

Más allá de la inmediatez de los sentidos: un acercamiento a la obra de Fernanda Melchor

Sophie MARTY

Université d'Orléans/Sorbonne Université

Orcid: 0009-0000-9538-0904

Resumen: Nos proponemos abordar los primeros textos publicados por Fernanda Melchor, en particular, la novela *Falsa liebre* (2013), a partir de la saturación sensorial que los caracteriza. Su expresión estilística parece indisoluble de la apropiación de recursos periodísticos, mientras la novelista tematiza a su vez las relaciones transgenericas e intermediales que establece entre ficción, crónica, fotografía y cine.

Palabras clave: Fernanda Melchor, sensorialidad, corporalidad, periodismo, violencia.

Abstract: Our aim is to consider the first Fernanda Melchor's publication, in particular *Falsa liebre* (2013), analysing the sensory saturation that characterises them. Her stylistic expression seems indissolubly linked to the appropriation of journalistic forms. Through transgenericity and intermediality, she also questions the links between fiction, chronicle, photography and movie.

Keywords: Fernanda Melchor, sensoriality, body, journalism, violence.

«Un retrato brutal de la claustrofobia propia de un pueblo pequeño [...]»: con estas palabras el crítico Anthony Cummins elogió la novela *Temporada de huracanes* en el diario *The Guardian*, celebrando lo que designó como «el debut formidable de Fernanda Melchor en inglés»¹ (2020). De hecho, la novela que representa el primer éxito internacional de la mexicana (Melchor 2017) dio lugar a numerosas traducciones y fue galardonada con varios premios, entre otros el Premio Internacional de Literatura 2019 y el Premio Anna Seghers 2019. La recepción internacional de la novela fue marcada por ciertas desviaciones y desfases presentes en la crítica de Cummins: primero se borró el anclaje regional jarocho a favor de una interpretación de la obra como representación de cualquier «pueblo pequeño», como si se tratara de identificar rasgos de la mentalidad rural por antonomasia. A pesar de desarrollarse en una región cuyos topónimos son ficcionales –La Matosa, Villa–, la novela de Melchor está ambientada en un escenario claramente identificable: la zona petrolera de Coatzacoalcos en el estado de Veracruz, como lo revelan indicios diegéticos (Di Bernardo 2022: 85) y epitextuales,

1 «[A] brutal portrait of small-town claustrophobia»; «Fernanda Melchor's formidable English-language debut» (Cummins 2020; nuestra traducción).



puesto que la autora alude repetidamente a la influencia de su tierra, el «trópico negro», en su obra (Ortuño y Melchor 2020: 128). Amén de esta deslocalización crítica, Cummins ve en *Temporada de huracanes* el punto de partida de la carrera literaria de Fernanda Melchor, lo cual implica omitir sus publicaciones anteriores, las cuales en aquel entonces todavía no se habían traducido al inglés.

Entre dichas publicaciones anteriores figuran una serie de cuentos publicados en antologías colectivas, varias crónicas, una publicación para la juventud, *Mi Veracruz* (2008); una recopilación de crónicas, *Aquí no es Miami* (2013); y la novela *Falsa liebre* (2013). Cabe notar que la acogida crítica que recibió *Aquí no es Miami* fue menor en el caso de *Falsa liebre*. A partir de 2017, se consideró que era una prueba poco lograda en la que la autora experimentaba técnicas narrativas y temas que manejaría con virtuosismo en su siguiente novela. Sin embargo, nos parece digno de interés el estudio de *Falsa liebre* con el propósito de esbozar claves de interpretación más amplias. En esta primera novela se entrelazan varios hilos narrativos: el secuestro de un joven homosexual por su amante mayor, el día libre de Pachi, un agente aduanal del puerto de Veracruz y las errancias con su amigo Vinicio.

