



Connotas. Revista de crítica y teoría literarias

ISSN: 1870-6630

ISSN: 2448-6019

Universidad de Sonora, Departamento de Letras y
Lingüística

Serrato, José Eduardo

Fernanda Melchor y el mercado editorial de la literatura de entretenimiento

Connotas. Revista de crítica y teoría literarias, núm. 25, 2022, Julio-Diciembre, pp. 35-60

Universidad de Sonora, Departamento de Letras y Lingüística

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i25.447>

Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=672675127002>

- Cómo citar el artículo
- Número completo
- Más información del artículo
- Página de la revista en redalyc.org

redalyc.org
UAEM

Sistema de Información Científica Redalyc
Red de Revistas Científicas de América Latina y el Caribe, España y Portugal
Proyecto académico sin fines de lucro, desarrollado bajo la iniciativa de acceso
abierto



Fernanda Melchor y el mercado editorial de la literatura de entretenimiento

Fernanda Melchor and the publishing market
of entertainment literature

JOSÉ EDUARDO SERRATO

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

Instituto de Investigaciones Filológicas
Universidad Nacional Autónoma de México
eduardi_serrato@yahoo.com.mx

Resumen:

En este trabajo se estudia la manera en que la industria del entretenimiento controla el mercado editorial a través de nichos de mercado, los cuales son disfrazados por medio de un discurso cultural que relaciona la obra promovida con la literatura del *boom* latinoamericano. Al hacer un análisis de la ideología de estos nichos de mercado encontramos que se explota el morbo del lector(a) por medio de ficciones pornofeministas. Este tipo de literatura fomenta el mercado de la pornomisería y el consumo de estereotipos machistas que banalizan la problemática de la violencia de género.

Palabras clave:

industria del entretenimiento, mercados editoriales, nichos de mercado, pornomisería, estereotipos patriarcales.

Abstract:

This paper studies the way in which the entertainment industry controls the publishing market through market niches, which are disguised through a cultural discourse that relates the promoted work to the literature of the Latin American boom. When analyzing the ideology of these market niches, we find that the reader's morbidity is exploited through pornofeminist fictions. This type of literature promotes the poverty porn market and the consumption of sexist stereotypes that denigrate the problem of gender violence.

Keywords:

entertainment industry, publishing markets, market niches, poverty porn, patriarchal stereotypes.

Recibido: 24 de febrero de 2022

Aceptado: 23 de mayo de 2022

DOI: <https://doi.org/10.36798/critlit.v0i25.447>

Temporada de huracanes (2017) y *Páradais* (2019) son dos novelas de Fernanda Melchor que se han convertido en un éxito editorial del consorcio Random House. La crítica ha consagrado ambas obras como emblemáticas de la narrativa de la violencia transfóbica y del feminicidio. El presente trabajo analiza el mensaje ambiguo de este discurso narrativo pues está muy cerca de lo que Carlos Mayolo y Luis Ospina definieron como la “pornomiseria” que, en resumen, es la utilización de la miseria como mercancía dentro de los circuitos de la industria del entretenimiento.¹ En este tipo de franquicia hay

¹ En el manifiesto “¿Qué es la pornomiseria?”, firmado por Luis Ospina y

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 menospicio cultural desde los ojos de Occidente y su refundación del discurso colonial por otros medios. (Valencia y Herrera 9)

Asimismo, es interesante hacer una revisión de cómo la empresa editorial, por medio de reseñistas y comentaristas, trata de justificar el discurso falocrático de la obra de Melchor.

En febrero de 2021, la periodista Berna González Harbour escribió en *El País* una breve reseña sobre *Páradais*. La nota inicia con un planteamiento muy pertinente sobre la escritura femenina y la pornoviolencia:

Lea esto atentamente antes de seguir: si este libro lo hubiera escrito un hombre no podríamos zafarnos de la mirada sospechosa de su autor, su machismo, su lubricidad ante el porno cuando *la imaginación coloca a una persona real –a una mujer real– en el centro de la fantasía*, especialmente si ese papel no es buscado sino solo perseguido por una mente calenturienta que se cree con derecho de pernada sobre su objetivo. Y la sensación iría dirigida al autor porque, si es capaz de recrear ese procáz embeleso, es que algo le funciona mal en la cabeza. (énfasis mío)

Carlos Mayolo, al referirse a un determinado cine colombiano que tenía por tema la pobreza de las favelas, leemos: “la miseria se convirtió en tema impactante y por lo tanto en mercancía fácilmente vendible, especialmente en el exterior, donde la miseria es la contraparte de la opulencia de los consumidores. Si la miseria le había servido al cine independiente como elemento de denuncia y análisis, el afán mercantilista la convirtió en válvula de escape del sistema mismo que la generó . . . Estas deformaciones estaban conduciendo al cine colombiano por una vía peligrosa pues la miseria se estaba presentando como un espectáculo más, donde el espectador podía lavar su mala conciencia, conmoverse y tranquilizarse”.

Partamos de la hipótesis de que Berna González, como periodista experta en cuestiones de opinión pública, escribió estas líneas como parte de una estrategia mercantil de un producto o bien simbólico que lanza al mercado un emporio editorial. Para un lector promedio, no especializado en los caminos del marketing de las letras, se le presenta un producto que narra los sufrimientos de “una mujer real”. Uno de los argumentos de González Harbour es que la más reciente novela de Fernanda Melchor, *Páradais*, narra hechos reales vistos desde una perspectiva descarnada y firmados por una mujer, y que eso la hace diferente a las novelas de la porno violencia. La idea de estar leyendo una narrativa realista, casi mimética, de la violencia de género la subrayan todos los reseñistas de Random House. Algunos de ellos hablan de la oralidad de ambas novelas como lo más destacable del mimetismo narrativo de Melchor. Mario López Herrera, incluso, la compara con la oralidad de Juan Rulfo. Recordemos que una de las condiciones del marketing es crear una atmósfera publicitaria propicia para que la obra sea recibida por un mercado específico, en este caso el feminista, con deseos de leer obras que promuevan una conciencia social.²

