

El mercado global de la pornoviolencia. El caso de Fernanda Melchor

The global market for porno-violence. The case of Fernanda Melchor

José Eduardo Serrato Córdova *

Universidad Nacional Autónoma de México, México

jesc@unam.mx

 <https://orcid.org/0000-0002-3332-0110>

Recepción: 18 Noviembre 2023

Aprobación: 28 Enero 2025



Acceso abierto diamante

Resumen

La industria editorial, como parte de un proyecto global de la cultura del entretenimiento, ha fagocitado temas sensibles a comunidades preocupadas por la defensa de los derechos humanos. Asuntos delicados como la migración, feminicidios, la trata de personas y el narcotráfico son presentados con una crudeza morbosa. En este ensayo, reviso este tipo de narrativa de consumo disfrazada de novela con contenido social. Hago énfasis en el caso de dos novelas mexicanas, *Temporada de huracanes* y *Paradais*, ambas de Fernanda Melchor, como obras representativas del mercado editorial de la pornopobreza.

Palabras clave: pornoviolencia, aporofobia, gótico tropical, Fernanda Melchor, feminicidio.

Abstract

The publishing industry, as part of a global project of entertainment culture, has swallowed up sensitive issues in communities concerned with the defense of human rights. Delicate matters such as migration, femicide, human trafficking, and drug trafficking are presented with morbid crudeness. In this essay, I review this type of consumer narrative disguised as a novel with social content. I emphasize the case of two Mexican novels, *Temporada de huracanes* and *Paradais*, both by Fernanda Melchor, as representative works of the publishing market of poverty porn.

Keywords: porno-violence, aporophobia, tropical gothic, Fernanda Melchor, femicide.

Notas de autor

- * Mexicano. Doctor en Literatura Iberoamericana por la Universidad Nacional Autónoma de México. Investigador de Tiempo Completo del Centro de Estudios Literarios del Instituto de Investigaciones Filológicas UNAM. Profesor del Posgrado en Letras UNAM. Director de la revista *Literatura Mexicana* que publica el Centro de Estudios Literarios.

Introducción: de la pobreza revolucionaria al mercado del morbo

We're in it for the moneyFuente: Frank Zappa

Ana Gallegos creó el sustantivo *alfaguarización* para definir cómo un autor con éxito se convierte en una marca que se vende en el engranaje de la maquinaria del mercado editorial. Desde hace más de cincuenta años, la industria del entretenimiento expandió sus intereses al área de la literatura a nivel global. Como Max Horkheimer y T. W. Adorno señalaron, la industria cultural es “la transformación de obras de arte al servicio de la comodidad y [sus estándares] se [originan] de las necesidades de los consumidores”¹.

El tema de la violencia no escapa a esta forma de producción. Un asunto de la agenda social global o local que es transformado en mercancía cultural se convierte en franquicia, que un autor-marca explota como un nicho de mercado. Según Al Lieberman, el marketing de nicho de mercado funciona más o menos así: “Un cliente se enamora de un estilo y la técnica de narración de un autor y se genera la necesidad de leer otro de los libros del mismo autor. El encanto de este fenómeno reside en que los títulos antiguos ganan tanto como los nuevos lanzamientos; una vez que el lector queda atrapado por el autor(a), él o ella buscará toda la bibliografía existente [...] Todo esto se realiza de manera exitosa cuando la editorial transforma al autor en una celebridad, rodeando a los libros de este autor de un halo de éxito y haciendo del autor una marca reconocible y siempre presente”². Un extenso mercado de consumidores demanda estar “informado” sobre los problemas más apremiantes de su comunidad como los crímenes de odio, el feminicidio, la trata de personas, las narcoempresas o el racismo. La franquicia de la violencia capta este interés y fomenta la venta de novelas que son presentadas como testimonios e investigaciones de fondo sobre un dilema local. No obstante, las ficciones que tocan estos temas siguen más bien un modelo narrativo de la “novela de fórmula” que la testimonial³.

Relaciono la franquicia y la narrativa de la pobreza con lo que Carlos Mayolo y Luis Ospina definieron en 1978 como pornomiseria. El manifiesto denunció cómo el cine comercial colombiano estaba transformando el escenario de la miseria del tercer mundo en espectáculo. Contrastan los autores las condiciones paupérrimas que reflejan los filmes de contenido social “con la opulenta vida de los espectadores”. Mayolo y Ospina no fueron los primeros en criticar el espectáculo comercial de la vida precaria del tercer mundo. El cineasta Glauber Rocha, en 1975, escribió un largo ensayo interpretativo del nuevo cine latinoamericano llamado *Estética del hambre*. El escrito denuncia que el “[público] extranjero cultiva el sabor de [la] miseria” (<https://umh3593.umh.es/enlaces/bibliografia/manifiestos-del-cine/estetica-del-hambre-glauber-rocha-1965/>). En el marco de las revoluciones sociales de los sesenta, Rocha llama a crear un arte revolucionario a partir de las condiciones de violencia del continente: “Una estética de la violencia antes de ser primitiva es revolucionaria”. Habrá que ubicar este manifiesto en el contexto del cine testimonial de los años setenta del siglo pasado. Andando el tiempo, esta postura fue degenerando paulatinamente hasta banalizar el tema de la pobreza y transformarlo en un exotismo de consumo masivo. Podemos ejemplificar este proceso con el film *Cidade de Deus*, de Fernando Meirelles (2002) que el mercado del *streaming* adaptó a la plataforma de *Netflix*. La estética de la violencia de la versión original dejó de ser revolucionaria para convertirse en una franquicia de la pobreza.

Sayak Valencia y Sonia Herrera Sánchez señalan que, en esencia, el mensaje que difunde la pornomiseria como espectáculo (y, añadido, como franquicia literaria) explota una mirada colonial que representa a “las poblaciones racializadas como perennemente monstruosas, sucias e ingobernables”⁴. Coincido con Valencia y Herrera en que este tipo de producciones artísticas planeadas para el consumo global promueven el pornomiserabilismo, la aporofobia y la supuesta crítica de la violencia contra las mujeres acaba siendo una “pedagogía del daño y de la crueldad”⁵. La banalización convierte temas de importancia como el feminicidio, la transfobia y el racismo en un espectáculo morboso digno del teatro del Grand Guignol.

La consagración de Fernanda Melchor como autora-franquicia del consorcio editorial Penguin House llegó con las novelas *Temporada de huracanes* (2017) y *Páradais* (2021). Sus obras fueron traducidas al inglés, el

francés y el alemán, además de asegurar reseñas en revistas y suplementos de amplia difusión. La primera novela se adaptó al cine y está disponible en *Netflix*. La dirección estuvo a cargo de la realizadora Elisa Miller, ganadora de la Palma de Oro en Cannes. El caso de Melchor es interesante estudiarlo desde el punto de vista de cómo la industria del entretenimiento controla el mercado del libro y en cómo se convirtió en emblema franquicia de la violencia. Debemos tomar en cuenta esta condición empresarial en los estudios literarios, pues las leyes del mercado regulan no solo las ventas de un artefacto literario, sino que imponen temáticas, esquemas narrativos y estereotipos sociales.

