

# Era todo risas: humor, crimen y recepción en *Páradais* (2021), de Fernanda Melchor

Julia DE ÍPOLA

Université Paris Nanterre/CRIIA

## Resumen:

La novela *Páradais* (2021), de Fernanda Melchor, pone en escena la historia de un femicidio narrada desde la perspectiva de uno de los culpables. Una broma entre dos adolescentes se vuelve un crimen premeditado, sustentado en un pacto de masculinidad entre los muchachos. A esta solidaridad masculina entre personajes literarios, construida en torno al humor, se contraponen sin embargo otra complicidad, entre el discurso global de la autora y su lectorx. Este trabajo pretende estudiar la construcción, por parte de la propia autora, de este lectorx implícito con quien establece una connivencia, preguntándose, al mismo tiempo, en qué medida logra, como pretender Melchor hacerlo, chocar a este lectorx.

**Palabras clave:** Melchor; *Páradais*; Feminismo; Humor; Recepción

## Résumé :

Le roman *Paradaïze* (2021) de Fernanda Melchor met en scène l'histoire d'un féminicide racontée du point de vue de l'un des coupables. Une plaisanterie entre deux adolescents se transforme en un crime prémédité, fondé sur un pacte de masculinité entre les deux jeunes garçons. Cependant, à cette solidarité masculine entre les personnages littéraires, construite autour de l'humour, s'oppose une autre complicité, à savoir celle entre le discours global de l'autrice et s.a.on lecteur.rice. Cet article se propose d'étudier la construction par l'autrice elle-même de ce.tte lecteur.rice implicite avec le.a.quel.le elle établit une connivence, tout en se demandant dans quelle mesure elle réussit, comme Melchor entend le faire, à choquer ce lectorat.

**Mots-clef :** Melchor ; *Paradaïze* ; Féminisme ; Humour ; Réception

## Abstract:

The novel *Paradais* (2021), by Fernanda Melchor, stages the story of a femicide narrated from the perspective of one of the culprits. A joke between two teenagers turns into a premeditated crime, sustained by a pact of masculinity between the boys. This masculine solidarity between literary characters, built around humor, is opposed, however, to another complicity, between the global discourse of the author and her reader. This paper aims to study the construction, by the author herself, of this implicit lector with whom she establishes a connivance, while discussing, at the same time, to what extent she succeeds, as Melchor intends to do, in shocking such reader.

**Key words :** Melchor; *Paradais*; Feminism; Humor; Reception

## Introducción

La novela *Páradais* (2021) de Fernanda Melchor pone en escena la historia de un femicidio narrada desde la perspectiva de uno de los culpables –el principal cómplice del ejecutor del crimen. Polo, un adolescente de las clases medias bajas mexicanas, traba amistad con Franco Andrade, hijo de la pudiente familia para la que trabajan tanto él como su madre en el complejo residencial Paradise. A lo largo de noches de borrachera y socarronería, Polo y Franco planean su intrusión en la casa de los Maroño, una familia de vecinos del complejo. Franco, quien ha desarrollado una obsesión enfermiza respecto de Marián Maroño, la madre de familia, planea violarla y luego matarla; Polo, ansioso por enriquecerse y abandonar el hogar materno, sueña con robar las lujosas pertenencias de la familia. Los dos jóvenes –inexperimentados– llevan a cabo su plan, que se convierte en una carnicería que se salda con las vidas de toda la familia Maroño y del propio Franco Andrade. La narración de los hechos es un recuento a posteriori; esta, aunque presentada a través de la tercera persona gramatical, adopta el punto de vista interno de Polo quien, tras lo ocurrido, repasa el encadenamiento de circunstancias planeando lo que le dirá a un grupo de interlocutores imaginados ante quienes deberá rendir cuentas –a saber, probablemente, la policía. A través de sus ojos asistimos entonces a la gestación del crimen y a su ejecución, descrita con una crudeza voluntariamente impactante: el clímax narrativo se construye como una sucesión de escenas de violencia sexual, golpes, disparos, gritos y sangre. El complejo residencial, más que un paraíso, aparece como el infierno en la tierra.

