

**Polifonía e identidades en el umbral:
construcción de la crítica social
en *Temporada de huracanes*
de Fernanda Melchor**

Jordi Serrano-Muñoz

Universitat Oberta de Catalunya

Resumen: En este capítulo exploro cómo la escritora Fernanda Melchor (Veracruz, 1982) articula su denuncia de una serie de opresiones sistémicas contemporáneas a través de la construcción de identidades disidentes en su novela *Temporada de huracanes* (2017). Mi intención es realizar un análisis de los recursos literarios empleados por la novelista a la hora de tejer una narrativa polifónica. Se trata de una obra cuyos personajes aparecen representando distintos modelos marginales y marginados que reclaman una agencia precisamente en la apropiación y luego problematización de arquetipos de opresión. Estudiaré cómo este tipo de reapropiación se enmarca dentro de un paradigma de protesta contemporánea en México preocupado por distintos ejes de conflicto social: el feminicidio, la pobreza o la violencia. Argumento cómo la polifonía en esta obra conduce a la construcción horizontal de tiempos y espacios, a una policronía y politopía, constituyéndose como el motor de su crítica.

Palabras clave: polifonía, Fernanda Melchor, literatura mexicana, Temporada de Huracanes, crítica social

Un crimen que devuelve el eco de muchos otros que lo explican, lo unen y lo ensombrecen. Un pueblo que tanto existe como deja de existir, definido en un mapa pero no atado a unas coordenadas fijas. Un tiempo no especificado que es espejo del presente, reconoce la huella del pasado y pide un futuro

diferente a la recurrencia de los ciclos meteorológicos. Unos personajes que en su individualidad gruesamente perfilada aparecen representativos de todo tipo de padecimientos sociales. Los moldes en los que parecen contruidos se resquebrajan cuando muestran la complejidad de una realidad resentida ya de generalizaciones, estereotipos y caricaturas. *Temporada de huracanes*, escrita por Fernanda Melchor, narra los acontecimientos que envuelven el asesinato de la Bruja, vecina de la Matosa, Veracruz. El interés por resolver el misterio de los motivos y condicionantes del homicidio se diluye para ceder su atención al panorámico escrutinio psicosocial del tiempo, lugar, comunidad e individuos involucrados. La novela está dividida en ocho episodios estructurados sobre el eje de una o dos voces principales. El lector accede a esta realidad a través de un torrente de informantes que se apelan, se contradicen y se complementan. Este arroyo va hilado por una narradora cuasi omnisciente que busca la horizontalidad de todas las voces en la construcción del relato. A lo largo de la obra vemos que las facultades de esta narradora fluctúan entre la capacidad de acceder a los pensamientos y emociones sellados de los personajes, reconocer desconocimiento sobre la acción que sucede en una escena o recurrir al chisme y al saber popular como fuente para construir el escenario de la novela.

En este capítulo, mi propósito es explorar el recurso de la polifonía en *Temporada de huracanes* atendiendo en particular a las implicaciones a la hora de articular un mensaje de crítica social. En mi análisis defiendo una concepción del recurso polifónico que parte de tejer una narrativa sobre la multiplicidad de voces autónomas pero que se entrelazan entre sí. En *Temporada de huracanes*, la polifonía implica además horizontalidad y pluralidad en espacios y tiempos, lo que fortalece una denuncia de carácter sistémico a las problemáticas sociales señaladas en la novela. Mi estudio de esta obra se construye por lo tanto alrededor de estos tres ejes: la polifonía como múltiples narradores, múltiples espacios y múltiples tiempos. Veré cómo se manifiesta este recurso a través de varios ejemplos a lo largo de la obra.

El objetivo de este ensayo es doble. Por un lado, mi intención es ver hasta qué punto podemos llevar la idea de polifonía para hablar también de una distribución de espacios y de tiempos no solo ajenos sino incluso contrarios a disposiciones jerárquicas en la representación literaria. Por otro lado, este trabajo tiene como fin destacar cómo la polifonía es en sí un recurso crucial a la hora de transmitir un mensaje de crítica social contemporánea. Su formato horizontal, rizomático y panorámico contribuye a la concepción de los problemas sociales como cuestiones sistémicas. Este modelo advierte contra la simplificación y el aislamiento de hechos, circunstancias y versiones (es decir, de voces en un relato) como método para entender y explicar los conflictos sociales. A través de una exposición polifónica, el lector puede

experimentar la naturaleza compleja de cada problema y atender a sus contradicciones y codependencias. La novela polifónica informa a los lectores de los peligros de confiar en una voz autorizada como única fuente que articule, explique y justifique los conflictos del México contemporáneo.