Al recibir el premio Anna Seghers por *Temporada de huracanes* se le preguntó “¿Cuál es su compromiso social frente a la realidad que vive un país como México a través de su obra?” Su respuesta, a grandes rasgos, eludió abundar sobre un tema específico de la violencia mexicana, por el contrario, hizo elogio de la ficción y la imaginación:

De alguna manera este lado oscuro del ser humano está en todas partes y en todas las culturas, sólo que en mi novela es muy específico de México y tal vez es más fácil ver la violencia cuando la vemos en otra cultura. Así es un poco más fácil aceptarla y entenderla. Pero creo que una de las lecturas más aburridas que se puede hacer de *Temporada* es desde la realidad, yo prefiero abordarla desde un ejercicio de la imaginación. La imaginación de indagar en un crimen terrible para encontrar nuevas perspectivas. La literatura trata de entender, es una forma de investigar también la realidad⁶.

La literatura mundial, con especial énfasis en el área latinoamericana y el Caribe, está sometida a mecanismos y factores muy específicos que gobiernan la selección, edición y distribución de obras. No quiero caer en el maniqueísmo de suponer que la literatura mundial es inferior a la que editan las empresas independientes, sino que quiero hacer subrayar la manera en que se fomenta la idea de que el sistema literario se basa en el éxito de ventas, de crítica y de recepción en los medios académicos lo que conlleva reconocimiento nacional e internacional. Entiendo el proceso de producción de acuerdo con lo que plantea Jorge Locane⁷, es decir, un camino en el que se cruzan el campo cultural y la lógica comercial. El escritor es parte de una extensa cadena de producción de un artefacto literario. Las grandes empresas editoriales han asimilado las lecciones de los éxitos de venta de las novelas populares y las han aplicado a las franquicias dedicadas a la ficcionalización de la violencia. Random House tiene una sólida industria de la literatura de la pobreza, que explota y exporta escritos hechos con “mano de obra” local, por ejemplo: en Brasil, Patricia Melo; en Jamaica Marlon James; en Centroamérica, Horacio Castellanos Moya y Juan José Martínez D’Aubuisson. En el caso mexicano, tenemos dos ejemplos de nicho de mercado de la violencia: Elmer Mendoza y Fernanda Melchor.

En el ramo de la literatura mundial hay dos novelas que sobresalen por ser prototípicas de las novelas de la violencia del subdesarrollo, ellas son; *O Inferno* (2000), de la novelista brasileña Patricia Melo, y *Breve historia de siete asesinatos* (2013), del autor jamaicano Marlon James; ambos, autores marca de Random House. La primera es la historia de Reizinho, uno de tantos niños de las favelas de Río de Janeiro que llega a ser el capo mayor de las favelas cariocas. Desde el primer párrafo, Melo introduce indicios del mundo convencional de las zonas marginadas, con base en imágenes que ya son un lugar común gracias al cine de favela:

Sol, piolhos, trambiques, gente boa, trapas, moscas, televisão, agiotas, sol, plástico, tempestades, diversos tipos de trastes, funk, sol, lixo e escroques infestam o local. O garoto que sobe o morro é José Luís Reis, o Reizinho. Excluído Reizinho, ninguém ali é José, Luíz, Pedro, Antônio, Joaquim, Maria, Sebastiana. São Giseles, Alexis, Karinas, Washintongs, Christians, Vans, Daianas, Klebers e Eltons, nomes retirados de novelas, programas de televisão, do jet set internacional, das revistas de cabeleireiras e produtos importados que invadem a favela⁸

Un personaje inverosímil, que apodan Lector, por su gusto por los buenos libros, funciona como la voz de la conciencia de la pandilla, y reflexiona que la vida de los pobres se ha convertido en un espectáculo para turistas: “Vocês do Terceiro Mundo. Vocês os fodidos, usam sandálias ordinárias. Ele pensa que somos uma coisa

diferente, uma outra coisa. Agora os americanos darem por gostar de pobre. Pobre, petro e vedado de muita culpa, é isso que está de moda para esses caras”⁹.

La pobreza convertida en espectáculo también es el tema de *Breve historia de siete asesinatos*, novela-épica de la narcocultura jamaicana, de la autoría de Marlon James, autor multipremiado por la industria editorial británica que convirtió la violencia de las calles de Kingston en una franquicia global. La narrativa de James se distingue por narrar la vida de narcosicarios que controlan las “ciudades misera” de la capital jamaicana. Su más reciente novela, aunque se aleja del “realismo violento” de *Breve historia de siete asesinatos*, continúa con el tema de la violencia, pero de una manera híbrida, pues ahora narra la épica de la cultura africana en el Caribe a través de sus mitos y religiones, pero con un formato de serie televisiva. La novela de marras se titula *Leopardo negro, lobo rojo* y es promovida como “El juego de tronos africano”¹⁰.

Los estereotipos de la pobreza y la violencia fagocitados por la industria del entretenimiento son un producto simbólico que reproduce la escala de valores del neoliberalismo. Los estereotipos raciales y sociales tienen el poder de manipular imaginarios y son parte básica de las estrategias comerciales de la literatura mundial. Estos personajes cumplen con la idea de exotismo que se atribuye a las sociedades mestizas y criollas del Caribe y consume el mercado tanto norteamericano como europeo. Valencia y Herrera señalan que la industria del entretenimiento, en particular el cine, al ser una re-traducción y diseminación de la realidad, reproduce y difunde “un pacto interclasista, interracial e intergeneracional entre varones en el que se apropian del cuerpo de las mujeres, como propiedad privada”¹¹. Estas dos autoras toman prestado el concepto “pacto interclasista” de la teoría del poder machista que desarrolla Celia Amorós, cuya piedra fundamental de sus argumentaciones parte del entendido de que el sesgo del patriarcado: “es tan fuerte en las construcciones simbólicas e ideológicas que hasta las filosofías más radicales y honestas acusan a aquel de algún modo”¹².

La manera en que Melchor enfoca la violencia de género en sus novelas cae en el dominio del pacto machista implícito en las prácticas de la industria del entretenimiento, cuya firma personal es la manera en que cosifica el cuerpo femenino al presentarlo como un territorio colonizado por la sexualidad masculina. Rita Segato considera que el tema de la violencia sexual presentada como espectáculo porno es una forma de crueldad que desensibiliza el sufrimiento de los otros. *Páradais* es la novela con más violencia sexual explícita escrita por Melchor, y gira en torno a las fantasías sexuales de un adolescente psicótico que planea violar y matar a su vecina, en complicidad con un jardinero que vive en condiciones precarias. La manera en que se describe la agresión parece ser más una “pedagogía de la crueldad”¹³, con la peculiaridad que tropicaliza las fórmulas de la violencia del género del terror siniestro (gore).

Estado de la cuestión: el gore tropical o tropigótico.

