

Rumor testimonial en *Temporada de Huracanes* (2017) de Fernanda Melchor

Itatí Abril Guzmán Grech

Universidad Nacional de Salta

Itatigrech@gmail.com

Fecha de recepción: 15/12/2024

Fecha de aceptación: 08/05/2025

Palabras clave: testimonio, memoria, rumor testimonial, literatura mexicana

Resumen

En la multipremiada novela ficcional de Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes* (2017, Random Penguin House), las violencias toman forma de discurso huracanado. Esta obra cargada de particulares estrategias discursivas y estilísticas, amerita un análisis interdisciplinar que atienda a la multiplicidad de temáticas y sentidos que construye, a partir de los rumores que circulan en “La Matosa”, pueblo ficticio donde transcurren los hechos. Este artículo se propone indagar la noción del “rumor testimonial”, y su utilidad como herramienta metodológica de análisis del discurso oral que construye el universo de la novela.

El “rumor testimonial” se conforma a partir de diferentes aportes. En primer lugar, Josefina Ludmer (1977) y la posibilidad de rastrear un núcleo-matriz en los discursos populares de circulación oral; y en segundo lugar, Rossana Nofal (2022), quien ha denominado “cuentos de guerra” a las matrices que se reiteran en los testimonios de juicios de post dictadura en Argentina. Ambos conceptos permiten un acercamiento a la definición de los *rumores testimoniales* que atienden, además, a lo planteado por la antropología cultural: el estudio situado de memorias localizadas y de acontecimientos determinados en un contexto específico sociohistórico y político.

Key words: testimony, memory, testimonial rumor, Mexican literature

Abstract

In the award-winning fictional novel written by Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes* (2017, Random Penguin House), the forms of violence are expressed through the hurricane-like discourse. This literary work, loaded with specific discursive and stylistic strategies, calls for an interdisciplinary analysis that addresses the multiplicity of themes and meanings that it creates, based on the rumors that circulate “La Matosa” (a fictional town where the events take place). This article proposes to examine the concept of “testimonial rumor”, and its usefulness as a methodological tool for oral discourse analysis, that the novel’s universe builds.

The “testimonial rumor” is formed based on the contributions of Josefina Ludme (1977) and the possibility of tracking a core-matrix within the oral circulation of popular/community-based discourses, and to Rossana Nofal (2022), who has termed “war stories” the matrices that are reiterated in the testimonies of post-dictatorship trials in Argentina. Both concepts allow for an approach on the definition of the testimonial rumors that they address, also on what was set forth by cultural anthropology: the situated study of localized memories and events determined within a specific sociohistorical and political context.

Acercamientos a la definición de rumor testimonial

Dicen que el calor está volviendo loca a la gente (...). Que la temporada de huracanes se viene fuerte. Que las malas vibras son las culpables de tanta desgracia: decapitados, descuartizados, encobijados, embolsados que aparecen en los recodos de los caminos o en fosas clavadas con prisa en los terrenos que rodean las comunidades. Muertos por balaceras y choques de auto y venganzas entre clanes de rancheros; violaciones, suicidios, crímenes pasionales como dicen los periodistas. (Melchor, 2017)

Nada en la obra de Fernanda Melchor (2017) es totalmente cierto, ni totalmente falso. *Temporada de huracanes*, publicada en México por Random Pengüin House, narra el brutal asesinato de una bruja sin nombre y la dolorosa realidad de los habitantes que convivían con ella. Esta mujer es encontrada luego de unos días, en un canal del pueblo por unos niños que pasaban casualmente. Las versiones sobre su vida -y su muerte- se construyen a partir de los rumores que rondan en la Matosa, pueblo ficticio donde abundan los asesinatos, la violencia y las injusticias.

La prosa espiralada de esta novela se compone, principalmente, de las narraciones orales de sus personajes y de una voz aparentemente colectiva, en donde se mezclan diferentes discursos y dolores. Debido a esta complejidad se toman los aportes de Rossana Nofal (2022) sobre los “cuentos de guerra” y de Josefina Ludmer (1977) sobre la “matriz del cuento” para el análisis de la obra. Se propone, además, la noción de “rumor testimonial” como posible acercamiento metodológico de estudio a relatos orales de índole informal. Todos estos principios y las relaciones entre ellos se desarrollan brevemente a continuación.