Temporada de huracanes y la polifonía

Temporada de huracanes fue publicada en 2017 por Literatura Random House con gran éxito de crítica y recepción. A la ristra de galardones (Premio Internacional de Literatura, Premio Anna Seghers, finalista del Man Booker Prize International) le acompañan sus ya nueve ediciones en 2020, traducciones al inglés, francés, portugués, alemán, italiano o coreano, así como rumores de una posible adaptación cinematográfica. La capacidad de atraer al público lector parece compartida por académicos y otros especialistas. Además del capítulo que Paulo Andreas Lorca también le dedica a *Temporada de huracanes* en este volumen, autores como Marco Eduardo Ávalos Reyes, Gloria Luz Godínez Rivas y Luis Román Nieto han publicado destacables piezas centradas en esta novela o incluyéndola en su corpus de análisis. Aunque en muchas de ellas se hace mención a los recursos de estilo empleados por Melchor, como la corriente de conciencia abiertamente inspirada por *El otoño del patriarca*, de Gabriel García Márquez, la mayoría se han concentrado en el estudio de la simbología e imaginiería presentes en la novela.

Godínez Rivas y Román Nieto exploran por ejemplo la relación entre la crítica a la lacra de los feminicidios en México con la construcción de la figura de la Bruja. Partiendo del trabajo de Silvia Federici, trazan los vínculos entre colonialidad, brujería y teoría queer (o ‘queer-crip’, empleando el término de Paul B. Preciado citado en su artículo) para hablar también sobre el papel subversivo de la bruja para las escritoras mexicanas (Godínez Rivas y Román Nieto 66). El trabajo de Ávalos Reyes comparte con mi texto el propósito de revelar los recursos de crítica subversiva inscritos en la estructura narrativa. En su caso, Ávalos Reyes estudia cómo la representación de lo abyecto y del chisme le sirve a Melchor para articular una denuncia a dos tipos de poder. Primero, el biopoder, pues “la abyección solamente se puede definir desde la diferencia, a partir de su opuesto radical; la limpieza, el orden, la belleza, el canon: lo que, socialmente, se considera un cuerpo dentro de las exigencias de una ideología determinada” (62). Segundo, al poder de las narrativas dominantes, ya que “el chisme se resiste al poder... no es una sola voz que dicta el curso de lo que se cuenta, sino que el relato se encuentra adulterado, y de esa infección se desprenden historias, eslabones” (Ávalos Reyes 69). Francisco Tijerina Martínez, por último, presentó en su tesis de maestría (inérita hasta la fecha) una aproximación general a esta obra en la que se cuestiona si “la posibilidad de que la novela *Temporada de huracanes* de

Fernanda Melchor exceda el condicionamiento a ser simplemente un objeto de consumo en el mercado literario” (9). Aunque irregular en la profundidad de sus reflexiones, la pieza de Tijerina cuenta con un trabajo bibliográfico sólido y encomiable.

Mijaíl Bajtín desarrolla la idea de polifonía a partir de su estudio de la obra de Fiódor Dostoyevski, publicado originalmente en 1929. La característica diferencial de la polifonía es la concesión de autonomía y hasta soberanía subjetiva a las voces representadas en la ficción. Para que una obra sea polifónica no solamente es necesario que haya más de un héroe o heroína que estructure la trama, sino que es imprescindible que los personajes sean, según Bajtín, “free people, capable of standing alongside their creator, capable of not agreeing with him and even of rebelling against him” (6). Es decir, estamos hablando de obras en las que la voz narradora, esté identificada en el autor o autora o sea la de un personaje vehicular, no se sitúa por encima del resto ni monopoliza la legitimidad discursiva y representacional de lo que sucede en la novela. En las obras polifónicas, la realidad diegética no está determinada por un sujeto creador, sino que se compone por “a plurality of consciousnesses, with equal rights and each with its own world, combine but are not merged in the unity of the event” (Bajtín 6). Como apunta Liisa Steinby, en la novela polifónica o polisubjetiva “the characters acknowledge to each other the same position of an autonomous subject that they themselves occupy” (41). Esta disposición anivelada de narradores y esta forma de entender la pluralidad de subjetividades socava el privilegio de una voz única que dictamine, defina y explique el conflicto:

Within a multivoiced narrative, then, the authority possessed by each narrator must be understood in the context of all of the surrounding narratives; although such considerations do not remove or deny narrative authority, they necessitate an understanding of how that authority is mitigated and challenged by the system of narratives that surround it. (Day 68)

Este recurso es particularmente importante cuando se describen individuos o comunidades oprimidas, “for it undermines the notion of a central perspective or a narratively controlling angle of vision, whether of an honorable first-person or truly omniscient narrator” (Slethaug 18).

La polifonía abre las puertas por lo tanto a la construcción de realidades representadas y representativas que están determinadas por un esfuerzo conjunto, coral y horizontal. Rechaza jerarquías verticales, autoridades incontestables y la imposición de narrativas oficiales como legítimas, naturales, explicaciones autoevidentes de cómo y porqué suceden o se

desarrollan los conflictos. Defiendo además que esta característica de horizontalidad impresa en el recurso a la polifonía no sólo queda limitada a la diversidad de voces como fuentes de la realidad diegética. La aparición de múltiples voces narrativas en situación de cooperación e igualdad abre el espectro a entender el espacio y el tiempo no como puntos fijos, sino como planos paralelos del desarrollo de la acción y del conflicto. La polifonía invita a una especie de “policromía” y de “politopía”, a la constitución de los tiempos y los espacios que existen representados en la novela como los que puede existir fuera de ella. En el siguiente análisis, exploraré cómo esta construcción de voces, tiempos y espacios múltiples en *Temporada de huracanes* sirve para entender las opresiones conjuradas en la novela como sistémicas y no exclusivas del caso y escenario narrado.

Polifonía, policronía, politopía

Temporada de huracanes está estructurada alrededor de la voz testimonial de algunos personajes que orbitan, con grados variables de involucración, en el acontecimiento principal del argumento: el asesinato de la Bruja. El desarrollo de la trama a través de los ocho capítulos de la novela no es cronológico, pero sí permite al lector acceder a una imagen lo más completa posible de los acontecimientos que preceden y suceden al homicidio con más detalle conforme avanza la obra. En este sentido, Melchor concibe las circunstancias que ciñen el crimen como una incógnita solo para el lector, que deberá atender a todos los personajes, es decir, escuchar todas las voces, para hacerse una visión completa, poliédrica, del asesinato. Este recurso es similar al empleado por Akutagawa Ryūnosuke en su relato *Yabu no naka*, “En la espesura del bosque”, adaptado en 1950 con gran éxito por Kurosawa Akira en el film *Rashōmon*. Varios personajes de esta película, entre ellos la víctima a través de una médium, cuentan su versión del mismo homicidio sucedido en un bosque de bambú. A través de las contradicciones entre los distintos testimonios, el espectador concluye que no existe relato único que pueda aspirar a la legitimidad explicativa. La realidad se debe construir e interpretar a partir de los puntos de unión y de conflicto entre distintas subjetividades. Del mismo modo, la novela de Melchor forja la necesidad de interpretar el crimen desde un panóptico de narradores, sin que ninguna predomine como autoritaria sobre el resto.

Temporada de huracanes tiene dos tipos de capítulos. El primero está articulado por la narradora y no incluye la voz de ningún personaje en concreto. Se trata de episodios breves y descriptivos. Este modelo incluye los capítulos 1, 2 y 7. En el primer capítulo, se posiciona al lector en el lugar, el momento y el punto clave del conflicto: el cadáver de la Bruja es descubierto por un grupo de niños que juegan en una cañada. En el segundo capítulo, la narradora nos

cuenta la historia de las dos Brujas, la víctima y su madre. El séptimo capítulo sirve de conclusión y cierre narrativo. Compuesto íntegramente por chismes, la narradora rompe con la visión subjetiva del microcosmos de los personajes y da cuenta de las grandes corrientes que envuelven al conflicto: superstición, agresiones, el avance de la violencia del Estado en la región y el miedo de las mujeres a continuar siendo víctimas de estas estructuras del terror. Por otro lado, el segundo modelo de capítulo se construye alrededor de una o dos voces principales, personajes que se sitúan en puntos de relativa proximidad al conflicto: Yesenia en el capítulo 3, Munra en el 4, Norma y Chabela en el 5, Brando en el 6, y el Abuelo en el 8. Resalta en esta distribución que ni la Bruja ni Luismi, identificados en la realidad diegética como víctima y verdugo, tengan un capítulo conducido por sus voces. La reconstrucción de los hechos y la interpretación del mismo la realiza el entorno, y con esto Melchor refuerza el papel colectivo en la elaboración de narrativas.