El mercado de la literatura de la pobreza forma parte de una larga cadena de producción simbólica de la industria literaria. Michele Rak ha estudiado las características comerciales de la literatura de la industria del entretenimiento y señala que los artefactos producidos:

[...] son intercambiados entre áreas con regímenes culturales diferentes y tienden a penetrar indiscriminadamente en todos los niveles de una cultura; por tanto, son, a la vez, portadores en sus series, de un mensaje globalmente homogéneo, pero, en realidad, diversificado ora desde el punto de vista de los campos culturales dentro de los cuales se distribuyen. Las continuas señales aquí necesarias para los modos de producción que generan estas particulares secuencias textuales se deben también al hecho de que [...] ellas son un típico producto de la industria cultural. Sus textos llevan, en todos los niveles de su formalización, las contraseñas más o menos marcadas de esos modos¹⁵.

Hay un formato de novela popular, o de fórmula, que es la base de la narrativa de la violencia de Fernanda Melchor que es el formato del teatro del Grand Guignol que tuvo muchísimo éxito en el París de los años veinte del siglo pasado y cerró sus puertas hasta 1962. La puesta en escena de estas piezas sigue la fórmula que

denomino ciclo de las deyecciones: sangre, excremento y semen al estilo de *Temporada de huracanes* y *Páradais*. Incluso hoy días es un modelo muy socorrido por series criminales y filmes *gore* porque es una fórmula probada para atraer el morbo del público. Karla Urbano considera que existe una estructura de parentesco literario como un “rasgo de familia” que agrupa novelas que “están vinculadas mediante una familiaridad compuesta ya por afinidades electivas entre escritores; ya por actos de reconocimiento que hacen los autores después de haberse leído entre sí; ya por preocupaciones respecto de los principales debates que circunscriben al campo; ya por asombrosas similitudes que sorprendentemente se encuentran de un libro a otro”¹⁶.

Urbano replanteó la propuesta por Liliana Weinberg en el sentido de encontrar los parecidos de familia en novelas del mismo género pero que responden a distintas motivaciones culturales. Por ejemplo:

Recordemos que la concepción de “aires de familia” permite lograr agrupamientos complejos de elementos heterogéneos, a partir de coincidencias de diverso tipo. Así, puede haber afinidades de cierto tipo entre la estructura de una obra a y la obra b, a la vez que afinidades estilísticas entre el autor de b y el de c, o afinidades ideológicas entre las propuestas de las obras c y d, etcétera [...] Esta noción permite también establecer de manera dinámica nexos entre la literatura de García Márquez y la de Toni Morrison, quien declara la importancia que la lectura de la novela del autor colombiano tuvo para su propia experiencia escritural [...] La noción de “aires de familia” permite enlazar de manera dinámica distintos órdenes de la experiencia literaria, desde el íntimo momento del hallazgo de un autor que resulta decisivo para otro autor, y éste convierte su “influencia”, hasta el hecho de compartir preocupaciones de época¹⁷.

El parentesco que detecto en la construcción literaria de la violencia en Fernanda Melchor la enlaza con la tradición que fundó André de Lorde (1871-1942), conocido como “El Príncipe del Terror”, cuyas piezas se basan en el ciclo de la abyección: sangre, deyecciones, tortura y sexo. El principal motivo del público que asistía al teatro de la calle Pigalle era presenciar la puesta en escena de un crimen sexual y un baño de sangre, literalmente. Alguna vez se adaptaba un sketch para representar el crimen reciente publicado en la nota roja. El repertorio básico, de acuerdo con la investigación realizada por Jack Hunter¹⁸, era la tortura y violación de una mujer joven y hermosa a manos de un cirujano demente, un reo o varios enfermos mentales, fugados ya sea de la cárcel o del hospital psiquiátrico. Después de la Segunda Guerra Mundial las puestas en escena incluyeron violaciones y torturas en los campos de concentración que culminaban con la exposición del cuerpo desnudo de la mujer victimada teñido en sangre de utilería. La manera actual de representar la violencia como entretenimiento sigue los mismos modelos teatrales del Grand Guignol. El nombre de algunas de las piezas originales de Lorde nos da una idea de la trama y los recursos escénicos que empleaba: *Cauchemars* (*Pesadillas*), de 1912; *Frissons* (*Estremecimientos*), de 1921 y *Figures de cire* (*Figuras de cera*), de 1932, volumen que incluye *Un crime dans une maison de fous* (*Crimen en el manicomio*), *La dernière torture* (*La última tortura*) y *Le laboratoire des hallucinations* (*El laboratorio de las alucinaciones*). En la mayoría de los casos se narra la crueldad de la tortura y se hace énfasis en la descripción de los cuerpos mutilados. Un ejemplo de la estética necrológica lo encontramos en el cuento “La última tortura”, donde los bárbaros cosacos mutilan a un empleado de una petrolera francesa que trabaja en un pozo ubicado en el mar Caspio: “Estaba tirado entre las manos los rebeldes que habían saciado sobre él su bárbara crueldad. El ojo derecho había sido vaciado y no era más que un agujero sangrante en el rostro sin nariz y sin orejas. Las manos y los pies habían sido vendados con estopas impregnadas de petróleo y le habían prendido fuego”¹⁹. El cuerpo mutilado, las secreciones del cadáver, la sangre coagulada es la marca registrada que el Grand Guignol dejó como herencia a la cultura del entretenimiento, sobre todo al cine.

En resumen, el rasgo distintivo en la narrativa de la violencia de Melchor es la dualidad sexo y crimen. Aspecto que Glen S. Close²⁰ define como necropornografía, que considero que es una de las ramas del árbol familiar del Grand Guignol. Una de las tesis de Close es que la ficción criminal moderna deriva de la influencia iconográfica de los medios electrónicos y de la nota roja en donde un cadáver es erotizado cuando se le practica la autopsia, o bien cuando se describe un crimen con elementos del *gore* cinematográfico. Este tipo de novela

criminal se regodea en las descripciones sensacionalistas de asesinatos de mujeres hermosas. Lo que subrayo del concepto de necropornografía es el voyerismo y la espectacularidad del morbo, que recuerda una de las condiciones de la pedagogía de la crueldad que Rita Segato detecta en los medios de entretenimiento: “La crueldad habitual es directamente proporcional a formas de gozo narcisista y consumista, y al aislamiento de los ciudadanos mediante su desensibilización al sufrimiento de otros”²¹.

Hermann Herlinghaus da una explicación a este morbo por ver el sufrimiento de los otros como un “mercado del éxtasis” que fomenta “la producción agresiva, distribución y consumo de conocimiento contemporáneo”. Es el deseo de ver y conocer todo en una experiencia voyerista. Elisabeth Ladenson²², define el mercado del éxtasis del voyerismo como la participación en un juego en donde presenciamos lo prohibido (un crimen, por ejemplo) y por virtud de la ficción narrativa se nos libera de la culpa. Obras como la trilogía *Millennium*, de Stieg Larsson “tienen un mecanismo de indulgencia y absolución de culpa propio de la industria del hard-boiled”²³. Entrar en las reglas del juego de la necropornografía es ingresar a un mundo de crueldad, perversión y la abyección.

