

## ***Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor: en el ojo del ciclón... y en el centro, el margen**

VÉRONIQUE PITOIS PALLARES

UNIVERSITÉ PAUL-VALÉRY MONTPELLIER 3 – EA740 IRIEC  
veronique.pitois-pallares@univ-montp3.fr

Soy,  
Soy lo que dejaron,  
soy todas las sobras de lo que se robaron.  
(Calle 13, “Latinoamérica”)

### **Preámbulo**

---

1. Soy la callada, la silenciada, la desposeída. Soy la anónima, la prieta, la pobretona, la ignorante, la aindiada. Soy la víctima, la ultrajada, la desesperada, la desgarrada, la suicida. Soy la asaltante, la violencia, la pobreza, la indigencia. Soy la voz de los olvidados, y a lo largo de la novela *Temporada de huracanes*, agarro vuelo... Un vuelo incómodo, terrorífico, un vuelo auténtico. En y con *Temporada de huracanes*, la narradora mexicana Fernanda Melchor recupera impetuosamente la voz de los que no la tienen, hasta desaparecer para que ellos aparezcan, por fin, en el centro del escenario, en plena luz, ostentando sus muchas tinieblas, solos, siempre solos, solos como siempre. La voz polifónica, cambiante, se eleva como un canto hosco, embriagado de tanta miseria, rompiendo un silencio hecho de discursos ajenos y enajenantes, algunos desdeñosos, los más embellecedores: todos engañosos. Leer *Temporada de huracanes* da la sensación de leer una empresa literaria inédita: la de escribir la indigencia con la voz de la misma. Un rápido repaso mental le obliga a uno a reconocer que seguramente no sea el caso, que sin ir más lejos hemos de recordar a Juan Rulfo particularmente en la narración en discurso directo que le hace Ana a su tío de la violación que sufrió por parte de Miguel Páramo (Rulfo, 1955), que alejándonos un poquito nos acordamos de algunas páginas con una orto-

grafía poco académica de César Bruto (Warnes, 1947), que intemporalmente se seguirán oyendo las voces de *El otoño del patriarca* (García Márquez, 1975), y que a fin de cuentas otros tantos lo han intentado con resultados decorosos. Sin embargo, a pesar del diálogo interior que apela a una mayor honestidad intelectual, la impresión no se desvanece. No está uno leyendo una preciosa imitación del habla de los pobres, sino que habla la indigencia misma, o así parece. ¿Por qué, en estas páginas, ante esos seres de discurso, de papel y tinta, sigue costando ver que la ilusión literaria, muy exitosa, casi invisible, sin embargo existe? ¿Será por la excelencia de la mimesis discursiva? ¿Por el realismo crudo, trágico, de las trayectorias accidentadas de las figuras en presencia? ¿Por la precisión quirúrgica de la imprecisión de su recorrido mental y verbal? ¿Por el discurso que a fuerza de errancia termina haciendo territorio? ¿Por este paradójico sentimiento de reconocerse en las palabras tan ajenas de personajes que a uno también le son cultural y socialmente tan ajenos? ¿Qué hay de propio? ¿Qué hay de íntimo y de universal en estas estruendosas voces que gritan lo indecible? ¿Será esta soledad que es un abandono? ¿esta caída que es una condena?

## Introducción

---

2. La novela *Temporada de huracanes*, publicada por el grupo editorial Penguin Random House en 2017 de la joven narradora mexicana Fernanda Melchor, nacida en el estado de Veracruz en 1982, narra desde la focalización interna de personajes sucesivos los hechos que llevaron al asesinato de la denominada “Bruja”, cuyo cuerpo descubren una banda de niños en un canal del pueblo. El paratexto pone el enfoque en la autenticidad de lo narrado más allá o por medio de la ficción, retomando a modo de epígrafe la advertencia al lector de Jorge Ibargüengoitia en *Las muertas*: “Algunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios” (Melchor, 2017; 9).
3. Los agradecimientos finales mencionan por su parte, ya sin ápice de humor, otra fuente de inspiración arraigada en la realidad más cruenta, a nivel individual como a escala de la colectividad nacional: “A los periodistas Yolanda Ordaz y Gabriel Hüge –asesinados en Veracruz durante el gobierno del infame Javier Duarte de Ochoa–, cuyas notas policíacas y fotografías

inspiraron algunas de las historias que pueblan esta *Temporada de huracanes*” (Melchor, 2017; 223).

4. La nota roja –o nota policíaca–, como en la novela de Ibargüengoitia, constituye el origen de la narración y, con la nota roja, la violencia, la pobreza, la envidia, la insondable decadencia humana, aquella que sin embargo se dejará sondear, infiltrar, desde los diferentes polos narrativos.
5. La novela se divide en ocho secciones sobriamente numeradas en cifras romanas y algo desiguales siendo la primera, séptima y octava sumamente más breves que las secciones centrales. Empieza narrando, en una extraña focalización interna plural, el descubrimiento de un cadáver por cinco niños que se iban a jugar al canal, cerca del pueblo de La Matosa. Esta entrada en materia se ve marcada por la violencia intrínseca de los juegos infantiles y del ambiente hostil: “Llegaron al canal por la brecha que sube del río, con las hondas prestas para la batalla y los ojos entornados, cosidos casi en el fulgor del mediodía” (Melchor, 2017; 11)
6. Fulgor, batalla, brecha... La primera frase va desgranando algunos de los ingredientes recurrentes de la incipiente diégesis, dando el tono: los niños, entre animados y cohibidos por su propia jerarquía interna, se mueven “rodeados de moscas verdes” (Melchor, 2017; 12) en un medioambiente contaminado: “entre los juncos y las bolsas de plástico” (Melchor, 2017; 12).
7. *La guerre des boutons* en pleno siglo XXI... y en Veracruz, uno de los estados que más han sido azotados por las violencias en la última década. No por casualidad el pueblito ficticio en el que transcurre la historia, que más bien sería una aldea o un rancho, se llama La Matosa, que si bien según el *Diccionario de la Real Academia Española* es un adjetivo, aquí sustantivado, que significa “lleno y cubierto de matas”, lo cual remite a una forma de selva biológica y quizás metafórica o social, también parece construido con base en el radical del verbo “matar” y se asemeja fonéticamente al sustantivo Matanza.
8. El capítulo II realiza mediante una larga analepsis un regreso a los orígenes de la tragedia, presentando desde los recuerdos infantiles del personaje a quien acaban de encontrar muerto: la Bruja, o mientras vivía su madre, la Bruja Chica. El apodo particular, que apela al mundo de la magia negra, permite una disolución de la identidad o –dada la temprana edad en que la capta la narración– interpone trabas en la construcción de la misma.