Así, el título de la novela cobra un significado antifrástico, produciendo una forma de ironía dramática. Ciertamente, el tema tratado por la obra es todo salvo risible, y la propia autora, feminista asumida, dice abordar la cuestión de la violencia contra la mujer no para banalizarla sino para remover las consciencias<sup>1</sup>. Sin embargo, nos interesa señalar el tinte de humor negro de este título porque parece anunciar algunos de los principios constructivos de la novela. En primer lugar, permite poner de relieve e interrogar el rol central y proteiforme del humor en el tratamiento de un tema serio –que, precisamente,

---

<sup>1</sup> Así lo explica la propia Fernanda Melchor en las entrevistas concedidas a Elena Poniatowska para *La Jornada* (Poniatowska 2021) y a *Efemenita* (Sigüenza 2021) en el marco de la promoción de *Páradais* al momento de su publicación. Sintomáticamente, ambas notas ponen de entrada de relieve los ecos entre la novela y el contexto social en que es producida: la conversación con Poniatowska se abre sobre la celebración del 8 de marzo, la de Carmen Sigüenza ataca directamente la cuestión de la violencia contra las mujeres.

sus protagonistas toman a la ligera. Al mismo tiempo, el recurso irónico apunta a la lógica de inversión y reversibilidad que rige –intentaremos mostrar– el discurso de la obra.

Pero este título llama también la atención por su ortografía prosódica, que aparece como una indicación de pronunciación, como un recurso didáctico. Este puede ser entendido como una forma de programación de la lectura (*así se lee Páradais*, parece decirnos la autora), tanto más al tratarse de un relato que, de entrada, mediante la referencia a los destinatarios del discurso en las elucubraciones de Polo, escenifica su recepción. Desde el paratexto, entonces, la autora guía la entrada de lx lectorx al libro y al complejo, planteando los parámetros clave para la comprensión de su funcionamiento –en otras palabras, para su adecuada recepción.

De esta manera, entonces, entramos en *Páradais*. ¿Cómo salimos? Según los dichos de la autora, deberíamos hacerlo sacudidos: la lectura de *Páradais* debería resultar explícitamente chocante. Nuestro propósito es estudiar la manera en que las cuestiones planteadas en el umbral de *Páradais* se articulan en el texto –es decir, detrás de la fachada– e informan la lectura. Así, a partir del vínculo entre humor y crimen, columna vertebral de la novela, nos interesa en particular interrogar la programación de la recepción por parte de la autora. La hipótesis que guiará nuestro trabajo es que lx lectorx implícito (Iser 1985) de *Páradais* es unx lectorx feminista –o, cuanto menos, sensibilizado a las problemáticas de género–, cuya sensibilidad entra fácilmente en connivencia con la de la autora de la novela. En ese sentido, más allá de lo eminentemente perturbador de los hechos relatados, y a pesar de la voluntad de la autora de “asombrar” u “horrorizar” al público, el discurso general que se desprende de la obra es, para estx lectorx, en buena medida reconfortante.

En un primer momento, estudiaremos la doble función del humor respecto del crimen en sí mismo en la novela. Buscaremos mostrar que la risa funciona como una divisora de aguas, que funda dos tipos de complicidades antagónicas y complementarias –una entre los dos criminales y otra entre la autora y su lectorado. En un segundo momento, abordaremos el resquebrajamiento que se produce en el pacto de masculinidad entre los dos muchachos. Esta ruptura, intentaremos plantear, está también marcada por una forma de humor –las burlas y el desprecio de Polo hacia Franco– que parece, a simple vista, complejizar la recepción, en la medida en que lx lectorx se ve invitado a compartir con Polo el rechazo respecto del principal asesino.

## **I. El humor y el crimen. La construcción de dos solidaridades antagónicas**

En este primer apartado, se tratará de estudiar cómo se estructura la relación entre el humor y el femicidio en la novela: veremos que al tiempo que la jocosidad habilita, a nivel diegético, la concepción y la actualización del crimen, el humor misógino instituye, a contrapelo, una connivencia entre la autora y el lectorado ideal, que se funda en el rechazo de la hilaridad y la solidaridad machista.