Al igual que *Temporada de huracanes*, *Falsa liebre* ha sido analizada, en relación con el tema de la(s) corporalidad(es) que escenifica, remitiendo a lógicas de dominación (racial, social, de género), cuya figuración narrativa es tan cruda que la estudiosa Mabel Moraña usa para ello la expresión «pornografía de la violencia», en su reciente ensayo «*Nosotros los bárbaros: tres narradores mexicanos en el siglo XXI* (2021: 269). Elegimos abordar la primera novela de Melchor a partir de las modalidades de inscripción de la sensorialidad en el texto. En concreto, nos preguntaremos cómo y por qué esta sensorialidad es indisoluble de una fuerte reflexividad transgenérica e intermedial.

I. Representar la percepción: una escritura sensorial

En primer lugar, la primera novela de Melchor está saturada por datos perceptivos que evidencian la índole agresiva del entorno ficcional. Los personajes viven en un entorno constantemente presentado como agente de una agresión que se expresa en las relaciones interpersonales tanto como en las descripciones del ambiente, sea rural, sea urbano o periurbano.

En cuanto a la sensorialidad, la novela en su conjunto se podría resumir a partir de menciones olfativas. A modo de ejemplo, la escena inicial presenta al joven Andrik huyendo de la casa de su secuestrador; este último lo encuentra rápido y en el enfrentamiento físico de ambos personajes, el olor del amante posesivo materializa la repugnancia que le inspira al adolescente: «El aliento del hombre llenaba el aire helado. Era agrio, como si hubiera es-

tado comiendo trozos de pescado en salmuera» (Melchor 2013: 14). Aquí cabe recalcar que el olfato y el gusto a los que se alude son los de Andrik, en una focalización interna cuyo manejo es uno de los mayores logros de Melchor, puesto no deja de ser ambigua: si el lector accede a las percepciones del protagonista, casi en toda la obra su apreciación subjetiva permanece velada.

Podríamos multiplicar los ejemplos de la saturación sensorial que caracteriza al estilo de Melchor, pero toca analizar también el modo en que dicha saturación es expresada, es decir, según una modalidad enumerativa. Esta elección por el asíndeton y la parataxis tiende a reproducir la inmediatez de percepciones que avasallan a los personajes y los sumergen en una forma de caos sensorial. Lo muestra entre otros ejemplos el fragmento en que Vinicio, el amigo de Pachi, recuerda el extraño mal que lo tuvo acostado por semanas: «Guardaba recuerdos del periodo más grave de su enfermedad: el cielo oscuro sembrado de estrellas falsas, el ardor que despedía su cuerpo, el sudor que atravesaba las sábanas» (Melchor 2013: 102). Aquí el ritmo ternario que sigue a los dos puntos puede remitir a lo visual tanto como a experiencias corporales que van más allá de los cinco sentidos; se trata de reflejar más bien la gravedad del malestar y agudizar el tema de la fiebre. Se mezclan lo perceptivo y lo existencial con la «falsedad» de las estrellas: pueden cristalizar la impresión de simulacro que siente Vinicio tanto como remitir a la pérdida de contacto con la realidad que provoca la enfermedad. Sujetos gramaticales, «ardor» y «sudor» privan al personaje de su capacidad de actuar, mostrando a su mal como una forma de rotunda desposesión. En efecto, las drogas, las patologías y el sentimiento trágico de la vida suelen enajenar a los personajes del relato y se podría analizar el modo en que lo exagera en sus publicaciones posteriores.

La enajenación de los personajes en *Falsa fiebre* es agudizada por otro procedimiento narrativo: su cosificación. Está presente en varios fragmentos descriptivos cuyo estudio podría sistematizarse. Los retratos, en particular cuando aparece un nuevo personaje, pasan por una forma simbólica de desmembramiento; pedazos de cuerpo y miembros sueltos quedan esparcidos por el relato, como cuando aparece el personaje de Pelón, otro adolescente vagabundo e instructor de Andrik en cuanto a la prostitución: «una visión conocida: un par de piernas raquílicas, extendidas sobre la acera, salpicadas de ronchas oscuras. Pelón, echado sobre un cartón aplastado con la mano extendida» (Melchor 2013: 31-32). Cabría determinar cómo se articula la focalización interna con esta mirada reificadora y desmembradora: ¿son los personajes los que se piensan (a sí mismos o los unos a los otros) como cosas, o así los presenta la narradora? Por otra parte, el lector presencia un movimiento invertido, de humanización, o por lo menos de corporización de lo inanimado. Es más, se proyecta una forma de intencionalidad sobre el entorno, hasta con los objetos de la vida diaria, como en la descripción