A este primer apodo, de connotaciones variadas, le seguirán apelativos casi únicamente constituidos de insultos que emanan de la boca de su madre, y posteriormente la adopción por la gente del pueblo del apodo heredado de la madre, tras la supuesta desaparición de ésta. Si en la focalización mayormente interna de este capítulo la Bruja aparece bajo la apariencia de una niña y luego una mujer, el capítulo VI, que le da un primer cierre a la intriga y está narrado desde la perspectiva de Brando, uno de los dos asesinos, revela que la Bruja sería finalmente un hombre, homosexual y travestido, sin que nada objetivo en el relato le permita al lector asegurarse de ello, sin que nada, en suma, le permita escapar de la oposición entre dos subjetividades igualmente fidedignas o, al contrario, igualmente propensas a la libre interpretación de su realidad.

9. Esto quizás revele lo más relevante de esta novela: el efecto generado por la focalización interna variable, formalmente detectable por medio del monólogo interior en tercera persona, lo que Dorrit Cohn denominara bajo el término de monólogo narrado, o, en inglés, *narrated monologue* (Cohn, 1966). Inserta en la tradición del *stream of consciousness* –corriente de conciencia– de la novela moderna, este estilo narrativo se manifiesta, según la investigadora, por su complejidad y ambigüedad intrínsecas. Por ello mismo, es un estilo que obliga a replantear la relación entre el narrador y el personaje y abre campo a grandes posibilidades líricas o, lo cual nos interesa sobremanera aquí, irónicas. Situado a medio camino entre el estilo directo y el estilo indirecto, retoma del primero las modulaciones exclamativas y cierta verosimilitud o familiaridad del lenguaje, mientras que del segundo se queda con la tercera persona y los tiempos del pasado. Lo que difiere tanto de uno como de otro, afirma Cohn, es la ausencia de *verbum dicendi*, clave que permite pasar suavemente –“*smooth passage*”, entiéndase: de manera desapercibida– del informe factual del narrador a los pensamientos del personaje.
10. Esto da pie a un relato en apariencia bivocal o polifónico, en términos bajtinianos. Mijaíl Bajtín considera como bivocal un enunciado que contiene en su seno huellas o rasgos tales que permitan vincularlo con más de una sola fuente –o voz. Un enunciado, en suma, que alberga dos voces disímiles:

Nous qualifions de construction hybride un énoncé qui, d'après ses indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels, appartient au seul locuteur, mais où se confondent en réalité deux énoncés, deux manières de parler, deux

styles, deux « langues », deux perspectives sémantiques et sociologiques (Bakhtine, 1978; 125-126).

11. La relación que une las dos voces en presencia en un discurso bivocal es variable, según el filósofo ruso, pero alberga siempre una dimensión dialógica:

Il sert simultanément à deux locuteurs et exprime deux intentions différentes : celle – directe – du personnage qui parle, et celle – réfractée – de l'auteur. [...] En outre, les deux voix sont dialogiquement corrélées, comme si elles se connaissaient l'une l'autre (comme deux répliques d'un dialogue se connaissent et se construisent dans cette connaissance mutuelle), comme si elles conversaient ensemble. Le discours bivocal est toujours à dialogue intérieur (Bakhtine, 1978 ; p. 144-145).

12. El tono y la función diegética del peculiar dialogismo que impera en *Temporada de huracanes* quedan pues por definir.

13. El postulado de este trabajo es que al recurrir masivamente al monólogo narrado descrito por Cohn, aunque también a otras formas de discurso –directo, indirecto, indirecto libre, directo libre– Fernanda Melchor se vale de una bivocalidad múltiple que genera una fuerte polifonía en la novela, al grado de hacer centrales unas voces socialmente periféricas y marginadas, pero también, de revelar la indigencia propia de unos discursos falazmente hegemónicos, como aquellas voces provenientes de los autores de violencias, particularmente las de corte machista. A escalas de estas reflexiones, se busca traer a un contexto y espacio académicos, por definición privilegiados y poco periféricos o marginales, la voz de Norma y, poniendo el enfoque en algunos artilugios narrativos, observar cómo la autora rescata un testimonio inaudible para convertirlo en el meollo de la denuncia de la violencia sistémica en la que viven y que sufren y reproducen los invisibles de siempre, los marginales, los marginados que están condenados a la errancia entre vagas zonas periféricas, unas zonas a las que apenas llegan las leyes protectoras del centro.