### **a. Puras mamadas: el chiste y la irrealidad del crimen**

Si, en *Páradais*, la risa habilita el crimen, es primero porque, como recalca insistentemente el propio Polo, su concepción es entendida en primera instancia como un mero chiste, como una idea cómica por lo descabellada e irrealizable. Polo asegura haber estado convencido de que las elucubraciones de Franco eran una “sarta de pendejadas” (Melchor 2021: 30), “puras pinches fantochadas” (Melchor 2021: 30), “pura mamada, puras chaquetas mentales” (Melchor 2021: 111), “babosadas sin sentido” (Melchor 2021: 111), “pura guasa, pura faramalla” (Melchor 2021: 117). Las distintas expresiones coloquiales utilizadas por el protagonista, a las que accedemos a través del discurso indirecto libre, relegan, de un revés de mano, el femicidio y los sucesivos detalles de su planeamiento al plano de lo imaginario. La pregunta retórica enunciada a través del punto de vista de Polo al final de la primera parte viene a defender su interpretación de los planes de Franco en clase jocosa: “¿quién podría pensar que hablaba en serio?” (Melchor 2021: 47). El personaje reitera haber creído “al principio” (Melchor 2021: 111, 116) que las declaraciones de su amigo no eran serias, y que la actualización del crimen, por ende, no tendría lugar.

Cabe destacar que Polo reconoce, sin embargo, haberse dado cuenta una noche –en que Franco habla ya no solo de violar, sino también de matar a Marián– que “el gordo hablaba en serio, tanto que hasta había empezado a incluirlo en sus planes sin preguntarle siquiera si estaba de acuerdo” (Melchor 2021: 116). Así, si algo se reprocha al protagonista del relato, es el no haber tomado en serio antes a Franco, como si para aquel entonces hubiese

sido demasiado tarde, por ya encontrarse involucrado en un plan que hasta entonces se le presentaba disfrazado por su aparente irrealdad: su participación –parece sugerir Polo, cuyo propósito esencial es, vale aclarar, desresponsabilizarse– en el plan precede así a su toma de consciencia respecto de éste.

Este desfase entre lo lúdico y la realidad se encuentra cristalizado en el episodio en que Franco se aparece con la pistola de sus abuelos. Polo dice haber creído que se trataba de un juguete, que “todo aquello era una broma, que la pistola era de mentira y el gordo nomás lo estaba haciendo pendejo”, que “seguramente el chamaco idiota lo estaba cabuleando y si apretaba el gatillo saldría una flama de encendedor, o un chorrito de agua” (Melchor 2021: 118). El contrapunto entre la ominosa presencia de la pistola con la que se comete, de hecho, el crimen, y el imaginado inocente “chorrito” –destáquese el uso del diminutivo– de agua es a la vez risible e inquietante. Además de poner de relieve la puerilidad de los criminales –son, finalmente, niños–, el episodio permite resaltar el modo en que el ludismo, al quitarle seriedad, o incluso realidad, sirve de catalizador para el femicidio: si bien lo hace “con recelo” (Melchor 2021: 118), el joven Polo termina acercándose y tomando en sus manos la pistola.

## **b. Humor y pacto de masculinidad**

El humor, además de funcionar como un motor que permite la concepción de un crimen relegado a un plano irreal, es el vector de un pacto de masculinidad que se vuelve clave para la perpetración de la violencia.

Por un lado, queda de manifiesto que ambos adolescentes comparten un lenguaje socarrón cuando se trata de referir al género femenino. Si Polo insiste en la obsesión de Franco por Marián (que repite su deseo de “fornicarse a la señora, por las buenas o por las malas, hasta dentro y sin saliva, etcétera”, Melchor 2021: 30), destacando su pulsión escópica (“la contemplaba de lejos, a veces con los ojos de un violador perverso, a veces con el semblante indefenso de un cordero degollado”, Melchor 2021: 46) y siendo capaz de detectar la violencia anunciada por ésta, él mismo se hace portador de lo que Laura Mulvey ha denominado, en los estudios cinematográficos, el *male gaze* (1975), como cuando comenta con detalle el físico de Marián, destacando que posee un “culo decente” (Melchor 2021: 14). La socarronería vulgar y misógina aparece como un lenguaje

compartido, y por ende un factor de cohesión para la dupla (Halbwachs 1947: 5). Accesoriamente, y si bien volveremos más adelante sobre este punto, cabe destacar que en paralelo al plan que gira en torno a la violación de Marián por parte de Franco, se desarrolla la subtrama de la relación de Polo con su prima, en cuyo centro se encuentra, del mismo modo, una violación por parte del muchacho.