Convertir la nota roja en novela es un procedimiento común en el formato policial, y es una de las cualidades que encontramos en Melchor. *Temporada de huracanes* parte de una nota periodística que narra la muerte del curandero Raúl Platas Hernández a manos de su amante, Erwin de Jesús Herrera Rodríguez, alias “La Pegui”. “Los involucrados en el caso narran que sólo fue Erwin el que asesinó a punta de palazos [a Platas], rematándolo con dos cuchilladas en su cabeza para finalmente arrojarlo al canal de riego”²⁴. La mirada voyerista de Melchor nos presenta la imagen forense del cadáver putrefacto de La Bruja (el señor Platas en la vida real): “el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una miríada de culebras negras, y sonreía”²⁵. Las deyecciones, la carne podrida, la sangre y el semen son parte esencial de la estética gore de Melchor.

En el colofón de la edición para Kindle de *Páradais*, encontramos una nota de Mariana Enríquez, otra autora especializada en violencia y crimen, en la que se hace elogio de “la destreza técnica [...], oído absoluto para la oralidad y precisión de neurocirujano para la crueldad”²⁶. La novela, que es la apoteosis de la necropornografía y violencia de nuestra autora tiene un capítulo crucial en donde el cuerpo antes erotizado de la víctima se *salvajiza* cuando blande el cuchillo criminal ante la inminencia de la muerte, en lo que denomino el clímax del ciclo de las deyecciones, sangre, semen y excremento: “[...] los pechos grandes y pesados de la señora, sus pezones morenos sacudiéndose como *ubres* mientras lloraba, ovillada en una esquina del cuarto, vestida sólo con un calzón rosa”²⁷. “[L]a horrible visión de la mujer desnuda en la cima de las escaleras, el cuchillo prehistórico en la mano, las tetas y el rostro manchados de sangre, los ojos dementes mirando hacia abajo; el chorro de heces líquidas que escapó del ano de Polo [...]”²⁸ Es una escena digna de André de Lorde.

La investigación de Gerardo Tijerina de 2020 tal vez sea uno de los mejores y más completos estudios que se haya escrito sobre *Temporada de huracanes*, pues contempla no sólo el análisis y la interpretación textual, sino que hizo una pormenorizada investigación documental sobre la recepción de la obra y, además, contempló el contexto empresarial y comercial de la empresa que la publicó. Tijerina encuentra que *Temporada de huracanes* “[...] propone un sentido ético, otra lectura para aquellos espacios precarizados, desatendidos de estructuras públicas y sociales y abatidos por el sistema capitalista cuyas oportunidades se limitan al narcotráfico y la prostitución [la novela de Melchor, subrayar el autor, se aleja de esta tradición narrativa de la narconovela] al introducir la figura del Abuelo”²⁹. Tijerina considera también que una de las estrategias de Melchor fue publicar en Random House para minar el sistema empresarial de la literatura de entretenimiento desde dentro³⁰. Es evidente que esto no sucedió; por el contrario, la autora se integró plenamente al sistema editorial.

Uno de los méritos de la estética de Melchor es que “mexicanizó” la estética gore por medio de estereotipos del lumpen tropical, tanto en *Temporada de huracanes* como en *Páradais*. Graham Huggs comenta que los estereotipos de la literatura mundial obedecen a la necesidad de un mercado de lectores multicultural, tanto

internacional como local. En el caso de las novelas de Melchor, la violencia extrema funciona para un lector nacional, en cambio, para uno extranjero le tiende el anzuelo de lo exótico de la tierra mestiza. Para el lector internacional se diseña un tema exótico que lo atrape desde que hace la lectura de las tapas del libro. En el caso de la escritora mexicana su estrategia es apelar a un código cultural descifrable para un lector promedio de Alemania, Inglaterra, Italia o Estados Unidos. *Temporada de huracanes* tiene marcas semióticas y registros narrativos muy claros de estereotipos que por años se han usado como emblemas de “lo mexicano”. Melchor explota la imagen comercial del México exótico, cuyo estereotipo principal es el de una nación mestiza como sinónimo de pobreza, miseria y violencia³¹.

Conclusiones: la mexicanidad mestiza como sinónimo de barbarie.

Uno de los estereotipos de los muchos matices de racismo de la sociedad mexicana es el “racismo cromático” que señala Federico Navarrete es el de identificar “la blancura’ con el éxito social y a los morenos con el atraso y la pobreza; de ahí los prejuicios [que] se extienden a todas las dimensiones de la vida cultural y social de los mexicanos, afectando a mestizos e indígenas, mujeres y hombres en todo el país”³⁰.

Melchor utiliza el mestizaje mexicano como un exotismo que tiene como correlato histórico el racismo colonial que dividió a la población en castas y en clases inferiores. Como expresa Federico Navarrete, implícita a la desigualdad económica está la presencia de un racismo endémico “presente en todos los ámbitos de nuestra sociedad, desde la intimidad de la vida familiar hasta la publicidad, pasando por la calle, la televisión y los más diversos ambientes profesionales [la discriminación y los prejuicios raciales] agravan los problemas de inseguridad, crimen, pobreza y desigualdad, la falta de democracia y de tolerancia que padecemos”³³.

El estereotipo tipo realismo mágico lo encontramos desde el arranque de la novela con la presentación de *La Bruja*, que es un evidente exotismo poscolonial que le da un toque gótico al insinuar que el curandero que aprendió de su madre los secretos milenarios de los hierberos tradicionales. Por lo menos esa idea queda en la mente del lector al leer esta publicidad tomada del boletín de prensa de la editorial Klaus Wagenbach:

La Matosa, una zona abandonada de la provincia de México. En el calor sofocante, un grupo de niños se mueve por la espesura de la caña de azúcar. Entre bolsas de plástico y juncos, se encuentran con una mujer muerta, con el rostro desfigurado en una mueca espantosa y sonriente: *La Bruja* una curandera temida y fascinada por los lugareños jóvenes.

Algunos dicen que en su cocina sulfurosa elabora pócimas contra la enfermedad y el sufrimiento, otros dicen que la anciana tiene un pacto con el diablo. Los motivos del asesinato no faltan: celos, narcotráfico, pasiones que no deberían conocerse, ¿y la bruja no escondía un tesoro? Incluso la policía busca el dinero...

La bruja está muerta, asesinada, pero ¿no lo quería así? Fernanda Melchor, una de las voces jóvenes más importantes de América Latina, escribe sobre la violencia contra las mujeres, que es demasiado común, sucia y con la fuerza de un huracán.

Temporada de huracanes es la crónica de esta muerte inevitable y al mismo tiempo el vertiginoso viaje hacia el corazón oscuro de un país que está impregnado de violencia hasta el último rincón, especialmente contra las mujeres. Fernanda Melchor crea una atmósfera hirviente en la que cada gesto de ternura puede convertirse en un instante en brutalidad, contra la que ninguna hierba o magia puede ayudar³⁴.