## **1. El caso de la Bruja: hibridez y bivocalidad**

14. Lo que hace la novela de Fernanda Melchor es una forma de híbrido y de ir y venir entre diversos tipos de discursos narrativos o narrados: el discurso indirecto, el monólogo narrado y el discurso directo sin *verbum dicendi*, como en este fragmento a inicios del capítulo IV, cuando Munra

recuerda la noche en que llevó a los dos asesinos con su camioneta a casa de la víctima:

[...] Munra [...] después ya no supo nada, ni se bajó a ver ni mucho menos se volteó para asomarse por la puerta abierta y aunque la verdad sí tuvo ganas de ver no cayó en la tentación de mirar por el espejo retrovisor, le ganó el miedo. Porque de repente el cielo se puso negro, se llenó de nubes que un viento súbito arrimó contra los cerros, azotando las matas del cañaveral contra el suelo, y él pensó que ya no tardaba en caer la lluvia, y hasta vio clarito cómo de las nubes oscuras surgía de pronto un rayo mudo que caía sobre un árbol que se achicharró en absoluto silencio, un silencio tan espeso que por un momento hasta pensó que se había quedado sordo porque lo único que alcanzaba a oír era una especie de zumbido seco que rebotaba dentro de su cabeza, y los muchachos tuvieron que zarandearlo para que reaccionara, y fue entonces que se dio cuenta de que no estaba sordo, de que sí podía escuchar los gritos aquellos de dos cabrones pidiéndole que acelerara, que acelerara, ya, pinche cojo, métele la pata hasta el fondo, esa madre ya está prendida, para largarse de ahí cuanto antes y alcanzar la brecha que llevaba al río, rodear Playa de Vacas y entrar a Villa por los rumbos del cementerio, cruzar el centro por la avenida principal, con su único semáforo y el parque, hasta alcanzar de nuevo la carretera en dirección a La Matosa, todo ese tiempo pensando en lo agradable que sería llegar a su casa y meterse en la cama con una botella de aguardiente y beber hasta perder la conciencia, olvidarlo todo [...] (Melchor, 2017; 61-62).

15. El monólogo narrado reproduce en tercera persona las declaraciones de Munra ante la policía: la tercera persona le imprime una forma indirecta a un discurso que por otras partes se ve marcado por la oralidad (“*hasta vio clarito*”). Del indirecto, también retoma los déicticos, indicadores espacio-temporales en particular, que a diferencia del monólogo narrado descrito por Dorrit Cohn mantienen una forma de distancia narrativa (“entonces”, “aquellos”, “ahí”). En efecto, Dorrit Cohn analiza: “The effect of using the temporal and spatial indicators of direct discourse in the narrated monologue is one of the most powerful tools available to the novelist for locating the viewpoint within the psyche of his characters” (Cohn, 1966; 105).
16. Sin embargo, en el presente caso, estos déicticos en realidad podrían corresponder a la reproducción de la temporalidad utilizada en el discurso directo de Munra al narrar los hechos, pasados, de la noche del crimen. Por su parte, los tiempos verbales no siempre corresponden a la mediación operada por el discurso indirecto, que privilegia, en un relato en pasado, el pluscuamperfecto (*Dijo que había hecho...*). A lo largo de páginas enteras, el pretérito perfecto simple impera, y crea una provechosa ambivalencia: la tendencia de la lengua española a privilegiar el pretérito por encima de otros tiempos indicativos compuestos, como el pretérito perfecto com-

puesto o sobre todo para el caso que nos interesa, el pretérito anterior y el pluscuamperfecto, permite en el relato la adopción masiva de un tiempo que cuadraría con la temporalidad del discurso directo de los personajes a la hora de recordar hechos pasados (*hice...*), así como podría corresponder con el relato de estos mismos hechos por el narrador (*hizo...*). Aparece aquí que el empleo del pretérito perfecto simple aumenta la fusión o la confusión de la voz narrativa con la de los personajes. En otras ocasiones, el uso temporal del discurso indirecto se mantiene, con el condicional con valor de futuro en el pasado, como en estos pensamientos de Yesenia, alias La Lagarta, “la más fea, la más prieta y la más flaca de todas” (Melchor, 2017; 55) las primas de Brando, uno de los dos asesinos:

Aquel pinche chamaco tenía la culpa de todo, pensaba; aquel cabrón terminaría por matar a la abuela, la mujer que bien que mal era como una madre para Yesenia ahora que ni la Negro ni la Balbi llamaban nunca ni mandaban dinero ni parecían acordarse nunca de ellas. Aquel chamaco cabrón tenía que morir, y Yesenia estaba dispuesta a quebrarlo a la chingada. Esperaría despierta en la oscuridad del patio y lo pillaría cuando el cabrón tratara de escabullirse en la casa, como siempre hacía de madrugada, y con ese machete oxidado que encontró debajo del lavadero, con ese filo romo y apestoso a centavo le rajaría la cara y el cuello mientras le decía: ándale, chamaco pendejo, hasta aquí te llegó el gusto, ya no vas a burlarte nunca más de mi abuela [...] (Melchor, 2017; 55).

17. En este fragmento, la narración plasma los pensamientos de Yesenia en discurso indirecto clásico y marcado por la presencia del *verbum dicendi* “pensaba”. En las frases siguientes, la presencia ya distante de dicho verbo se vuelve etérea, lo cual permite una progresiva permeabilización de las categorías discursivas: la segunda frase se divide así entre una oración que traduce el flujo de pensamiento de Yesenia “Aquel chamaco cabrón tenía que morir” y otra que releva de un casi clásico narrador heterodiegético con focalización interna: “y Yesenia estaba dispuesta a [...]”. El consiguiente complemento del verbo traduce nuevamente el pensamiento de Yesenia con la voz de la misma, incluyendo el registro coloquial, atribuible al personaje y no al narrador: “quebrarlo a la chingada”. En términos deleuzianos, podría hablarse de un uso menor de la lengua (Deleuze et Guattari, 1975). El español de Yesenia corresponde a un español menor, minorado por una variante o línea de fuga que proviene de un lenguaje rural, de clase baja, impregnado por la violencia y la miseria. Su presencia crea una brecha y se infiltra hasta contagiar el discurso del narrador, su español mayor o hegemónico.

