

La tecnoestética en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor

Diana Hernández Suárez¹

En 2017 se publicó la novela *Temporada de huracanes*, de Fernanda Melchor (Veracruz, 1982), cuyas sucesivas reimpresiones y numerosas recensiones periodísticas y académicas, además de varios premios literarios, conllevan a preguntarse en qué consiste su éxito. Una de las respuestas más frecuente alude a la compleja configuración de un narrador polifónico que oscila entre la repetición y la reconfiguración y que parece encarnar una voz anárquica, un ruido blanco muy similar a la esquizofrenia producida por el exceso de material audiovisual de los medios contemporáneos. En este sentido, la propuesta de este capítulo busca postular la novela de Melchor como una posibilidad de *aplicar* la representación anárquica y esquizofrénica de la realidad en la novela o en la narrativa escrita.

Para empezar, hay en la novela de Melchor un problema fundamental: ningún personaje tiene voz. Todo se pierde en un tumulto de rumores articulados por una sola enunciación narrativa que fluctúa insistentemente entre diferentes formas de focalización –como una cámara fotográfica o filmica–. Tampoco es posible encontrar una línea cronológica ni una organización racional de las experiencias de los habitantes de La Matosa, aunque sí se encuentran ciertos puntos espaciales que articulan la memoria, así como ciertos datos temporales que

¹ UNAM, Becaria del Programa de Becas Posdoctorales en la UNAM, Instituto de Investigaciones Bibliográficas, Asesorada por el Dr. Pablo Mora Pérez-Tejada.

anclan la historia a una circunstancia. Sin embargo, hay una aguda representación de la condición de los cuerpos que habitan pueblos al borde de carretera –al margen del progreso y su aceleración–, depredados por la ausencia de políticas estatales que garanticen o salvaguarden la integridad de los habitantes de ese espacio. El cuerpo precisamente se entiende como un *medio* de transmisión de un flujo de información desorganizado –lingüística, periodística, cultural, política, visual– que revela, de fondo, el vacío histórico y de sentido en el que “la *gente* simplemente habla”.²

La estructura de *Temporada de huracanes* no es novedosa. La polifonía, formulada por el historiador y filólogo soviético Mijaíl Bajtin en *Rabelais and His World*, publicado en 1968, propone una teoría de lo carnavalesco, entendida como una “situación plural” en la que distintas voces, focalizaciones y perspectivas establecen una relación horizontal que vuelve imposible la verdad.³ Lo polifónico se puede encontrar en diversas obras noveladas en la tradición latinoamericana, tales como *Cien años de soledad* (1967) de García Márquez y, sobre todo, en *El otoño del patriarca* (1975). Al final de *Temporada...*, Melchor admite tener influencia de la obra de García Márquez, además lo ha confirmado en diversas entrevistas. Sin embargo, mi interés en este capítulo no es rastrear las influencias literarias o periodísticas, ni la intertextualidad, así como tampoco discutir los rasgos y peculiaridades de la focalización del narrador desde una perspectiva formal de la obra, aspecto que ha sido ampliamente abordado, dado que se trata de uno de los rasgos fundamentales de la novela,⁴ sino mostrar el impacto de los medios tecnológicos, el “flujo imparable” de información de la textualidad que caracteriza esta novela, lo que encierra problemas ontológicos y estéticos estrechamente vinculados con el lenguaje y sus posibilidades de articulación de la realidad ante un par

² F Kittler, “Enrique de Oferdingen: un flujo de información”, en *La verdad del mundo técnico. Ensayos para una genealogía del presente*, trad. Ana Tamarit Amieva, México, FCE, 2018, p. 118.

³ Algunos apuntes al respecto los desarrollé ya en la reseña crítica D. Hernández Suárez, “Fernanda Melchor (2017), *Temporada de huracanes*”, *CROLAR*, vol. 9, núm. 1, (2021), pp. 56-58.

⁴ Un trabajo que ha explorado de forma sugerente el análisis de la estructura narrativa de la novela es el G. Godínez Rivas y L. Román Nieto, “De torcidos y embrujos: *Temporada de huracanes de Fernanda Melchor*”, *Anclajes*, vol. XXIII, núm. 3, (2010), pp. 59-70.

de problemas fundamentales planteados en la novela: la visualidad como forma de representación y la virtual desaparición de los cuerpos por las políticas estatales mal dirigidas.