Melchor también recurre al guiño gótico en *Páradais*, con el mismo recurso de la casa “endemoniada” de *La Bruja* de *Tiempo de huracanes*. La casa embrujada le da un tono exótico de relato de terror, muy de acuerdo con la normativa del Grand Guignol:

[Se escuchaba en las noches] la risa de la Condesa Sangrienta, la mujer que había mandado a construir aquella casa en la época de los españoles y que los habitantes del estero habían dado muerte a palos por perversa y diabólica, por su afición a raptar niños y jovencitos de que elegía de entre la población de esclavos que trabajaban sus tierras y a los que daba muerte después de someterlos a indecibles tormentos para finalmente arrojar sus restos a un foso de cocodrilos en el sótano de la

casona, o eso era lo que contaban las malditas viejas de Progreso, que también juraban y perjuran que de noche, cuando la luna llena alborotaba la marea y las jaibas azules se paseaban a orillas del río, el espectro de la Condesa, convertida en una arpía de rostro teñido por la sangre de sus víctimas, envuelta en los jirones podridos de lo que antaño fueran sus ropajes de gala, emergía de entre las ruinas de la casona y abría los brazos al cielo y con gritos horribles invocaba las fuerzas del mal que la protegían, y en medio de una luz azulada se transformaba en una misteriosa ave negra que se alejaba volando por entre las copas de los árboles [...]³⁵

Un lector promedio europeo está familiarizado con los conceptos básicos del realismo mágico. En su horizonte de expectativas espera encontrar en una obra mexicana un toque exótico y fantástico que lo remita, por lo menos, a algún lugar común que le recuerde el realismo mágico. Eso lo consigue Melchor con los personajes como La Bruja y el enterrador, que es como un encaminador de almas de un relato fantástico.

Tanto en *Temporada de huracanes* como en *Páradais*, Melchor mezcla terror mágico con violencia sexual. El personaje de La Bruja es estigmatizado por curandero y transexual. Su mayor culpa es prostituir a los jóvenes del pueblo. La narrativa de Melchor se caracteriza por lo descarnado de sus descripciones, tanto que en muchas ocasiones roza lo pornográfico. Por ejemplo:

[...] Nunca le dijo a nadie lo mucho que la voz de Luismi lo había conmovido; y hubiera muerto antes de aceptar que la verdadera razón por la que seguía yendo a las fiestas de la Bruja era para escuchar a Luismi cantar. Porque la verdad era que después de varios años de frecuentar ese rumbo, a Brando todavía se le erizaban los vellos de la nuca cuando tenía que hablar de la loca de mierda: con lo fea y rara que era, con esa forma tan extraña y rígida que tenía de mover sus miembros flacos, como una marioneta sin cuerda a la que de pronto hubieran insulfado vida [...] nunca, nunca, nunca permitió que el choto ese le tocara la cara ni que le diera un beso; porque una cosa era dejarse querer por los putos, dejarse invitar unos tragos y una chela y ganarse un quinientón por soportar sus puterías, o incluso por cogérselos un rato por el culo o por la boca, y otra cosa era ser un puerco asqueroso como el pinche Luismi cuando se besuqueaba con la Bruja [...]³⁶.

La estigmatización de la cultura mestiza vigente en Melchor obedece al esquema de “sucios, feos y malos” con los que la mentalidad racista y clasista representa la criminalidad. Supongo, no tengo un testimonio firmado por algún editor de Random House, que un autor franquicia sigue los principios comerciales de su editor y los criterios que más convengan para ganar lectores, lo que hace que la ideología del texto difiera de la opinión del autor, pero pareciera que Melchor da a entender que la maldad de esta gente proviene de un mestizaje poco afortunado y que la fealdad y la maldad van de la mano:

[Yesenia tenía] aquel pelo negro bien lacio y espeso que todas sus primas envidiaban porque era lindo y liso como el de las estrellas de las telenovelas, y no duro y chino como el de ellas, como el de la abuela, pelo de borrego decía ella, pelo crespo de negra, y ni siquiera la Balbi, que tenía ojos verdes y presumía tener algo de sangre italiana, ni siquiera ella se había salvado del pelo feo, nadie más que Yesenia, la Lagarta, la más fea, la más prieta y la más flaca de todas pero la única que tenía un pelo primoroso [...]³⁷.

Hay ciertas marcas textuales en esta descripción que implican otro tipo de estigma racial y social. Pareciera que Melchor eligió el fenotipo del mestizo mexicano para asociarlo con la delincuencia, la ignorancia y la violencia sexual. El tema de los rasgos raciales como estereotipo de la maldad, la perversión y el crimen tiene raíces en el cine mexicano y en las novelas de la revolución. En novelas fundacionales como *Los de abajo* (1916) de Mariano Azuela o *La muerte de Artemio Cruz* (1962) de Carlos Fuentes, el mestizo es la causa de los males de la nación. En mi opinión, Melchor regresa al lugar común de que el mexicano mestizo es un “lépero”³⁸ capaz de cometer los crímenes más atroces. Es lo mismo que Samuel Ramos planteó en el lejano año de 1934, cuando urgía al régimen cultural revolucionario a exorcizar el fantasma del salvaje del imaginario nacional:

El “pelado” pertenece a una fauna social de categoría ínfima y representa el desecho humano de la gran ciudad. En la jerarquía económica es menos que un proletario y en la intelectual un primitivo. La vida le ha sido hostil por todos lados, y su actitud ante ella es de un negro resentimiento. Es un ser de naturaleza explosiva cuyo trato es peligroso, porque estalla al

roce más leve. Sus explosiones son verbales, y tiene como tema la afirmación de sí mismo en un lenguaje grosero y agresivo³⁹.

Octavio Paz en *El laberinto de la soledad* (1950) continuó disertando sobre la personalidad del pelado en la sociedad mexicana posrevolucionaria. Lo que quiero subrayar es que Melchor retomó muchos lugares comunes del tema de la mexicanidad que ya no tienen vigencia en la compleja y diversa realidad nacional del siglo XXI, pero funcionan en el imaginario global, como material de exportación, sobre todo en el mercado norteamericano.

Como mencioné líneas arriba, Jorge J. Locane propuso que las novelas promovidas por los consorcios editoriales debemos entenderlos como “artefactos literarios”⁴⁰, en tanto que la materia prima, el manuscrito, elaborado por el escribano -el autor tradicional- es manipulado por agentes literarios, editores e incluso traductores. Quiero aclarar que el tema del manejo editorial es una zona oscura que conocemos a cuentagotas, gracias a lo que algunos autores han confesado, so pena de ser marginados del mercado literario⁴¹.

Por toda la labor de publicidad, traducciones, premios y adaptaciones deduzco que *Páradais* fue un artefacto concebido para continuar el nicho de mercado iniciado por *Temporada de huracanes* y consolidar el estatus de autora-marca de la violencia mexicana⁴². El éxito de esta empresa lo vemos en que la actividad profesional de Melchor se extendió al guionismo de la serie *Somos*, en donde el tema es el de la narcoviolencia y la anunciada adaptación al cine de su novela, como comenté anteriormente. Los estereotipos y la estigmatización de la violencia física y sexual de los personajes de *Páradais* son una continuación de la narrativa pornográfica de *Temporada de huracanes*. Por ejemplo, Milton, el adolescente psicópata nacido en una familia burguesa disfuncional:

[...] Había que ser ciego o de plano idiota para no darse cuenta de los intentos desesperados del infeliz marrano [Franco Andrade] por estar cerca de ella si cada vez que la vecina [la señora Marián] salía al jardín delantero a retozar con sus hijos, vestida apenas con un short de licra y un sostén deportivo que terminaban pegados a su piel por el agua de la manguera [que hacía que Franco fantaseara con ensoñaciones sexuales en las que el cuerpo de Marián era] nada más que suyo para ponerles las manos encima y estrujarlo y morderlo y pasarle la lengua y atravesarlo sin piedad hasta hacerla llorar de gusto y espanto, repitiendo su nombre, Franco, suplicando que le diera más duro, Franco más fuerte papacito, hasta hacerla venirse en múltiples orgasmos y chorrearla de semen caliente para luego volver a repujársela, toda la noche sin pausa en su mente retorcida⁴³.

