

# FASCINACIÓN Y REESCRITURA DE LA NOTA ROJA EN *TEMPORADA DE HURACANES* (2017) DE FERNANDA MELCHOR

*Fascination for and Rewriting of the Nota Roja in Hurricane Season (2017) by  
Fernanda Melchor*

Michelle Vázquez Soriano\* 

## RESUMEN

Fernanda Melchor (México, 1982) ganó fama internacional con la publicación de su novela *Temporada de huracanes* (2017), relato de ficción que se inspira de la *nota roja*, nombre que recibe la narrativa del crimen en la prensa mexicana. Periodista de formación, Melchor ha reivindicado desde sus inicios la imposibilidad del objetivismo periodístico. Sin embargo, reconoce que el tratamiento ficcional de su novela le fue impuesto por el contexto de extrema violencia que se vive en Veracruz, su estado natal. El objetivo de este trabajo es analizar los mecanismos que la autora retoma tanto de la novela negra alternativa latinoamericana (tesis desarrollada por el escritor Diego Trelles Paz, 2017), así como del nuevo periodismo para ofrecernos un relato posible allí donde el narcotráfico y la corrupción han creado zonas inaccesibles. Por último, se reflexiona sobre la fascinación que ejerce la nota roja en su escritura: una fascinación que funciona unas veces como crítica social ante la impunidad, otras como espejo de nuestros más oscuros impulsos.

**Palabras claves:** Fernanda Melchor, nota roja, nuevo periodismo, novela negra alternativa latinoamericana, crítica social.

## ABSTRACT

Fernanda Melchor (Mexico, 1982) gained international fame with the publication of her novel *Hurricane Season* (2017), a fictional story inspired by the *nota roja*, the name given to the crime news in the Mexican press. As a journalist, Melchor has always claimed the impossibility of journalistic objectivism. However, she acknowledges that the fictional treatment of her novel was imposed on her by the context of extreme violence that exists in Veracruz, her home state. The objective of this work is to analyse the mechanisms that the author takes up both from Latin American alternative crime fiction (thesis developed by the writer Diego Trelles Paz, 2017), as well as from new journalism to offer us a possible story where drug trafficking and corruption have created inaccessible areas. Finally, we reflect on the fascination exerted by the *nota roja* in her writing: a fascination that works sometimes as a social criticism of impunity and, other times, as a mirror of our darkest impulses.

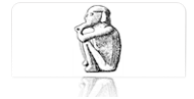
**Keywords:** Fernanda Melchor, nota roja, New Journalism, Latin American alternative crime fiction, social criticism.

## 1. Introducción

La escritora mexicana Fernanda Melchor nació en Veracruz en 1982. Periodista de formación, ha encontrado tanto en la literatura formas para narrar la violencia del narcotráfico, así como en la crónica y la nota roja. En 2013 publicó sus dos primeros libros: *Aquí no es Miami*, colección de crónicas, y su novela, *Falsa liebre*, pero no será sino hasta 2017 con *Temporada de huracanes* que se consagrará

---

\* Université de Tours, Tours, Francia. Asociada temporal de docencia e investigación. Doctora en Estudios Hispánicos. Correo: [michelle.vazquezsoriano@gmail.com](mailto:michelle.vazquezsoriano@gmail.com). ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-4245-1761>  
DOI: <https://doi.org/10.15517/rk.v47i2.55810>



como una escritora de culto de lo que ella llama el trópico negro ([Melchor, 2020](#)). Esta novela, inspirada en la nota roja, nombre que recibe la narrativa del crimen en la prensa mexicana ([Guerrero Casassola y Gómez, 2017](#)), trata sobre el asesinato de la Bruja, una curandera transgénero del pueblo ficticio La Matosa. Este trabajo se divide en tres partes con la intención de analizar lo que la ficción y la no ficción le aportan a esta novela. Primero, se comentará la influencia de la novela negra alternativa (tesis desarrollada por el escritor [Diego Trelles Paz, 2019](#)). Luego, lo que retoma principalmente del nuevo periodismo norteamericano. Y, por último, la fascinación que ejerce la nota roja en la obra de Melchor, una fascinación que funciona unas veces como crítica social, otras como reflejo de nuestros más oscuros impulsos, pero que en ambos casos han llevado a la autora a reescribir el género tanto en su obra periodística como en la ficcional.

## 2. Ficción: *Temporada de huracanes*, una novela negra alternativa latinoamericana

En 1973 Carlos Monsiváis publica un artículo titulado «Ustedes que jamás han sido asesinados» en el que, según aprecia el escritor Trelles Paz, clausuraba la posibilidad de cultivar el género policiaco en México ([Trelles Paz, 2019](#)), ya que a diferencia de los países anglosajones en Latinoamérica el acceso a la justicia parece inexistente. Además, Monsiváis ([1973](#)) escribe:

El *thriller* es literatura de indagación imperialista o por lo menos decididamente monopólica. ¿O quién se ocuparía de robar secretos atómicos de Ecuador o de secuestrar un científico hondureño? Abandonada la ilusión del *thriller* y perdida la fe en los puzzles de una literatura policial mexicana, volvemos a la nota roja (p. 11).

