrentan condiciones de pobreza extrema, y ambos depositan sus esperanzas en sendos elementos precisos: una vaca y posible empleo en una compañía. Ninguno logra ver materializado su sueño. Luismi termina encerrado en una cárcel, por haber asesinado a la Bruja, y Tacha se ve forzada a trabajar como prostituta.

El problema de la prostitución también permea en estas sociedades. Tanto en los tiempos de Rulfo como del Melchor, las jóvenes están expuestas constantemente a la violencia de género; muchas de ellas, ante el desempleo, son forzadas a trabajar como meretrices. Así como Tacha, hay un grupo de mujeres en La Matosa que son maltratadas por sus clientes, y solo encuentran consuelo en la Bruja. La violencia contra las mujeres es tan constante que estropean la vida de las jóvenes a muy temprana edad. Tal es el caso de Norma, quien fue abusada por su padrastro, y después fue interrogada agresivamente por el personal del hospital que le atendió tras su aborto. El resultado de esta violación fue un trauma muy fuerte, que generó en Norma síntomas como el silencio, el deseo de suicidio y la vuelta a la infancia. La chica lleva el peso de toda esa violencia sistémica sobre sus hombros, y hay muchos otros casos similares en el México actual. Esa carga es tan agobiante que Norma apenas puede hablar. Es decir, la ausencia de oralidad también es un síntoma de los problemas de violencia que han sufrido las mujeres, tanto en la época contemporánea como medio siglo atrás.

En los cuentos de Rulfo que mencioné, los personajes cuentan sus historias; son ellos, con sus voces, quienes relatan a una audiencia todos esos problemas que enfrentaron. En la novela de Melchor, el narrador tiene la capacidad de compartir el lenguaje y el modo de articular el

discurso de los personajes. En ambos casos, se genera una ilusión de presencia, en el que el lector se vuelve un oyente más, un destinatario de la historia. La oralidad ficticia permite, por lo tanto, que, en aquellos universos ficticios, donde se emula el habla de las regiones rurales de Jalisco y Veracruz, se genere la ilusión de que el lector escucha a los personajes, de una forma verosímil, y conoce las inquietudes que los aquejan desde sus propias voces. En el devenir de México, las inquietudes de mediados del siglo XX se mantienen en la segunda década del siglo XXI.

La otra implicación del estilo que imita a la oralidad es el recuento histórico de La Matosa. En la novela no se mencionan archivos o registros donde se documente la historia de la comunidad. Los eventos significativos para la comunidad se transmiten de boca en boca, a manera de chisme. La trama comienza y termina con el asesinato de la Bruja, un personaje peculiar, por tener una historia legendaria; se le atribuyen poderes, pactos diabólicos y facultades de herbolaria. Hay varios eventos trascendentes en La Matosa, como los dos huracanes y la llegada del ejército y de los cárteles, que los pobladores relacionan con la historia personal de la Bruja. Su nacimiento y su muerte ocurren durante la temporada de huracanes. Al contar una y otra vez los chismes sobre la Bruja, la comunidad también está registrando su propia historia.

Además de ello, el recuento histórico es una evidencia de las ideologías dominantes en la comunidad. La Bruja, según los rumores, fue concebida por un pacto satánico y su madre ganó sus propiedades por medio de asesinatos llevados a cabo con magia. Los chismes afirman que el poder de esta familia subyace en un acuerdo diabólico. Detrás de esto hay una idea de justicia divina, en la que aquellos que supuestamente practican brujería terminarían condenados al infierno. Ello también muestra los códigos de conducta y las nociones de bien y de mal que permean en la comunidad. Todos estos dogmas recaen sobre la Bruja.

En vista de que el personaje aparece fallecido al inicio de la trama, y escuchamos su voz en tan solo una ocasión, el narrador –y por tanto el lector– solo acceden a lo que otros dicen de la herbolaria. Por ello he sostenido que nos encontramos ante una “Bruja legendaria”, construida con base en los chismes, las ideologías cristianas, los hechos desconocidos de su pasado, y el folclor regional. ¿Quién es la Bruja? Una construcción de la comunidad. No es la Bruja real, de carne y hueso. La Bruja es todo aquello que la sociedad, profundamente católica y patriarcal, repudia. Su oficio, la elaboración de pócimas, es condenado por el sacerdote del pueblo una y otra vez. Y los pobladores que perpetúan ese chisme también están reforzando esas ideologías. Por lo tanto, el recuento histórico se transmite por medio del chisme, de boca en boca. La narrativa creada alrededor de la Bruja evidencia la cosmovisión e ideologías de La Matosa. Al leer la genealogía de este personaje, aprendemos más sobre el lente con el que la comunidad observa y juzga al mundo, que sobre la propia Bruja.