Contar el cuento

J. Ludmer (1977), en Onetti. *Los procesos de construcción del relato*, realiza un arduo trabajo de rastreo de matrices o núcleos productores de narraciones, en relatos orales. Estas matrices mantienen un sentido que se apega a la primera versión de producción narrativa. Sin embargo, existen también núcleos que no se sostienen y que están en constante modificación debido al oficio propio de

los narradores que replican la historia. En otras palabras, en los cuentos que se transmiten de boca en boca se pueden encontrar estructuras básicas que se repiten, aunque cambien su contexto y sus narradores.

Los narradores, quienes se encargan de mantener vivos estos cuentos populares, agregan o modifican los detalles que consideren necesarios para mantener a los oyentes interesados en el relato. Además, Ludmer (1977) ha puesto el foco en dos instancias esenciales de estas narraciones: a) la matriz productora, que se repite de forma oral, siendo diferente cada vez que es re-narrada; b) la recolección del relato por escritura que provoca, inevitablemente, la estabilización y unificación de las versiones que se producen en la oralidad. Para Ludmer, “contar el cuento” es una forma de transmitir memoria y cultura en diferentes ámbitos sociales.

Cuentos de guerra

Los “cuentos de guerra” hacen referencia a relatos que se transmitían de boca en boca, reiteradamente, en el ámbito popular, durante los juicios de la memoria postdictadura en Argentina, y que se contradecían o complementaban según quién fuera su enunciador. El foco de esta teoría se pone en las posibilidades que ofrece el sujeto los pronuncia. Los cuentos de los hablantes compuestos por experiencias propias y complejizados por las memorias colectivas de los pares, permiten narrar eventos traumáticos informalmente. Es decir, los cuentos populares de la Argentina postdictadura son una herramienta de resguardo y transmisión de memorias, y, al mismo tiempo, de denuncia por parte de diferentes comunidades afectadas por las violencias.

El nombre que escoge Nofal (2022) para estos relatos no es casual. Los cuentos, retoman lo propuesto por Ludmer (1977) respecto a la oralidad, mientras que la guerra, refiere a dos connotaciones importantes: la defensa de los militares que participaron del golpe de estado, quienes defienden constantemente que el país estaba en guerra y que, por lo tanto, las acciones tomadas se justifican como estrategias y protocolos propios de un enfrentamiento; por otro lado, los sobrevivientes, retoman sus propias vivencias para luchar en contra de estas versiones, lo que demuestra la disparidad de fuerzas y tensiona una versión instalada en la consciencia colectiva de los ciudadanos.

Nofal (2022) considera que existe una relación innegable entre la oralidad, la memoria, la historia y los testimonios institucionalizados en los juicios de la memoria. Esta relación, que tensiona y posiciona la oralidad como prueba de un delito, permite el acercamiento a diferentes puntos de vista de un mismo momento que se complementan entre sí. El hecho central -la dictadura militar del '76- sería equivalente a la matriz nuclear que produce las diversas narraciones de un cuento, y las versiones respecto a esta matriz configuran y establecen narrativas y poéticas que organizan los discursos de los sujetos de acuerdo a sus experiencias y contextos.

Es importante mencionar también la relevancia de la sentencia judicial, desarrollada por W. Benjamín, citada por Nofal (2022):

La sentencia condensa los sentidos múltiples en una experiencia comunicable. Desde una lectura de Walter Benjamín en su ensayo sobre el narrador y sus oficios, la sentencia es el documento que devuelve la voz a los soldados enmudecidos en su regreso del campo de batalla. Un cuento que cuentan el testigo y el fiscal para que algo quede en la memoria. (p.20)

La condensación de los sentidos es, al igual que con lo propuesto por Ludmer (1977), la instancia de la escritura que termina de estabilizar las diversas versiones en una sola. Se establece una historia oficial, por nombrarlo de alguna manera, y funcionará como documento para validar o invalidar versiones que continúan en circulación de boca en boca.

Chisme, violencia y memoria: rumor testimonial

Si se toman en cuenta los conceptos expuestos anteriormente, surge la necesidad de tratar también otra teoría que termina de delinear el marco en el que se desarrolla, inicialmente, el rumor testimonial: J. L. Austin y los llamados actos de habla. Estos hacen referencia a enunciados que producen un efecto en su realidad inmediata: sancionan sobre lo ocurrido, dan un veredicto, establecen una condena, entre otros. Dicha teoría se enfoca, principalmente, en dinámicas judiciales, pero para hacerlo operativo en otro tipo de enunciados, se pensará

aquí a partir de una concepción más amplia. Esto es, se considera que todo rumor, dentro de la novela de Melchor (2017), es performativo y provoca, por lo tanto, un efecto en las vidas concretas de los sujetos, más allá del lenguaje.