Es imposible hacer el recuento de la evolución del relato policial, baste recordar que, en palabras de Jorge Luis Borges, Edgar Allan Poe inaugura el género<sup>1</sup> pues, como lo precisa Ricardo Piglia ([2010](#)),

---

<sup>1</sup>Jorge Luis Borges menciona sobre los orígenes del género policial: «Hablar del relato policial es hablar de Edgar Allan Poe, que inventó el género (...) Creo que Poe tenía ese orgullo de la inteligencia, él se duplicó en un personaje, eligió un personaje lejano —el que todos conocemos y que, indudablemente, es nuestro amigo aunque él no trata de ser nuestro amigo—: es un caballero, Auguste Dupin, el primer *detective* de la historia de la literatura. Es un caballero francés, un aristócrata francés muy pobre, que vive en un barrio apartado de París, con un amigo. Aquí tenemos otra tradición del cuento policial: el hecho de un misterio descubierto por obra de la inteligencia, por una operación intelectual. Ese hecho está ejecutado por un hombre muy inteligente que se llama Dupin, que se llamará después Sherlock Holmes, que se llamará más tarde el padre Brown, que tendrá otros nombres, otros



lo que inventa es la figura del detective. En esta primera etapa del policial clásico el relato-enigma, explica Piglia (1992), el delito es desvinculado de su motivación social y se plantea únicamente como un problema matemático. Criminal y detective se confrontan así en un duelo cartesiano donde al final el *status quo* se restablece gracias a la inteligencia deductiva del investigador. Para George Luckács, citado por Trelles Paz (2019), el policial clásico es conservador en la medida que glorifica a los personajes encargados de velar por la tranquilidad burguesa. La reputación del investigador permanece incuestionable, incluso en su vertiente de novela negra, o *thriller*, como se llamó a los cambios literarios producidos en el género en la primera mitad del siglo XX en Estados Unidos con la aparición de novelas como *Red Harvest* (*Cosecha roja*, 1929) de Dashiell Hammett, o *The Big Sleep* (*El sueño eterno*, 1939) de Raymond Chandler<sup>2</sup>, por citar un par, donde el «divertimiento intelectual desde la ficción, apunta James Valderrama Rengifo (2016), comienza a ser sustituido por una crítica social con pretensiones realistas» (p. 80), o en palabras de Piglia (1992), donde el crimen deja de ser enigma para convertirse en espejo de la sociedad.

En esta misma línea, Juan José Galán Herrera (2008) apunta que el detective duro (*hard-boiled*) abandona los espacios cerrados del policial clásico para salir a las calles, ya no tiene tiempo para las deducciones o el análisis, por el contrario, debe encontrar nuevos métodos para conseguir información: sobornos, amenazas, etc. Además, continúa el autor, es un profesional que gana dinero (poco) con su oficio, pero, pese a sus bajos recursos, el detective de la novela negra, coincide Galán Herrera con Piglia, tiene su propio código moral y el dinero no lo corrompe (Galán Herrera, 2008). Una incorruptibilidad

---

nombres famosos sin duda. El primero de todos ellos, el modelo, el arquetipo podemos decir, es el caballero Charles Auguste Dupin, que vive con un amigo y él es el amigo que refiere la historia. Esto también forma parte de la tradición, y fue tomado mucho tiempo después de la muerte de Poe por el escritor irlandés Conan Doyle. Conan Doyle toma ese tema, un tema atractivo en sí, de la amistad entre dos personas distintas, que viene a ser, de alguna forma, el tema de la amistad entre don Quijote y Sancho, salvo que nunca llegan a una amistad perfecta» (Borges, 1980, p. 70; 78-79). Borges destaca más adelante que Poe dejó cinco relatos policiales: *The Murders in the Rue Morgue* («Los crímenes de la calle Morgue»), *Thou Art the Man* («Tú eres el hombre»), *The Purloined Letter* («La carta robada»), *The Gold Bug* («El escarabajo de oro») y *The Mystery of Marie Rogêt* («El misterio de Mary Rogêt»), (Borges, 1980, pp.80-84).

<sup>2</sup>Juan José Galán Herrera (2008) explica que la Primera Guerra Mundial, el crack [económico] del 29, la ley seca (o *prohibition*, una lucha del gobierno estadounidense llevada a cabo entre 1920 y 1933 contra la venta y consumo de alcohol), así como el desarrollo de mafias y la corrupción de instituciones estatales favorecieron el surgimiento de la novela negra en Estados Unidos. Su aparición se dio en revistas de mala calidad, menciona Galán Herrera, por su impresión defectuosa y sus portadas sensacionalistas, llamadas *pulps*. Entre ellas destaca la revista *Black Mask*, donde Dashiell Hammett publicó sus primeros relatos. El autor precisa que su mejor época se dio entre 1920 y 1940.



que, en el contexto latinoamericano, reconoce el escritor Diego Trelles Paz (2019), resultaría inverosímil. No obstante, este mismo autor, a diferencia de Carlos Monsiváis, defiende la tesis de que el relato policial en Latinoamérica se ha ido construyendo como una suerte de antigénero alternativo que «no busca trascender el género matriz, sino, por el contrario, reformular e, incluso, subvertir algunos de sus postulados con el fin de adaptarlo y hacerlo verosímil a realidades distintas y más complejas» (Trelles Paz, 2019, p. 169). Siguiendo la tesis de Trelles Paz, considero que *Temporada de huracanes* puede ser leída, en parte, como una novela negra alternativa latinoamericana. Para el caso de Melchor, he preferido utilizar el término de novela negra alternativa al de policial, ya que la autora no escatima al mostrar la violencia del hampa. Una brutalidad explícita que caracteriza a la novela negra<sup>3</sup>, también llamada novela dura (o *hard-boiled*).

Fernanda Melchor reutiliza elementos presentes en todo relato policial: una víctima muerta en circunstancias poco claras, unos presuntos responsables, así como el enigma de un supuesto tesoro que funcionaría como móvil. Y al igual que en la novela negra, diría Galán Herrera (2008), el crimen ocupa un lugar privilegiado. O en palabras de Valderrama Rengifo (2016), el crimen se convierte en el eje estructurante del relato, pues lo que interesa de éste es lo que revela del contexto en el que se le inscribe. Sin embargo, lo que diferencia el relato de Melchor de las convenciones del género es que no se concentra tanto en la investigación pues, ¿qué podría tener de extraordinario el hallazgo de una cabeza flotando en un canal de irrigación en un país donde los homicidios dolosos alcanzan una impunidad de casi el 90%? (Zepeda y Jiménez, 2020)<sup>4</sup>. Así, lo que realmente le interesa a la autora es tratar de entender las motivaciones de los asesinos. Debe recordarse que *Temporada de huracanes* se inspira en un suceso de nota roja, Melchor lo menciona en entrevista:

La novela me la inspiró un crimen (...) Fue en Cardel en las zonas cañeras. En la nota eran: el asesino, el padrastro que andaba en silla de ruedas, y un amigo que lo ve todo, pero como no participa, lo liberan. La nota decía: mataron al brujo del pueblo, lo mató el que era su amante,

---

<sup>3</sup>Juan José Galán Herrera (2008) explica que el término «novela negra» viene de la *Série Noire*, creada en 1945 por el escritor francés Marcel Duhamel. El término *hard-boiled*, que podría traducirse como duro o curtido, es utilizado, según éste mismo autor, haciendo referencia al lenguaje que emplean este tipo de novelas.