de una «botella [que] sudaba» (61). La playa es uno de los lugares clave en la novela; es un entorno sumamente hostil que parece reflejar la relación de violencia entre Andrik y «el hombre», o sea, el personaje de su secuestrador –el único personaje que no tiene nombre. En efecto, la escena inicial a la que ya aludimos termina en la playa hundida en la oscuridad, un callejón sin salida que metaforiza la imposibilidad de escapatorias espaciales y vitales. El manglar se convierte en «muralla» (21), cercada por «un bosque formado por cientos de casuarinas deformes» (18). De hecho, el entorno natural tanto como el escenario urbano se configuran como *formas deformes*, irreconocibles y amenazadoras. De ahí, el conjunto del puerto –playa y centro– está presentado como un organismo agonizante, como cuando en la descripción de los muelles surgen «tripas del concreto [...] prestas a herir la carne de los incautos» (53). Por tanto, Melchor se vale de un procedimiento doble: los seres humanos son cosificados y desmembrados por la narración, mientras que lo inanimado se ve dotado de características corporales.

II. Un diálogo transgenérico: novela y periodismo

Por otro lado, la sensorialidad omnipresente en el relato se entrelaza con recursos estilísticos que remiten al anclaje referencial y a la apropiación de procedimientos periodísticos.

En efecto, si varios estudiosos subrayaron la extrema crudeza en la escritura de Melchor (Moraña, 2021) poco se ha hablado de su uso de la elipsis, muy presente en *Falsa liebre*. El modo en que ciertas escenas sexuales están sugeridas las vuelve más inquietantes, como cuando Andrik se somete a su secuestrador, pensando en lo que va a ocurrir: «Lo mismo de siempre» (Melchor, 2013b: 128); así se forma un bucle con la escena inicial en la que se esperaba a que, después de su captura, «[el hombre] se calmaría y subirían al cuarto. La misma rutina de siempre» (18). El recurso a la elipsis da su forma a una escena de violación en los baños públicos: «El chico no ofreció resistencia. Cerró los ojos y se fingió un muñeco, una cosa hecha de madera, articulada e inmune al dolor, insensible a los gritos, a las risas, a los chiflidos. Los dejó hacer, como Pelón había dicho. Y sólo abrió los ojos cuando escuchó que corrían hacia la puerta, cuando abandonaron el cuarto» (Melchor 2013b: 31). En este fragmento el sujeto se cosifica él mismo en un proceso de despersonalización recurrente en los testimonios de agresión. El relato pone de relieve lo que oculta a la vez: los victimarios y sus expresiones auditivas. Al no describir la agresión sexual, la narración parece *reproducir* el acto del personaje que cierra sus ojos, sin dejar de estar atento a los ruidos significativos que lo rodean. El lector adopta la perspectiva del personaje que se rechaza a mirar a sus verdugos, presentando al acto de cerrar los ojos como la única posibilidad de resistencia.

A la elipsis se puede añadir un procedimiento que llamamos *desjerarquización oracional*: el hecho que resultaría más impactante si presenciáramos la escena está relegado a la oración subordinada al nivel frástico. Dicho recurso instaura una forma de claudicación entre el hecho y su representación, desestabilizando al lector sin dejar de sumergirlo en la violencia de lo evocado. Una muestra de ello es el uso de las oraciones temporales como cuando el hombre castiga a Andrik por su huida: «El chico alcanzó a cubrir su oreja antes de que la mano del hombre restallara contra su sien» (13). El lector se enfoca en el gesto de protección expresado por la oración principal, y el choque del golpe se expresa mediante la oración temporal. Se nota semejante procedimiento en una de las analepsis en la que nos enteramos de la desintegración de la familia de Andrik, cuya madre se dedica a una forma semi-explicita de prostitución después de ser abandonada por su amante; así leemos que el joven se pone «los zapatos que Boris, el último novio de su madre, había olvidado» (133-134). Pensamos leer una escena en la que se viste el joven, pero la oración relativa nos proporciona datos de mayor importancia acerca de la soledad materna.