Esta connivencia masculina tácita entre los dos jóvenes se transforma progresivamente en una complicidad, que empieza a despertarse con la aparición de la idea del robo:

Aquello lo hizo sonreír y alzar la mirada en el mismo instante en que el gordo también sonreía, después de haber dicho quién sabe qué pendejada que Polo no alcanzó a escuchar, pero algo, no sabía bien cómo explicarlo, algo como una corriente, pero subterránea, una cosa palpitante y viva que no tenía nombre los unió momentáneamente en la oscuridad de aquel arco cubierto de enredaderas (Melchor 2021:115).

Si este prolegómeno de plan genera una unión, una “corriente” que se traduce en una sonrisa, es la risa la que lleva a sellar definitivamente el pacto de masculinidad entre los dos muchachos. El chiste de Polo, cuando Franco manipula la pistola de su abuelo en medio de uno de tantos episodios de borrachera, despierta gran hilaridad en ambos muchachos:

“Ojalá te vuelas los huevos, repuso Polo, y se dobló de risa. Por primera vez sentía que podía decirle al marrano lo que realmente pensaba, y era en verdad liberador. El gordo lo miró con extrañeza pero instantes después también se carcajeaba con esa risa suya, aguda y ridícula, que provocó aún más hilaridad en Polo, hasta que ambos terminaron tumbados sobre la broza podrida de los escalones, sus risotadas histéricas rebotando entre los roñosos muros de las ruinas” (Melchor 2021:120).

Si Polo profiere un chiste violento y se ríe en primera instancia solo, Franco termina no solo acompañándolo, sino suscitando aún más risas en su amigo, al punto que las risas de uno y otro personaje terminan fundiéndose en un plural (“sus risotadas histéricas”) que confirma la instauración de un sentido de micro-comunidad. Hay, por primera vez en la novela, más allá del alcohol y los cigarrillos, algo genuinamente compartido entre los muchachos.

E inmediatamente, tras esta suerte de secuencia dionisíaca, catártica, casi ritual, Franco presenta concisa y claramente el plan: “Es bien fácil, dijo el gordo, cuando al fin lograron calmarse. Entramos a la casa y nos vamos sobre el bato, lo amordazamos, amordazamos a los niños y la obligamos a que se encue” (Melchor 2021: 120). Así, la primera gran carcajada honesta y compartida entre los dos jóvenes –cuya diferencia de clase habilita y

tensa al mismo tiempo su relación– da lugar a la instauración del pacto de masculinidad en su forma definitiva y, por lo tanto, a la enunciación explícita del plan de femicidio.

### **c. La autora y un lectorado feminista**

No cabe duda que Fernanda Melchor no solo no legitima, sino que condena radicalmente, la idiosincrasia de la que la narración de su propia obra da cuenta, y sin embargo resulta difícil encontrar elementos propiamente textuales que permitan probar este punto. Si bien la narración se desarrolla en tercera persona del singular, la omnipresencia del punto de vista de Polo y el recurso sistemático al discurso indirecto libre impiden la toma de distancia por parte de lo que sería una figura clásica de narrador heterodiegético respecto de los dichos y los hechos aludidos. Así, accedemos directamente, por ejemplo, a los pensamientos de Polo a la hora de violar a su prima:

“Un día que estaban los dos solos en la casa Polo ya no pudo soportar más el odio que sentía por esa pinche vieja y terminó empujándola contra el respaldo del sillón de la sala, bajándole los shortcitos de un tirón y ensartándole el chile tieso hasta la garganta, mientras la muy puta jadeaba y manoteaba sin entender lo que sucedía.” (Melchor 2021: 103-4).

El lenguaje vulgar y jocoso para referir a su propio acto (“ensartarle el chile tieso”), que banaliza la violencia, así como los modalizadores estereotípicamente machistas (“esa pinche vieja”, “la muy puta”) para referir a la prima, reflejan, en el discurso de Polo, su forma de pensar: su misoginia no necesita ser explicada con distancia porque queda puesta en evidencia. El recurso permite exponer, sin más, la violencia del discurso de Polo. José Eduardo Serrato, en una severa reseña crítica de *Páradais*, analiza que lo que llama la marca “Fernanda Melchor” es ante todo una maquinaria de “pornomiserabilismo” (Serrato 2022). Para el crítico, la espectacularización de la violencia de género por parte de la autora es funcional tanto al mercado como al patriarcado: su literatura no haría sino vehicular, con la fachada de una posición autorial femenina, discursos de una violencia misógina gratuita y exagerada, que se encontrarían tolerados, cuando no legitimados, al situarse en el contexto de la obra literaria.