Este segundo tipo de capítulos constituyen el corazón polifónico de la novela. Los personajes toman el control de la crónica y comparten espacio con la narradora en horizontalidad e igualdad de condiciones. Sin embargo, no estamos hablando de meros vehículos para la representación de una acción igualmente determinada por la voz narradora. Los personajes se apropian de los hechos y de sus interpretaciones, ejerciendo inflexiones de juicio moral y empatías selectivas, manifestando rechazos y difundiendo mentiras que chocan, contradicen y en ocasiones hasta enervan a la narradora.

Melchor utiliza varios recursos para dotar de autonomía diferenciadora a los personajes. Todas las voces comparten un mismo territorio estilístico: una corriente de conciencia arrolladora, sobria en signos de puntuación. Un bloque de texto que se repite página tras página y en el que el lector sólo puede acudir a los cambios de ritmo para ayudarse en las transiciones. En este líquido amniótico, uno de los principales recursos para la articulación de la voz es la variedad en la integración del discurso participante. Se mezclan diálogos en estilo directo, indirecto y resumido con reflexiones, insultos y juicios internos de modo que el lector no siempre puede estar seguro de si algo se ha dicho tal y como lo reporta la voz del personaje, se dijo pero está siendo intervenido por el personaje, o el personaje sencillamente lo está pensando o ha pensado, pero sólo el lector tiene acceso a esta información: “Vas y chingas a tu madre, loco, alcanzó a graznar cuando por fin se le pasó la tos: eres un pendejo cara de verga [...] si bien que sabes que no puedes casarte con una chamaca tan chica, cabrón, y el otro necio con que sí, que sí podía” (Melchor 71).

Otra marca diferenciadora de estas voces principales es su relación con sus interlocutores: a quién se dirigen cuando hablan, qué tipo de agencia tienen en los diálogos y si interactúan o no con la voz narradora. Estas características

no sólo definen el temple de los personajes, sino que determinan el posicionamiento y las posibilidades de actuación de cada personaje-arquetipo en su relación con el conflicto principal. Yesenia, por ejemplo, construye su narración como un monólogo hasta que en un pasaje cambia de registro y apela directamente a sus hermanas, dando a entender al lector que su historia va dirigida a ellas: “¿Te acuerdas, gorda? Te agarró cantando en el baño, toda mojada y encuerada, y además de la madrina te dijo que a partir de ese día te olvidarás para siempre de la escuela” (Melchor 44-45).

La voz de Munra está condicionada por marcas de confesión. Desde la primera frase, “La verdad, la verdad, la verdad es que él no vio nada” (Melchor 61), Munra combina el soliloquio privado con apelaciones a la policía, en especial al comandante Rigorito: “Míreme, mi comandante, yo no puedo ni caminar, estoy inválido desde febrero de 2004” (Melchor 92). La vulnerabilidad de su voz es tal que en un momento su narración es secuestrada por el dictado oficial de un agente redactando el informe sobre su involucración en el asesinato:

Y en eso sonó el teléfono de nuevo y era otra vez ese pinche chamaco que decía que había conseguido dinero, que le pagaría la gasolina para que le hiciera el paro de llevarlo a un jale, *por lo cual el declarante* entendió que su hijastro necesitaba que le hiciera el favor de llevarlo a un lugar. (Melchor 89, énfasis mío)