Este “entrecruzamiento” entre medios puede ser también leído y estudiado bajo el concepto de «ensanches» que Alfonso Reyes desarrolló en *El deslinde*.⁵ Reyes acuñó también en relación con esta «ampliación» de los lindes literarios, el término «literatura aplicada» para hacer referencia a obras altamente elaboradas que se alejan de la noción de «literatura pura» o que pareciera que cumplen una función accesoria. La novela de Melchor implica ambas nociones; por un lado, realizó una operación en ensanche al dar cabida a través de la polifonía a la articulación –o programación– de una narración que representa, por su estructura y mensaje, diversos medios de comunicación, tanto visuales como auditivos y literarios; por otro lado, la «literatura aplicada» está en el reconocimiento de las posibilidades estéticas y artísticas de las notas periodísticas.

Desde el auge del estructuralismo se ha dado por estudiar la literatura bajo una serie de supuestos teóricos que más que explicar la complejidad histórica, cultural y estética de la obra literaria, la reducen a una serie de consideraciones formales. En este sentido, cuando se señala la relación de la novela de Melchor con otros medios –la crónica y la fotografía– se pretende mostrar la operación estético-literaria que alcanza a develar la condición abyecta que genera el progreso. La hipótesis central, sobre el complejo entramado de la narrativa de Melchor en *Temporada...* es, precisamente, que su novela tiene un influjo teórico, técnico, filosófico e ideológico que recuerda las tecnologías de la mirada –manifiestas en la materialidad de la fotografía y el cine–. La operación estética en esta novela consiste en “aplicar” formas “extraliterarias” dentro de un marco literario,⁶ de tal forma que se invierte el proceso de la experiencia estética visual de la fotografía de la crónica

⁵ Cf. A. Reyes, *El deslinde*. Obras completas, XV, México, FCE, 1963.

⁶ Este tipo de procedimiento ha sido ampliamente comentado y contextualizado por S. Pineda Buitrago en *La Musa Crítica. Teoría y ciencia literaria de Alfonso Reyes*, México, El Colegio Nacional, 2007.

roja a la construcción imaginativa de la textualidad desbordada, soporata por la ilusión de una realidad mediada.⁷

La discusión filosófica de la materialidad del lenguaje, o del *análisis discursivo de los medios* y su materialidad, ha sido una problemática recurrente en la academia alemana desde los años ochenta que transformaría las *Geisteswissenschaften* (ciencias del espíritu y la hermenéutica), lo que para Karla Jasso podría interpretarse como la asimilación del post-estructuralismo francés, o una post-hermenéutica. Uno de los representantes más importantes de esta escuela es Friedrich Kittler, cuya propuesta consiste en extender los estudios de la teoría discursiva de los medios y de su hermenéutica a la teoría literaria y los juegos del lenguaje: “para Kittler el lenguaje no solo tiene una filosofía propia, sino que previo incluso a ésta, emana *materialidad*”.⁸ El *Aufschreibesysteme* –sistema de notación o red discursiva– no se explica, por lo tanto, sin atender a la materialidad de la escritura y al avance tecnológico que se involucra con el lenguaje y la percepción: “Discourse analyses, by contrast, have to integrate into their materialism the standards of the second industrial revolution”.⁹ La prensa, la reproducción tipográfica de la imprenta, posteriormente la máquina de escribir y la mecanografía crean un “imperativo comunicacional”.¹⁰

Particularmente en la prensa se da una ineludible relación entre el texto y la imagen que implica una motivación discursiva e interpretativa. En la era digital este *imperativo* se vuelve incontenible. La velocidad narrativa de *Temporada...* recuerda no sólo el frenesí de la acción cinematográfica y la reproductibilidad de imágenes de nota roja sumamente violentas en las que hay una espectacularidad de la muerte, sino que hay una superposición de imágenes, sobrepuestas y confundidas que recuerdan las sesiones de psicoterapia, el chisme¹¹ en

⁷ Cf. D. Hernández Suárez, *op. cit.*

⁸ K. Jasso, *Arte-tecnología. Arqueología, dialéctica, mediación*, Ciudad de México, 2013, p. 157.