Si bien hay sin duda una dimensión espectacular en la exposición de la violencia por parte de Fernanda Melchor, creemos que difícilmente se le pueda imputar al proceder de la autora una veta machista si se tienen en cuenta los elementos paratextuales (tanto

epitextuales como y peritextuales). La reseña de Mariana Enríquez en la contratapa, las declaraciones de Fernanda Melchor sobre la violencia de género en su país, así como su toma de posición abiertamente feminista, o incluso, podría pensarse, su mera identidad de género y el contexto en que se escribe y edita la novela, aparecen como pautas de la distancia que separa el discurso general de la obra del accionar de Franco Andrade y de las declaraciones de Polo vehiculadas por la instancia narradora. *Páradais*, en ese sentido, trae a colación, de la mano de una autora mujer, una de las temáticas que ha sido un caballo de batalla fundamental para el movimiento feminista contemporáneo en América Latina. Al respecto, se puede presuponer legítimamente que una autora (cuanto más, feminista) que habla de femicidios en 2021 no necesita explicar que condena la violencia que describe.

Más bien al contrario: la ausencia de marcas textuales que permitan tomar distancia respecto del discurso de los personajes es un síntoma no sólo de su postura feminista – desde la cual esa distancia aparece sencillamente como una evidencia–, sino también de la postura feminista que la propia autora le atribuye a su lector. Melchor no solo escribe, sino que publica, en el contexto de los movimientos feministas latinoamericanos: lx lectorx presupuestx es, ante todo, lx lectorx perteneciente a ese mismo contexto, sensibilizadx a las problemáticas de género y muchas veces ávidx por leer una literatura en resonancia con las interrogaciones y las transformaciones sociales de su tiempo.

Así, en *Páradais*, es a través de los silencios en torno a expresiones como “la muy puta” (Melchor 2021:103), pero también “una cochina” (Melchor 2021:47) o “una golfa” (Melchor 2021: 41), que sirven para calificar a los sujetos femeninos en la novela, que se construye lx lectorx implícitx de Melchor. Si estos insultos no necesitan ser matizados o explicados, no es porque la autora los avale, sino porque el rechazo le resulta evidente y pretende contar –necesita contar, para una recepción adecuada– con la misma reacción por parte del lectorado. Se trata de unx lectorx que rechaza automáticamente estas socarronerías, es decir, en términos de Sara Ahmed, unx lectorx “aguafiestas” (2017). La “aguafiestas” (*killjoy*), figura central de *Vivir una vida feminista*, es aquella que rompe con los demás a través del rechazo de una humorada machista. Sarah Ahmed le dedica el libro a *todas* las feministas aguafiestas: en ese plural radica un nuevo sentido de comunidad, de complicidad, como el que Melchor establece con su lectorx, a través de un pacto de lectura, claro está, ideológicamente exigente e históricamente situado.

Y si el lectorado de Melchor puede sin duda encontrarse tensionado entre el placer de la inmersión ficcional (Schaeffer 1999) y el rechazo afectivo que produce el contenido efectivamente vehiculado por la ficción, se ve reconfortado en su connivencia con la autora. En ese sentido, y mal que le plazca a la propia autora, el *shock* producido por la novela es más bien menor: lx lectorx sensibilizadx se autocomplace condenando, junto con Melchor, el horror y la violencia desbocada, que no deja lugar para matices.

## **II. El humor y el criminal. ¿El resquebrajamiento del pacto de masculinidad?**

Este segundo momento de nuestro trabajo se enfoca en un tipo de humor que, en vez de afirmar el pacto de masculinidad entre los dos muchachos, traduce sus fisuras. Se trata de la mirada burlona y despreciativa que Polo tiene sobre Franco, que atraviesa integralmente el modo en que la narración da cuenta de la relación entre los dos muchachos. Lx lectorx se encuentra por ende ante una pregunta de orden literario –la fiabilidad de la instancia narradora– que acarrea una interrogación de orden moral –la posibilidad de empatizar con uno de los criminales para condenar al otro.