18. La última frase reproducida aquí ahonda aún más en esta (con) fusión de las voces, al entremezclar vocablos coloquiales atribuidos a Yesenia (“el cabrón”) o palabras pueblerinas como “romo”, con otras más correctas o neutras, como “la oscuridad del patio”, que difícilmente se pueden relacionar más con una instancia que con otra. El uso popular aparece también en el imperfecto empleado en lugar del condicional “mientras le decía”, mientras que el uso del pretérito perfecto simple “encontró” en lugar del pluscuamperfecto mantiene la ilusión de un discurso sin mediación como lo sería el discurso directo. En efecto, Yesenia, en discurso directo, diría algo así como: *lo mataré con el machete que encontré*; mientras que en discurso indirecto, el narrador plasmaría: *lo mataría con el machete que había encontrado*. Como refiere Dorrit Cohn en cuanto al monólogo narrado, se recupera aquí la tercera persona propia del indirecto, y el pretérito perfecto simple proveniente del directo. Esta serie de fenómenos, cuya presencia es tan discreta como masiva a lo largo de la novela, genera una bivocalidad clave para el propósito de la obra.

19. En esta palabra bivocal radica la sustancia de dos dinámicas centrales que tienen que ver con el cuestionamiento inicial de este trabajo: por una parte, permite integrar las voces marginales de los personajes al flujo narrativo y, mediante la confusión con la voz del narrador, colocarlas en el centro de la enunciación, metaforizado en mi título como el ojo del ciclón. Se trata, pues, de una manera de rescatar diegética y socialmente aquellas voces que emergen y se mantienen periféricas, confundiéndolas con la posición narrativa hegemónica del narrador. Por otra parte, esta bivocalidad permite la emergencia paradójica de una distancia sutil entre la voz de los personajes y la del narrador, nueva brecha por la que se infiltra un silencio crítico irónico o una mirada empática según los casos, a veces ambos, como lo recalca ya Dorrit Cohn:

Now imitation implies two basic possibilities: fusion with the subject, in which the actor identifies with, “becomes” the person he imitates; or distance from the subject, a mock-identification that leads to caricature. Accordingly, there are two divergent directions open to the narrated monologue, depending on which imitative tendency prevails: the lyric and the ironic (Cohn, 1966; 110-111).

20. Si la ironía traduce una distancia crítica u hostil, la mirada empática produce al contrario un efecto de proximidad moral o simpatía por parte del narrador hacia el personaje. Este segundo punto es el que hace de este

libro una crítica acérrima de los mecanismos de la violencia interindividual sistémica.

## **2. El caso de Norma: empatía y denuncia**

---

21. Es particularmente relevante notar que, de los personajes cuyas voces conforman la novela, todos revelan haber sufrido e infligido violencia. Podemos tomar dos ejemplos antagónicos para ilustrar esta observación: el de Brando, el asesino, por una parte, y por otra el ejemplo paradigmático de Norma. Norma es una muchacha menor de edad que llega a La Matosa huyendo de su casa situada en otro pueblo, con el propósito de suicidarse y así ocultarle a su madre el embarazo que resulta de las violaciones infligidas por su padrastro. “Mejor morir que perderla” (Melchor, 2017; 139) es la lógica que resume la vulnerabilidad extrema de la niña y la magnitud de su desamparo. Es, sin duda, la figura con la que más empatiza el narrador, y por tanto el lector, a lo largo de la diégesis. La descripción de las violaciones y de los mecanismos psicológicos de sumisión es particularmente realista, cruda, insoportable:

Luisi [...] ni le había ordenado que se echara de espaldas y se abriera de piernas, o que se arrodillara para mamarle la verga, como Pepe siempre le pedía cada vez que se metían juntos a la cama. Mámame la verga, decía; mámame los huevos, mámale duro, chiquita, con ganas, así, hasta adentro, no te hagas la que te da asco si bien que te gusta, aunque no era cierto, aunque a Norma no le gustara en absoluto, pero él lo decía de todas maneras y ella nunca lo había sacado del error (Melchor, 2017; 121).

22. El discurso directo sin sus marcadores tipográficos alterna con un discurso indirecto de factura clásica, como si la violencia extrema de unas palabras tan tabúes no requiriera mayor originalidad narrativa. Norma, víctima del incesto impuesto por su padrastro, revela progresivamente a lo largo de su anámnesis<sup>1</sup> la ambigüedad que complica su propio reconocimiento como víctima, hasta proceder a la tristemente consabida inversión de culpabilidad. Después de evocar el alivio de la muchacha a la llegada del padrastro en el hogar, que estabiliza anímicamente a la madre adorada y alivia el peso de la gestión cotidiana de los hermanos menores, el relato esboza su frágil autoestima:

1 Por anámnesis, se entiende el relato que hace un paciente de sus antecedentes médicos o biográficos en el contexto de una consulta, para explicar los síntomas padecidos.

Norma 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, y se arrepentiría de haberla ayudado, y la correría de su casa y la enviaría de regreso a la oscuridad (Melchor, 2017; 122).