Si se piensa ahora en el chisme, se toma la definición de Cazares (2008, citado por Lomelí y Dilean, 2021), quien considera que:

funciona como un escamoteo del lenguaje para dar significado a una historia a partir de la reinterpretación de símbolos subyacentes que reterritorializan el discurso oficial y hegemónico, por medio de un lenguaje subrepticio, el cual permanece oculto en las historias mínimas y cotidianas, pero que a través del chisme se ponen en evidencia y desocultan. (p.8)

Se trata, entonces, de un registro oral historiográfico que permite la reconstrucción y el mantenimiento cultural de una sociedad y que funciona como herramienta de denuncia y crítica. Los enunciadores dejan escapar, estratégicamente, sus memorias y sus dolencias. Por lo tanto, los chismes se relacionan con los cuentos de guerra y las matrices de producción debido a sus características y potencialidades para dar testimonio y mantenerlo en circulación gracias a la reproducción oral entre la comunidad.

Los rumores son una voz colectivizada que, además de lo mencionado anteriormente, permite la resignificación de las dolencias que sufren los sujetos en sociedades precarizadas. Los testimonios presentes en la novela recogen numerosas vivencias que se entrelazan, se complementan y se tensionan, y que, a diferencia de lo planteado por Ludmer (1977) y Nofal (2022), no caen en la cesura ni en la estabilización de la escritura. Esta particularidad se produce debido a la peculiar enunciación de *Temporada de Huracanes* (2017), donde no se dejan claros los hechos, y se siembran constantemente incógnitas sin resolver y eventos sin conclusiones (estas particularidades se analizan en detalle en el siguiente apartado).

La reconstrucción desordenada de los días previos al asesinato de la Bruja, en conjunto con las experiencias propias de cada narrador, pintan un retrato sombrío que denota no sólo la ausencia de la justicia, sino también, la continuidad ininterrumpida del ejercicio de la violencia que atraviesa el discurso y esboza

una realidad difuminada por los toques de la pluma y la ficción. En este espacio y tiempo desfasado, en la negociación de sentidos, es donde se produce la identificación simbólica de un espacio colectivo usualmente ignorado. Algo similar a lo que propone Ludmer (2009) respecto a las narrativas post-autónomas que permiten un corrimiento de las tangentes, un ir y venir entre una frontera y la otra: lo oral y lo escrito, lo ficcional y lo no-ficcional. La novela encuentra, además, un espacio de conexión directa con otro aspecto importante de su teoría respecto a las matrices del cuento: la inversión¹ (temporal y espacial).

Narrar se convierte en una forma de invertir el orden social, el tiempo e incluso el espacio. Los sujetos, usualmente silenciados, toman la palabra y direccionan el relato, al mismo tiempo que logran traer a la vida las memorias de una mujer asesinada y los hechos pasados que los atormentan constantemente. El narrar a través de los rumores se vuelve sinónimo de otras acciones importantes: contar, decir, recordar, mantener, denunciar, archivar y, como se prefiere, particularmente, para este caso, **testimoniar**. Nuevamente, en relación con el acto de habla, los rumores se presentan como enunciados que tienen efecto fuera de sí mismos y que modifican su entorno, pero sin renunciar a su natural multiplicidad.

El huracán de chismes que se arremolina sobre las cabezas del pueblo de La Matosa, habilita la palabra en el momento en el que deben testificar ante la justicia, aunque esta parece no escuchar sus denuncias. Los chismes arremolinados se traducen en un relato desordenado y caótico que no tiene orden porque ¿quién le pide orden a un huracán que arrasa con todo a su paso lanzándolo a la nada? Los rumores que dan testimonio en la novela no buscan tener orden ni seguir las convenciones establecidas por la institución de la justicia.