La estrategia de Melchor y sus editores de retomar el discurso patriarcal encubierto con la firma de una mujer es una táctica para satisfacer un mercado local y global que ha convertido las narraciones de pobreza en un “nicho de audiencia” de la industria del entreteni-

² Al Liberman dio seguimiento al proceso de marketing que la editorial Silhouette diseñó para las novelas románticas y que luego fue adoptado por los grandes consorcios editoriales. Por su parte, Pierre Bourdieu (316-326) considera que este proceso de marketing de un autor-marca es un proceso industrial en el que una cadena de producción inicia con la creación de expectativas y la sacralización de una obra como fetiche. Por su parte, Jorge Locane considera que la obra culminada es un artefacto resultado de un proceso industrial en el que participan editores, traductores, agentes literarios y autor, donde este último es un mero realizar literario de propuestas temáticas.

miento.³ El concepto “nicho de audiencia” es importante para entender no solo el marketing editorial sino la misma retórica de la obra. El ensayista y crítico William Deresiewicz subraya la importancia de este concepto en la lógica empresarial:

El nicho es, está claro, el primer mandamiento del *marketing* en Internet, hay que tener un nicho . . . todo el mundo llega a una audiencia en particular en un conjunto específico de canales mediante la oferta de un determinado tipo de arte. Lo que significa —segundo mandamiento— que todo el mundo tiene que tener una marca. El concepto de marca personal, la Marca Llamada Tú, surgió como respuesta a la aparición de la web. La marca es el corolario del nicho. La audiencia es el nicho; el artista es la marca . . . (*La muerte del artista* 354)

En nuestro caso podemos decir que la maquinaria editorial absorbió la marca llamada “Fernanda Melchor” y la convirtió en un nicho de mercado de la porno pobreza.

Si bien las novelas que estudiamos tienen la marca semiótica de la novela criminal, como narrar los motivos de un asesinato de una víctima indefensa, a lo largo de la trama hay mensajes insertos que refuerzan estereotipos del pornomiserabilismo, como el siguiente, en el que se muestran las imágenes consumibles tomadas del imaginario colonial:

. . . Los viernes, en lugar de juntarse con esos malvivientes a emborracharse en el parque, mejor tendría [el Brando, uno de los asesinos de La Bruja] que asistir a la misa que el padre Castro le dedicaba a los endemoniados de la parroquia, a todas esas gentes que por andar creyendo en la brujería quedaban en poder de las

³ Sayak Valencia y Sonia Herrera han analizado el tema de la porno miseria, el machismo y la mirada colonial en el cine latinoamericano.

fuerzas oscuras, de las legiones de demonios y espantos sueltos por el mundo, espíritus malignos que nomás andaban a las vivas viendo quien les daba entrada con pensamientos impíos, con rituales de hechicería y creencias supersticiosas que por desgracia abundan en aquella tierra debido a las raíces africanas de sus habitantes, a las costumbres idólatras de los indios, a la pobreza, la miseria y a la ignorancia. (*Temporada de huracanes* 160)

Los esquemas de la pobreza que están relacionados con la ideología que promueve la porno pobreza respecto a las culturas mestizas del Tercer Mundo, están condensados en este breve discurso de la madre del Brando. Este imaginario de la miseria tiene una estructura de parentesco con el de otros novelistas del mercado global de la pornomiseria. La maquinaria del entretenimiento global desarma la carga ideológica y crítica de la literatura independiente para presentar un modelo narrativo lleno de estereotipos; por otro lado, al disolver los conflictos sociales en una estética porno, banaliza la violencia al presentar el feminicidio como un asunto “pasional”. Precisamente, el concepto de “parecido de familia” es un registro textual, semiótico y de marca que llevan las obras de una franquicia editorial.⁴ El concepto de “estructura de parentesco” que propone la doctora Urbano para explicar esta clase de “clonación” controlada por Random House en la producción, distribución y marketing de la “literatura de la pobreza” parte de un análisis de la lógica formal del:

Tractatus Logico-Philosophicus, *Investigaciones filosóficas* y *Sobre la certeza*, en donde se manifiesta claramente [un] modo analógico de pensar: frente a la ilusión de que hay conceptos esenciales, claramente separables o definibles, o de que hay algo común a todas

⁴ La doctora Karla Urbano ha estudiado en su tesis de doctorado este tipo de parentesco —¿clonación?— narrativa.

las instancias de un concepto que fuera la única característica general definitoria de su objeto . . . Wittgenstein contrapone la convicción de que los conceptos se cruzan y encabalgan en innumerables usos de palabras en juegos de lenguaje diferentes, o, dicho de otro modo, que los objetos que caen bajo un mismo concepto no tienen necesariamente una propiedad común, sino que entre ellos, como en una familia, los diferentes miembros se asemejan en diferentes aspectos y difieren en otros. Entre ellos existe una complicada red de semejanzas y desemejanzas que se solapan y entrelazan y que son las responsables del uso de una misma palabra en los casos más dispares. Frente a la pretendida identidad de antes, mera semejanza práctica ahora. (Urbano 169)

Veremos más adelante que las estructuras de parentesco de estas novelas radican en la presentación de estereotipos de la pobreza: la favela, la comunidad rural del trópico, el consumo de drogas, los crímenes pasionales y la violencia sexual vista desde una perspectiva porno machista. El discurso paratextual subraya que la autora devela el lado oscuro de una mente criminal, sin embargo, dicha psicología del lado oscuro es solo una justificación del marketing para introducir el discurso pornográfico, que denomino como la “plusvalía de la triada sangre, semen y otras deyecciones” que Melchor repite en sus obras.⁵

Esta plusvalía narrativa es un modelo-franquicia que encontramos en autores como Christa Faust, autora-marca de novelas porno-policiales y el *best seller* mundial Marlon James, quien se ha convertido en el modelo de la literatura global que combina el registro

⁵ En el año 2021, Melchor se convirtió en guionista de consumo masivo en el rubro de pornoviolencia al participar en la serie de Netflix *Somos*. En esta producción encontramos que se emplean los dos recursos más frecuentados por la industria del entretenimiento: glorificación de la violencia y desprecio sistemático por los pobres. Con lo que se confirma que la fórmula de un éxito editorial se desplaza a la pantalla de las series.

policial, la pornoviolencia y los estereotipos de la cultura caribeña de Jamaica.⁶ Otra autora que es paradigma del género de la novela de la pobreza es la brasileña Patricia Melo,⁷ quien se consagró en el mercado mundial con su novela *Infierno. Temporada de huracanes y Páradais* siguen el modelo narrativo de esta franquicia, que ha sido bautizado como “Trópico negro”, el cual presenta el mercado de la pornomisteria disfrazado de literatura feminista.