23. Aquí, el uso del monólogo narrado para traducir el flujo de pensamiento de Norma, produce un efecto de abismado vertiginoso. En el fragmento “la persona tan horrible que Norma era”, la tercera persona parece reproducir lo que Norma proyecta de lo que la gente piensa o pensaría de ella si supiera del incesto, reflejando así que se considera culpable, y que está convencida de que así la considerarían. Introyecta pues los discursos patriarcales culpabilizadores de las víctimas. El lector asiste así en directo a la revictimización de Norma, de la misma manera que se convierte en el testigo de las otras estrategias para silenciarla e invertir los papeles y la culpa, como en este pasaje en el que Norma reproduce, en tercera persona, lo que le decía su padrastro Pepe en segunda persona, y que ella ya integró como parte su autorretrato:

[...] Si desde chica se le notaba lo fogosa, vaya; desde chiquilla se veía que iba a ser una máquina para la cogedera, por la manera en que movía las nalgas cuando caminaba, y por la forma en que lo veía, y por cómo siempre quería estar pegada a él, siempre encimada [...] (Melchor, 2017; 134).

24. Mediante el flujo mental o la corriente de conciencia de Norma, es decir en boca de la víctima es como la autora reproduce insoportablemente las excusas consabidas, escuchadas por miles y miles de niñas y niños abusados durante generaciones, y a veces hasta por los tribunales en los pocos casos en los que salen a la luz los crímenes incestuosos y pedófilos. La aceptación casi sin resistencia de la niña, no por nada llamada Norma, es una de las mayores violencias presentadas ante el lector.
25. A través del personaje de Norma, todo el mecanismo de reproducción del incesto está plasmado, hasta cuando se narra que, al bañar a sus hermanos con aparente inocencia, “las manos de ella [...] tiraban del sexo de Gustavo o del de Manolo cuando los bañaba, porque le daba risa la manera en que sus salchichitas crecían y se endurecían entre más las tocaba” (Melchor, 2017; 106).
26. Nuevamente, en esta frase, se evidencia la presencia conjunta de las dos voces, la del narrador con su registro objetivo, clínico (“sexo”), que describe la imagen del recuerdo esbozado en la mente de Norma y la de Norma,

mucho más marcada subjetivamente, que recurre a una metáfora infantil e ingenua al referir al pene de los niños (“salchichitas”). Aquí, la crítica propuesta por la narración se basa en la distancia irónica operada por el desfase entre el tono juguetón e inocente atribuible a Norma y la gravedad de la escena –la utilización de la sexualidad de unos niños con el objetivo de satisfacer un deseo ajeno, la risa–, cuanto más grave que ninguno de los actores tiene conciencia de que se está produciendo algo anormal. Ignorancia del tabú secular del incesto (en tanto prohibición), ignorancia a secas, abandono afectivo y efectivo de una madre también víctima, inmadurez por su temprana edad, ausencia de malicia libidinosa durante el acto, las razones sobran para que resulte imposible condenar a Norma, y esto hace más desgarradora aún esta reminiscencia porque sería más sencillo si los abusadores fuesen monstruos, y no el paradigma de la víctima como es el caso aquí. Peor resulta, pero cuán tristemente banal al fin y al cabo, constatar que Norma se culpa por los hechos de los cuales ha sido víctima y por las consecuencias que tienen –un embarazo, el famoso domingo siete que le sirve de amenaza educativa a la madre para instar a su hija al recato–, mas no por los abusos que ella no tiene conciencia de haber cometido, cuando expone: “no podía regresar a su casa por culpa de algo muy malo que había hecho” (Melchor, 2017; 117).

### **3. El caso de Brando: de tabúes y de muertes**

---

27. Lo mismo sucede en las páginas dedicadas a Brando, cuya anámnesis se desarrolla a lo largo del capítulo VI de manera analéptica, al producirse desde la celda de la policía en la que se encuentra el muchacho tras haber sido arrestado por el asesinato de la Bruja y, como se descubre al final del capítulo, minutos antes de poder llevar a cabo un nuevo crimen, la violación probablemente seguida del asesinato de un niño que “no debía tener más de diez años” (Melchor, 2017; 210). Es decir que en el momento en que el lector capta la imagen de Brando, lo percibe en una situación vulnerable, por no decir miserable: sufre por las golpizas propinadas por los policías corruptos que sólo quieren apoderarse del dinero supuestamente escondido por la Bruja, su compañero de celda le acaba de robar los tenis de marca que había comprado con el dinero que le había robado a Luismi, y se encuentra acurrucado en un rincón, con la ropa manchada con sangre y excrementos. De esta manera, el asesino, el que hasta entonces aparecía

como el más duro de los protagonistas, el que guió la mano de Luismi para degollar a la Bruja y el que le gritó a Munra que arrancara para escapar del lugar, se presenta como la víctima de otros criminales o delincuentes y de los propios policías. La perspectiva intimista permitida por el monólogo narrado y más generalmente la focalización interna invita al lector a la empatía hacia el personaje.