Se vuelve evidente, al leer la obra y algunas entrevistas dadas por Melchor, que La Matosa es una representación del territorio mexicano en el que nació y creció la autora. El espacio territorial creado para la ficción, con la presencia de grupos de narcotráfico y trata de personas, posibilita una crítica social y una

1 La *inversión* es comprendida por Ludmer (1977) como una característica de la narración que pone, en primer término, lo que debería ir último. En el plano del relato, lo que va antes temporalmente, aparece después. En la novela de Melchor, se narra la muerte de la Bruja como apertura, y los hechos anteriores se desarrollan posteriormente a partir del segundo capítulo.

denuncia al gobierno del país donde, a diario, asesinan y desaparecen jóvenes y mujeres sin ninguna sanción por parte de la justicia. La objetivación de los cuerpos de estos sectores precarizados, especialmente en pueblos pequeños y alejados de la urbanización moderna de las capitales, se maximiza cuando la institución encargada de impartir la justicia y la seguridad de su población no interviene en los asuntos relacionados, directa o indirectamente, con bandas criminales.

Para leer esta relación directa con la realidad mexicana, Rita Segato (2003) propone la noción de “violencia expresiva”, entendida como aquella que tiene como finalidad la expresión del control absoluto de una voluntad sobre otra, apunta a expresar el dominio, la soberanía y el control de un determinado grupo que posee el monopolio del poder simbólico, social y sistemático. En otras palabras, la violencia en lugares precarizados como “La Matosa” o Veracruz –ciudad donde se inspira Melchor para imaginar su novela– es utilizada por grupos de poder que mueven su entorno en base a intereses propios para demostrar que su control, no sólo alcanza a los civiles, sino también, a los organismos que deben impartir cuidado y paz.

Se menciona el análisis de Segato (2023) porque es necesario atender a las particularidades del territorio mexicano, frente a las propias del territorio argentino alrededor del cual se construyen las teorías de Ludmer (1977) y Nofal (2022). La historia de México es un elemento fundamental para el estudio de la obra de Fernanda Melchor, porque su forma y contenido no es solamente debido al estilo de su autora, sino que, atiende a las necesidades de una sociedad atormentada por la violencia estructural y oprimida, continuamente, por problemáticas sociales ignoradas por las instituciones competentes.

Para recapitular, el rumor testimonial es una manifestación enunciativa conformada por matrices narrativas productoras, sentidos múltiples no estabilizados, una temporalidad desordenada y un discurso embrollado, a menudo invertido. Como se menciona al inicio de este artículo, esta es una aproximación al concepto, por lo tanto, no se pretende una definición exhaustiva. Sin embargo, si es posible señalar que los rumores testimoniales tienen un carácter performativo porque pueden transformar su realidad y transgredir el silencio, a través

de la reproducción de narraciones orales que no atienden a las reglas convencionales de la escritura, ni del testimonio -ni como género narrativo, ni como género jurídico- pero que logra, sin embargo, denunciar, resignificar y registrar la realidad de los sujetos que enuncian.

Huracanes y rumores: la prosa de F. Melchor

Recursos de la novela Temporada de Huracanes (2017)

Esta novela llena de enunciados largos, confusos y desordenados intenta simular la oralidad propia de los rumores o los chismes. Se mezclan los tiempos (el pasado y el presente), las personas gramaticales (primera y tercera, esta última es la más común) y las narraciones orales de los diferentes personajes que conforman la novela. La historia avanza y retrocede constantemente, los capítulos suelen terminar como iniciaron, la narración parece estar construida para crear la ilusión de espiral que recorre diferentes panoramas de realidad hasta llegar al asesinato de la bruja del pueblo. En este apartado se realizará un análisis de estos recursos en relación a la forma de crear este efecto de lectura en *Temporada de Huracanes* (2017).

Respecto a los narradores, se pueden identificar cuatro: Yesenia, Norma, Munra y Brando. Todos ellos tienen un capítulo propio, en donde se cuenta su historia personal y su relación con la Bruja y con otros personajes (Chabela, Luismi, Pepe, entre otros menos relevantes); parecen acostumbrados a un ambiente donde no se puede confiar ni siquiera en los funcionarios públicos por su complicidad con el narcotráfico. Todos ellos son sujetos abyectos dentro de un ambiente violento y periférico donde su existencia no puede ser concebida como algo más que la de víctimas y victimarios. No pueden escapar de esta realidad en la que han estado insertos durante toda su vida.

Sobre la Bruja, protagonista de la novela, se encuentran descripciones que la asocian a “un hombre vestido de mujer”, al que utilizan para satisfacer sus placeres, pero que carece de nombre y de voz propia desde el momento en que aparece en el relato. De ella sólo se sabe lo que dicen los demás, las únicas palabras que pronuncia se leen a través de otras voces, su figura se transforma

constantemente por las múltiples miradas externas que la asocian a lo negativo, lo excesivo, lo asqueroso. Ella es el centro de las narraciones, podría pensarse como el sujeto que causa la producción de las matrices, es decir, su vida y el crimen que cometen en su contra son la matriz productora de narraciones a partir de la cual se desarrollan el resto de las historias.