Este tipo de literatura de entretenimiento⁸ prospera gracias a un mecanismo industrial que analiza el mercado, define estrategias y crea franquicias temáticas. En el caso de Fernanda Melchor como autora-marca, se arma una tradición literaria compatible con sus lectoras y lectores. Así lo explicó en una de sus entrevistas:

[En *Temporada de huracanes* se reúnen] mis experiencias en Veracruz puerto y en las zonas rurales que lo rodean, y que en mi imaginación también tiene que ver con Yoknapatawpha de Faulkner, o con los villorrios del sur profundo de McCarthy, o el Chaco de Mempo Giardinelli, o incluso con la desolación, algo más alejada

⁶ Christa Faust es una autora norteamericana de *hard boiled* con perspectiva feminista. Sus novelas más representativas son *Control Freak* (2002), *Money Shot* (2008) y *Butch Fatale, Dyke Dick: Double D Double Cross* (2012). Marlon James es autor-marca de la editorial Penguin Random House. Es el emblema del *hard boiled* caribeño. Su novela más representativa es *Breve historia de siete asesinatos* (2014).

⁷ Patricia Melo (San Paulo, 1962) se ha consagrado como autora-marca de la franquicia mundial de la pobreza. Ha escrito diez novelas sobre el tema. Ha sido traducida al inglés, alemán, español y francés. Se dio a conocer en el mercado editorial mundial con la novela *O Matador* (1998). Ha sido guionista de cine y televisión. Renombrada autora en el mercado global, es la versión brasileña del *hard boiled*. Por supuesto, es autora-franquicia de la editorial Lumen, una rama de Random House.

⁸ Al referirme a novela de entretenimiento me refiero a aquellas que siguen el modelo de novela formulaica perfilada por John Cawelti y que hacen especial énfasis en los crímenes pasionales.

del trópico, de los fundos chilenos de José Donoso, pero que además es un territorio que todavía tiene muchísimas vetas inexploradas que me parecen fascinantes. (cit. en Ortúñoz)

Con estas promesas de *best seller* culto, la autora se ganó, sin duda, la aceptación de consumidores que demandan obras “herederas” del *boom* latinoamericano.⁹ Lo que no logramos compaginar es el paratexto con la realización concreta de la obra. Hay un elemento clave que distingue a las novelas del boom de las novelas de fórmula y es que el pacto de lectura exige del lector un reto intelectual, elemento estructural que no encontramos en ninguna de las novelas de Melchor.

Por otro lado, resulta increíble que Elena Poniatowska, siguiendo la línea del encomio de la oralidad, haga hincapié en que la *doxa* de las novelas de Melchor es como “hablan los chavos de hoy”, lo que se entiende como un mimetismo que creo habría que tomar con cuidado y pensarlo dos veces. El habla de los personajes tanto de *Temporada de huracanes* como de *Páradais* es una compilación de insultos racistas y de agresiones verbales con una enorme carga sexual:

Pinche choto, las nalgotas que tenía, ¿te acuerdas, loco? ¿Y cómo pasaba frente a nosotros moviendo ese culote y haciendo como que no se daba cuenta de que lo veíamos? Estaba bien chico cuando lo desquintamos, pero es que ya estábamos hasta la madre de andarle viendo las nalgas, enfermos de jaria, y un día lo llevamos allá por los rumbos de las vías y entre todos le metimos la pitiza de su vida, ¿te acuerdas, loco? El chotito hasta lloraba de alegría, ¡no sabía ni qué hacer con tanta verga! (*Temporada de huracanes* 162)

⁹ Anadelí Bencomo define el *best seller* culto como aquellas novelas destinadas al consumo masivo, pero que tienen un “aliento más afanosamente literario” (44).

En *Páradais* se continúa la estrategia porno con estas descripciones sexistas que la autora y algunos lectores justifican como una manera de penetrar en la mente criminal, algo así como penetrar en la mente de un Raskólnikov tropical, y que en el fondo tiene una ideología de mercado bastante ominosa, como leemos en el siguiente fragmento:

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 ensueños sexuales en las que el cuerpo de Marián era] nada más que suyo para ponerle 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 retorcida. (*Páradais* 12)

En una entrevista concedida a la revista *The New York Review*, Melchor admitió que los lectores le han preguntado si la novela *Temporada de huracanes* refleja la realidad mexicana, a lo que ella contestó: “hay muchos lugares de diferentes ambientes en la sociedad mexicana y en ellos hay sitios en verdad oscuros y peligrosos” (cit. en Ordóñez). El articulista de *The New York Review*, Emmanuel Ordóñez, acepta que, si bien el lector de *Temporada de huracanes* puede confundirse en la intención de la novela, pues no se sabe si es un libro sobre misoginia, transfobia o represión sexual, al final concluye que todo conduce a lo mismo: que la violencia patriarcal no reside en mentes enfermas o espíritus malignos, sino que se ha convertido en un sistema de valores morales. Detectamos que la estrategia narrativa de Melchor es intercalar pasajes pornográficos machistas como parte de su sello perso-

nal de autora-marca.¹⁰ En este sentido, el éxito de la pornoviolencia de *Temporada de huracanes* lo prolongaron Melchor y sus editores en la narración del feminicidio brutal de *Páradais*.