Sayak Valencia concluye, en *Capitalismo Gore*, que los estereotipos difundidos por las empresas culturales del entretenimiento, sea cine, video, novelas o ensayos fomentan “una postura occidentalista y desde una perspectiva exotizante”⁴⁴. Es decir, la literatura mundial sigue explotando la idea de que la violencia endémica forma parte de “prácticas ejercidas por culturas poco desarrolladas y bárbaras”⁴⁵. En este tipo de franquicia hay “una reafirmación de la mirada occidental [en la que se representa] a las poblaciones racializadas como perennemente monstruosas, sucias e ingobernables, pero también como poblaciones diseñadas para el exterminio y el menosprecio cultural desde los ojos de Occidente y su refundación del discurso colonial por otros medios”⁴⁶. Melchor tuvo el ingenio de mexicanizar la crueldad del gore y presentarlo como una interpretación “verdadera” de la actual condición de la aporofobia endémica nacional.

Glen S. Close concluye en su libro que el gusto del espectador por la violencia convertida en espectáculo está muy influido por la saturación de imágenes de crueldad y muerte en los medios electrónicos. Sin embargo, encuentro en la fórmula narrativa de Melchor (semen, sangre y muerte) un reciclaje híbrido de la retórica del teatro del Grand-Guignol con los estereotipos del mexicano salvaje. Todo esto manejado por un mercantilismo que se renueva con la temática de los grandes dilemas de la violencia global contemporánea. La manera en que mueren sus personajes, el morbo con que se describen las obsesiones sexuales de un depredador como en el caso de Franco, el adolescente criminal de *Páradais*, tienen un antecedente literario no sólo en el *hard-boiled* sino en

las obras truculentas de André de Lorde, fórmulas que han sido repetidas y plagiadas en varios formatos: en cine, en teatro y ahora lo vemos en las diversas plataformas.

Especialistas como Rita Segato, María Cristina Bayón, Sayak Valencia y otras investigadoras de los estudios de género se han encargado de analizar el mensaje patriarcal que encierra la literatura de la violencia, incluso las obras firmadas por autoras comprometidas con la causa feminista. Marta Peixoto dejó claro que las novelas de la miseria tercermundista exhibida como espectáculo de entretenimiento para

[...] lectores, televidentes o espectadores de clase media y alta, dañan a los residentes de las favelas al forzar los lugares comunes que equiparan la favela como la sede de la criminalidad y la violencia. Los medios, al aumentar la paranoia urbana, segregan las clases [...] erosionan aún más los derechos ciudadanos de quienes ya sufren discriminación racial y de clase⁴⁷.

La industria del entretenimiento patrocina infinidad de actividades culturales y conlleva la banalización del racismo, de la violencia de género y de los crímenes de odio. La representación de la pobreza como sinónimo de una vida criminal sigue vigente en las franquicias literarias y alimenta a un mercado global en aumento. Gerardo Tijerina⁴⁸ plantea varias dudas sobre la literatura femenina y su compromiso de género. Concretamente, se pregunta a qué estándares editoriales están sometidas autoras como Fernanda Melchor, María Fernanda Ampuero, Mariana Enríquez o Samantha Schweblin y si sus obras pueden escapar a la lógica del capital. En el caso de Melchor, por las características del género en el que incursionó, es difícil que los consumidores de *hardcore*, *gore* y novelas porno o alguna franquicia de mercado del espectáculo de la brutalidad social renuncien a sus gustos y que ella abandone el nicho de mercado que la ha consagrado como autora-marca.

Bibliografía

- Amorós, Celia. *Hacia una crítica de la razón patriarcal*. Barcelona: Anthropos, 1991: 21-55.
- Adorno, T. W. “La industria cultural. Ilustración como engaño de las masas”, en *Dialéctica de la Ilustración*. Traducción de Joaquín Chamorro Mielke. Madrid: Akal, 2007: 133-182.
- Bayón, María Cristina y Herny Moncrieff Zabaleta. “Estigmas, performatividad y resistencia. Deconstruyeno las figuras demonizadas de jóvenes de sectores populares en América Latina”, *OBETS. Revista de Ciencias Sociales*, vol. 17, núm. 1, 2022: 63-80. <https://doi.org/14198/OBETS2022.17.1.04>
- Butler, Judith. “Performative Acts and Gender Constitution: an Essay in Phenomenology and Feminist Theory”, *Theatre Journal*, vol 40, num.4, diciembre, 1988: 519-531.
- Cawelti, John G. *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories and Art as Popular Culture*. Chicago and London: Chicago University Press, 1977.
- Chaves (sic), José Ricardo. *Cuentos Tropicóticos*. México: UNAM, 1997.
- Close, Glen S. *Necropornography in Modern Crime Fiction*. New York: Springer International Publishing, 2018.
- Cobo Bedía, Rosa. “Mujer y poder (el debate feminista en la actual filosofía política española). RIFP, n.º 1, 1993: 166-177. http://e-spacio.uned.es:8080/fedora/get/bibliuned:filopoli-1993-1-7095E554-E125-8477-8B4A-A5E556E220EF/mujer_poder.pdf
- Díaz Enciso, Adriana. *Ciudad doliente de Dios*. México: UNAM/Alfaguara, 2018.
- Díaz Enciso, Adriana. “De consorcios editoriales y enterradores”. *Revista Literal. Latin American Voices*, 2 de marzo de 2021. <https://literalmagazine.com/de-consorcios-editoriales-y-enterradores/>
- Diego, José Luis de. *Los autores no escriben. Nuevos aportes a la historia de la edición*. Buenos Aires: Ampersand, 2019.
- Elola, Erik. “Fernanda Melchor recibe el Premio Anna Seghers 2019”, *DW*, 8 de diciembre de 2019. <https://www.dw.com/es/la-ficci%C3%B3n-como-forma-de-acercarse-a-la-verdad-fernanda-melchor-recibe-el-premio-anna-seghers-2019/a-51581176>
- Gallegos Cuiñas, Ana. “La alfaguarización de la literatura latinoamericana: mercado editorial y figura de autor en *Sudor*, de Alberto Fuguet”, en *McCrack: McOndo y los destinos de la literatura latinoamericana*. Valencia: Albatroz, 2018: 235-254.
- Herlinghaus, Hermann. *Narcoepics. A Global Aesthetics of Sobriety*. New York: Bloomsbury, 2013.
- Huggan, Graham. *The Postcolonial Exotic: Marketing the Margins*. New York: Routledge, 2001.
- Hunter, Jack. *Chapel of Gore and Psychosis. The Grand Guignol Theatre*. New York: Creation Books, 2012.
- Huggan, Graham. “Celebrity Consecration, Postcolonialism, and the Commodity Form”, in *Commodifying (Post) Colonialism. Otherin, Reification, Commodification and the New Literatures and Cultures in English*. Rainer Emig and Oliver Linder, Editors. Amsterdam: Brill, 2010.
- James, Marlon. *Breve historia de siete crímenes*. Traducción de Javier Calvo con la colaboración de Wendy Guerra. México: Malpaso, 2015.
- Lieberman, Al. *La revolución del marketing de entretenimiento: acercando a los magnates, los medios y la magia al mundo*. Traducción de Marcela Teresita Cachero. Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2006.
- Ladenson, Elisabeth. “La violencia en la literatura desde Homero hasta Bolaño”, en *Vida, muerte y resistencia en Ciudad Juárez. Una aproximación desde la violencia, el género y la cultura*. Salvador Cruz Sierra, coordinador. México: Colegio de la Frontera Norte/Juan Pablos Editores, 2013: 377-392.