A estos recursos de elipsis y desjerarquización oracional se añaden superposiciones de temporalidades y focalizaciones que si bien remiten en el último caso al concepto de polifonía, también se pueden analizar como recursos periodísticos². En el caso de *Falsa liebre*, se puede pensar la alternancia de focalizaciones internas como una transposición de la superposición de testimonios típica de la crónica. La autora asocia este recurso con el manejo de temporalidades múltiples: el análisis del primer capítulo de la novela muestra que se elabora a partir de cuatro analepsis que se suceden e imbrican las unas en las otras: el íncipit nos sitúa en el carro del secuestrador que acaba de capturar a Andrik después de su fuga. Le ordena al joven

2 Interpretamos esta forma de hibridación estilística relacionándola con el modo paradójico en que concibe la escritura de sus crónicas, tal y como lo formula desde el corpus epitextual: «La gente tiende a olvidar que el periodismo es literatura, tomando la literatura en un concepto más amplio: no solo novela o la gran literatura con “l” mayúscula. La gente tiende a olvidar que cuando escribes algo eso ya no es la realidad [...] Lo que yo quería hacer era contar estas historias realmente usando las armas de la literatura» (Alarcón 2018: 233). En la misma entrevista, relaciona su afán novelesco con la carrera de periodismo que cursó, esta vez en términos ya no estilísticos, sino académicos: «Nunca estudié Letras porque quería escribir novelas en particular y dije “estudiar Letras me va a hacer escribir sobre autores y sobre novelas pero no me va a hacer escribir novelas ni ser una autora”, entonces decidí estudiar periodismo porque lo tenía cerca y sentí que tenía facilidad» (2018: 235). Nos parece que, más allá de estas declaraciones un tanto paradójicas, por no decir provocadoras, la autora se apropia de técnicas y métodos propios de la prensa a la hora de confrontar perspectivas y testimonios, como cuando narra la historia de un trabajador que entró al servicio del narco en su crónica «Un buen elemento» (2018: 201; 2013: 127-130). Junta diversos pareceres acerca del entrevistado, citando a sus jefes, a la «flota» (el grupo de amigos en la jerga de Veracruz), a un ex-colega de la agencia aduanal, El Chilango, como si se tratara de colocar al lector en la posición del detective y del juez.