El problema con la estética de la pornomiseria, como lo vimos en las escenas arriba citadas, es que se centra en el mero hecho sexual como si la violencia fuera un espectáculo preparado para un *voyeur*. Estos episodios los promueven los comentaristas de Melchor como una forma de penetrar en “la mente criminal” del agresor. Si encapsulamos la imagen en su semántica sexual, encontramos que se narra más una imagen de placer falocrático que una denuncia contra la violencia, ya que cumple con todos los cánones de la estética pornográfica vista desde una ideología masculina. Se describe el acto sexual y no el trauma que deja en la víctima o en el imaginario de los personajes. Es el mero morbo de la cópula lo que encontramos en pasajes como el siguiente:

Educarla, enseñarla, irla acostumbrando de poco a poco para no lastimarla; si él no era ninguna bestia, al contrario; él solo le daba lo que ella pedía: una caricia bonita, una sobadita, un masajito en esos pechos que ya se le empiezan a hinchar por el contacto diario con sus dedos, los pezones bien gorditos ya después de unos buenos chupetones, y el triangulito entre las piernas bien mojadito de tanto frotar la campanita esa, el ostioncito que a él le

¹⁰ 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 en una celebridad al autor, rodeando a los libros de este autor de un halo de éxito y haciendo del autor una marca reconocible y siempre presente” (199).

gustaba sobarle con la boca, de tal forma que, a la mera hora, la verga entra solita y no lastima, al contrario: es la propia Norma la que la pide, su propio cuerpo el que la reclama. Porque si tú no la pidieras, Norma, mi verga no te entraría toda, ¿ves? Si no te gustara lo que te hago no te mojarías tan rico. Y mientras su padrastro le decía todo esto al oído, Norma se mordía los labios y concentraba todas sus fuerzas en mantener el ritmo furioso con el que movía sus caderas, porque entre más se mecía, más rápido se vendría Pepe y entonces ella podría acurrucarse en el hueco de su axila mientras él la abrazaba y la mecía y la besaba por encima del nacimiento del cabello en lo que la verga se le paraba de nuevo. (*Temporada de huracanes* 134-135)

Después de leer episodios como el anterior, se hace evidente que el “parecido de familia” entre el *boom* y Melchor no es más que un sueño publicitario para lanzar un mensaje de prestigio literario, que algunos críticos han consolidado con ensayos y con tesis universitarias. Pero, ¿es posible que los mensajes subliminales del marketing influyan tanto en la recepción de la obra? Aquí entramos en el tema de los mecanismos de diseño, presentación y venta de un bien simbólico de entretenimiento. Si hacemos un ejercicio que Jorge Locane propone y define como “nanofilología”, veremos que el aire de familia de las novelas de Melchor tiene más bien el mismo ADN narrativo de las obras-franquicia de la literatura global tipo Patricia Melo o Marlon James, más que de Donoso, Rulfo o Proust como sostienen algunos críticos.

Para el público alemán se usó una estrategia de *marketing* en la que se volvía a explotar la imagen de la autora que exploraba el lado oscuro de la mente criminal. Melchor, al recibir el premio Anna Seghers, declaró que su intención era vislumbrar el lado oscuro del ser humano:

De alguna manera este *lado oscuro del ser humano* está en todas partes y en todas las culturas, solo que en mi novela es muy espe-

cífico 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 un crimen terrible para encontrar nuevas perspectivas. La literatura se trata de entender, es una forma de investigar también la realidad. (cit. en Elola; énfasis mío)

En cambio, la mercadotecnia editorial francesa no tuvo problema en promover *Páradais* como una obra de entretenimiento sin pretensiones de alta cultura:

Esta nueva novela de Fernanda Melchor es una inmersión en la violencia extrema de nuestra sociedad. Tensiones sociales, consumismo, hipersexualización de los adolescentes, exaltación de la virilidad y banalidad de la violación, un cóctel absolutamente trágico. Como en la película *Parásitos* de Bong Joon-ho, *Páradais* nos conduce inexorablemente hacia un final explosivo, que nos quita el aliento desde la primera hasta la última. (Alcoba; trad. mía)¹¹

Es evidente que la estrategia de mercado no corresponde con el bien simbólico que nos ofrecen los corporativos editoriales. Lo que hay detrás de la ideología del mercado editorial es la anulación de la crítica social y del contenido de la obra mediante una fagocitación de símbolos y esquemas sociales que convierten a la novela en un

¹¹ “Ce nouveau roman de Fernanda Melchor est une plongée dans l’extrême violence de notre société. Tensions sociales, consumérisme, hypersexualisation des adolescents, glorification de la virilité et banalité du viol, un cocktail absolument tragique. A l’instar de Parasite de Bong Joon-ho, Paradaïze nous conduit inexorablement vers un final explosif, que l’on redoute depuis les premières lignes, et qui nous coupe le souffle jusqu’à la dernière”.

discurso inocuo sobre los roles impuestos a los individuos por la estructura social.¹² Algo similar sucede con *Páradais*, que fue lanzada al público con el aval de Guadalupe Nettel y Mariana Enríquez, autoras consagradas, que dieron el visto bueno a la nueva producción de Melchor: “el libro trata de escudriñar en el fondo del cerebro machista y misógino del violador” (cit. en Osorio), expresó Nettel. Enríquez continuó en esta línea sosteniendo:

Me parece que vemos mucha violencia en cine, en imágenes constantemente, y la violencia es algo muy incorporado en nuestra percepción cotidiana . . . Creo que en general le perdimos el horror [sic] de la violencia. Pero el final de *Páradais* es bastante insopportable y lograr hacer eso, lograr sacar al lector de la anestesia al ponerte eso [sic] tan en tu cara, me pareció interesantísimo. (cit. en Osorio)

Antonio Ortúño, en cambio, tuvo un lapsus muy revelador: “*Páradais* [es] una lectura profunda de la mentalidad de la violencia en México . . . Es como un golpe seco, un libro que avanza de manera más sobria y más concreta que *Temporada*. A mí me parece puro *thrash metal*, puro *hard core*” (cit. en Osorio; subrayado mío). Creo que Ortúño deslinda muy bien el tipo de novela en el que incursiona Melchor, y que se inscribe en los mercados de la novela de entretenimiento.