### **a. Reírse de Franco**

Polo, si bien es cómplice de Franco, lo desprecia, y la diferencia de clase entre los muchachos acentúa el resentimiento de Polo. Este, a lo largo de la narración, marca constantemente su distancia respecto de Franco, y se preocupa por subrayar que el plan perverso fue obra de este último. Franco es un joven millonario misógino que se vuelve en el desarrollo de la diégesis un violador y un femicida. No es muy difícil para lx lectorx odiarlo y, en ese sentido, adherir parcialmente al discurso de Polo y, cuando este se burla de Franco, estar tentado de reírse con él. Todas las denominaciones que Polo tiene para con Franco son jocosamente despectivas, y la mayoría de ellas ponen de relieve la obesidad del joven: lo llama “el gordo” (Melchor 2021: 11, 12), “el marrano” (Melchor 2021: 72), “el chamaco caliente” (Melchor 2021: 111), “pinche gordo” (Melchor 2021: 112), “chamaco idiota” (Melchor 2021: 118). Polo se enfoca por momentos en detalles particularmente grotescos del comportamiento de Franco, que subrayan las distintas

formas de exceso que caracterizan al personaje. Así, lo vemos por ejemplo, al comienzo de la novela, comiendo snacks con “los dedos pringados de queso en polvo que el muy cerdo no se limpiaba a lametones hasta no haberse terminado entera la bolsa de frituras tamaño familiar” (Melchor 2021: 11). La escena es cómica por lo grotesco, y eficaz porque pinta a través de un gesto banal la caricatura de Franco: es un personaje vulgar, que produce asco (sus dedos sucios repugnan desde el comienzo ante la idea de su tacto), que tiene acceso a todo en cantidades y, más simbólicamente, que no conoce el sentido de los límites y que liquida una bolsa de tamaño, precisamente, “familiar”.

### **b. ¿Crearle a Polo? La fiabilidad de la narración y la línea de culpabilidad**

¿En qué medida puede, sin embargo, confiar lx lectorx en el retrato que Polo construye de Franco? Está claro que el objetivo principal del discurso imaginado del primero es hacer recaer la culpa del crimen sobre Franco en el caso de una hipotética entrevista con las autoridades. Con esa reflexión se abre de hecho la novela: “Todo fue culpa del gordo, eso iba a decirles” (Melchor 2021: 11). La primera declaración, enunciada como una verdad general, se encuentra inmediatamente puesta en tela de juicio por la segunda proposición, que hace aparecer a la primera como un proyecto de coartada antes que como una descripción de la realidad (ficcional). La estructura se repite al comienzo de la segunda sección de la novela (“Así empezó todo, les diría”, Melchor 2021: 49), y el final de la novela lleva el razonamiento a su máximo desarrollo: cuando, a la mañana siguiente del crimen, Polo regresa al complejo imaginando la llegada de la policía, se tranquiliza gracias a “la confortante certidumbre de su completa inocencia: todo había sido culpa de Franco Andrade, Polo no había hecho más que obedecerlo” (Melchor 2021: 158). Por supuesto, el recuento de los hechos que hace Polo es un recuento pensado de entrada como un discurso enunciado ante sus interlocutores, que no necesariamente traduce la verdad –entiéndase, la verdad de la ficción.

Así, lx lectorx, a la hora de interpretar los enunciados, tiene razones para desconfiar de Polo: sus declaraciones plantean el problema de la credibilidad de la narración y del establecimiento de la verdad ficcional (Zipfel 2011)<sup>2</sup>. La narración está escandida por