La personalidad retraída de Norma, vehiculada en el quinto capítulo, se ve reflejada también en los diálogos: más allá de sus reflexiones, su voz sólo aparece para responder a interpelaciones directas. Este mutismo ya se adelanta en la escena inaugural del capítulo, en la cual Norma se niega a responder a la trabajadora social, para romperse al final del capítulo, cuando, harta, llama desesperada a su madre. Chabela se erige como la figura opuesta a Norma a través de su voz. Es una mujer asertiva, locuaz, que presume de autonomía y de haberse apropiado de su destino a pesar de las desgracias y miserias de su infancia y juventud. Aunque profesora estima y cuidados hacia Norma, la domina a través de sus diálogos y en la toma de decisiones. Le cambia el nombre por el de Clarita, una hermana suya, mostrando que, para Chabela, Norma no es un sujeto de pleno derecho sino un arquetipo de muchacha desvalida. La voz de Chabela exuda confianza y desafío, con largos monólogos biográficos en los que combate contra prejuicios de género: defiende que fue elección suya trabajar como prostituta y no una imposición masculina, alardea de mantener económicamente a su marido, de tener relaciones sexuales con quien le place y de criticar la maternidad como un error. Es idea de Chabela que las dos acudan a la Bruja para pedir que ayude a Norma con un brebaje abortivo. Representa a través de ello también al resto

de mujeres de la zona, aliadas de la Bruja, que le tienen una mezcla de miedo y simpatía, una relación de sororidad compleja y en ocasiones contradictoria.

La importancia de la posición jerárquica de los interlocutores con respecto a cada voz narradora también parece determinante para Brando. En su capítulo, solamente Willy, la Borrega y el Mutante (los amigos del parque de este personaje) gozan de ver representadas sus voces mediante discurso reportado. Brando, que tiene complejos y se siente constantemente intimidado por el juicio de sus amistades, manifiesta de este modo la fuente de sus ascendientes. Las voces de la autoridad (para Brando, sus amigos y su padre) son las únicas que no están mediadas por la intervención de sus recuerdos o su juicio sino que están reportadas verbatim en la narración. Las intervenciones de estos personajes son siempre agresivas hacia Brando: desaprobación, desprecio y humillación. Representan además el peso más visible de las estructuras heteropatriarcales y homófobas que constituyen la realidad social descrita en la novela. Ante ello, Brando se demuestra impotente pero retiene un odio y una rabia sin procesar que desempeñarán un papel fundamental para el desenlace de los hechos.

La voz narradora principal, cuasi omnisciente, es el hilo que conecta todos los personajes, pero no lo hace desde una posición de poder, sino que busca constantemente exhibir su sesgo subjetivo para posicionarse en horizontalidad con el resto. A pesar de tener control sobre la narración, en ocasiones dice desconocer detalles de lo que está sucediendo en escena, igualando su experiencia a la de otros personajes o a la del lector: “Aunque nadie supo quién fue el valiente que se animó primero, el que juntó valor para cruzar la noche hasta llegar al caserón de la hechicera” (Melchor 28). Otras veces se descose el velo de pretendida distancia en la descripción de acontecimientos y se funde la opinión y el juicio de la narradora con el de los personajes, crítica y hasta agresiva, revelando su posicionamiento al respecto del conflicto: “Pobre Bruja, pobre loca, ojalá que de menos sí agarren al chacal o los chacaes que le rebanaron el cuello” (Melchor 33).

La narradora contribuye a la construcción de una realidad diegética coral legitimando el conocimiento popular, las habladurías y los rumores como fuente para la representación de hechos y circunstancias. Todo el capítulo 7 está articulado de esta manera, con párrafos que empiezan con la misma fórmula, “Dicen que”: “Dicen que en realidad nunca murió, porque las brujas nunca mueren tan fácil”, “Dicen que muchos se metieron a esa casa a buscar el tesoro después de su muerte” o “Dicen que la plaza anda caliente” (Melchor 215-216).

Por último, hay un tercer tipo de voz, menor pero presente a lo largo de la novela, que es la incursión repentina de música en la narración. Melchor incrusta letras de distintas canciones entre sus diálogos o descripciones, la mayoría de veces a mitad de una frase, interviniendo en el flujo de la

narración, a veces como acompañamiento escénico – por ejemplo, para trasladar al lector al ambiente del bar Sarajuana – y otras de modo que termina interrumpiendo un pensamiento, una conversación o una acción:

No sé tú, cantaba el bato, pero yo no dejo de pensar, con aquella voz que era límpida como el cristal, ni un minuto me logro despojar, trémula como una cuerda vibrando, de tus besos, tus abrazos, de lo bien que la pasamos la otra vez, y a Brando se le hizo un nudo la garganta.
(Melchor 180, cursiva en el original)