Más curioso es el caso del artículo de Gerardo Lima que, en la revista *Tierra Adentro*, descubre asombrosos parecidos entre Melchor, Marcel Proust y James Joyce. Sin aclarar en qué tomo de *En busca del*

¹² Al respecto véase *Psicologías sociales en el umbral del siglo XXI*, de Concepción Fernández Villanueva (40). Melchor, en *Temporada de huracanes* y *Páradais*, esboza una psicología social de cierto interés sobre todo en relación con la persona y las estructuras sociales que se aproximan y se conectan a través de la teoría de los roles. Este tipo de reflexiones sobre Melchor es limitado por la política editorial que frena la crítica social por el discurso de la sexualidad animalizada de los subalternos.

tiempo perdido o en qué página del *Ulysses* o del *Finnegans Wake* —tal vez en *A Portrait of the Artist as a Young Man*— el crítico apunta que:

Sin exagerar, hay momentos en *Páradais* que recuerdan a Proust, especialmente cuando la vorágine da vueltas sobre un asunto que se convierte en destino del personaje, con ese detalle hacia la memoria, hacia el anhelo de lo que podría, quizá, haber sido. Lo mismo ocurre con Joyce, a quien recuerda en el punto culminante, ya hacia el final de la novela, decidiendo colocar los hechos que deshacen el nudo en una concatenación de hechos que va más allá de una mera lista, llevando el final hacia un momento poético y desgarrador (en su misma aparente realidad anodina) donde Páradais se transmuta en la apertura hacia un abismo, uno que, por supuesto, también nos devuelve la mirada.

Sin lugar a dudas, Melchor está más cerca del *hard porno* o *trash metal*, como propone Ortúñoz, y muy lejana de las sombras de las muchachas en flor; nuestra novelista forma parte, por su estructura de parentesco, de la franquicia de la literatura de la pobreza. Las novelas de Melchor se presentan en el portal de la editorial Klaus Wagenbach como novelas populares, de tipo criminal:

«Temporada de huracanes» es la crónica de esta muerte inevitable y, al mismo tiempo, un viaje vertiginoso al corazón oscuro de un país penetrado hasta sus últimos rincones por la violencia —especialmente contra las mujeres. Fernanda Melchor crea una atmósfera hirviente en la que cada gesto tierno puede convertirse, en un momento, en brutalidad que ninguna hierba, ninguna fórmula mágica cura.¹³ (“Saison der Wirbelstürme”)

¹³ «»Saison der Wirbelstürme» ist die Chronik dieses unvermeidlichen Todes und zugleich die schwindelerregende Reise ins finstere Herz eines Landes, das

Páradais se promueve como una novela que narra las pasiones oscuras de una mente enferma:

Con tremenda fuerza Fernanda Melchor cuenta cómo el deseo se transforma en algo oscuro, agresivo, muy peligroso. Una mezcla explosiva entre diferencias sociales infranqueables, frustración y una casa de mujer atraviesa *Páradais* en cada oración – hasta el último rincón, hasta el final, donde brilla una mente enferma.¹⁴

En la interpretación de algunos de los analistas de la narrativa de Melchor (Emmanuel Ordóñez y Gerardo Lima Molina) en los modos de promover la novela pareciera que también hay una patologización de la violencia patriarcal, como si se tratara de algo excepcional y no de un constructo cultural, es decir, de una forma de socialización normalizada. Esa mirada también remite a un feminismo maniqueo, reduccionista y esencialista, propio de los feminismos mediáticos actuales. Rita Segato afirma al respecto que “[el] patriarcado . . . es la primera pedagogía del poder y expropiación de valor, tanto en una escala filogenética como ontogenética: es la primera lección de jerarquía, aunque la estructura de esa jerarquía haya ido mutando en la historia” (8).

José Manuel Suárez Noriega llega a intuir que en la abyección y pornografía de los personajes de Melchor hay una estrategia narrati-

bis in den letzten Winkel von Gewalt durchdrungen ist – vor allem gegen Frauen. Fernanda Melchor schafft eine brodelnde Atmosphäre, in der jede Geste der Zärtlichkeit im nächsten Augenblick in Brutalität umschlagen kann, gegen die kein Kraut, kein Zauberspruch mehr hilft”. Agradezco al Dr. Andreas Kurz la traducción de los textos en alemán.

¹⁴ “Mit unheimlicher Wucht erzählt Fernanda Melchor, wie aus Begehrn etwas Finsteres, Aggressives, Lebensgefährliches entsteht. Ein hochexplosives Gemisch aus unüberbrückbaren Klassenunterschieden, Frustration und Frauenhass durchdringt »Paradais« in jedem Satz – bis in die letzte Ritze, bis zum irrwitzig flackernden Ende”.

va para “representar la complejidad humana desde el lado repulsivo, grotesco, amoral y fragmentado de nuestra condición” (117). Este lado repulsivo está diseñado y dirigido a un amplio mercado de lectores que desean leer más violencia y depravaciones disfrazadas de exotismo terciermundista.¹⁵

La estructura de parentesco tipo franquicia mercantil diseña no solo estrategias publicitarias de determinados temas y obras, sino que deja huellas textuales y narrativas en la obra misma, pensando en la recepción y lectura de ciertos mercados de lectores que consumen “orientalismos” de la cultura de la pobreza. Estamos hablando de una política colonial disfrazada de identidades nacionales que esconde el engranaje de una enorme maquinaria empresarial que a los lectores pasa inadvertida. Jorge Locane ha disertado al respecto y considera que el escritor, al publicar en determinadas editoriales, debe someterse a las condiciones de mercado previamente establecidas por la casa editorial. Lo que propongo demostrar es que la forma en que funciona el engranaje de la literatura local-global es la fagocitación de temas sociales de la agenda política y social para transformarlos en estereotipos de fácil consumo para un lector promedio. Fernanda Melchor es el rostro de una franquicia que vende violencia sexual con una marcada ideología machista.