---

<sup>2</sup> Si bien Polo no es el narrador de los hechos, la narración adopta su punto de vista, que se construye en torno a una futura enunciación hipotética de los hechos, que es en sí misma poco fiable. Para Genette, la focalización interna estricta –como la que tenemos en este caso– puede ser tomada como una secuencia

comentarios en modo indirecto libre que desligan a Polo de las ideas y las intenciones de Franco. Polo dice incluso “odiarlo”: el quiebre definitivo se habría dado tras la primera intrusión de Franco a lo de los Maroño, cuando este se roba la lencería de Marián, que le muestra a Polo como un trofeo. La gratuidad del hurto de una prenda sin valor insulta e indigna a Polo: “ahí fue cuando empezó a odiarlo” (Melchor 2021: 75), señala la narración. Contrariamente a Franco, el accionar criminal de Polo estaría mucho más ligado a una forma de necesidad –el verdadero perverso sería “el gordo”. Y sin embargo, Polo dice haber sentido este episodio como una afrenta no solo a su condición social, sino a su “hombría” (Melchor 2021: 75). El término corre el eje de la tensión entre los muchachos y deja entrever, junto al enfrentamiento de clase, una rivalidad propiamente machista, que obliga a desconfiar del repudio del accionar de Franco por parte de Polo.

En cuanto al proyecto de violar a Marián –es decir, a propósito de la elección de la víctima–, Polo sostiene que “el pinche gordo no quería chingarse a cualquier vieja; quería a la señora Marián de Maroño y él solito había llegado a la conclusión de que tendría que hacerlo a la fuerza” (Melchor 2021: 112). El énfasis en el sujeto (“él solito”) excluye de entrada a Polo de la concepción del plan. Del mismo modo, unas páginas más tarde Polo comenta que “Él no tenía nada contra ellos y no pensaba matar a nadie, no pensaba violar a nadie; todos esos planes eran de otro, del pinche gordo obsesionado” (Melchor 2021: 123). La sistematicidad y la recurrencia de las afirmaciones categóricas de Polo parecen sintomáticas, por lo pronto, de una voluntad de salvarse a sí mismo que antecede cualquier preocupación por el establecimiento de la verdad. Y si bien no hay otro discurso ni otra figura ficcional más que la subjetividad de Polo, que parasita la narración, que permita medir el desfasaje del discurso del protagonista respecto de la realidad ficcional, la afirmación de que Polo “no pensaba violar a nadie” (Melchor 2021: 123) contrasta firmemente con la escena de violación de su propia prima descrita con detalle veinte páginas antes.

Lx lectorx no puede por ende sino dudar del establecimiento por parte de Polo de una línea de fractura entre el “otro” (el violador, el feminicida), y sí mismo. Esa, creemos, es una de las preguntas centrales que abre *Páradais*: la del modo de juzgar el rol del cómplice de

---

homodiegética indirecta (Genette 1972), porque le equivale semánticamente: la narración corresponde a una imitación de los estados mentales de Polo, que aparecen como la elaboración de un discurso hipotético a través del cual aparecen los hechos que conforman la diégesis. Así, el grado de fiabilidad de la narración respecto del desarrollo de los hechos se confunde con el grado de fiabilidad de Polo.

la violencia de género, la del modo de aprehender y evaluar la línea que éste mismo pretende demarcar entre el verdadero y absoluto culpable y sí mismo. Melchor induce en lx lectorx la tentación de reírse con Polo y da a ver al mismo tiempo el trasfondo discursivo problemático de ese humor, dejando a su lectorx ante la pregunta del alcance y las condiciones de su propia risa y su propia condena ante la violencia.

### **c. El femicida es el otro**

Pero si la problematización del personaje de Polo es eficaz, esta se constituye a costa de la complejidad del personaje de Franco. A contrapelo del de Polo, el personaje del adolescente obeso y millonario no abre interrogaciones mayores. Como ya hemos señalado, resulta muy sencillo para lx lectorx condenarlo, puesto que desde el comienzo es un personaje que no presenta ningún rasgo que suscite empatía. Se lo da a ver al contrario como misógino, borracho, inútil, adicto a la pornografía, físicamente repulsivo. No resulta un personaje difícil de condenar: el violador femicida es el joven malcriado y detestable, una suerte de *incel* en devenir, un niño gordo y desagradable. La condena es satisfactoria porque puede ser total e irrevocable, y se alimenta de lugares comunes y estereotipos sociales (sobre la gordura, en particular) que permiten situar a Franco Andrade en una forma de alteridad absoluta. En ese sentido, su opulencia, más que mostrar que los femicidas no son hombres pobres o marginales, es otra marca de exceso que coloca a Franco Andrade en una lejanía remota para lx lectorx promedio.