La acción de la novela se realiza en una serie de espacios concretos. A excepción de parte del capítulo de Norma y Chabela, que sucede en Ciudad del Valle, el resto de los acontecimientos acaecen en el municipio de La Matosa, Veracruz. A pesar de que existe un asentamiento homónimo a ochenta kilómetros de la capital del estado, tampoco se puede asegurar que Melchor esté hablando en particular de esa localidad. Otras poblaciones que en la novela aparecen mencionadas como cercanas a La Matosa, como Palogacho o Matacuite, también tienen sus correspondientes diseminados en el estado de Veracruz pero en regiones no vecinadas, al contrario de lo que sugiere *Temporada de huracanes*. La ambigüedad en el espacio sirve para socavar cualquier intento de justificación en exclusividad de los conflictos denunciados en la novela a un territorio en concreto. Veracruz padece de violencia sistémica sostenida por el Estado (por acción u omisión), pero la obra no pretende ser leída como una representación localizada de estos problemas o como una condena a la situación específica en el estado. De hecho, la elección de no situar en coordenadas exactas el emplazamiento de estas localidades permite al lector establecer puentes entre La Matosa y otros espacios equivalentes en las periferias urbanas de cualquier otro punto de la geografía mexicana. Como tantos otros municipios en el país, La Matosa es un pueblo erigido a la vera de una carretera. Su economía formal e informal depende del tráfico, del intercambio de bienes y servicios producido por la existencia de un pozo petrolero que dio sentido en primer lugar a la construcción de la carretera que lo cruza. Es un pueblo prácticamente sin historia, fundado en el último cuarto del siglo XX sobre las ruinas y los cadáveres de una versión anterior de sí mismo, destruido por un huracán y olvidado por las autoridades. Representa en ese sentido un *topos* contemporáneo, un sitio definido por los hechos, necesidades, peligros y problemáticas del México del cambio de siglo. Al no estar condicionado por un pasado diferencial, permite al lector la translocación de las experiencias descritas a otros espacios redefinidos por las exigencias del presente. La Matosa se insinúa en el filo del no-lugar que pueda ser un todo-lugar.

Su identidad está definida no tanto por su pasado, sino los vínculos que establecen sus vecinos entre sí y con su espacio. Los personajes se mueven determinados por las prácticas de periferia: los edificios emblemáticamente constituyentes de una municipalidad – el palacio de gobierno, la iglesia, la escuela – o no existen, o no se mencionan, o son relegados a la marginalidad. Los únicos espacios que actúan como centro en la novela son la plaza del parque, ocupada por Luismi, Brando y el resto de sus amigos, y el bar Sarajuana. Las residencias, espacio presente en la narración de todos los capítulos, no parecen unidas a núcleos de población, siendo el caso paradigmático de extramuros la casa de la Bruja.

Su separación geográfica del resto del pueblo refuerza la excepcionalidad de la Bruja, posicionada en una marginalidad tanto física como social, en la periferia de la periferia. La casa de la Bruja se describe también como un punto de reunión donde la socialización se tuerce desde lo público a lo privado. Es el espacio donde la Bruja atiende a las mujeres y les da consulta. Es también el lugar que acoge sus fiestas y donde realiza sus encuentros sexuales. Al mismo tiempo, la casa de la Bruja está descrita como un edificio sellado, infranqueable sin invitación, protegido por el miedo del tabú. Es blanco de especulaciones, se sospecha que esconde un gran tesoro, se le acusa de ser punto de invocación de fuerzas satánicas. La narradora juega con la ambivalencia alimentada por la superstición local. Al mismo tiempo que descarta la superchería retratando el interior de la casa simplemente como un lugar sucio, lleno de basura y abandonado, insiste en la existencia de una habitación sellada, el núcleo del misterio, cuyo interior sólo es revelado al lector a través de habladorías. La casa de la Bruja emerge como un espacio representativo a pequeña escala del tratamiento ambiguo de La Matosa: territorios translúcidos, flotantes, que a fuerza de ser descritos de manera contradictoria por varias voces, todas ellas válidas y ninguna con autoridad total, entran a formar parte de la propiedad común a través de la ingesta del lector. El espacio ve su condición ontológica desdibujada por el encuentro de las múltiples subjetividades que otorga la narración polifónica.