<sup>4</sup>Según el reporte de 2020 de Impunidad Cero, la impunidad en homicidios dolosos en México alcanzó el 89.6% en 2019 (Zepeda y Jiménez, 2020).



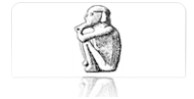
porque el brujo quería que el muchacho volviera con él, y como este ya se había casado, entonces le hizo brujería, así que el joven lo mató. ([Melchor, 2018b, p. 191](#)).

Al inicio, la autora deseaba escribir una crónica, al estilo *In Cold Blood* (*A sangre fría*, 1965) de Truman Capote, con la intención de comprender cómo un crimen podía ser motivado por la brujería; no obstante, reconoce que el tratamiento ficcional de su novela le fue impuesto por el contexto de extrema violencia que se vive en Veracruz ([Melchor, 2019a](#)). Según un informe de Reporteros sin Fronteras (RSF), México se convirtió en 2022 en el segundo país más inseguro del mundo para ejercer el periodismo («México es el segundo país más inseguro para periodistas, informó la organización Reporteros Sin Fronteras», [2022](#)). Por ende, la literatura de misterio le ofrecerá entonces a Melchor una serie de mecanismos para indagar en las motivaciones del crimen. Por un lado, tenemos el enigma del tesoro que la víctima escondería en una habitación de su casa, cuya puerta, casi en un homenaje a Poe, habría sido cerrada misteriosamente por dentro<sup>5</sup>. Por el otro, la inescrutable identidad de la víctima: la Bruja. Sobrenombre que hereda de su madre, aunque en realidad nadie sabe cómo se llama, porque, como lo apunta el narrador de la novela, nacida en el secreto y la vergüenza, tampoco nadie sabe cómo llegó a este mundo ([Melchor, 2021](#)).

Uno de los argumentos más novedosos, a mi parecer, de los expuestos por Trelles Paz ([2019](#)) para defender la existencia de la novela policiaca en Latinoamérica, apunta que los policiales alternativos, a falta de un investigador incorruptible, carecen generalmente de la figura del detective o que es desplazado por otras voces. En *Temporada de huracanes* es precisamente el narrador el que

---

<sup>5</sup>La influencia de este autor no parece limitarse a la manera en que Melchor teje la intriga en torno al tesoro que supuestamente estaría escondido detrás de esa puerta cerrada misteriosamente, la cual nos recuerda de alguna manera a los relatos-enigmas de Poe, sino también en una alusión, en mi opinión, directa a uno de sus relatos fantásticos: «El gato negro». Esta referencia puede observarse en aquel pasaje en que Brando, uno de los presuntos asesinos de la Bruja, vuelve al lugar del crimen buscando el dinero que la víctima escondería en su residencia: «Pensó que en algún lugar de aquella casa tenía que haber un machete, aunque fuera oxidado, y que si lo usaba contra la cerradura tal vez podría hacer saltar la chapa, o de menos destrozar la madera que la sostenía, y descendió corriendo por las escaleras y al llegar al umbral del pasillo se paró en seco al toparse con los ojos amarillos de un inmenso gato negro que lo miraba desde el quicio de la puerta de la cocina, y Brando no sabía cómo había podido meterse el animal ese que lo miraba tan descaradamente, si él mismo había cerrado con tranca la puerta de la cocina, para que nadie tratara de entrar mientras registraba la casa. El pinche gato negro no se movió cuando Brando alzó una pierna para hacer como que lo pateaba; no se movió ni parpadeó siquiera, aunque de su hocico cerrado comenzó a escucharse un bramido furioso que hizo que Brando diera un paso atrás y pasara la mirada por la superficie de la mesa, rogando que hubiera otro cuchillo ahí encima, y en aquel momento las luces de la cocina y de la casa entera se apagaron de golpe, y Brando supo en la oscuridad que ese animal rabioso, aquella bestia que bufaba en la oscuridad era el diablo» (Melchor, 2021, pp. 205-206).



asume la función del investigador al ser la única voz comprometida, por así decirlo, con el esclarecimiento de los hechos. Cabe señalar, como lo apunta Trelles Paz (bajo la óptica de su estudio sobre el policial alternativo latinoamericano) que la función del narrador-detective ya habría sido explorada en la literatura mexicana por Jorge Ibarguengoitia en *Las muertas*, una novela de la que Melchor se reconoce heredera al citarla en uno de los epígrafes de *Temporada de huracanes* (2017)<sup>6</sup>. Para Trelles Paz (2019), la figura del investigador Teódulo Cueto en la novela de Ibarguengoitia no es determinante al tratarse (en sus propios términos) de un detective «fantoche» y «corrupto» (p. 222), y la verdadera labor detectivesca de la novela, considera, es trasladada al narrador, no solo por el uso documental de la información, sino por la disposición polifónica del relato. De manera similar, la investigación en *Temporada de huracanes* avanza gracias a la existencia de un narrador capaz de asumir el punto de vista de todos sus personajes pues, como lo señala Edgardo Íñiguez (2019), se trata de un falso narrador heterodiegético que deviene (por momentos) homodiegético, que entra y sale del relato con transiciones apenas marcadas por comas. Así, el rompecabezas del crimen se irá desentrañando gracias a la existencia de un narrador de focalización variable que se desdobra, ya como testigo, ya como protagonista.