⁹ F. Kittler, *Discourse Networks 1800/1900*, trad. de Michael Metteer, Stanford, Stanford University Press, 1990, p. 370.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ Sobre el chisme como recurso literario y ficcional se han realizado diversos trabajos; entre los más representativos están Cf. M. E. Ávalos Reyes, “Temporada de huracanes de Fernanda Melchor: una lectura del cuerpo desde el terreno del chisme y la abyección”, *Connotas. Revista de Crítica y Teoría*

la tradición oral¹² y la “vista” producida por la aceleración de autopistas y carreteras. Rubén Gallo menciona de qué forma una autopista o vialidad de alta velocidad altera no sólo la percepción, sino también el movimiento de las personas y, por lo tanto, su identidad, sociabilidad y autoconfiguración; se trata de una lógica espacial distinta propia de la idea de modernidad.¹³ En la novela de Melchor todos los cuerpos se organizan en función de la carretera –lugar que aparece con mucha recurrencia–, de tal forma que puede también interpretarse como el “eslabón” de la estructura elíptica de la narración, como único elemento que ancla el desborde narrativo a un espacio. Baste como ejemplo:

era famosa en el tugurio ese que regenteaba en la *carretera*, donde la fue a poner el que dicen que es su amante, ese güero jovencito que los del Grupo Sombra mandaron del norte para que moviera la droga en la zona, el que anda de arriba abajo por la *carretera* en un camionetón de vidrios polarizados; el del video, vaya; el famoso video ese que todo el mundo se anda pasando por el teléfono y en donde se ven las cosas espantosas que el güero ese le hace a la pobre muchacha que sale en las imágenes, una niña casi, una criatura toda chupada, que apenas puede mantener la cabeza alzada de lo drogada que está, o de lo enferma, porque dicen que eso es lo que le hacen esos cabrones a las pobres muchachas que raptan de camino a la frontera: que las ponen a trabajar en los puteros como esclavas y que cuando dejan de servir para la cogedera, las matan como a los borregos, igual que en el video, y las hacen cachitos y venden su carne a las fondas de la *carretera*.¹⁴

La recursividad de la carretera permite crear una suerte de bucle en la experiencia de los personajes que, en vez de ser descrita, se representa narrativamente. Para articular artística y literariamente esta representación, Melchor recurre a técnicas fotográficas y fílmicas,

Literaria, núm. 19, (2019), pp. 53-70; J. D. Robles Lomelí, “El chisme como representación histórica de la ausencia en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor, *Revista de Historia de América*, 161, (2021), pp. 435-458.

¹² También hay numerosos trabajos que destacan la maestría que tiene Melchor al crear un narrador que representa la oralidad en todas sus acepciones, particularmente las formas “vulgares”, término que utiliza la misma autora para referirse a las características del lenguaje que utiliza. Entre estos trabajos destacan el de Robles Lomelí, *op. cit.*, y el de E. Íñiguez, “Una retórica de la violencia. Necroescrituras en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor”, *Atlante*, vol. 11, (2019), pp. 51-65. Asimismo cf. E. Paz Soldán, “Fernanda Melchor: intensidad y horror”, *La tercera*, <https://www.latercera.com/voces/fernanda-melchor-intensidad-horror>

¹³ R. Gallo, *Máquinas de vanguardia. Tecnología, arte y literatura en el siglo XX*, trad. de Valeria Luiselli, México, Sexto Piso, 2014, p. 202.

¹⁴ Las cursivas son mías. F. Melchor, *Temporada de huracanes*, México, Mondadori, 2017, p. 34.

además de mostrar la reproducción de imágenes gracias a dispositivos de comunicación (celulares y redes sociales), que fomentan una suerte de “voz” o pensamiento único o, por lo menos, uniformado. Se trata de una suerte de segunda oralidad que reproduce y rearticula, recursa las historias y las experiencias. La voz individual se vuelve “global”, como dice Ong.¹⁵ La voz ya no es de *nadie* y es de todos, a veces se la apropian y luego “resurge”, emerge y se disemina. Es un relato compartido y reproducido infinitamente.