que adivine quién lo visitó, y esta réplica da lugar a la primera analepsis, o sea, la visita de Zahir. Volviendo al presente en el carro, los personajes se encaminan hacia la playa, y las sensaciones de Andrik mojado por la lluvia abren una segunda analepsis: «Había sido un accidente mojarse de aquella manera; mojarse dos veces de aquella manera: la primera, en los baños del mercado; la segunda, bajo el furor de la tormenta. Vagaba entonces por las calles cercanas al ferrocarril» (19). De ahí surge todo el relato de la huida de Andrik, en la que estuvo acompañado por Pelón. Este está presentado como «el único que le ayudó cuando tuvo que escapar de casa de la tía» (20), y la oración relativa abre la tercera analepsis al aludir a una huida anterior, presagio y/o reflejo invertido de la huida lejos del secuestrador: el momento en que el adolescente se fugó de la casa de la tía Idalia. Vuelve a aparecer el motivo de la lluvia en la rotonda, remitiendo a la segunda analepsis y anunciando el suceso que la enlaza con el presente: el instante en que ve aparecer el carro de su secuestrador y piensa «Me encontré» (21). Se reproduce su monólogo interior, y una frase en bastardilla, «*Todos son iguales*» (21) desemboca en la cuarta analepsis, puesto que el lector se entera de que esta frase pensada por Andrik es en realidad el recuerdo de una frase que repetía su madre y que sintetiza su concepción del amor. Los pensamientos de Andrik y el recuerdo de su madre chocan a continuación con la vuelta al presente y la llegada a la playa. Ahí tiene lugar una escena de castigo y enfrentamiento particularmente violenta. Después de un espacio en blanco empieza otra vuelta al pasado como si siguiéramos la tortuosa rememoración del joven: «Escapar del hombre. Lo intentó desde el principio, desde la primera vez, cuando despertó en aquella cama enorme en medio de un cuarto que apenas reconocía» (23). Surgen espejismos (¿a qué principio alude este recuerdo?), y el lector se percata de la realidad del secuestro en una progresión que refleja la toma de conciencia del propio secuestrado. Descubrimos toda la historia del encierro de Andrik, comparado con el encierro en la casa de Idalia, el cual abre paso a la escena anterior de separación con su madre: «Andrik estaba seguro de que la tía lo sabía todo: lo de la feria, lo del incendio. Seguramente su madre le había contado por qué tuvieron que huir de Carrizales, por qué debía ahora partir a buscar trabajo en el norte» (26). El fragmento que precede es ejemplar del modo en que Melchor superpone las analepsis con las referencias a episodios cuyo contenido desconocemos en ese momento y queda aclarado mucho más tarde («la feria, el incendio» son evocados al final de la novela). Así nace un desfase entre los pensamientos elípticos del personaje y la intrusión de una voz narradora al parecer omnisciente, como lo revela el momento de la despedida «-Obedeces a la señora -fue lo último que le dijo. Le dio un beso tan apresurado que el chico ya ni podía recordarlo» (27). Aquí surge lo más ambiguo: creíamos tener la perspectiva de Andrik cuando de repente surge la alusión a un recuerdo

que él no tiene. Las espirales del recuerdo dan forma a la percepción del lector, que tarda en reconstituir el esquema cronológico: Vida con la madre => Abandono en casa de Idalia => Huida => Secuestro => Segunda huida => Reencuentro con el secuestrador; la narración escapa a toda forma de linealidad y progresa mediante espirales temporales que son uno de los aciertos de Melchor y reproducen la confusión emocional experimentada por sus personajes. Este breve análisis de la superposición de temporalidades y focalizaciones, aunque incompleto, permite subrayar la complejidad de las estructuras narrativas en *Falsa fiebre*, en las que la anamnesis se desencadena a raíz del recuerdo de una frase («Todos son iguales») o una sensación (el cuerpo mojado por la lluvia).

Asimismo, la multiplicación de los escenarios, superpuesta a la de temporalidades, nos lleva a mencionar la recurrencia de descripciones urbanas nutridas por la labor de cronista llevada a cabo por la joven Melchor. Entre otros ejemplos, introduce su texto de no-ficción «Temo, el pepenador» diciendo que el escenario en el que sobrevive este individuo «no se parece en nada al otro Veracruz» (2010b), elaborando una descripción urbana bipartita que opone la ciudad oculta con la que recorren los turistas. Las narraciones de Melchor, nutridas por su actividad de cronista, están a su vez marcadas por una predilección por los lugares marginales, periféricos y supuestamente invisibles. Mabel Moraña señala esta tendencia (2021), y las marginaciones espaciales se van superponiendo con las marginaciones sociales. El hampa está omnipresente en *Falsa fiebre*, dando cuerpo a una imagen del puerto de Veracruz como monipodio caribeño. Además de las marginaciones geográficas y sociales, sugiere la diversidad étnica que caracteriza al estado de Veracruz, el cual por su historia cuenta con una abundante población afrodescendiente. En *Falsa fiebre*, lo notamos en particular en la escena de la fiesta de Carrizales, una feria en cuya descripción subyace el entramado pluriétnico de la sociedad jarocho. Aparece un mulato (Melchor 2013b: 140) y se escucha un insulto racista de Saenz, dirigido a los indígenas (148). Cabe notar que la explicitación de la pertenencia étnica o racial es una excepción en Melchor, que más bien disemina indicios mediante la caracterización física de sus personajes, como cuando despierta Zahir: «Su tez ocultaba bien los moretones nuevos» (36). La identificación étnica de los protagonistas resulta a menudo explícita e incierta.