- Locane, Jorge J. De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores. Berlín/Boston: De Gruyter, 2019.
- Lorde, André de. Contes du Grand-Guignol. Paris: Fleuve Noire, 1995.
- Losada Soler, Elena. "Patria Melo. Novela favela o novela criminal. Género(s)". *Abriu*, n.º 3 (2014): 9-27.
- Melo, Patricia. *O Inferno*. São Paulo: Companhia Das Letras, 2000.
- Melchor, Fernanda. *Temporada de huracanes*. México: Mondadori, 2017.
- Melchor, Fernanda. *Páradais*. México: Mondadori, 2019.
- Navarrete, Federico. *México racista. Una denuncia*. México: Grijalbo, 2016.
- Peixoto, Marta. "Rio's Favelas in Recent Fiction and Films: Commonplaces of Urban Segregation", *PMLA* 122, n.º 1 (2007): 170-178.
- Rae Adams, Caryn. "Uncomfortable Truths: Lifewriting, Trauma and Survivance in Marlon James's A Brief History of Seven Killings", *Journal of West Indian Literature* 26, n.º 2, Special Issue: Marlon James (2018): 96-109.
- Rak, Michele. "Sobre la literatura de entretenimiento", *Revista Criterios*, n.º 30 (1993): 196-214.
- Ramos, Samuel. *El perfil del hombre y la cultura en México*. Madrid: Colección Austral, 1934.
- Sánchez Prado, Ignacio. *Strategic Occidentalism. On Mexican Fiction, the Neoliberal Book Market and the Question of World Literature*. Northwestern University Press, 2018.
- Segato, Rita. *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo, 2018.
- Segato, Rita. "Pedagogías de la crueldad. El mandato de la masculinidad (fragmentos)". *Revista de la Universidad de México*, noviembre de 2019. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/9517d5d3-4f92-4790-ad46-81064bf00a62/pedagogias-de-la-crueldad>
- Serrato Córdoba, José Eduardo. "Fernanda Melchor y el mercado editorial de la literatura de entretenimiento", *Connotas. Revista de Crítica y Teorías Literarias*, n.º 25 (2022): 35-60.
- Shoemaker, Lauren. "Femme Finale: Gender, Violence and Nation in Marlon James's Novels", *Journal of West Indian Literature* 26, n.º 2, Special Issue: Marlon James (2018): 18-33.
- Tijerina Martínez, Francisco Gerardo. *Estética, ética y consumo: el caso de Temporada de huracanes de Fernanda Melchor*. Tesis para obtener el grado de Maestro en Estudios Humanísticos. Monterrey: Instituto Tecnológico de Monterrey, junio de 2020. <https://docplayer.es/197597018-Tecnologico-de-monterrey.html>.
- Tijerina, Gerardo. "La narrativa contemporánea mexicana frente a la territorialización del cuerpo: mujeres narradoras de un cuerpo-territorio", *Humanitas. Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios* 1, n.º 2 (2022): 219-241.
- Urbano, Karla Denise. "Poéticas narrativas de lo siniestro a partir de tres novelas latinoamericanas del siglo XXI". Tesis de doctorado, inédita, México: UNAM, 2022.
- Valencia, Sayak. *Capitalismo Gore*. Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2010.
- Valencia, Sayak y Sonia Herrera Sánchez. "Pornomiseria, violencia machista y la mirada colonial en los filmes *Backyard: El traspatio* y *La mujer del animal*", *Anclajes* 24, n.º 3 (2020): 7-27.
- Walkowitz, Rebecca. *Born Translated. The Contemporary Novel in an Age of World Literature*. Columbia: Columbia University Press, 2017.
- Weinberg, Liliana. *Descolonizar la imaginación*. México: UNAM: 2004.