Quiero señalar que he conducido mi análisis mayormente alrededor de dos personajes, pero en la trama aparecen otros tantos que podrían ser objeto de estudio de futuras investigaciones. He hablado sobre la violencia de género que sufre Norma y la Bruja, que son dos víctimas del sistema patriarcal y heteronormativo. Brando, uno de los asesinos de la herbolaria tiene conflictos fuertes sobre sus preferencias sexuales; sobre él caen frases machistas que cuestionan su hombría. La consecuencia más radical de ello es que en Brando se gesta una ira que lo lleva a matar a la Bruja (153-214). Considero que en este rubro existe un margen para llevar a cabo investigaciones que profundicen sobre los micromachismos, los problemas de salud mental que los hombres jóvenes enfrentan, y las causas y consecuencias de los crímenes de odio contra miembros de la comunidad LGBTIQ+.

Además, en la presente investigación realicé un estudio de literatura comparada entre las obras de Melchor y Rulfo, por las similitudes temáticas y estilísticas entre ambos textos. Además de estos puentes, también es productivo realizar un análisis entre estas obras y *El otoño del patriarca* (1975), de Gabriel García Márquez. Fernanda Melchor comenta que esta novela, y en particular el narrador, le sirvieron como inspiración para crear a su propio narrador (223). Hasta donde he investigado, no he encontrado un estudio que compare exhaustivamente ambas obras; la reseña de Paz Soldán que mencionaba en la Introducción de la presente investigación no contiene un análisis minucioso. Sin embargo, considero que este análisis podría arrojar hallazgos interesantes sobre las sociedades en México y en Colombia.

La presente investigación se ha unido a un conjunto de estudios críticos que han analizado *Temporada de huracanes* desde varias ópticas. En esta tesis, profundicé algunos temas que la crítica había mencionado de forma somera, como el puente entre Melchor y Rulfo; también agregué nuevos elementos a la conversación entre esta obra y el chisme. Anteriormente, la crítica había tratado este asunto desde la perspectiva de la historiografía, mientras que mi enfoque ha comenzado desde los estudios literarios, y sólo he analizado a la Bruja bajo el prisma del chisme. Este personaje también ha sido vinculado a los conceptos de la abyección y de la necropolítica. Mi investigación se centró en la configuración de la Bruja como un ser mitológico, depositario de ideologías cristianas y del folclor. Desde luego, este análisis del chisme en la literatura puede ser profundizado en trabajos futuros.

Finalmente, en la presente investigación he vinculado las diferentes posibilidades que facilita el uso de un lenguaje semejante al discurso hablado. Es decir, el estilo literario sirvió como punto de partida para explorar temas como el trauma y el silencio, la violencia de género, la ideología cristiana, el devenir de las expresiones literarias orales en México y América Latina,

la normalización de la violencia, entre otros. Estos problemas perduran al momento de la redacción de la presente tesis, en abril de 2023. Pero entre la fecha de la publicación de la novela, 2017 y el 2023, ha habido cambios trascendentales, por ejemplo: los movimientos de los colectivos feministas han ganado fuerza y han conseguido resultados concretos, como la legalización del aborto en varios estados mexicanos. Es decir, la novela se une a un conjunto de productos culturales que tratan estos problemas sobre la realidad, y puedan favorecer para generar empatía y concientización entre el público lector.

Bibliografía

- Blanco Rivera, María Teresa. “Cuerpos sin cabeza: la nuda vida en *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor”. 2020. Universidad Iberoamericana, tesis de Maestría. ri.iberomex.mx/bitstream/handle/ibero/3442/017030s.pdf?sequence=1. Accedido el 13 de julio de 2021.
- Caruth, Cathy. *Unclaimed experience: trauma and the history of possibility*. Baltimore, John Hopkins University Press, 1996.
- Colombres, Adolfo. “Oralidad y literatura oral”. *Oralidad*. No. 9, 1989, pp. 15-21
- D’Alessandro Bello, María Elena. “El fin de la historia de Liliana Heker: la dictadura como memoria en el Buenos Aires del presente”. *Letras*. Vol. 57, no. 93, 2015, pp. 81-95.
- Demeyer, Lise. “La creciente presencia de jóvenes narradoras en el México literario de hoy”. *América sin nombre*, Vol. 1, No. 24, pp. 83-95.
- Eggins, Suzanne y Diana Slade. *Analyzing Casual Conversation*. London, Cassell 1997.
- Escudero Alías, Maite. “Tras el silencio de la vergüenza: trauma, género y narrativa contemporánea”. *Odisea: revista de estudios ingleses*. No. 15, 2014, pp. 39-56.
- Federici, Silvia. *Witches, Witch-hunting, and Women*. PM Press, 2018.
- “Fernanda Melchor: ‘Temporada de huracanes’”. YouTube, subido por *Para leer en libertad*. youtube.com/watch?v=feauHnEbV50&t=718s. Accedido el 13 de junio de 2022.
- Fernández Cediél, Myriam y Álvaro Javier Lavacunde. “El trauma psicosocial desde la experiencia de Latinoamérica. Una aproximación al conflicto político”. *Memorias del III Congreso Internacional de Psicología y Educación. Psychology Investigation*. Enero 2014.
- Forgues, Roland. *Rulfo: la palabra redentora*. Barcelona, Puvill Libros, 1987.