III. Escenificar/interrogar el sensacionalismo y la fascinación por la violencia

El modo en que Melchor entremezcla elecciones estilísticas singulares y recursos periodísticos abre paso a una reflexión genérica e intermedial acerca de las representaciones de la violencia.

Como vimos, Melchor problematiza las relaciones entre periodismo, crónica y novela de una forma que no deja de ser paradójica. De hecho, inserta sus reflexiones en la materia misma de la diégesis, como cuando Pachi recuerda haber comprado un periódico para satisfacer la curiosidad morbosa que le provocó un asesinato acaecido en el puerto: «Había comprado el periódico especialente para leer esa noticia y mirar las fotos. En la principal salía la víctima flotando de espaldas en el agua [...]. La otra imagen, tomada seguramente en la comandancia, era la del homicida» (54-55). Los vínculos entre la nota roja y la ficción, entre la romantización del crimen y su subversión (o imitación) en la novela son una de las mayores cuestiones planteadas por la obra de Melchor, quien en varios momentos se empeñó en analizar el género de la nota roja, sus procedimientos y problemáticas. Mabel Moraña los interroga a partir del concepto de «necro-escritura» formulando una reflexión relevante a la hora de abordar *Falsa liebre*: «La necro-estética que marca esta escritura no constituye meramente, como podría pensarse, un epifenómeno cultural orientado a reproducir el paradójico glamour de la violencia y la desesperanza globalizadas, aunque tampoco puede afirmarse que la obra no caiga, inevitablemente, en esta órbita» (2021: 302-303). En un artículo publicado en la revista *Replicante* que adopta la forma de la investigación académica, Melchor caracteriza a la nota roja con dos términos clave para entender su narración misma: la dramatización y la espectacularidad (Melchor 2012). Incluye numerosas ilustraciones que cuestionan el significado de la imagen dibujada, luego la fotografía, en relación con el suceso y su impacto en la sensibilidad lectora; la teorización que propone acerca de la visualidad y la narración periodística revela la preocupación de la autora por la intermedialidad.

Dicho texto se puede relacionar con la tesis de posgrado que llevó a cabo acerca del fotógrafo de nota roja Enrique Metinides, en la que se dedica a definir las cualidades estéticas presentes en la obra del fotoperiodista. Según ella, dichas cualidades configuran lo que llama un «estilo peliclesco» y otorgan a las imágenes periodísticas el estatus de obras de arte: se trata de «fotografías pensadas para ilustrar la narración de crímenes en los tabloides amarillistas y que ahora se exhiben en las prístinas paredes de galerías y museos del mundo occidental» (Melchor 2014: 6). La reflexión elaborada en dicha tesis ayuda a problematizar la escritura de Melchor entre los polos estético y documental, a partir del concepto de intermedialidad: lo cinematográfico y lo fotográfico se cuestionan y/o quedan metaforizados desde la literatura.

La reflexión intermedial de Melchor se basa en un cuestionamiento de los recursos que producen espectacularidad, reflexión que también inserta en la trama de *Falsa liebre* con la temática del narco y de su conversión en relato. En cierto momento la novelista esboza una reflexión sobre la llamada

«narcoliteratura», cuyo poder de fascinación queda escenificado en el relato mismo. En efecto, el personaje de Pachi inventa aventuras novelescas con narcos imaginarios que dejan encantadas a sus oyentes: «Las chicas reían, felices de escuchar las estupideces de su amigo» (159); la escena está narrada desde la perspectiva de Vinicio: «En la presente versión, Pachi era el héroe que conducía con pericia la lancha de Pipen a través de las turbulentas aguas del Golfo y lograba escapar de los narcos a los que había birlado un tabique de droga» (159); sin embargo, la anécdota queda desacreditada por completo y se la presenta como manifestación del deseo de seducir al público: «Era quizás la octava vez que Vinicio escuchaba aquel cuento. Porque eso es lo que era: un cuento, una fábula que su amigo ampliaba, modificaba y afirolaba a su gusto y a las circunstancias del público» (159). En la escena podría estribar una crítica rotunda a la explotación ficcional del narcotráfico, remitiendo a lo que Melchor en una entrevista con el autor Raúl Anibal Sánchez llamaba «el folklorismo exotista de la narcoliteratura» (Melchor 2014b). En la novela estriba por tanto un cuestionamiento metaliterario acerca de la fascinación que ejercen las representaciones (visuales y literarias) del crimen y la violencia. Queda por analizar en un estudio posterior el modo en que la autora subvierte o no los códigos de dichas representaciones.