A la horizontalidad en las voces y la imprecisión del espacio se le suma un tratamiento del tiempo no-linear. Los capítulos articulados por voces de personajes presentan una estructura de cronología rizomática que orbita siempre alrededor del mismo centro: el homicidio. El devenir de los acontecimientos salta entre distintos puntos temporales y regresa a una escena en particular repetidas veces en un mismo episodio para añadir detalles concretos. La trama se mueve como por túneles subterráneos, desorientando al lector y haciendo prácticamente imposible predecir el rumbo de la narración. Los capítulos 4, 5 y 6 presentan además una forma circular: empiezan y terminan por un mismo momento: Munra justo después

del asesinato, Norma en el hospital y Brando en la celda. Este recurso conlleva la sensación de tiempo arrestado y de simultaneidad entre todas las experiencias: no existe un progreso direccional, no hay un avance teleológico, los recuerdos y hechos presentados por cada una de estas voces tienen el mismo peso a la hora de explicar y definir el conflicto. Este modelo de exposición, posible gracias a la narración polifónica, fomenta una interpretación de los conflictos sociales como sistémicos. Apuesta por la necesidad de aproximarse a ellos de forma holística, panorámica, con una visión de conjunto que no busque aislar el crimen del contexto de entorno y las ramas temporales que lo ligan con su comunidad y su espacio.

La novela evita hacer referencias a anclas temporales evidentes: no se dan fechas y las únicas marcas históricas son vagas o crípticas. El lector puede inferir que la acción sucede en algún momento de la segunda década del s. XXI gracias principalmente a huellas culturales: canciones compuestas en estos años y al breve pero para el caso significativo detalle de la camiseta del Manchester United con el nombre y número de Javier Hernández ‘Chicharito’, que jugó en el equipo entre 2010 y 2014. La otra marca temporal, ésta más explícita, se da en el capítulo 2 cuando se hace mención al “año del deslave” como 1978 (Melchor 24). Este acontecimiento queda marcado como un momento pivote para la comunidad de la zona: el mismo desastre hace desaparecer del mapa el primer pueblo de La Matosa y causa la muerte de la madre de la Bruja. Con el asesinato más de treinta años después de la Bruja Chica y la venida de otro huracán se cierra el círculo. La llegada del agua, como lo describe el Abuelo en el capítulo 8, trae un cambio tal vez esperanzador (Melchor 222).

Conclusiones

Polifonía, policronía, politopía. El recurso de una construcción horizontal merma el poder de una voz narrativa monopólica y pone en duda la eficacia de un discurso único, incluso si es oficial, a la hora de proporcionar todas las respuestas a problemas concretos. La aproximación del conflicto desde varios puntos de vista simultáneos, desde varias subjetividades, desde la multiplicidad de identidades, cruzadas y entrelazadas, revela que los conflictos no existen en un vacío. Están interconectados, son codependientes, y sólo atendiendo a los males sistémicos que se entrelazan con el homicidio de la Bruja podemos comprender los condicionantes que permiten y condicionan el crimen. La polifonía permite esta suspensión en raíces aéreas. *El otoño del patriarca* también condensa en una sola las posibles biografías del arquetipo del dictador latinoamericano, en un territorio reconocible pero no precisable, en varios tiempos simultáneamente posibles (Ortega 422), posibilitando que el libro polifónico “amplifique lo real” (Neghme Echeverría 87).

Temporada de huracanes no tiene sospechosos habituales. El abordaje del problema en su conjunto, lo macro, obliga a prestar atención a lo micro, a la escala del individuo con su comunidad. El Estado está prácticamente ausente a lo largo de la novela: ni el gobierno ni sus instituciones tienen un papel que parezca determinante en el desarrollo de los conflictos presentados en la novela (a excepción quizás de la intervención policial al final de la obra); como tampoco lo tiene el crimen organizado. Sin embargo, no por ello se le exime de responsabilidad: son el cerco que atenaza pueblo, era e individuo. La Matosa como periferia urbana los tiene como las fronteras de su particular centro, pero así como todos los personajes sobreviven en situación de subalternidad, el límite que supone el Estado sigue siendo un agente de opresión. Su presencia banal se convierte en inevitable. Marca los términos de la capacidad, de la oportunidad y del privilegio. Su poder es invisible porque no necesita actuar: la disposición del sistema de opresiones que padecen los personajes es su obra y designio.