Fernanda Melchor recurre a la idea de “realidad técnica” para presentar esta constricción casi fractal del narrador. En su artículo “La experiencia estética de la nota roja” señala de la mano de Michela Marzano que la fotografía, a diferencia de otras formas de representación visual, impone una “realidad técnica”.¹⁶ En otro trabajo, Melchor ha manifestado su preocupación sobre cómo la fotografía ha educado la mirada de tal manera que ha cambiado las formas de percepción de la memoria, el tiempo, el espacio y, por supuesto, de la condición humana y la representación histórica de un evento; además, señala que la visualidad afecta también procedimientos artísticos y su relación con la percepción y la creación narrativa. La autora analiza la forma de composición de las imágenes en su tesis de maestría, *El estilo “peliculesco” de Enrique Metinides*, en donde reflexiona sobre las interacciones narrativas en medios impresos de nota roja. Tal rasgo narrativo de la fotografía documental puede emparentarse con el trabajo cinematográfico toda vez que se le exige un cierto margen de realidad o, por lo menos, de verosimilitud.¹⁷ La complejidad artística de la representación visual radica, dice Melchor, en la conjugación y disposición tanto de factores estéticos como “psicológicos, culturales, políticos y sociales” presentes en la ilustración; de tal manera que los procedimientos y decisiones técnicas de la fotografía, de los “puntos

¹⁵ Cf. W. J. Ong, *Oralidad y escritura. Tecnologías de la palabra*, México, FCE, 2016.

¹⁶ F. Melchor, “La experiencia de la nota roja”, *La revista Replicante*, 2012: <https://revistareplicante.com/la-experiencia-estetica-de-la-nota-roja/>; Cf. M. Marzano, *La muerte como espectáculo. La difusión de la violencia en Internet y sus implicaciones éticas*, Barcelona, Tusquets, 2010.

¹⁷ F. Melchor Pinto, *El estilo “peliculesco” de Enrique Metinides. Un estudio de la serie “El baúl negro”* (1966), Tesis para obtener el grado de Maestra en Estética y Arte, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014, p. 5.

de vida” que se experimentan, den cuenta del “índice de la realidad”, puesto que la experiencia de la fotografía de “nota roja –y en general de cualquier fotografía periodística– requiere de un texto que sirva de anclaje a la interpretación”, como una forma de narrativa e incluso un símbolo de época o de un momento histórico.¹⁸ Se trata de un proceso de percepción, de disposición de los elementos que sensorialmente se experimentan por medio de una imagen, lo que para Kittler implica que de lo real ya no queda nada, menos aún de la dimensión humana, toda vez que la realidad ya está condicionada por los medios.¹⁹

Para Beatriz González-Stephan la fotografía conlleva un proceso en el que las relaciones entre el sujeto y el objeto entran en una “episteme ocularocéntrica”, de carácter panóptico: “mirar y sabernos mirados: como un eficiente mecanismo de producción de subjetividades”, lo que inevitablemente comienza a modelar las formas de conducta y la normativa sobre el cuerpo, así como las relaciones ontológicas de la “realidad”.²⁰ Se establece una compleja relación dialéctica por medio de la fotografía en la que se evidencian las ausencias y las pérdidas por medio del “objeto visual”. Representa la “desaparición de los objetos o los cuerpos”, se trata de manifestaciones dotadas de “vacíos”.²¹ Tal modificación ontológica y epistémica se vuelve evidente en *Temporada...* La realidad se presenta como una imagen poco nítida apenas articulada por la carretera en la que los cuerpos han perdido su identificación, son sujetos “sin nombre”, sin registro y sin memoria dado que su voz no les pertenece, es la voz transmitida de los medios, de la prensa, del chisme, el discurso detrás de las imágenes. Esta compleja conjugación literario-visual –sin que aparezca una sola ilustración en la novela– podría ser entendida como *tecnoestética*.

¹⁸ F. Melchor Pinto, *op. cit.* p. 92.

¹⁹ Cf. Kittler, *Gramophone, Film, Typewriter*, Stanford, California, Stanford University Press, 1999.

²⁰ B. González-Stephan, “El lado oscuro de la fotografía. Tecnoestéticas, cuerpos y residuos de la colonialidad en el siglo XIX”, en M. Moraña e I. Sánchez Prado (eds.) *Heridas abiertas: biopolítica y representación en América Latina*, Frankfurt am Main, Iberoamericana/Vervuert, 2014, eLibro, pp. 80-105, p. 84

²¹ G. Didi-Huberman, *Lo que vemos, lo que nos mira*, en González-Stephan, *op. cit.*, p. 80.