La escritura de Melchor también ha sorprendido por su fuerza enunciativa: oraciones que terminan siendo párrafos, párrafos que terminan siendo capítulos (Pearl, 2022). Así, a lo largo de los ocho apartados de la novela, la autora nos ofrece un relato que mezcla diferentes voces y registros: el chisme (de los habitantes del pueblo), el rumor (de otros crímenes), la leyenda (de brujas y maleficios). El estilo de la autora la aleja de las frases cortantes y breves que caracterizan a la novela negra (Galán Herrera, 2008), aunque conserva el lenguaje callejero y coloquial del hampa. Los saltos en el punto de vista y el contraste de tonos ciertamente tienen menos de novela negra que de nuevo periodismo (como se precisará más adelante), si tomamos en cuenta la definición que Tom Wolfe (2022) hace de lo que él llama: el narrador insolente. Este narrador, por así resumirlo, no duda en imitar el tono de su interlocutor

---

<sup>6</sup>Otra similitud entre ambos autores, aunque cada uno conserve un estilo propio, sería la presencia del humor en sus narraciones; un humor que, tomando en cuenta la explicación que ofrece el propio Ibarguengoitia (1989) en su artículo «Humorista: agítese antes de usarse» vendría a cumplir la función de: «una defensa que nos permite percibir ciertas cosas horribles que no podemos remediar, sin necesidad de deformarlas ni de morirnos de rabia impotente» (p. 125). De manera similar a la de Ibarguengoitia en *Las muertas* (1977), Melchor construye en *Temporada de huracanes* (2017) un relato donde la crueldad convive y contrasta con el humor.



para crear la ilusión de estar en el lugar de los hechos, o al menos de mirar la acción a través de alguien que realmente se encuentra ahí. De la misma manera, el narrador de *Temporada de huracanes* (2017) no teme confundirse con sus personajes, insolentase con ellos, sentir su rabia. Así, el primer testimonio se construye como una venganza cuando Yesenia, prima de Luismi, el otro presunto asesino de la Bruja, rinde declaración para denunciarlo:

Estaba a punto de coger la ropa para llevarla al tendedero, cuando vio que la puerta de la casa de la Bruja se abría de golpe y que dos muchachos salían del interior cargando a una tercera persona, agarrándola de los brazos y de las piernas como si estuviera desmayada o borracha. Uno de esos muchachos era su primo, Maurilio Camargo Cruz alias El Luis Miguel, Yesenia estaba completamente segura; que le cortaran una mano si no era ese cabrón, carajo, sino por nada lo había criado desde que era niño. (Melchor, 2021, p. 53).

La denuncia de Yesenia tiene una doble función en el relato, una formal que ayuda al esclarecimiento de los hechos, y otra que opera de manera egoísta en el personaje (y que poco tiene que ver con la justicia), pues lo que ella en verdad quiere es que su abuela se dé cuenta de una vez por todas que prodigó en vano cariños y desvelos al nieto equivocado.

Tom Wolfe (2022) apunta que el nuevo periodismo no tiene reglas. La única ley en relación con la técnica, precisa, es la del proscrito: arrebatar, usar, improvisar. Nada le impide al periodista saltar de un narrador omnisciente a un monólogo interior. Y pareciera que Melchor tampoco duda en contrastar puntos de vista, tonos, registros, algo que puede observarse, por ejemplo, en la declaración de El Munra, padre putativo de Luismi, detenido por su presunta complicidad, la cual abandona por momentos un tono francamente oral para adquirir otro pseudoministerial:

...sonó el teléfono de nuevo y era otra vez el pinche chamaco que decía que había conseguido dinero, que le pagaría la gasolina para que le hiciera el paro de llevarlo a un jale, por lo cual el declarante entendió que su hijastro necesitaba el favor de llevarlo a un lugar donde podía conseguir dinero para seguir bebiendo, propuesta que el declarante aceptó, por lo que a bordo de su camioneta cerrada marca Lumina, color azul con gris, modelo mil novecientos noventa y uno, con placas del estado de Texas erre ge equis quinientos once, se dirigió al punto de reunión



señalado, precisamente las bancas del parque frente al Palacio Municipal de Villa. ([Melchor, 2021, p. 89](#)).

Ciertamente *Temporada de huracanes* retoma y subvierte a la vez elementos de la literatura policial. No solo el narrador asume el papel del investigador, sino que también el dinero funciona como un falso móvil pues, como lo descubrimos más tarde, los asesinos de la Bruja actúan más motivados por sus pasiones que por la codicia, y los crímenes pasionales son la quintaesencia de la nota roja (sobre esta definición del crimen pasional volveré en la última parte de este trabajo); de esta manera, Melchor emparenta el género policial con la crónica del crimen. Brando, el segundo implicado, mata a la Bruja porque desea huir de La Matosa, avergonzado por el amor que siente por Luisimi. Y este la mata porque cree que embrujó a su novia Norma. En un punto la novela no defrauda la convención del género: el desenlace. Raymond Chandler, citado por Trelles Paz ([2019](#)), apunta que:

La novela policial debe castigar al criminal de una manera u otra, sin que sea necesario que entren en funcionamiento las cortes de la justicia. Contrariamente a lo que se cree, esto no tiene nada que ver con la moralidad. Es parte de la lógica de la forma (p.120).

Así, siguiendo la lógica formal del relato, al final de *Temporada de huracanes* ([2017](#)), el crimen también se resuelve, aunque más por justicia poética que por una verdadera justicia institucional. Y si bien la autora ata todos los cabos sueltos al final de la trama, también nos muestra que las detenciones de los asesinos son el resultado de una policía corrupta que solo codicia el dinero de la víctima y que consigue las confesiones bajo tortura:

El dinero, querían saber dónde estaba el dinero, qué habían hecho con el dinero, dónde lo habían escondido, era lo único que le interesaba al marrano asqueroso de Rigorito, y a los putos policías que tundieron a Brando hasta hacerle escupir sangre para después arrojarlo al calabozo que olía a orines (...) Pero el que la mató fue Luisimi; la culpa de todo era de Luisimi; él fue quien le enterró el cuchillo en el cuello, le dijo a Rigorito. Brando nomás al final lo agarró del mango y lo tiró al canal. Pero el comandante no quería saber nada de eso; a él nomás le interesaba el dinero, el puto dinero... ([Melchor, 2021](#), pp. 153 y 158).