28. Como en los capítulos anteriores, se desgranán las circunstancias que llevaron al protagonista a influir de una u otra manera en la muerte de la Bruja, remontando hasta la infancia y el (des)equilibrio familiar. La configuración del hogar en el que crece el joven Brando viene a completar la corte de los milagros social que constituyen todas las familias esbozadas, desde la de Luismi y la Lagarta, hijos de padres desconocidos y de prostitutas criados por su abuela violenta, hasta la de Norma evocada *supra*, pasando por la crueldad de la Bruja mayor con su hija... o hijo, al final no se sabe. En *Temporada de huracanes* los padres faltan y fallan, dejando que las madres se las vean solas con sus hijos. Si esta constante culmina con la muerte de Norma que priva a Luismi del papel de papá que parecía salvarle, se verifica también en casa de Brando, quien se cría solo con una madre devota a quién el adolescente rechaza con coraje por su ingenuidad. Impotente ante los cambios que experimenta su hijo, busca soluciones en posibles exorcismos, diabolizando literalmente las transformaciones hormonales, de humor y de sociabilidad de Brando. Dicho de otra manera, diaboliza las incipientes preocupaciones sexuales del muchacho; por otra parte, éste sufre por la imagen de niño siempre en las faldas de su mamá de la que se mofan los otros chicos del pueblo, como en aquel recuerdo de su primer acto sexual... abortado:

[...] los vagos del parque se reían a lo lejos de ellos, y gritaban: Brandi, el hijo de mami, ¿todavía te limpia el culo tu mami, Brandi? ¿Todavía te baña, y te pone tu talquito y te jala tu pitito para que duermas con los angelitos? ¿Cuándo vas a dejar de ser un pinche chamaco putito, Brando? ¿No te da vergüenza seguir haciéndote la puñeta? ¿No habérsela metido nunca a una vieja? Ahí está tu oportunidad, loco, le dijeron esos cabrones; métesela, métesela en caliente, antes de que se despierte, la noche en que salió a carnavalear con ellos a su primer desfile (Melchor, 2017; 169).

29. En este fragmento, la voz se desliza desde los recuerdos infantiles de cuando todavía salía a pasear de la mano de su madre –y notamos que resurge ahí el espectro del incesto banalizado por la reproducción de las creencias populares más rancias–, para luego mudar progresivamente hacia

los ataques más recientes de los vagos que se burlan de su virginidad, a menos que se trate de las burlas que imagina e internaliza Brando a fuerza de temerlas. Finalmente, la acumulación de preguntas provenientes de diversos estratos de la memoria desemboca en el discurso directo de los muchachos que le animan a cometer nada menos que una violación para confirmar su hombría.

30. Intrínsecamente relacionadas con la sexualidad, se nota aquí que tanto la mojigatería de la madre como los discursos machistas de los “vagos del parque” constituyen dos problemáticas que generan en él una imposible aceptación de sus deseos y una preocupación extrema por el qué dirán que explican, como lo veremos, su trayectoria criminal.
31. En efecto, Brando expone en el amplio capítulo VI lo inconfesable, y cómo lo inconfesable lo lleva a extremos de violencia con tal de no revelarlo. Este inconfesable, como en el caso de Norma, es de orden sexual, aunque en un inicio, y sólo en un inicio, no implique abuso. Descubre su sexualidad, vivida como un tabú a causa de la devoción de la madre, mediante revistas y videos pornográficos, pero rápidamente se enfrenta a un deseo imposible de admitir, la zoofilia completada por una pedofilia latente. Por las presiones del grupo, tiene unas primeras experiencias sexuales con mujeres que le dan asco y no le permiten acceder a la confirmación de su masculinidad: la eyaculación. Ante esto, y para anticiparse a posibles burlas, desarrolla una homofobia que no cesa ni cuando acepta las propuestas del mismo grupo de beneficiarse de los favores de los “chotos”, los homosexuales, que pagan por hacerles felaciones a los muchachos del pueblo. En este grupo, el sexo entre hombres está tan presente como la homofobia misma, sin que la paradoja se les haga evidente. Lo que revela entre líneas esta situación, es la miseria socioeconómica como motor de una amplia prostitución de menores: aparte del grupo de vagos amigos de Brando que reciben propina a cambio de participar en actos sexuales que compensan en algo la pobreza también sentimental y sensual que viven, Luismi tiene sexo con un ingeniero que trabaja a cierta distancia del pueblo y, cuando éste lo deja, se desespera, en parte, podemos suponer, por los sueños de ascenso social que se desvanecen junto con su amante y de los que el muchacho presumía en los bares.
32. La sexualidad de Brando es particularmente reveladora del personaje y de sus fallas, y participa en convertirlo en una víctima más ante los ojos

del lector. Así es como su deseo zoófilo se manifiesta para poner de realce las brechas en la autoestima del joven:

Brando [...] se ponía a vagar por las calles vacías del pueblo [...] que lo conducían al sitio en donde se celebraba aquel ritual cíclico, primigenio: [...] las sombras escurridizas de los perros sin dueño se congregaban para fornicar en sagrado silencio, con las lenguas de fuera y los sexos hinchidos y los colmillos pelados que exigían respeto a una jerarquía impuesta por el deseo jadeante de la perra. ¿Cómo hacía ella para elegir al primero? Porque para Brando todos eran igualmente bellos, libres y bellos y seguros de sí mismos como él no lo era ni lo sería nunca (Melchor, 2017; 165-166).

33. El joven, dominado por el grupo de vagos, y que no logra tener erecciones estables –por culpa de las drogas a menos que esta excusa le sirva para evadir otro tipo de explicaciones que cuestionarían su orientación sexual y por tanto su virilidad, es decir el único elemento que lo relaciona con un ralo y engañoso estatuto de dominante en el microcosmos de La Matosa–, el joven, pues, se queda fascinado por la fuerza bruta y por la naturalidad de la sexualidad canina, dos cosas que permanecen fuera de su alcance. Este deseo inconfesable se convierte luego en la emergencia de sentimientos hacia Luismi, que a su vez encarna un ideal de libertad y de virilidad:

Brando siempre había pensado que Luismi era un bato bien derecho, bien machín y bien chido; un bato que a pesar de ser apenas uno o dos años mayor que Brando ya hacía lo que le daba su rechingada gana y no le rendía cuentas a nadie (Melchor, 2017; 181).