Para Kati Caetano, la tecnoestética²² pone en evidencia la relación entre cuerpo e imagen porque implica una trayectoria y su conformación figurativa: “Em outros termos, a imagem como uma separação original entre o discurso e o real, que implica lances de distanciamento e aproximação entre dois extremos”.²³ Para esta autora hay una impregnación de la técnica en la estética gracias a la fotografía, exacerbada en las redes sociales, por medio de un “inconsciente óptico”;²⁴ es decir, se trata de las características de la “memoria” común filtrada y ordenada por medios de información de una sociedad informatizada, la cual se desborda y alimenta de un torrente de imágenes y textos que organiza por medio de una dialéctica confusa y difusa que bien podría presentarse como “ruido de fondo” o ruido blanco: “[n]o hay flujo de información sin ruido blanco, pues los propios canales de información los emiten a modo de distribución de interferencia al azar”.²⁵ Puede señalarse como un ejemplo específico en *Temporada...* el pasaje cuando Norma regresa de la casa de la Bruja en compañía de Chabela, cuya desaparición forzada se deduce, envuelta en recuerdos que le son arrebatados por el registro traducido en la voz narrativa:

Y así, peleando consigo misma, permaneció varias horas sentada en la parada al pie de la carretera, hasta que el tipo rubio de la camioneta negra se detuvo y se le quedó mirando mientras sonreía y la música tronaba desde la cabina: *me haré pasar, por un hombre normal, que pueda estar sin ti, que no se sienta mal, y voy a sonreír*, la misma canción que de pronto comenzó a sonar en el teléfono de Chabela cuando iban ya de regreso a la casa, en aquella oscuridad que a cada minuto se iba haciendo más densa y engullía los colores a su alrededor, convirtiendo las copas de los árboles y las matas de los cañaverales y el

²² El concepto “tecno-estética” fue documentado por Gilbert Simondon como el resultado de la apreciación artística en los procedimientos artesanales, técnicos y tecnológicos, tales como la Torre Eiffel o en la ejecución de un mecanismo: locomotora, automóvil, bicicleta, herramienta, etc.: “La estética no es únicamente ni primeramente la sensación del “consumidor” de la obra de arte. Es también, y más originalmente todavía, el haz sensorial más o menos [sic] rico del artista mismo: un cierto contacto con la materia que está siendo manipulada. Se siente una afección estética haciendo una soldadura, haciendo un tirafondos”, G. Simondon, *Sobre la técnica*, trad. Margarita Martínez y Pablo Rodríguez, Buenos Aires, Cactus, 2017, p. 371.

²³ K. Caetano, “Impregnações tecnoestéticas na vida cotidiana: inconsciente óptico, filosofia da caixa preta, artealização e everyday”, *Em Questão*, vol. 18, núm. 1, (2012), pp. 247-264, p. 250. <https://www.redalyc.org/pdf/4656/465645974015.pdf>

²⁴ Cf. W. Benjamin, *El arte en la era de la reproductibilidad técnica*, trad. Felisa Santos, Buenos Aires, EGodot, 2019.

²⁵ F. Kittler, “*Enrique de Ofterdinger...*”, *op. cit.*, p. 118.

lienzo de la noche en una única y sólida mole de esquisto en la que brillaban, como diminutos carbunclos, los focos que colgaban sobre las puertas de las casas del pueblo, allá a la distancia.²⁶

La voz narrativa confunde todos los elementos diegéticos de la historia en un solo instante, a manera de recuerdo, cavilación o descripción ecrástica de algún episodio o toma fotográfica, dejando como único elemento estable la carretera y la canción norteña de Espinoza Paz, lanzada y de moda en 2012, que ubica el suceso en una circunstancia histórica-cultural específica. En diversas entrevistas, Melchor ha manifestado su interés por el registro auditivo que conforma ese “ruido de fondo” del flujo de información imparabable, lo que además resulta transgresor de otras formas de oralidad toda vez que se interesa por “lo vulgar”:

[S]í, los conjuros, los ensalmos, las quejas, el chisme, la letanía, la música de reggaetón que escuchas al fondo... Todo eso a mí me interesa. El registro vulgar. [...]