El desplegado de Rigorito con sus hombres de la localidad vecina de Villagarbosa cumple así con los objetivos formales del relato que le permite cerrar la trama, aunque la captura de los criminales

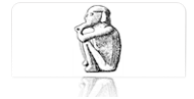




poco tenga que ver con la impartición de justicia. Carlos Monsiváis ([1973](#)) no se equivoca al afirmar que la nota roja, más que el policial, algo refleja del estado actual de la democracia mexicana. Una nota roja que, no sobra decir, conocerá cambios significativos en México con la implantación a largo plazo del crimen organizado. Fernanda Melchor es consciente de lo que la nota roja refleja sobre la sociedad mexicana; sin embargo, al no tener las condiciones necesarias para ejercer el periodismo, encontrará en la ficción (en general) un espacio seguro para explorar algunos mecanismos de la violencia, y en el relato policial (en particular) una estructura formal que le permita experimentar con ciertas convenciones del género, algunas sin necesidad de alterarlas, otras subvirtiéndolas por completo. Pero la ficción solo es un recurso, entre otros, en *Temporada de huracanes* ([2017](#)), de modo que se verá a continuación lo que la no ficción también le aporta a esta novela.

### 3. No ficción: la nota roja como crítica social

Ryszard Kapuscinski ([2005](#)) explica que el nuevo periodismo nació en la década de los años sesenta en Estados Unidos por los aportes de escritores como Norman Mailer, Truman Capote y Tom Wolfe, quienes llegaron a la conclusión de que el lenguaje periodístico concentrado en lo rápido y eficaz no era capaz de reflejar la realidad en todos sus matices. Convencidos de la necesidad de un cambio, encontraron en la literatura recursos para profundizar nuestro conocimiento del mundo ([Kapuscinski, 2005](#)). Tom Wolfe ([2022](#)) explica en su libro *El Nuevo Periodismo (The New Journalism)* los orígenes, un tanto inciertos, de un periodismo que surge de los experimentos de columnistas como Jimmy Breslin que abandonan sus oficinas para conseguir información, mezclando así dos géneros hasta entonces separados: la del columnista y la del reportero. El *modus operandi* de Breslin consistía, explica Wolfe, en llegar antes que todos al lugar de los hechos para impregnarse del ambiente y recabar todos los detalles posibles que le permitieran crear un personaje. Esta nueva manera de hacer periodismo le enseñó a Wolfe que era posible escribir artículos muy fieles a la realidad empleando artificios antes consagrados a la literatura: los diálogos, el monólogo interior, el entrecruce de géneros, etc. La manera de abordar la noticia de estos periodistas permitió a la vez desacralizar la literatura (hasta entonces reservada a una esfera muy distinta del periodismo), y romper con ciertas convenciones de la prensa tradicional. Pero para Wolfe la consagración de esas nuevas técnicas no llegó sino con la publicación periódica en 1965



de la crónica *In Cold Blood* (*A sangre fría*) del escritor Truman Capote en *The New Yorker*, aunque Capote no llamara a su trabajo periodismo sino novela de no ficción. Ahora bien, Melchor reconoce la influencia del nuevo periodismo en su escritura, la cual no solo se percibe en la forma en que diferentes géneros confluyen en sus relatos, sino, como se precisó anteriormente, en la manera en que cambia el punto de vista en algunas de sus narraciones, incluso, podría agregarse, en la importancia que le otorga a ciertos detalles, mismos que permiten establecer, en palabras de Wolfe, el *status quo* de una persona ([Wolf, 2022](#)). A manera de ejemplo, podemos leer en el segundo capítulo de *Temporada de huracanes* ([2017](#)) una presentación tan sutil como minuciosa de La Bruja:

Si acaso tuvo otro nombre, inscrito en papel ajado por el paso del tiempo y los gusanos, oculto tal vez en uno de los armarios que la vieja atiborraba de bolsas y trapos mugrientos y mechones de cabello arrancado y huesos y restos de comida, si alguna vez llegó a tener un nombre de pila y apellidos como el resto de la gente del pueblo fue algo que nadie nunca supo, ni siquiera las mujeres que visitaban la casa los viernes oyeron nunca que la llamara [su madre] de otra manera. Era siempre tú, zonza, o tú, cabrona, o tú, pinche jija del diablo cuando quería que la [Bruja] Chica fuera a su lado... ([Melchor, 2021, p. 13](#)).

En unas cuantas líneas, la autora convierte la poca información de una noticia de nota roja en un retrato social de la víctima: los objetos, las personas, así como el lenguaje que la rodean, dan constancia de la miseria y la exclusión en la que vive. Asimismo, Melchor también reconoce la influencia del periodismo narrativo latinoamericano, donde menciona a autores como Rodolfo Walsh, pionero del género con su crónica *Operación masacre* (1957)<sup>7</sup>, así como a las escritoras argentinas Selva Almada y Leila Guerreiro. Sobre el género de la crónica, Melchor menciona en entrevista:

---

<sup>7</sup>El 9 de junio de 1956 los generales Raúl Tanco y Juan José Valle se sublevaron contra la dictadura militar autodenominada Revolución Libertadora (1955-1958) del general antiperonista Pedro Eugenio Aramburu. De inmediato, el levantamiento fue reprimido ilegalmente (antes de que fuera dictada la ley marcial). Los militares sublevados fueron fusilados (Walsh, 2010, pp. 66-69), así como un grupo de civiles masacrados de manera clandestina en los basurales de la localidad de José León Suárez. El escritor argentino Rodolfo Walsh (2010) escuchará de la existencia de un «fusilado vivo» (p. 19). Poco tiempo después, iniciará una investigación que lo llevará a descubrir la existencia de siete sobrevivientes. El trabajo de investigación que realizó con «sobrevivientes, viudas, huérfanos, conspiradores, aislados, prófugos, héroes anónimos» (p. 24), según las palabras del propio Walsh, se publicaría con muchas dificultades en 1957. El autor escribe: «Ésa es la historia que escribo en caliente y de un tirón, para que no me ganen de mano, pero que después se me va arrugando día a día en un bolsillo porque la paseo por todo Buenos Aires y nadie me la quiere publicar, y casi ni enterarse. Es que uno llega a creer en las novelas policiales que ha leído o ha escrito, y piensa que una historia así, con un muerto que habla, se la van a pelear en las redacciones, piensa que está corriendo una carrera contra el tiempo, que en cualquier momento un