Eso, en última instancia, es doblemente tranquilizador: por un lado, el auténtico violador, el auténtico femicida, es una caricatura de sí mismo y es por ende identificable a priori (a través de rasgos físicos, de marcas de personalidad, etc.); por el otro, es un personaje eminentemente ajeno, que permite de hecho muy claramente a lx lectorx trazar esa misma línea que traza Polo, que ubica la perversidad a lo lejos, más allá, en una alteridad radical de la que se está a salvo. El núcleo de la cuestión, de alguna manera, permanece intacto: no hay nada demasiado shockeante en que Franco Andrade sea el violador y el asesino. Lx lectorx puede así, a fin de cuentas, proceder a una condena moral que no le exige matices y que lo reconforta en su idiosincrasia.

## Conclusión

*Páradais*, evidentemente, no es una novela humorística. De allí, justamente, que la presencia del humor haya aparecido como una señal de una serie de elementos que merecían ser interrogados. La risa, hemos visto, se vuelve en la novela un motor de la diégesis –en tanto habilita doblemente la realización del crimen– y uno de los puntos en torno al cual –o contra el cual– se constituye el discurso general de la obra. Este, en última instancia, está dirigido a un público que se debe presuponer sensibilizado a los temas tratados, y al que, por ende, no se le ofrece una tesis particularmente chocante respecto de la problemática del femicidio. Ciertamente, la complejidad de la instancia narradora y del personaje de Polo abren las puertas a una interrogación pertinente sobre los límites de la culpabilidad y de la responsabilidad de los cómplices. Pero la interrogación parece detenerse en esta suerte de problema satelital, sin cuestionar de frente el núcleo de la cuestión, a saber la propia figura del femicida. Si sus actos aparecen descritos con sumo detalle, con el objetivo explícito de chocar a lxs lectorxs, el sentido que se desprende de las páginas de violencia exacerbada es, finalmente, poco sobrecogedor, y deja efectivamente una sensación de cierta gratuidad respecto de la mostración excesiva de violencia. Lx lectorx “aguafiestas” de *Páradais* se encuentra reconfortado en sus ideales compartidos con la autora. El horror ante lo descrito se compensa con la satisfacción de la validación de su postura moral. De allí, también, el éxito de la obra en el contexto del auge de los movimientos feministas latinoamericanos: ofrece una forma de catarsis *au goût du temps*. Sin embargo, se trata de unx lectorx particularmente anclado en un contexto sociohistórico determinado: será interesante comprobar cuál será, en un futuro, la recepción de esta misma obra más allá del contexto en el que ha sido producida.

## Bibliografía

- AHMED, Sara (2017), *Living a feminist life*, Durham & London, Duke University Press.
- ANÓN. (2015), «El Ni una menos también se hizo escuchar en México», *La Izquierda Diario*.
- BARRANCOS, Dora (2020), *Historia mínima de los feminismos en América Latina*, México, Colegio de México.
- CONNELL, R. W. (1995), *Masculinities*, Berkeley, University of California Press.
- CORROTO, Paula (2017), «El otro ‘boom’ latinoamericano es femenino», *El País*.

- GENETTE, Gérard, (1972), *Figures III*, Paris, Seuil.
- HALBWACHS, Maurice (1947), «L'expression des émotions et la société», *Échanges sociologiques*.
- ISER, Wolfgang (1985), *L'acte de lecture: théorie de l'effet esthétique*, Bruxelles, Mardarga.
- MELCHOR, Fernanda (2021), *Páradais*, Buenos Aires, Random House.
- MULVEY, Laura (1975), «Visual pleasure and narrative cinema», *Screen*, 16(3).
- PAVEL, Thomas (1988), *Univers de la fiction*, Paris, Seuil.
- PONIATOWSKA, Elena (2021), «La escritora más fuerte: Fernanda Melchor», *La Jornada*.
- SCHAEFFER, Jean-Marie (1999), *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil.
- SERRATO, José Eduardo (2022), «Fernanda Melchor y el mercado editorial de la literatura de entretenimiento», *Connotas*, 25.
- SIGÜENZA, Carmen (2021), «Fernanda Melchor: "El problema de la violencia contra las mujeres en México es la impunidad"», *Efeminista*.
- ZIPFEL, Frank (2011), «Unreliable Narration and Fictional Truth», *Journal of Literary Theory* 5(1), 109-30.