34. El discurso indirecto retoma una jerga popular machista que asocia la rectitud con la masculinidad y la heterosexualidad, y erige a Luismi en modelo. Nace el deseo de Brando por Luismi al escucharlo cantar en casa de la Bruja, que entonces se revela bajo los rasgos de un hombre gay: “Nunca le dijo a nadie lo mucho que la voz de Luismi lo había conmovido; y hubiera muerto antes de aceptar que la verdadera razón por la que seguía yendo a las fiestas de la Bruja era para escuchar a Luismi cantar” (Melchor, 2017; 180).

35. La inocencia de este deseo, el primero que fuese de corte amoroso, se ve casi inmediatamente corrompida por la violación que vive Brando por parte de la Bruja:

en una ocasión sí tuvo que dejarse chupar la verga por la Bruja, ahí mismo en uno de los sillones del sótano, y mientras Luismi cantaba, para acabarla de joder, porque si no se dejaba el puto maricón de cagada lo habría corrido del cotorreo y a Brando no le apetecía regresar solo a Villa caminando entre los

cañaverales a esas horas de la madrugada, así que llegado el momento, *no sé tú*, se había sacado la verga, pero yo quisiera repetir, y había dejado que el puto se la mamara, el cansancio que me hiciste sentir, y había cerrado los ojos y escuchado el canto de Luismi, *con la noche que me diste*, pero él jamás metió las manos, *y el momento que con besos construiste*, y nomás hizo como la Borrega y el Mutante decían, que uno nomás debía cerrar los ojos y pensar en otra cosa mientras la lengua aquella envolvía su miembro [...] (Melchor, 2017; 181).

36. Brando se ve o se siente obligado por las circunstancias a aceptar la felación de la Bruja que va en contra de su deseo y se refugia en el canto de Luismi, plasmado en cursivas, que se intercala en el relato del suceso. La estrategia de disociación aconsejada y utilizada por los otros vagos al prostituirse queda así plasmada tipográficamente en el texto. Sobre todo, este acontecimiento vivido con asco y con el terror de hacerse homosexual por Brando llega a arruinar la pureza de sus sentimientos por Luismi, contagiados por el sello de la culpa gay. Al matar posteriormente a la Bruja, Brando mata simbólicamente su amor por Luismi. De hecho, la sucesión de pasos que llevan al crimen, desde la perspectiva de Brando, halla su origen en un encuentro carnal entre éste y Luismi, que representa una amenaza insuperable para Brando, en tanto que: “le daba horror que [...] lo confundieran a él con un puto” (Melchor, 2017; 185-186).
37. Si en aquella ocasión el joven, bajo el influjo de sus sentimientos y deseo, excepcional y significativamente no tiene problemas de eyaculación, la revelación de su deseo, lejos ya del sexo útil de la prostitución y del asco de los abusos de la Bruja, se convierte en su peor pesadilla: revelarse gay o mejor dicho, que su homosexualidad refrendada sea denunciada en el pueblo.
38. Ante esta perspectiva, dos posibilidades nacen en la mente del muchacho, quien sólo consigue contemplar la huida o la muerte: “en vez de haber huido como un puto cobarde lo que tendría que haber hecho era montarse sobre Luismi y aprovechar la indefensión de su sueño para estrangularlo con las manos” (Melchor, 2017; 189).
39. Estas reflexiones interiores de Brando lo llevarán finalmente a buscar dinero que robar en casa de la Bruja para escapar del pueblo y de la imagen que tanto temía que le reflejaran sus amigos. La muerte de la Bruja, quien sexualizó la relación entre Brando y Luismi al imponerle sexo oral a Brando mientras éste gozaba inocentemente con la contemplación de su amigo cantante, aparece pues simbólicamente como un intento por borrar la homo-

sexualidad que se revela ante el personaje y que no puede admitir y menos aún confesar.

40. Notemos que, ante un secreto inconfesable de orden sexual, Norma y Brando, en principio polarmente disímiles, se ven presos de dinámicas similares: la primera se siente culpable de los abusos sufridos, mas no de los cometidos sin conciencia de ello; el segundo se siente culpable por su orientación sexual y por sus sentimientos amorosos y no por haber participado en la violación colectiva de una mujer inconsciente. En ambos casos, los adolescentes son víctimas de discursos sociales que fomentan y legitiman las violencias que viven (incesto, homofobia) y que desembocan en la muerte de Norma y la muerte social de Brando. En ambos casos también, las reacciones ante la inminencia de la revelación del secreto que los avergüenza contemplan la huida y la muerte, aunque esta última con variantes significativas: Norma planea suicidarse, antes de que el abortivo que le diera la Bruja la llevara a desangrarse en el abandono de un hospital público, mientras que Brando contempla por su parte el asesinato de su amante para que no revele nada. Si los dos son víctimas de una sociedad patriarcal machista y abusiva, la figura femenina opta en detrimento propio por no reproducir, en la medida de lo posible, esta violencia, cuando el personaje masculino se proyecta matando a su madre además del amante y de la Bruja.