Como mencionamos líneas arriba, estas tramas de diseño narrativo explotan el concepto de estar leyendo un caso basado en hechos reales. Este mercadeo funciona no solo en la literatura, sino que ha trascendido a otros formatos como el cine y las series televisivas. Se vende la ilusión de autenticidad de ver cómo sucedió un crimen o una matanza, por medio de ficciones que satisfacen las expectativas

¹⁵ La industria editorial también ha absorbido los conceptos de “literatura mundial” y “lectura distante”, de Franco Moretti. En el caso de Melchor, el *marketing* hace hincapié en sus parentescos con *El lugar sin límites*, de José Donoso y con *A sangre fría*, de Truman Capote.

del consumidor. En el caso de *Temporada de huracanes* y *Páradais* se recurre a estereotipos de las clases populares como recurso consumible e identificable en el imaginario de la industria del entretenimiento.

Francisco Tijerina hace un recuento de las novelas que tienen como tema el compromiso social y político de criticar la violencia de las sociedades patriarcales, pero que han sido fagocitadas por el mercado. Coincido con Tijerina en sus planteamientos, como el denominar a *Temporada de huracanes* como “artefacto literario” en el sentido de que es un constructo diseñado por editores, traductores y correctores.¹⁶ Otra coincidencia es que con obras como *Páradais* y demás franquicias de la pornomiseria controladas por la industria del entretenimiento: “Se coloniza el cuerpo (humanx, no humanx y celeste) y se empaqueta como producto comercializable para el consumo patriarcal masculino que lo vuelve herramienta para saciar sus necesidades alimentadas por el mismo capital . . .” (235). Siguiendo la lógica del diseño empresarial de “artefactos literarios”, sin lugar a dudas, hoy día, la publicación, así como el otorgamiento de becas y premios obedecen a una política editorial que piensa tanto en el mercado local como en uno global.

Las publicaciones de la Random House Mondadori explotan el mercado de la llamada literatura de la pobreza, que se basa en obras que “retratan los problemas del Tercer Mundo causados por el neoliberalismo” como lo expresó la editorial Wagenbach al entregar el premio Anna Seghers a Melchor. Es decir, que el producto que se ofrece es el testimonio del sufrimiento y la violencia de las clases marginales de África, América Latina y la franja de pobreza de países del Pacífico. Homi Bhabha definió el *colonial mimicry* como un discurso colonial que, si bien no es falso, tampoco

¹⁶ Escribe Tijerina: “Contrastar el texto de [Paula] Mónaco a lo que se narra en artefactos literarios como *Temporada de huracanes* y *La compañía* hace evidente que la idea de la dominación no existe sólo en términos de poder social sino también de poder económico . . . (235).

es expresión de la cultura del subalterno: “Si el colonialismo toma el poder en el nombre de la historia, el ejercicio de este poder produce ‘de farsa’”, que traducido a nuestro contexto podríamos definir como estratégicas retóricas en donde el Otro es “un sujeto con una diferencia que lo hace casi semejante al Yo hegemónico, pero no totalmente” (Edward Said 240). En el caso que nos ocupa, el mimetismo colonial, se transforma en mimetismo de género cuando una autora asume un discurso machista, sexista y violento para presentar un argumento porno, como parte de una estrategia editorial. Este fenómeno ha sido detectado por varias analistas, que encuentran una paradoja ideológica porque la escritura femenina, fagocitada por la visión masculina de mercado, termina asumiendo valores antifeministas.

Autores como Jonathan Allan, Sarah Frantz y Katharina Rennhak han estudiado las peculiaridades de la representación del hombre en novelas escritas por mujeres en ficciones populares. Frantz y Rennhak consideran que, a pesar de que la masculinidad y la feminidad son constructos

mutuamente constituidos, dialécticamente producidos e incomprendiblemente separados de la totalidad de las relaciones de género; pocos críticos, tanto de la masculinidad como de los estudios de género, han considerado como tema de estudio la masculinidad de las autoras [female-authored]. (2)

Las ensayistas señalan que esta laguna en la discusión crítica legitima la construcción e implementación de subjetividades masculinas en las autoras de novelas de una manera inaceptable. De hecho, la manera en que las autoras construyen personajes masculinos en sus novelas y las ramificaciones ideológicas de esas construcciones dejan entrever que fueron y son los autores los únicos responsables de la construcción masculina en la novela; y, por otro lado, lo que las autoras han comentado sobre la masculinidad pasa inadvertido. Ambas actitudes perpetúan la normatividad masculina o por lo menos legi-

timan una postura misógina. La masculinidad de las autoras debe ser reconsiderada como una forma activa de negociación editorial con una apropiación de la ideología de género más allá de una mera reflexión pasiva de la ideología machista. Los personajes masculinos en las novelas escritas por mujeres no están uniformemente construidos y no actúan como catalizadores de los personajes femeninos convertidos en subjetividades, iluminando intermitentemente sus reacciones emocionales y su resistencia ideológica mientras que los personajes masculinos permanecen sin cambiar. De hecho, los personajes masculinos de las novelas de mujeres representan la negociación con el editor en asuntos de género, clase y sexualidad, así como con sus personajes femeninos (Frantz y Rennhak 3).