Porque el material es crudo, pero esta novela tenía que tener este tipo de material. Y con esta materia tenía que hacer algo [...] Y me interesa ver estos **discursos machistas, misóginos** incluso en boca de mujeres siendo expresados en toda su crudeza. Que **me parece que el efecto que logra es justo que nos horricemos y nos demos cuenta de la mierda que somos.**²⁷

El impacto de la música en la novela es explícito, tanto por la sonoridad como por la aliteración en la escritura. Este “registro vulgar” le da la oportunidad a la autora de mostrar rasgos particulares de la condición humana de una modernidad en la que todo se reduce a flujos de información y mercancía a tal velocidad que los cuerpos –y la realidad– termina por difuminarse y desaparecer. Es en el mecanismo narrativo de “representación” del registro auditivo conjugado con lo visual que se vuelve evidente el impacto de los medios tecnológicos en las estructuras literarias. No se trata sólo de una discusión de

²⁶ Las negritas son del original. F. Melchor, *Temporada de huracanes*, op. cit., p. 101.

²⁷ Las negritas son de la entrevista original. E. Sicardo Reyes, “Lo descarnado como material literario. Entrevista a Fernanda Melchor y Susana Iglesias” *ibero90.0*. <https://ibero909.fm/blog/lo-descarnado-como-material-literario-entrevista-a-fernanda-melchor-y-susana-iglesias>

“forma”, sino también de sentido ontológico expuesto en tal representación de “la desaparición”: va desde la mera intención estética hasta la denuncia social.

Con respecto al narrador, también es importante destacar la importancia de la crónica y su relación con la fotografía. Al respecto la autora ha reflexionado bastante. En otra entrevista señala:

La fotografía es un objeto muy complejo; ya no podemos pensar de la misma forma en que pensaba la gente antes de que se inventara: la relación que hay entre la fotografía y la memoria, por ejemplo; o entre la fotografía y la manera que tenemos de *percibir el tiempo y el espacio*. Como toda persona que nació en una época donde las imágenes son ubicuas, supongo que hasta mis procesos imaginativos están contaminados por la fotografía. En la novela [*Falsa Liebre* (2013)] hay momentos en que las fotografías detonan recuerdos, *son como la presencia de una ausencia*.²⁸

La idea de una “presencia de una ausencia” es un tópico ampliamente trabajado por la teoría de la representación.²⁹ Sin embargo, en el trabajo literario de Melchor cobra otro sentido si se atiende al problema de la estética en la fotografía, o a la tecnoestética, que implica en sí misma un rasgo depredador, la “desaparición de los cuerpos” al usurpar un instante de su realidad rodeada de vacíos. Sin desatender la “estética de la desaparición”,³⁰ Melchor desborda la textualidad para darle mayor profundidad al vacío del instante fotográfico. Específicamente surge una problemática de inversión técnica ante la relación de la representación artística desde las artes visuales y la literatura.³¹ Si bien la discusión sobre la relación entre literatura e imagen hunde sus raíces hasta la tradición clásica griega con los ejercicios de écfrasis en *La Odisea*, fue a partir del deslinde estético que realiza Gotthold E. Lessing en su *Laocoonte* (1766) que es posible hablar de la

²⁸ Las cursivas son mías. J. N. Becerra, “Esta no es una entrevista falsa a Fernanda Melchor”, *Suplemento del libro*, 27 de abril de 2014, <https://sdl.librosampleados.mx/2014/04/entrevista-a-fernanda-melchor/>

²⁹ Cf. H. Lefebvre, *La presencia y la ausencia. Contribución a la teoría de las representaciones*, México, FCE, 2008.

³⁰ Cf. P. Virilio, *Estética de la desaparición y la ciudad*, Barcelona, Anagrama, 1988.

³¹ Cf. J. Heffernan, *Museum of Words: The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashbery*, University of Chicago, 1993.