Para entender el funcionamiento de los diferentes relatos se analizará el capítulo IV, centrado en la figura de Munra, uno de los cómplices del asesinato de la Bruja y la pareja de una prostituta desaparecida llamada Chabela. La tercera persona es la que prima a lo largo de esta parte del libro, simula una especie de chisme contado por un sujeto impersonal que, a su vez, tiene acceso a las memorias y sentires de los personajes. Esta voz colectiva configura un narrador omnisciente constituido a partir de una multiplicidad de voces, externas e internas, que acceden a sus dolencias y a sus contradicciones. Este recurso se presenta también en los dos primeros capítulos y en el capítulo final.

En medio de la voz narradora se mezcla el uso léxico de modismos y palabras malsonantes que otros le dicen a los personajes (o que ellos se dicen a sí mismos), y la presencia de violencias normalizadas que forman parte de su cotidianidad. Un ejemplo de ello es el siguiente:

(...) 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 de aquellos dos *cabrones* [énfasis agregado] pidiéndole que acelerara, que acelerara, ya, *pinche cojo, métele la pata hasta el fondo, esa madre ya está prendida*, [énfasis agregado] para largarse de ahí cuanto antes y alcanzar la brecha que llevaba al río (...) (p.43).

Estos modismos y palabras malsonantes, no sólo sitúan la narración en un espacio territorial y cultural determinado, sino también en una cultura con reglas particulares de tratamiento. El uso lexical en la novela, además de simular la oralidad y el pensamiento, funciona como un vistazo rápido al panorama de la realidad inmediata y violenta que utiliza el lenguaje para recordarle a los sujetos su lugar en la sociedad, para señalar las características que los posicionan en un determinado lugar jerárquico de importancia.

La presencia de las canciones típicas de los ambientes, rancheras y baladas mexicanas, se entremezclan entre las secuencias narrativas:

No quiero que regreses nunca más, cantaba la radio, prefiero la derrota entre mis manos, en la estación de las canciones rancheras que a Munra tanto le cagaban, si ayer tu nombre tanto pronuncié, ¿por qué mejor no ponían una salsa?, hoy mírame rompiéndome los labios, pero al chamaco, quién iba a decirlo, en serio, los ojos se le fueron poniendo vidriosos y colorados como si estuviera a punto de chillar (...) (p.49, cursiva original del texto).

Las voces de los cantantes de narcocorridos, el ambiente social determinado, entre otra serie de recursos como programas de radio, conversaciones ajenas, interrogantes policiales, preguntas retóricas, justificaciones de sus acciones más cuestionables, etc., son utilizadas para enriquecer la construcción del pueblo y sus contadores de cuentos, ya que en la novela no hay descripciones extensas ni secuencias consecutivas que permitan imaginar el entorno en el que se mueven los personajes. La polifonía huracanada de la prosa es la encargada de construir al pueblo, su cultura y a sus personajes y, además, configura un paisaje sonoro que puede oírse a lo lejos, como rumores que se avecinan lentamente.

La autora utiliza también marcas gráficas tales como las cursivas que dejaban entrar a las canciones, y las mayúsculas, como estrategia para marcar el cambio tonal de algunos discursos:

(...) se indignó tanto con él que se puso a gritarle en plena calle que estaba bien pendejo, bien pinche idiota y operado del cerebro si creía que ella, ELLA, iba a andar de limosnera con la perrada del Partido como tú, pinche Munra, no tienes madre ni dignidad ni tantita vergüenza, pinche perro, lo único que sabes es dar lástima (...) (p.52)

En este caso, además de ser un discurso indirecto de otro personaje, marca un modo de leerlo, un cambio tonal que se puede interpretar sin la necesidad de escucharlo.