Considero que la representación de la sexualidad machista que encontramos en las obras de Melchor obedece a un modelo global de la llamada novela popular del tipo *hard core*, que es una franquicia de la novela de entretenimiento. El interés por la trama sexual en las novelas populares lo define Jonathan Allan desde la perspectiva monetaria y lo resume en la frase: “Reconsidering the money shot: orgasm and masculinity” (40-51).¹⁷ Linda Williams anotó, en 1977 que, así como los *westerns* desarrollaron por mucho tiempo una mitología llena de fantasías sobre la vida agraria y la conquista del Oeste, estos mitos fueron explotados y sobreexplotados por la novela popular. Lo mismo sucedió con las novelas *hard core* que inventaron una fantasía sexual que usurpó la ideología y la sexualidad femenina (*Hard Core. Power, Pleasure* 22).

¹⁷ Menciono a Jonathan A. Allan como autoridad en la materia. La frase citada es solo una apelación de apoyo a mi argumentación sobre la pornomiseria como franquicia de la industria del entretenimiento. Por cuestiones editoriales y de lógica argumentativa no puedo extenderme en una disertación sobre las ideas del distinguido investigador canadiense.

El *hard core* como parte de la industria del entretenimiento sigue una *agenda-setting* en cuestiones del mercado del morbo, por eso la referencia al *money shot* que ha funcionado como marca del género porno. Lo que nos interesa en este contexto es que las escenas de sexo guardan una mirada masculina que contradice la política de género de la actualidad. Estas fórmulas de sexo explícito llegan a cruzar la frontera de lo misógino hasta llegar a una banalización de la violencia falocrática.

En Melchor se ha explotado con creces la mirada masculina en la sexualidad violenta y dominante del trópico subdesarrollado. Aunque se venda la idea de leer una visión femenina, la franquicia de la pornomiseria sigue el camino de una fórmula exitosa, la de presentar la sexualidad femenina totalmente enajenada por la ideología machista. Parece ser que la inclusión de este tipo de escenas es inamovible, y que el escritor, como parte de un conglomerado empresarial, no tiene opción de eliminarlas. Al menos algunos pasajes de las novelas de Melchor así lo demuestran, porque tienen registros de *hard core* del tipo “sangre, semen y otras deyecciones”:

[Norma, una chica de 13 años, recuerda] como Pepe [su padrastro] siempre le [decía] cada vez que se metían juntos a la cama . . . Mámame la verga . . . mámame los huevos, mámame duro, chiquita, con ganas, así, adentro, no te hagas la que te da asco si bien que te gusta . . . Porque la verdad era que al principio sí le había gustado. (*Temporada de huracanes* 121)

La misma ideología del porno machista se repite en *Páradais*, con el mismo tono de *hard porno*:

Si ya todos sabían que su prima [Zorayda] era bien zorra . . . un día 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 shorcitos de un tirón y ensartándole el chile tieso hasta la garganta . . . la muy cochina había quedado prenda-

da de su violencia y a cada rato quería andarlo ordeñando, como si Polo fuera una vaca, y lo perseguía por toda la casa rogándole que se la metiera, que la llenara, y paseaba sus dedos mañosos por los brazos y los hombros de Polo, *por aquí va una hormiguita, por su pecho y su vientre, pepenando su leñita*, hasta que él explotaba y le sujetaba los brazos y la penetraba con furia, con ganas de atravesarla, hasta venirse sobre sus nalgas o sobre su vientre moreno, o sobre el piso duro de la sala, pero siempre escatimándole la leche que ella pedía con los labios entreabiertos. (72)

Recordemos que el discurso publicitario de reseñistas y críticos argumentaba que este tipo de pasajes era una forma de entrar a la mentalidad del criminal. Una opción de interpretar este fenómeno es contemplarlo desde la perspectiva del mercado porno machista global.

El comunicado de prensa del jurado del Premio Internacional de Literatura Anna Seghers 2019 considera *Temporada de huracanes* una novela política:

Temporada de huracanes no es una novela que convierte la crítica contra el capitalismo en su estandarte, pero de todas formas se merece este premio como novela política. [Fernanda Melchor] ha escrito la novela de la pobreza en el capitalismo global del siglo XXI, la novela de la violencia contra las mujeres, contra los homosexuales, contra los débiles, nacida de la pobreza; la novela de la lucha despiadada de los débiles contra los aún más débiles y contra sí mismos. (cit. en EFE)

La ambigüedad del discurso editorial encubre pasajes como el siguiente, tomado de *Temporada de huracanes*, en donde el Brando fantasea de manera muy similar al Polo de *Páradais*:

decía, que uno nomás debía de cerrar los ojos y pensar en otra cosa mientras la lengua aquella envolvía su miembro, y nunca, nunca, nunca permitió que el choto ese le tocara ni 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 cogérselos un rato por el culo o por la boca, y otra era ser un puerco asqueroso como el pinche Luismi cuando se besuequeaba y se fajaba con la Bruja. (181)

Si lugar a dudas, Melchor escribe de acuerdo con una fórmula de mercado. Tal vez estamos viendo que el mercado del *hard core* y su escatología (semen, sangre, deyecciones) se están convirtiendo en una próspera franquicia que hará escuela en la narrativa mexicana. Como bien señalan Locane y Gallegos, el sentido de hacer una nanofilología de la obra literaria es impulsar un cambio epistemológico en la crítica literaria que lleve a terminar con el fetiche romántico del autor que redacta su obra en la soledad de su gabinete de estudio. Por el contrario, se requiere evaluar una novela por sus aires de familia con las obras del canon popular que, por cierto, también en muchos casos es una imposición de los consorcios editoriales.¹⁸ En este sentido nos preguntamos: ¿es posible un estudio de la literatura al margen de los diseños que impone el mercado editorial? o ¿acaso la industria del entretenimiento se ha engullido a la novela sin que nos diéramos cuenta? Aunque, por otro lado, la industria del entretenimiento es una opción para que los autores vivan de su pluma y de sus nichos de mercado.

BIBLIOGRAFÍA

Alcoba, Laura. “Paradaïze”. *Grasset*, 09 mar. 2022, <https://www.grasset.fr/livres/paradaize-9782246827719>.