“contaminación” de medios y recursos estéticos de las artes “puras” para alcanzar otras formas de *representación*. Tal ejercicio ecfrástico entre una secuencia cinematográfica o una fotografía de nota roja es un recurso ampliamente empleado en *Temporada...*; basta como ejemplo el primer capítulo de la novela, el cual antes que detonar una narración policiaca establece una situación visual del conflicto que está por presentarse. Vale citarlo en extenso:

Llegaron al canal por la brecha que sube del río, con las hondas prestas para la batalla y los ojos entornados, cosidos casi en el fulgor del mediodía. Eran cinco, y su líder, el único que llevaba traje de baño: una trusa colorada que ardía entre las matas sedientas del cañaveral enano de principios de mayo. El resto de la tropa lo seguía en calzoncillos, los cuatro calzados en botines de fango, los cuatro cargando por turnos el balde de piedras menudas que aquella misma mañana sacaron del río; los cuatro ceñudos y fieros y tan dispuestos a inmortalarse que ni siquiera el más pequeño de ellos se hubiera atrevido a confesar que sentía miedo, al avanzar con sigilo a la zaga de sus compañeros, la liga de la resortera tensa en sus manos, el guijarro apretado en la badana de cuero, listo para descalabrar lo primero que le saliera al paso si la señal de la emboscada se hacía presente, en el chillido del bienteveo, reclutado como vigía en los árboles a sus espaldas, o en el cascabeleo de las hojas al ser apartadas con violencia, o el zumbido de las piedras al partir el aire frente a sus caras, la brisa caliente, cargada de zopilotes etéreos contra el cielo casi blanco y de una peste que era peor que un puño de arena en la cara, un hedor que daban ganas de escupir para que no bajara a las tripas, que quitaba las ganas de seguir avanzando. Pero el líder señaló el borde de la cañada y los cinco a gatas sobre la yerba seca, los cinco apiñados en un solo cuerpo, los cinco rodeados de moscas verdes, *reconocieron al fin lo que asomaba sobre la espuma amarilla del agua: el rostro podrido de un muerto entre los juncos y las bolsas de plástico que el viento empujaba desde la carretera, la máscara prieta que bullía en una miriada de culebras negras, y sonreía.*³²

Esta imagen –desbordada si se quiere– es la circunstancia en la que transcurrirá toda la novela. Así como *El evangelio según Jesucristo* de José Saramago es una narración ecfrástica de *La Crucifixión* de Durero, la novela de Melchor parece el desenvolvimiento de una historia caótica de una fotografía de nota roja. Es una fotografía que detona la memoria colectiva sobre un asesinato en La Matosa, el cual sirve de motivo para develar la condición humana, abyecta, residual, de toda una

³² Las cursivas son mías. Fernanda Melchor, *Temporada de huracanes*, op. cit., p. 7.

población depredada por el progreso, explícitamente marcado por la carretera y el plástico de las bolsas que alcanzan, a manera de basura, los canales de riego de lo que fuera una comunidad rural y campesina. La basurización,³³ es decir, la condición de cuerpos abyectos y desechables, de la población se hace presente desde un primer momento.

La fotografía que motiva la éfrasis existe. Gracias al trabajo de investigación de Francisco Gerardo Tijerina es posible identificar el archivo periodístico que motiva *Temporada...* El investigador demuestra que Melchor se valió del caso de Raúl Platas Hernández, “El Brujo”, al que presuntamente asesinaron tres hombres por un hechizo que este realizó contra la esposa de uno de ellos. Uno de los asesinos y la víctima eran amantes. A este anclaje histórico el autor le llama “necrodeíctica” en la medida en que permite desarticular los hechos reales por medio de la lógica ficcional: no es una narración histórica.³⁴ Esta investigación recoge tanto el material hemerográfico como visual, así como todo el material digital que la autora dejó registrado en redes sociales al respecto del proceso de construcción de la novela como del éxito obtenido. Estos datos, que Tijerina presenta sólo como estadísticos, son todavía más significativos, pues *Temporada...* bien podría dar cuenta del influjo de la hipertextualidad de las redes. Ahora bien, con respecto a la fotografía y el primer capítulo de la novela, los últimos renglones de la cita –en cursivas– es una éfrasis exacta de la fotografía “Mayate mata a ‘El Brujo’, por hacer brujería a su esposa” registrada ante el hallazgo del cuerpo³⁵ de “El Brujo” (la “Bruja Chica” dentro de la novela).