En definitiva, la sensorialidad que impregna la narración de Melchor no se puede pensar sin interrogar sus modalidades concretas de expresión, mediante el recurso a enumeraciones que por otra parte contribuyen a desarticular la unicidad de la percepción y desmembrar los personajes. Un doble procedimiento de cosificación de lo humano y de corporización de lo inanimado tiende a desestabilizar las categorías perceptivas, lo que refuerzan opciones sintácticas como la elipsis o la desjerarquización oracional. Junto con el tema de la enajenación que afecta a sus protagonistas, Melchor retrata el contexto referencial de su trama. Se apropia de herramientas periodísticas a la hora de enfrentar testimonios, y las transpone en el manejo de focalizaciones entrelazadas y temporalidades superpuestas. El uso de estos recursos se une con una escenificación de la violencia cuestionada desde la diégesis misma. La autora finalmente sugiere que el periodismo y, en particular, la nota roja configuran las representaciones que sus lectores y personajes tienen de la violencia; respecto a eso, la novela *Falsa liebre* manifiesta y sintetiza interrogaciones anteriormente formuladas en sus crónicas tanto como en su investigación académica³.

3 El punto de partida de este trabajo es la ponencia «De la inmediatez de los sentidos al “carácter oblicuo del lenguaje”: un acercamiento a la obra de Fernanda Melchor», ofrecida en las Jornadas Filológicas «Los caminos de la palabra» que tuvieron lugar en el Instituto de Investigaciones Filológicas de la UNAM (México) el 5 de diciembre de 2022.

Bibliografía

- Alarcón Oscar, *Veintitrés y uno. Charlas con 23 escritoras*, Ciudad de México, Nitro/press, 2018.
- Cummins Anthony, «Hurricane Season by Fernanda Melchor review – intense and inventive», *The Guardian*, 25/02/2020.
- Di Bernardo Francesco, «Capitalismo global y petroficción en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor», *Valenciana*, 29, enero-julio de 2022, pp. 81-101.
- Melchor Fernanda, *Mi Veracruz, Veracruz*, Ayuntamiento de Veracruz, 2008.
- . «Un buen elemento», *Replicante*, 15/03/2010.
- . «Temo, el pepenador», *Replicante*, 10/08/2010.
- . «La experiencia estética de la nota roja. Los orígenes del periodismo sensacionalista en México», *Replicante*, 10/10/2012.
- . *Aquí no es Miami*, Literatura Random House, Ciudad de México, 2013.
- . *Falsa liebre*, Oaxaca, Almadía, 2013.
- . *El estilo “películesco” de Enrique Metinides, un estudio de la serie El baúl negro (1966)*, Tesis de Maestría, Área de Ciencias Sociales y Humanidades, Facultad de Filosofía y Letras, Maestría en Estética y Arte, Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2014.
- . «Una novela para desentrañar un misterio y reír en el intento. Conversación con Raúl Aníbal Sánchez sobre *La muerte del pelícano*», *Vice*, 21/07/2014.
- . *Temporada de huracanes*, Ciudad de México, Literatura Random House, 2017.
- Moraña Mabel, “*Nosotros los bárbaros*”: tres narradores mexicanos en el siglo XXI [e-book], México, Bonilla, 2021.
- Ortuño, Antonio, «“Aún había mucho que decir del trópico negro”: Entrevista con Fernanda Melchor», *Revista de la universidad de México*, julio de 2020, pp. 128-133.