Más adelante en el relato de Munra, avanzados ya en el capítulo, se puede ver que aparecen voces ajenas a los chismes, es la marca de un cambio de género que deja de ser rumor y pasa a ser testimonio:

(...) el Luismi y el Brando y el Willy consumieron también pastillas psicotrópicas de las que *el declarante* [énfasis agregado] desconoce la marca o tipo, hasta las dos de la tarde, hora en que su hijastro le preguntó si siempre sí iba a hacerle el paro que le había pedido, y yo *le dije* [énfasis agregado] que no tenía gasolina, que tenía que darme dinero primero, y ahí fue cuando me di cuenta de que quien llevaba el dinero era Brando (...) (p.65)

En el fragmento anterior, después del cambio de género, la narración pasa a ser responsabilidad de un “yo” que atestigua lo sucedido, que se defiende e intenta justificar su participación en el asesinato de La Bruja. Este tipo de cambio sin introducción simula una especie de devenir de la consciencia de la que el lector es testigo, ya que además de ser caótica y fragmentada, parece estar enunciada en voz alta, se presenta de diferentes formas y continua con un ir y venir temporal y territorial de la novela. Así, es posible rastrear cambios de chisme a consciencia, de chisme a monólogo, de chisme a diálogo no estructurado y viceversa, entre muchos otros ires y venires que oscilan como lo haría un huracán.

Además, se puede notar que la mayoría de los personajes comienzan con la narración de lo sucedido en la comisaría del pueblo, como declarantes o testigos del crimen principal. A lo largo de sus monólogos, la narración se desvía hacia el pasado y se mezcla con las subjetividades de los narradores. Cuando el relato regresa a la comisaría, en ese anclaje temporal al presente, es donde aparece este tipo de marcas introducidas por términos como “el declarante” o el paso a la primera persona, aunque varía de acuerdo a los personajes y los capítulos.

Finalmente, la autora utiliza una serie de recursos que marcan una circularidad temporal. Esto puede ser leído en diferentes claves: en primer lugar, los eventos que se desarrollan por fuera del asesinato de La Bruja (el hecho central) pero

sin dejar de mantenerlo presente en las diferentes narraciones; en segundo lugar, la compleja interrelación que se establece entre los personajes, directa o indirectamente; y, en tercer lugar, la circularidad interna de los capítulos, que en la mayoría de los casos parten desde una situación que se reitera en el final.

La construcción del rumor testimonial en la novela

Es posible pensar que el rumor testimonial, en concordancia también con Nofal (2022), encuentra grietas a través de las cuales los sobrevivientes pueden susurrar las experiencias de lo vivido, en una organización paradójica de la legitimidad de su relato, pero también las bases que permiten el ingreso de la sospecha. Estos sujetos que enuncian, casi sin querer, casi como si estuvieran pensando, dejan escapar piezas del rompecabezas que retrata la verdad de una sociedad marginada por el Estado y el sistema.

Los diferentes narradores cuentan diferentes versiones, detalles que cambian entre un relato y otro, focos de atención que se disparan en direcciones contrarias según quién las enuncie, preocupaciones que se modifican de acuerdo a la diversidad de vejámenes que aquejan sus cuerpos y los desvían del crimen inicial. Los rumores se modifican del boca en boca, y es por eso que en los capítulos de *Temporada de huracanes* (2017) se pueden leer escenas narradas de diferentes maneras, modificadas de acuerdo con la vivencia de cada personaje porque lo que prima, en toda la novela, es la subjetividad.

El uso de múltiples recursos como el léxico particular que imita fielmente la oralidad, las oraciones interminables, la falta de puntuación o el exceso de ella, el cambio de persona gramatical y de género discursivo, las marcas gráficas, y el tiempo circular favorecen la proliferación de coyunturas narrativas, en contraposición a la estabilización de los relatos planteada por documentos jurídicos o cuentos escritos. Debido a que prima una voz colectiva -que en ocasiones focaliza sobre un sujeto, pero no descuida la multiplicidad-, es posible visibilizar la convivencia de diferentes cuentos que se producen a partir de la matriz nuclear, y que evidencian la lucha de memorias presentes en una misma comunidad. En palabras de Ludmer (1977): “hay que poner en escena el gesto polisémico de contar. Hay que explorar todas las posibilidades del ‘contar’, de

la palabra ‘contar’, hay que construir una máquina ‘contar’; conjugar-conjurar un verbo” (pp. 176-177). Testimoniar, en este caso, se vuelve una necesidad para mantener viva la denuncia colectiva y evitar el olvido de quién fue la Bruja, para no ceder ante la amenaza del silencio y el avance constante de la violencia.