Instituto Guttmacher. “Embarazo no planeado y aborto inducido en México”. Noviembre de 2013.

Consultado el sábado 11 de marzo de 2023.

Jaime Álvarez, Jemmy Paola. “La reconstrucción de memoria histórica a partir de la narrativa literaria: *La noche de los lobos*”. 2016. Universidad Pedagógica Nacional. repositorio.pedagogica.edu.co/bitstream/handle/20.500.12209/492/TO-19310.pdf?sequence=1&isAllowed=y. Accedido el 18 de agosto de 2021.

LaCapra, Dominick. *Writing History Writing Trauma*. John Hopkins University Press, 2001.

Lienhard, Martin. *La voz y su huella: escritura y conflicto étnico-social en América Latina (1492-1988)*. Casa de las Américas, 1990.

Robles Lomelí, Jafté Dilean. “El chisme como representación histórica de la ausencia en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. *Revista de Historia de América*. No. 161, julio-diciembre 2021, pp. 435-458.

Melchor, Fernanda. *Temporada de huracanes*. Penguin Random House, 2020.

Mitchell, Tamara L. “From Ratiocination to Globalization: Poe, Borges, Bolaño, and the *Complot* of the *Novela Negra Neoliberal*”. *The New Centennial Review*, Vol. 21, No. 3, 2021, pp. 105-134.

Ostria González, Mauricio. “Literatura oral, oralidad ficticia”. *Estudios Filológicos*. No. 36, 2001, pp. 71-80.

Pacheco, Carlos. *La comarca oral. La ficcionalización de la oralidad cultural en la narrativa latinoamericana contemporánea*. Ediciones La Casa de Bello, 1992.

---. “Sobre la construcción de lo oral y lo rural en la literatura hispanoamericana”. *Revista de crítica latinoamericana*. Vol. 42, 1989, pp. 25-38.

- Picatto, Pablo. "Murders of nota roja: truth and justice in Mexican crime news". *Past and present*. No, 223, 2014, pp. 195-231.
- Puget, Janine. "El trauma, los traumas y las temporalidades". *Psiconanálisis*. Vol. XXVII, 2005. pp, 293-310.
- "Quería contar una historia muy oscura y de mi tierra: Fernanda Melchor". YouTube, subido por *El Financiero Bloomberg*, 1ro de marzo de 2018. www.youtube.com/watch?v=j2kuXGgskBQ. Accedido el sábado 19 de marzo de 2022.
- Rama, Ángel. "José María Arguedas" en Ángel Rama. *Crítica literaria y utopía en América Latina*. Pról. Carlos Sánchez Lozano. Universidad de Antioquía, 2006. pp. 274-296.
- Ramos, Julio. *Desencuentros de la modernidad en América Latina. Literatura y política en el siglo XIX*. Fondo de Cultura Económica, 1989.
- Rivera Garza, Cristina. *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desappropriación*. Tusquets, 2013.
- Rodriguez Navas, Ana. *Idle Talk, Deadly Talk. The Uses of Gossip in Caribbean Literature*. University of Virginia Press, 2018.
- Rulfo, Juan. *El llano en llamas*, en *Obras*. Fondo de Cultura Económica, 1987, pp. 17-174.
- Sarlo, Beatriz. *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*. Siglo XXI, 2005.
- Sánchez Prado, Ignacio. Signification and the Latin American Novel Form: Reflections after Fernanda Melchor, Ángel Rama, and Louis Hjelmslev," *FORMA* 1, no. 2, 2020, pp. 63-97.
- Tijerina Martínez, Francisco Gerardo. *Estética, ética y consumo: el caso de Temporada de huracanes de Fernanda Melchor*. 2020. Instituto Tecnológico de Monterrey, tesis de

Maestría. Repositorio Tec, repositorio.tec.mx/handle/11285/636420. Accedido el 13 de julio de 2021.

Veracruz: los periodistas frente al Estado de Miedo. Reporteros Sin Fronteras, España, 2017.
<https://www.rsf-es.org/mexico-“veracruz-los-periodistas-frente-al-estado-de-miedo”-nuevo-informe-de-reporteros-sin-fronteras/>. Accedido el 10 de junio.