## Conclusión

---

41. Provenientes de polos opuestos en términos genéricos (una es mujer, otro es hombre), pero también diegéticos (la víctima por antonomasia y el delincuente venido a asesino), las voces de Norma y de Brando convocadas y dirigidas por Fernanda Melchor en *Temporada de huracanes* se completan hábilmente para esbozar una cartografía de las violencias en los pueblos desheredados de México, aunque no exclusivamente en ellos. Sus testimonios, que reúnen una focalización interna expresada con un léxico y una sintaxis fraguados en la violencia y en la pobreza sociocultural, y los discursos de los que en sus respectivos microcosmos opacos ejercen el poder y la violencia, se completan en la narración con la sutil distancia crítica de la instancia narradora, en la que emerge la figura de la autora implícita. Esta polifonía de voces que se entrelazan en un enunciado complejo revela,

desde la ironía ante las incoherencias de los vagos homófobos que emiten teorías para no ser tildados de homosexuales sin dejar de entregarse a la prostitución con hombres, hasta la empatía generada por el abandono educativo y afectivo en el que se crían Brando y Norma, el sistema de reproducción de las violencias sexuales y genéricas en una sociedad representada como patriarcal y socioeconómica, culturalmente atrasada. Así es como el lector sigue el recorrido de jóvenes víctimas que pasan a ser culpables, en mayor o menor medida, sin dejar de ser víctimas, hasta la muerte propia o ajena. ¿Será que las estirpes condenadas a mil años de violencia patriarcal no tienen una segunda oportunidad sobre la tierra? La discreta presencia narrativa de una figura autorial no logra ni busca evitarle al lector el sumergirse en el fango de las múltiples violencias y hacer cuerpo con la indignancia de los personajes, pero sí le permite no perderse definitivamente en ella, no desistir ante tantos círculos viciosos, haciéndose cada vez más firme ante la violencia, cada vez más informado, cada vez más crítico, cada vez más capacitado para identificar los resortes de la violencia sin caer en la tentación maniquea de imaginar una frontera entre víctimas y verdugos. Al exponerse así el lector a la intimidación accidentada y violentada de los personajes de la novela, no puede dejar de llevar sobre su propia intimidación –seguramente en cierta medida también accidentada y violentada– una mirada renovada, ora empática, ora férreamente crítica, cuando no ambas, que quizás le permita reconfortar a la víctima que pudo ser a la vez que estar al acecho de los deslices que pueden llevarlo a participar en la reproducción de la violencia.

## Epílogo

---

42. El análisis merecería extenderse a otros personajes y matizarse con los nuevos enfoques que éstos brindarían. Piénsese por ejemplo en el caso de la Bruja y en su evolución o metamorfosis en función de la focalización narrativa. Al hacer de estas voces y de sus respectivas heridas, fallas y crímenes el centro de la narración, al hacer del relato del incesto por la víctima el origen del otro crimen de sangre que abre y cierra la novela, al colocar este relato en el centro cuantitativo del libro, páginas más, páginas menos, Fernanda Melchor le obliga al lector a escuchar lo que usualmente no se oye, a ver lo que no se mira, sin desviar los ojos, o mejor dicho, para parafrasear al juez Edouard Durand, juez de menores en el tribunal de Bobigny y primer copresidente de la comisión CIIVISE, invita al lector a luchar contra el

natural y comprensible instinto de desviar la mirada (Flament, 2017), de taparse los oídos, de cerrar el libro. Mediante la ficción, Fernanda Melchor propone una recopilación de los consabidos discursos de los opresores y rescata del silencio las palabras, por mucho tiempo sepultadas o desterradas, del horror. Y aquí radica, quizás, la incómoda familiaridad que uno puede sentir al confrontarse a las voces de *Temporada de huracanes*; porque, mal que bien, todos, todas, conocemos este horror de cerca o de lejos. Algunos lo habremos vivido, otros lo habremos presenciado, todos nos habremos callado, un poco o mucho, demasiado en todo caso. Leamos *Temporada de huracanes* y démosla a leer, leámosla en voz alta para que tiemblen los muros porque sí tienen oídos, para que las palabras más infames y con ellas las realidades que denuncian salgan de la oscuridad y del silencio de los abismos y lleguen al centro del escenario social, colectivo, polifónico. Para que se incorporen a la temporada de huracanes que inició hace poco y que, con o sin *hashtags*, lleguen hasta el ojo del ciclón, aquella –según la Wikipedia– “parte más tranquila de la tormenta sin viento en el centro y con cielos despejados” (“Ojo (ciclón)”, 2023).

### **Bibliografía citada**

---

“Ojo (ciclón)”, *Wikipedia, la enciclopedia libre*, Wikipedia, la enciclopedia libre, 10/07/2023, consultado el 15/09/2023, <es.wikipedia.org/wiki/Ojo\_(cicl%C3%B3n)>.

BAKHTINE Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, trad. Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1987 [1978].

COHN Dorrit, “Narrated Monologue: Definition of a Fictional Style”, *Comparative Literature*, Vol. 18, No. 2 (Spring, 1966), Duke University Press, 1966, p. 97-112.

DELEUZE Gilles et GUATTARI Félix, *Kafka, pour une littérature mineure*, Paris, Éditions de Minuit, 1975.

FLAMENT Flavie et DUSFOUR Karine, *Viols sur mineurs, mon combat contre l’oubli*, Film documentaire (70 min) produit par Béatrice Schonberg, Emmanuel Chain, Thierry Bizot et Gaël Leibling, Chrysalide Productions & Éléphant Doc, diffusion France 5, 2017.

V. PITOIS PALLARES, «*Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor...»

GARCÍA MÁRQUEZ Gabriel, *El otoño del patriarca*, Bogotá, Plaza y Janés, 1975.

MELCHOR Fernanda, *Temporada de huracanes*, México, Literatura Random House, 2017.

RULFO Juan, *Pedro Páramo*, México, Fondo de Cultura Económica, 1955.

WARNES Carlos (César BRUTO), *Lo que me gustaría ser a mí si no fuera lo que yo soy*, Buenos Aires, Orientación Cultural Editores, 1947.