Siempre me ha gustado la crónica (...) Me gusta mucho este género, que es híbrido. Me gusta la idea de contar una historia real, con todo el tiempo y los recursos necesarios: ponerte a investigar, irte internando entre los recovecos de información, y los archivos y los periódicos viejos, (...) te hace sentir como *detective* ([Melchor, 2018a](#); las cursivas son mías).

Esta declaración es relevante en la medida que deja entrever la íntima relación entre la crónica de investigación y los policiales. En cierta forma, en la crónica periodística el escritor asume la responsabilidad del investigador y se transforma, por así decirlo, en el detective. Otro aspecto interesante que destaca la autora es la naturaleza híbrida de la crónica, la cual nos permite entender la porosidad entre ficción y no ficción en su obra. Dicho de otro modo, Melchor no duda en usar los recursos de la ficción si considera que una historia real funcionaría mejor al asumir la voz de su informante y narrándola en primera persona, como ella mismo lo aclara sobre su crónica «La vida no vale nada», donde asume la voz de un abogado que tuvo que dejar su profesión al ser requerido por un capo del narcotráfico. La autora explica: «Entendí que la crónica tenía que ser narrada en primera persona porque la imagen que yo tenía de este testimonio era él, en un café, los dos hablando en susurros» ([Melchor, 2018a](#)). De la misma manera, como lo veremos a continuación, su obra ficcional tampoco carece de recursos periodísticos.

Otra influencia del nuevo periodismo en la obra de Melchor también puede observarse en la manera en que la autora maneja sus fuentes o trata a sus informantes. Kapuscinski ([2005](#)) considera que la condición fundamental del periodismo no es fabricar un producto, sino el entendimiento con el otro, una preocupación que reencontramos en *Aquí no es Miami* ([2019b](#)), libro de crónicas de Melchor donde le advierte al lector que en sus páginas no encontrará ninguna fobia a la subjetividad, por el contrario, su intención es darle un sentido distinto a la noticia, más próximo a la experiencia individual ([Melchor, 2019b](#)). Para Walter Benjamin ([1991](#)) narrar es, ante todo, una manera de intercambiar experiencias, y la crónica del nuevo periodismo, observa Piglia ([2010](#)), antepone precisamente la experiencia al dato. Así, *Temporada de huracanes*, aunque se trata de un relato de ficción, no es ajena al trabajo del nuevo periodismo pues no solo desea contarnos una historia, sino transmitirnos, a través de sus personajes, los

---

diario grande va a mandar una docena de reporteros y fotógrafos como en las películas. En cambio, se encuentra con un multitudinario esquivo de bulto» (p. 20).



efectos de la violencia del narcotráfico. Además, tampoco deja de lado el trabajo colectivo del periodismo, pero lo que la autora no pudo conseguir de primera mano lo obtuvo a través de notas policíacas, muchas de ellas de la periodista Yolanda Ordaz y del fotorreportero Gabriel Hüge, asesinados durante el mandato del gobernador de Veracruz Javier Duarte de Ochoa ([Melchor, 2021](#))<sup>8</sup>. No se puede olvidar que el tratamiento ficcional de su novela le fue impuesto por la violencia que azota Veracruz que, según la organización Artículo 19, sigue siendo el estado más letal de México para los comunicadores desde el gobierno de Duarte de Ochoa que abarcó del 2010 al 2015 ([«Periodistas asesinadas/os en México», s.f.](#)). Fernando Araujo Pulido ([2017](#)) explica que hacia el 2005 Veracruz sufrió la dominación de los Zetas, grupo paramilitar que en sus orígenes sirvió como brazo armado del Cártel del Golfo, organización del estado de Tamaulipas dedicada al narcotráfico, pero tras la captura de su líder, Osiel Cárdenas Guillén, en 2003, los Zetas cobraron autonomía afianzando sus actividades delictivas a otros territorio, entre ellos Veracruz, estado que dominaron hasta que en 2011 el Cártel Jalisco Nueva Generación (CJNG) les disputara el control de la zona convirtiéndola en un verdadero campo de batalla.

Frente a este contexto que se ha ido deteriorando por la presencia de otros grupos criminales, la autora buscó una alternativa que no pusiera en riesgo su vida y que, de alguna manera, también habría sido explorada por Jorge Ibarguengoitia en *Las muertas* ([1977](#)), novela basada en la investigación que realizó con la intención de escribir una crónica sobre los crímenes de las hermanas Poquianchis, regentas de un prostíbulo en Guanajuato ([Trelles Paz, 2019](#)). El relato de Ibarguengoitia se publicará con una advertencia que Melchor retoma precisamente como uno de los epígrafes para su novela: «Algunos de los acontecimientos que aquí se narran son reales. Todos los personajes son imaginarios» ([Melchor, 2021, p. 9](#)). Para Heidegger nuestro ser es siempre inacabado, por lo tanto, siempre es posibilidad ([Rivara, 2010](#)). Si tomamos en cuenta este postulado, aunque los personajes de *Temporada de huracanes* sean ficticios, sus acciones, cuando no se inspiran directamente de la realidad, nos resultan por lo menos posibles dentro del tiempo histórico en el que se les inscribe. Y el pueblo ficticio de La Matosa es ese

---

<sup>8</sup>La autora menciona en entrevista que las fotos de la noticia que inspiró su novela las tomó el fotorreportero Gabriel Hüge Córdoba, Melchor (2018b) dice: «Las fotos de la nota real las tomó El Mariachi [Gabriel Hüge Córdoba] que ya está muerto, es uno de los periodistas que mataron de *Notiver*; y la nota de seguimiento la hizo Yolanda Ordaz» (p. 191).