Del mismo modo que este recurso a la horizontalidad revela la complejidad en la reconstrucción del homicidio, debemos entender este crimen como una representación más de una multiplicidad de crímenes simultáneos. *Temporada de huracanes* muestra cómo los conflictos sociales no pueden ni se deben entender como aislados. La muerte de la Bruja no es un fenómeno abstracto ni excepcional, sino que corresponde a un patrón extendido como una red por todo el país (aunque por supuesto no limitado a México) de violencias interconectadas. Miseria, explotación laboral, abortos irregulares, feminicidio, homofobia, transfobia, consumo y tráfico de estupefacientes, corrupción por parte de las fuerzas del orden, violaciones, abuso de menores, robos, agresiones intrafamiliares o desapariciones forzadas son sólo una muestra del catálogo de opresiones representadas en la novela y que se vinculan con el homicidio pero no dependen de él para comprenderse. Sin el asesinato de la Bruja, estas violencias seguirían existiendo. La polifonía revela por lo tanto la conjunción sistémica de formas de opresión que no pueden limitarse a un tiempo, comunidad o territorio concreto como el de La Matosa o el del estado de Veracruz. Si bien hasta cierto punto una ficción de narrador único también puede aspirar a la denuncia y a la representatividad más allá de lo particularmente descrito, el recurso de la polifonía, extendido a tiempos y lugares como he detallado en este texto, incorpora a su vez una dimensión de denuncia intrínseca e inherente: la violencia no puede ser abordada desde la voz única, la explicación unidireccional, de emisor asumido en autoridad. Para poder entender y afrontar el reto de combatir y exterminar las opresiones y violencias contemporáneas, es necesario aprehenderlas como un mal sistémico. Los homicidios no se terminan apresando a los asesinos. La pobreza no se termina con medidas caritativas. El narcotráfico no se termina capturando a narcotraficantes. La corrupción no se acaba sólo con

votar por otro partido político. Necesitamos narrativas que nos recuerden que, sin una visión de conjunto, no dejaremos de lamentarnos cada vez que vuelva el huracán.

Obras citadas

- Akutagawa, Ryōnosuke. *Rashōmon y otros relatos históricos*. Satori Ediciones, 2015.
- Ávalos Reyes, Marcos Eduardo. “Temporada De Huracanes De Fernanda Melchor: Una Lectura Del Cuerpo Desde El Terreno Del Chisme y La Abyección.” *Connotas. Revista De Crítica y Teoría Literarias*, no. 19, 2020, pp. 53–70., doi:10.36798/critlit.vi19.302.
- Bajtín, Mijaíl. *Problems of Dostoevsky's Poetics*. Traducido por Caryl Emerson, University of Minnesota Press, 1984.
- Day, Sara K. “Power and Polyphony in Young Adult Literature: Rob Thomas’ Slave Day.” *Studies in the Novel*, vol. 42, no. ½, 2010, pp. 66-83.
- Melchor, Fernanda. *Temporada de huracanes*. Literatura Random House, 2017.
- Neghme Echeverría, Lidia. “Lo verosímil y la intertextualidad en ‘El otoño del patriarca’”. *Hispanamérica*, no. 36, 1983, pp. 87-99.
- Ortega, Julio. “El otoño del patriarca: texto y cultura.” *University of Pennsylvania Press*, vol. 46, no. 4, 1978, pp. 421-446.
- Rashōmon*. Dirigido por Kurosawa Akira, Daiei Film, 1950.
- Rivas, Gloria Luz Godínez y Luis Román Nieto. “Queers and Bewitched: Temporada De Huracanes of Fernanda Melchor.” *Anclajes*, vol. 23, no. 3, 2019, pp. 59–70., doi:10.19137/anclajes-2019-2335.
- Slethaug, Gordon E. “Multivocal Narration and Cultural Negotiation: Dorris’s A Yellow Raft in Blue Water and Cloud Chamber.” *Studies in American Indian Literatures*, vol. 11, no. 1, 1999, pp. 18-29, doi: 10.2307/20736895
- Steinby, Liisa, y Tintti Klapuri. *Bakhtin and His Others: (Inter)Subjectivity, Chronotope, Dialogism*. Anthem Press, 2013.
- 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.