¹⁸ Lo vimos en el caso de Melchor, cuyas novelas se anuncian como herederas del *boom* latinoamericano, de Juan Rulfo o de Truman Capote. En otros casos, por ejemplo, *En busca de Klingsor* de Jorge Volpi se publicitaba como la versión mexicana de *El nombre de la Rosa*, de Umberto Eco. Es un “aire de familia” detectado por Susana Fortes y Jorge Locane.

- Allan, Jonathan A. *Men, Masculinities, and Popular Romance*. Routledge, 2022.
- Bencomo, Anadeli. “La lógica de los premios literarios: políticas culturales, prestigios literarios y disciplinas de lectura en la época de la literatura transnacional”. *Estudios*, vol. 28, no. 14, jul.-dic. 2006, pp.13-29.
- Bourdieu, Pierre. *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Seuil, 1992.
- Deresiewicz, William. *La muerte del artista. Cómo los creadores luchan por sobrevivir en la era de los billonarios y la tecnología*. Capitán Swing, 2021.
- EFE, agencia. “Fernanda Melchor premiada en Alemania”. *Excelsior*, 19 jun. 2019, <https://www.excelsior.com.mx/expresiones/fernanda-melchor-fue-premiada-en-alemania/1319435>.
- Elola, Erick. “La ficción como forma de acercarse a la verdad: Fernanda Melchor recibe el Premio Anna Seghers 2019”. *DW Akademie*, 08 dic. 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>.
- Fernández Villanueva, Concepción. *Psicologías sociales en el umbral del siglo XXI*. Editorial Fundamentos, 2003.
- Frantz, Sarah, y Katharina Rennhak. *Women Constructing Men: Female Novelist and Their Male Characters, 1750-2000*. Lexintong Books, 2010.
- González Harbour, Berna. “El porno hecho novela”. *El País*, 25 feb. 2021, <https://elpais.com/opinion/2021-02-25/el-porno-hecho-novela.html>.
- James, Marlon. *Breve historia de siete crímenes*. Traducción de Javier Calvo con la colaboración de Wendy Guerra. Malpaso, 2015.
- Klaus Wagenbach, Editorial. “Paradais”. <https://www.wagenbach.de/buecher/titel/1290-paradais.html>.
- _____. “Saison der Wirbelstürme”. Traducción de Andreas Kurz, <https://www.wagenbach.de/buecher/titel/1222-saison-der-wirbelstuerme.html>.

- Lieberman, Al. *La revolución del marketing de entretenimiento. Acermando a los magnates, los medios y la magia al mundo.* Traducción de Marcela Teresita Cachero, Universidad de Palermo, 2006.
- Lima Molina, Gerardo. “Lo terrorífico y salvaje: una lectura sobre *Páradais* de Fernanda Melchor”, *Tierra Adentro*, <https://www.terraadentro.cultura.gob.mx/fernanda-melchor-paradais/>.
- Locane, Jorge J. *De la literatura latinoamericana a la literatura (latinoamericana) mundial. Condiciones materiales, procesos y actores.* De Gruyter, 2019.
- Lope Herrera, Mario. “‘Páradais’ o la espeluznante oralidad de Fernanda Melchor”. *Soma. Arte y Cultura*, 05 may. 2021, <https://yu.catancultura.com/paradais-espeluznante-oralidad-fernanda-melchor/>.
- Mayolo, Carlos, y Ospina, Luis. ¿Qué es la *pornomiseria*? Premiere de película *Agarrando Pueblo* en el cine Action Republique, París, 1997, <https://www.ochoymedio.net/el-acto-de-escribir-un-manifiesto-luis-ospina-y-carlos-mayolo-contra-la-pornomiseria/>.
- Melchor, Fernanda. *Páradais*. Mondadori, 2019.
- _____. *Temporada de huracanes*. Mondadori, 2017.
- Navarrete, Federico. *México racista. Una denuncia*. Grijalbo, 2016.
- Ordóñez Angulo, Emmanuel. “Magic, reality, and violence against women in Fernanda Melchor’s ‘Hurricane Season’”. *The New York Review*, 14 ene. 2021, <https://www.nybooks.com/articles/2021/01/14/fernanda-melchor-hurricane-deadly-myths/>.
- Ortuño, Antonio. “Entrevista con Fernanda Melchor. ‘Aún había mucho que decir del trópico negro’”. *Revista de la Universidad de México*, jul. 2020, pp. 128-133.
- Osorio, Camila. “La sangre fría de Fernanda Melchor”. *El País*, 29 ene. 2021, <https://elpais.com/cultura/2021-01-30/la-sangre-fria-de-fernanda-melchor.html>.
- Poniatowska, Elena. “La escritora más fuerte: Fernanda Melchor”. *La Jornada*, 14 mar. 2021, <https://www.jornada.com.mx/notas/2021/03/14/cultura/la-escritora-mas-fuerte-fernanda-melchor-elena-poniatowska/>.

- Said, Edward. *Orientalismo*. Traducido por Cristóbal Pera, et al., Debate, 2016.
- Segato, Rita. *Contra-pedagogías de la残酷*. Libros Prometeo, 2018.
- Suárez Noriega, José Manuel. “Lo neofantástico y lo abyecto en *Falsa Liebre y Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”. *Connotas. Revista de crítica y teoría literaria*, no. 21, 2020, <https://doi.org/10.36798/critlit.vi21.331>.
- Tijerina, Francisco. “La narrativa contemporánea mexicana frente a la territorialización del cuerpo: mujeres narradoras de un cuerpo-territorio”. *Humanitas. Revista de Teoría, Crítica y Estudios Literarios*, vol. 1, no. 2, ene.-jun. 2022, pp. 219-241.
- 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*, vol. 24, no. 3, sept.-dic. 2020, pp. 7-27.
- Urbano, Karla. *Caracterización de las poéticas narrativas de lo siniestro a partir de tres novelas latinoamericanas contemporáneas*. 2022. Universidad Nacional Autónoma de México, tesis doctoral inédita.
- Williams, Linda. *Hard Core. Power, Pleasure, and the Frenzy of the Visible*. University of California Press, 1989.