lugar del trópico negro donde realidad y ficción confluyen, pues son reales el narcotráfico, la prostitución, el abuso; ficticios los personajes del narco Cuco Barrabás, la prostituta Chabela, madre de Luisi y amante de El Munra, Norma, la niña de 13 años que llega a La Matosa huyendo del padrastro que la embarazó, los asesinos de la Bruja, reales la corrupción y la impunidad. Para Trelles Paz (2019), otra característica de los policiales alternativos latinoamericanos es que (a falta de justicia) el relato funciona como crítica social. El investigador James Valderrama Rengifo (2016) coincide en que la actitud crítica de los escritores latinoamericanos frente al género policial permitió que surgieran nuevas poéticas que las llevarían ciertamente a convertirse en mecanismos de denuncia ante sistemas políticos corruptos y violentos. Para este mismo autor, *Operación masacre* (1957) representaría uno de esos primeros giros en la literatura policiaca latinoamericana (y en la obra del mismo Walsh podríamos añadir) al basarse en hechos reales. Además, apunta Valderrama (2016), con el tiempo, tanto escritores como lectores rechazaron que el investigador (cuando existía) lograra reestablecer el orden en una novela negra latinoamericana. Ciertamente el género no podía quedarse en una mera etapa imitativa, necesitaba adaptarse para sobrevivir en realidades con sistemas de justicia deficientes, un problema generalizado en Latinoamérica, y que, en algunos casos, como el mexicano, además deben lidiar con la presencia del narcotráfico. Carlos Monsiváis (2010) explica que la nota roja mexicana sufriría un cambio significativo con la masificación del consumo de la droga en los años setenta, y cedería paso al relato del crimen organizado.

La Matosa es ese lugar ficticio que de alguna manera sintetiza todos los males de un sector de la sociedad veracruzana dominada por grupos criminales que no solo controlan el comercio de la droga, sino que también gestionan la prostitución, la trata de personas, las campañas electorales, y un largo etcétera. La *narcocultura*, por así llamarla, que surgió en el Norte y el Bajío mexicanos también se ha ido infiltrando en otras regiones del país, como lo muestra *Temporada de huracanes* con el auge de los (narco)corridos, música que glorifica la proeza de los capos, la moda de las botas vaqueras, pero sobre todo, el culto a la ostentación de la riqueza y del poder como lo ejemplifica el personaje del narco Cuco Barrabás que conduce una camioneta lobo, toma whisky, consume cocaína y roba muchachitas para hacerles daño, como se lo advierte Luisi a Norma, cuando la encuentra perdida en La Matosa:



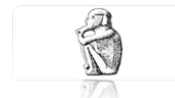
...lo importante es que Norma entendiera que jamás de los jamases debía subirse a esa camioneta, ni tampoco ir a pedir ayuda a la policía, porque esos cabrones tenían el mismo patrón, y al final de cuentas eran más o menos lo mismo ([Melchor, 2021, p. 119](#)).

Así pues, *Temporada de huracanes* logra entrelazar lo más pernicioso de las pasiones de sus personajes con un contexto que parece confabular contra ellos: la miseria, las adicciones, el machismo. Sobre este último, la novela exhibe que la cultura patriarcal pesa tanto en hombres como en mujeres. Lo vemos en las homosexualidades encubiertas de los asesinos, Brando y Luisimi, en la revictimización de Norma que tras ser hospitalizada por la hemorragia que le provocó la bebida abortiva de la Bruja debe soportar la mirada acusadora de las enfermeras:

...la misma mirada que la trabajadora social le había dirigido aquella noche que la internaron: estas cabronas no saben ni limpiarse la cola y ya quieren andar cogiendo, le voy a decir al doctor que te raspe sin anestesia, para ver si así aprendes ([Melchor, 2021, p. 103](#)).

Las estampas que Melchor recrea funcionan efectivamente como una crítica ante diferentes grados de descomposición social como lo son: la violencia de género, con el transfeminicidio de la Bruja; los embarazos adolescentes, siendo México el país de la OCDE (Organización para Cooperación y el Desarrollo Económicos) con la tasa más alta ([INEGI, 2021](#)); o, simplemente, la falta de oportunidades. *Temporada de huracanes* es innegablemente un relato de ficción pero que, sin llegar a ser la novela de no ficción que la autora deseaba, resulta emparentada con ese realismo literario contemporáneo que, según Lionel Ruffel, integra de manera singular marcas documentales en el cuerpo del relato ([Ruffel, 2012](#)). Lo notamos, como ya se analizó previamente, en el epígrafe-advertencia que retoma de Jorge Ibarguengoitia, así como en los agradecimientos a los dos periodistas asesinados, cuyo trabajo inspiró la trama de la novela. Ambos paratextos no serían documentos factuales o periodísticos propiamente, pero permiten que la ilusión realista penetre el relato y, de esta manera, la novela nos interpela como sociedad al mostrarnos que detrás de un simple suceso de nota roja se esconde un fenómeno más complejo: el debilitamiento de un Estado incapaz de contener la violencia; un fenómeno que, en palabras de Kapuscinski ([2005](#)), sería sintomático de nuestras sociedades contemporáneas.

Los dos últimos capítulos de la novela pueden ser leídos como una suerte de epílogo. Cierran con una serie de rumores de más crímenes como si de esta manera vinieran a completar el panorama de



la violencia. Cada acuchillado, cada descuartizada, una historia distinta, pero que terminará siempre de la misma manera: en una fosa común. No cabe duda de que la nota roja funciona dentro de la novela como espejo de la sociedad, no obstante, pareciera que la autora no solo deseara contarnos una serie de hechos posibles en la realidad mexicana contemporánea, sino algo más sobre esos sucesos que engrosan la prensa sensacionalista. Por eso, me gustaría finalizar con una breve reflexión sobre la fascinación que ejerce la narrativa del crimen en la obra de Fernanda Melchor y de qué manera la autora termina por reescribir el género, tanto en su obra periodística como ficcional.