Palabras finales

*Dicen que en realidad nunca murió,
porque las brujas nunca mueren tan fácil.*

(Melchor, 2017)

La forma de dejar algún registro de lo que les sucede a estos cuerpos, que a veces aparecen sin nombre, sin forma, sin familia que los busque, sin justicia ni duelo, es a través del escamoteo espiralado de oralidad que dejan escapar en los mercados, en las puertas de las casas, en los zaguanes. Ese es su registro, su verdadero testimonio, su verdad. Entre vecinos, entre mujeres, entre jóvenes, no hay censura, no escatiman en detalles que los incriminen ni hechos que no cuentan por vergüenza. El rumor testimonial, configurado por los propios sobrevivientes, es la herramienta que les permite decir sin decir, denunciar sin señalar con el dedo, mencionar los nombres de los perpetradores y esperar que les caiga el peso de las miradas acusadoras del resto de la comunidad.

Por ello, y tal como se ha visto en el breve análisis realizado anteriormente, la tarea de contar el cuento se deforma al punto de terminar con múltiples relatos que se relacionan con el principal, pero que permiten poner la atención en otros focos de emergencia. La matriz narrativa es el asesinato cruento de la bruja, y las otras manifestaciones de violencia son pequeñas cuentas que se ligan a la narración, lo que amplifica su materialidad y la vuelve expansiva. El desenvolvimiento de los sujetos es caótico porque su entorno es caótico, y es por eso que el rumor, el chisme, la comenta, es una de las únicas formas que tienen los habitantes del pueblo de mencionar y materializar en el habla, sus denuncias y penas.

En la novela, la construcción de la violencia yace en los cimientos del pueblo, lo que afecta todas las relaciones entre los sujetos. La sexualidad y el abuso físico, se suman a la violencia sistemática y estructural presente en el pueblo y en los discursos de cada uno de los personajes que cuentan, a través de las narraciones polifónicas sus realidades inmediatas. La violencia en todas sus formas es parte de la realidad de los individuos que no logran concebir una vida diferente donde los crímenes, no son sólo situaciones aisladas, sino rutina de la que ya no se sorprenden.

Los discursos que persiguen a las mujeres independientes, a las brujas, a las “criaturas hijas del diablo”, y a los sujetos precarizados, les niegan la posibilidad de salir del sistema violento en el que están insertos. Esta novela intenta retratar la profundidad compleja que envuelve a los sujetos en huracanes de violencia que los hacen víctimas y victimarios de forma simultánea. La temporada de huracanes, de esos huracanes que llevan nombres de mujeres, que azotan la tierra con violencia y desordenan lo establecido, es representada por los chismes y las experiencias de los sujetos que narran a través de una voz comunitaria. Los rumores testimoniales se vuelven revolución, reivindican las historias no oficiales, los relatos no historizados y las memorias que conforman la novela de Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes* (2017), permiten -valga la redundancia- testimoniar sin clausurar sentidos.

Referencias

- Godínez Rivas, G. L., y Román Nieto, L. (2019). De torcidos y embrujos: *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. *Anclajes*, 23(3), 59-70.
- Ludmer, J. (1977). Contar el cuento. En *Onetti. Los procesos de construcción del relato*. Sudamericana, pp. 157-199.
- (2009). Literatura post-autónomas. En *Propuesta educativa*, núm. 32, p. 41-45. Facultad Latinoamericana de Ciencias Sociales.
- Melchor, F. (2017). *Temporada de huracanes*. Random House.
- Moraña, M., y Valenzuela Arce, J. (Coords.). (2017). *Precariedades, exclusiones y emergencias: Necropolítica y sociedad civil en América Latina*. Gedisa.
- Nofal, R. (2022). Escritura testimonial: Cuentos de guerra y metáforas de la nueva narrativa argentina. En E. Altuna y B. Campuzano (Comps.), *Vertientes de la contemporaneidad: Géneros híbridos y nuevas subjetividades en la literatura latinoamericana* (pp. 151-164). EUNSA.
- Red Lupa. (2024). *Informe Nacional 2024*. <https://imdhd.org/redlupa/wp-content/uploads/2024/05/Informe-Nacional-2024.pdf>
- Robles Lomelí, J. D. (2021). El chisme como representación histórica de la ausencia en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. *Revista de Historia de América*, (161), 435-458.
- Segato, R. (2003). La argamasa jerárquica: Violencia moral, reproducción del mundo y la eficacia simbólica del derecho. En *Las estructuras elementales de la violencia: Ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos* (pp. 1-20). Prometeo.