Notas

- 1 T. W. Adorno, “La industria cultural. Ilustración como engaño de las masas”, en *Dialéctica de la Ilustración* (Madrid: Akal, 2007): 134.
- 2 Al Lieberman, *La revolución del marketing de entretenimiento: acercando a los magnates, los medios y la magia al mundo* (Buenos Aires: Universidad de Palermo, 2006), 199.
- 3 Remito al concepto de Formulaic Literature que John Cawelti desarrolla en *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories and Art as Popular Culture*. En concreto, el crítico norteamericano, al referirse a las tramas de la novela de corte popular, menciona que hay ciertas convenciones narrativas que son conocidas de antemano tanto por el autor como por el lector. Las fórmulas narrativas consisten, pues, en argumentos predilectos, personajes estereotipados, ideas aceptadas y metáforas de uso común. John G. Cawelti, *Adventure, Mystery and Romance. Formula Stories and Art as Popular Culture* (Chicago and London: Chicago University Press, 1977), 8.
- 4 Sayak Valencia y Sonia Herrera Sánchez. “Pornomiseria, violencia machista y la mirada colonial en los filmes *Backyard: El traspaso y La mujer del animal*”, *Anclajes* 24, n.º 3 (2020): 9.
- 5 *Ibid.*
- 6 Erik Elola, “Fernanda Melchor recibe el Premio Anna Seghers 2019”, DW (8 de diciembre de 2019). <https://www.dw.com/es/la-ficci%C3%B3n-como-forma-de-acercarse-a-la-verdad-fernanda-melchor-recibe-el-premio-anna-seghers-2019/a-51581176>
- 7 Jorge J. Locane, *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores* (Berlín/Boston: De Gruyter, 2019).
- 8 Patricia Melo, *O Inferno* (São Paulo: Companhia Das Letras, 2000), 10.
- 9 *Ibid.*, 266.
- 10 De hecho, Marlon James adaptó Breve historia de siete asesinatos al formato de las series televisivas de streaming. La serie fue producida por HBO y lleva el título de *Get Millie Back*. Fue estrenada a finales de 2024.
- 11 Valencia y Herrera, “Pornomiseria, violencia machista y la mirada colonial en los filmes *Backyard*”, 11.
- 12 Amorós citada en Rosa Cobo Bedía, “Mujer y poder (el debate feminista en la actual filosofía política española)”, *RIFP*, n.º 1, 1993: 167.
- 13 Rita Segato define la pedagogía de la crueldad como “todos los actos y prácticas que enseñan, habitúan y programan a los sujetos a transmutar lo vivo y su vitalidad en cosas. En este sentido, estas pedagogías enseñan algo que va mucho más allá del matar, enseñan a matar de una muerte desritualizada, de una muerte que deja a penas residuales en el lugar del difunto [...]. Pedagogías de la crueldad, *Revista de la Universidad de México*. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/9517d5d3-4f92-4790-ad46-81064bf00a62/pedagogias-de-la-crueldad>.
- 14 El escritor e investigador mexicano-costarricense José Ricardo Chaves (sic), publicó en 1997 un volumen de cuentos titulado *Cuentos tropigóticos*. El autor intentó aclimatar relatos de terror a la naturaleza centroamericana. El título sugiere esta hibridación que se produce en la literatura mundial entre temas del romanticismo y el exotismo latinoamericano.
- 15 Michele Rak, “Sobre la literatura de entretenimiento”, *Revista Criterios*, n.º 30 (1993): 3.
- 16 Karla Denise Urbano, “Poéticas narrativas de lo siniestro a partir de tres novelas latinoamericanas del siglo XXI” (Tesis de doctorado, México: UNAM, 2022), 170.
- 17 Liliana Weinberg, *Descolonizar la imaginación* (México: UNAM: 2004), 205-206.
- 18 Jack Hunter, *Chapel of Gore and Psychosis. The Grand Guignol Theatre* (New York: Creation Books, 2012).
- 19 André de Lorde, *Contes du Grand-Guignol* (Paris: Fleuve Noire, 1995), 271.
- 20 Glen S. Close, *Necropornography in Modern Crime Fiction* (New York: Springer International Publishing, 2018).
- 21 Rita Segato, *Contra-pedagogías de la crueldad* (Buenos Aires: Prometeo, 2018), 42.
- 22 Elisabeth Ladenson, “La violencia en la literatura desde Homero hasta Bolaño”, en *Vida, muerte y resistencia en Ciudad Juárez. Una aproximación desde la violencia, el género y la cultura*. Salvador Cruz Sierra, coordinador (México: Colegio de la Frontera Norte/Juan Pablos Editores, 2013): 377-392.
- 23 Hermann Herlinghaus, *Narcoepics. A Global Aesthetics of Sobriety* (New York: Bloomsbury, 2013), 377.
- 24 Francisco Gerardo Tijerina Martínez, “Estética, ética y consumo: el caso de Temporada de huracanes de Fernanda Melchor” (tesis para obtener el grado de Maestro en Estudios Humanísticos. Monterrey: Instituto Tecnológico de Monterrey, junio de 2020), 111.
- 25 Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes* (México: Mondadori, 2017), 12.
- 26 Fernanda Melchor, *Páradais* (México: Mondadori, 2019), 113.

- 27 Ibid., 105 [destacado mío].
- 28 Ibid., 108.
- 29 Tijerina Martínez, "Estética, ética y consumo", 93.
- 30 Ibid., 94-96.
- 31 Estos estereotipos de la miseria del lumpen mexicano los podemos encontrar en dos obras clásicas de formatos divergentes. Uno, el cine con el film *Los olvidados* (1950), de Luis Buñuel; y el otro, el estudio antropológico *Los hijos de Sánchez*, (1961) de Oscar Lewis.
- 32 Federico Navarrete, *México racista. Una denuncia* (México: Grijalbo, 2016), 27.
- 33 Navarrete, *México racista. Una denuncia*, 25.
- 34 Agradezco al doctor Andreas Kurz la traducción al español de la contraportada y la solapa de la edición en alemán.
- 35 Melchor, *Temporada de huracanes*, 42.
- 36 Ibid., 181.
- 37 Ibid., 55.
- 38 Hay una larga y célebre lista de pensadores mexicanos que se han interesado por definir la mentalidad del lépero o pelado mexicano. Quiero destacar las obras de Emilio Uranga; *Análisis del ser del mexicano* (1954) de Jorge Portilla, *Fenomenología del relajado* (1984) y de Roger Bartra, *La jaula de la melancolía* (1987).
- 39 Samuel Ramos, *El perfil del hombre y la cultura en México* (Madrid: Colección Austral, 1934), 54.
- 40 Para una definición de la idea de artefacto literario a la que se refiere Locane me remito al capítulo "La cadena productiva de la literatura mundial" (*De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial*, 59-66).
- 41 Locane, muy a tono con lo que Ana Gallegos plantea en "La alfagarización de la literatura latinoamericana" señala que "sin duda muchos gatekeepers participan más o menos directamente en el proceso de escritura y acabado final para adecuar el producto lo mejor posible a las condiciones de recepción que, ante todo en el nivel de la literatura mundial quien asume formalmente la función de autor por regla general desconoce. Se trata de aquellos textos que no han nacidos traducidos [born-translated, concepto acuñado por Rebecca L. Walkowitz], deben ser acondicionados, depurados, eventualmente de sus culturemas e incompatibilidades de mayor relieve como para que el mercado de recepción pueda asimilarlos" (Ibid., 135, 136).
- 42 Estas afirmaciones son meras hipótesis de trabajo, no dispongo de un testimonio firmado ni por la autora, ni la traductora ni los agentes literarios de Random House.
- 43 Melchor, *Páradais*, 12.
- 44 Sayak Valencia, *Capitalismo Gore* (Santa Cruz de Tenerife: Melusina, 2010), 79.
- 45 Ibid.
- 46 Valencia y Herrera, "Pornomiseria, violencia machista y la mirada colonial en los filmes *Backyard*", 9.
- 47 Marta Peixoto, *Rio's Favelas in Recent Fiction and Films: Commonplaces of Urban Segregation*, *PMLA* 122, n.º 1 (2007): 174 [la traducción es mía].
- 48 Tijerina, Gerardo, "La narrativa contemporánea mexicana frente a la territorialización del cuerpo: mujeres narradoras de un cuerpo-territorio", *Humanitas. Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios* 1, n.º 2 (2022): 219-241.

Enlace alternativo

<https://revistas.uft.cl/index.php/amox/article/view/402> (html)



Disponible en:

<https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=615781615003>

Cómo citar el artículo

Número completo

Más información del artículo

Página de la revista en redalyc.org

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de revistas científicas de Acceso Abierto diamante
Infraestructura abierta no comercial propiedad de la
academia

José Eduardo Serrato Córdova

**El mercado global de la pornoviolencia. El caso de
Fernanda Melchor**

**The global market for porno-violence. The case of
Fernanda Melchor**

Amoxtli

núm. 13, 2024

Universidad Finis Terrae, Chile

amoxtli@uft.cl

ISSN-E: 0719-997X

DOI: <https://doi.org/10.38123/amox13.402>