Este archivo muestra cómo las fotografías y los reportajes de la nota roja son, en efecto, fundamentales en la construcción de la novela; pero también es posible comprobar que hay una operación en la que el narrador recubre “los vacíos” –lo “no visto” al ser un arte espacial y no temporal– que deja la imagen a partir de la “aplicación” de una

³³ Cf. R. Silva Santisteban, *El factor asco. Basurización simbólica y discursos autoritarios en el Perú contemporáneo*, Lima, Red para el desarrollo de las ciencias sociales en el Perú, 2008.

³⁴ F. G. Tijerina Martínez, *Estética, ética y consumo: el caso de Temporada de huracanes de Fernanda Melchor*, tesis para optar por el grado de Maestro en Estudios Humanísticos, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey, Escuela de Humanidades y Educación, Campus Monterrey, 2020.

³⁵ Cf. F. G. Tijerina Martínez, “Anexo 2”, *op. cit.*, pp. 111-130.

intención y de mecanismos literarios para reconstruir los elementos “extraliterarios”. El mecanismo de literacidad tiene como base un archivo extraliterario, así como conocimientos teóricos y filosóficos profundos sobre la implicación técnica de la fotografía y la nota roja. El narrador es producto de una representación de la nulidad, más que de una influencia o imitación de *El otoño del patriarca*, y el vacío que produce la aceleración de la modernidad cada vez más vertiginosa que termina por desaparecer los cuerpos en la abyección o en la aceleración. Se trata de una representación de la condición humana contemporánea.

De acuerdo con Paola Cortés-Rocca, cuando se dice que la fotografía configura un inconsciente óptico se refiere no sólo a la “domesticación” de lo visual, sino sobre todo al *lapsus* en el que se visualizan los elementos fuera de foco, que pueden aparecer descentrados de forma intencional o no.³⁶ La tensión entre lo visible y lo oculto genera vacíos y desapariciones³⁷ que requieren de una reconstrucción casi arqueológica. Precisamente el desborde literario, el flujo imparable de información de *Temporada...* responde al vacío y la desaparición tratando de dar sentido a una serie de notas periodísticas y fotografías sensacionalistas para regresar, figurada y artísticamente, el valor de su representación dentro de una dimensión humana.

Para concluir, basta recordar el comentario de Melchor sobre la “reconstrucción” del ambiente alrededor de una imagen con respecto al trabajo de Metinides; el “ruido de fondo” –normalmente silenciado–, en “lo vulgar” y en la técnica fotográfica un estilo que le permite focalizar y dramatizar las emociones de sujetos abyectos, cuyos cuerpos son tratados siempre como despojos, como los de la nota roja o las estadísticas estatales ante los conflictos políticos. El lenguaje desbordado, materializado en un narrador que lo devora todo, lo articula, transmite y organiza –como un medio– representa ese caótico mundo que la autora busca retratar literariamente. Sobre los mecanismos estéticos de la representación, agrega Melchor:

³⁶ P. Cortés-Rocca, *El tiempo de la máquina, retratos, paisajes y otras imágenes de la nación*, Buenos Aires, Colihue, 2011, p. 15.

³⁷ Cf. B. González-Stephan, *op. cit.*

El estilo del artista no está encerrado en su interior, está ya difuso en la manera en que el individuo le da forma a su existencia. No es un inventario de procedimientos, de tics o de gestos; es un sistema constituido en la experiencia de la realidad, a través de la cual el creador trata de concentrar el sentido disperso en el silencio del mundo.³⁸

Melchor encuentra en Metinides un procedimiento que da forma estética a una realidad y a una experiencia. De manera inversa, la autora le da forma a una experiencia normalmente invisibilizada a través de una operación de dotar de sentido literario a recursos extraliterarios para conformar una forma de *experiencia* y de *realidad*. En lugar de dar “voz” a personajes marginales, retrata la abyección de los cuerpos, sus propios vacíos generados por la violencia que trasciende cualquier circunstancia política para hundirse en diferentes momentos del “progreso”. El caos subjetivo se representa como un huracán narrativo configurado en una sola voz pero con un dinamismo vertiginoso en la focalización, como un ruido de fondo o el zumbido de las carreteras.

³⁸ Melchor Pinto, *op. cit.*, p. 105.