#### **4. Fernanda Melchor: fascinación y reescritura de la nota roja**

Fascinación, claro está, no significa apología. El único objetivo de este apartado es analizar el interés de Fernanda Melchor en la nota roja, tanto en su obra ficcional como en la de no ficción. Desde la aparición de su libro de crónicas *Aquí no es Miami* (2019b), la autora ha defendido que la nota roja aporta información valiosa sobre los problemas de México y que, cada nota, encierra una gran historia que, desafortunadamente, está mal contada, apunta: «está contada con prisa, con prejuicios, con saña, con cinismo» (Melchor, 30 de agosto 2013, párr. 4). Por eso considera que el problema del relato del crimen en la prensa mexicana es sobre todo un problema formal, más que de fondo (o tema). Así se interroga: «¿cómo estamos presentando la información, qué tipo de experiencias son las que queremos producir en nuestros lectores?» (Melchor, 30 de agosto 2013, párr. 8). La necesidad de cambiar de enfoque resulta fundamental si consideramos que la prensa juega un papel privilegiado en la construcción de la opinión pública. Además, la falta de un lenguaje más justo también afecta nuestra capacidad de análisis, tal como lo señala la escritora Cristina Rivera Garza (2021) que deplora que el feminicidio, por ejemplo, no se haya tipificado en México sino hasta el 2012. Antes de esa fecha, apunta, los crímenes cometidos por razones de género se les llamaba crímenes de pasión. Sin duda, el interés de Melchor en reescribir ese apartado de la prensa que a falta de mejor lenguaje se le ha definido tradicionalmente como el lugar donde estallan las pasiones (Monsiváis, 2010), tiene por objetivo cuestionar y contextualizar un tipo de relato en el que todavía pesan muchos juicios y prejuicios.

De este modo, para la reedición de 2018 de *Aquí no es Miami* en Literatura Random House, la autora agregó una crónica inédita «La vida no vale nada» y reescribió la crónica «Reina, esclava o

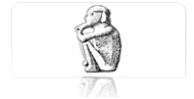


mujer» (antes «La rubia que todos querían»). Esta última trata de Evangelina Tejera Bosada, una ex reina del carnaval de Veracruz que, según ciertas versiones, en los años ochenta asesinaría, descuartizaría y enterraría a sus dos hijos en unas macetas de su balcón. Su nombre no volvería a escucharse en la prensa sino hasta 2007 cuando se declara su sentencia definitiva. A su nombre se le sumarían otros de la delincuencia organizada, así como el posterior misterio de su paradero ([Melchor, 2019b](#)). La autora explica que le interesaba, más que el crimen de Evangelina, cambiarle el enfoque a esta historia y destacar el clima de linchamiento mediático y político que sufrió ([Melchor, 2018a](#)). Para ello se concentra en la relación de Evangelina Tejera con Mario de la Rosa, la comercialización de la cocaína a precios cada vez más asequibles en el Veracruz de los años ochenta, así como el peso de la opinión pública sobre una joven que pasó de reina a filicida. Melchor escribe en su crónica:

Siempre me ha parecido inquietante la contigüidad que existe entre la crónica de sociales y la nota roja, no solo porque estas dos secciones suelen aparecer juntas en los diarios del puerto (a menudo en caras opuestas del mismo pliego, como espejeándose), sino porque ambos géneros suelen presentar los asuntos de su literatura como sucesos excepcionales, únicos e irrepetibles: la ascensión de una joven al estatuto de reina, emblema viviente de la alegría, la lozanía y la fecundidad de un pueblo, y su posterior envilecimiento como filicida, villana mítica, bruja de cuento de hadas (...) Arquetipos opuestos pero complementarios, máscaras que deshumanizan a mujeres de carne y hueso y que funcionan como pantallas en donde se proyectan deseos, los temores y las ansiedades de una sociedad que se pretende enclave de sensualismo tropical pero que en el fondo es profundamente conservadora, clasista y misógina ([2019b, pp. 59-60](#)).

La nota roja parece sin duda un indicador menospreciado de la manera en que se perciben, distorsionan y procesan muchos problemas de interés general en México. Repensarla y reescribirla tal vez permitiría un mejor entendimiento de ese periodismo «incómodo», para usar los términos de Melchor ([2013](#)), sin la necesidad de caer en la estigmatización, revictimización o el mero sensacionalismo. Sin embargo, la crítica social que pueda desprenderse del relato del crimen no es todo lo que le interesa a la autora, y la ficción le permitirá abordar otros aspectos de la violencia; tema recurrente en su narrativa como lo notamos desde su primera novela *Falsa liebre* ([2013](#)) hasta la más reciente, *Páradais* ([2021a](#)). Ambas historias ambientadas en ese trópico negro, marginal y brutal que





tanto obsesiona a la autora, y protagonizadas por jóvenes que parecen siempre atrapados por sus contextos y frustraciones. Así, en *Temporada de huracanes* explora desde la ficción otros temas subyacentes a la nota roja que, en su opinión, también son fundamentales para entender nuestra naturaleza humana ([Revista Leemas de Gandhi, 2018](#)).

Georges Bataille ([2011](#)), en su estudio sobre el erotismo, explica que la violencia sería la negación del mundo del trabajo. El trabajo exige la dominación de las pasiones y promete al que las domina el gozo ulterior de sus beneficios. La violencia, en cambio, es ceder al impulso. Y esos deseos imperiosos sobre los que históricamente hemos construido restricciones para vivir en sociedad recaen en la sexualidad y la muerte. Para este autor, la violación y el asesinato representan la transgresión no consentida de esas prohibiciones al no respetar las reglas del matrimonio o la guerra. El mundo del trabajo exige, entonces, la dominación de las pasiones, pero reprimir no quiere decir eliminar, tal como Bataille ([2011](#)) escribe: «[le désire de tuer] Chacun de nous ne l'éprouvera pas, mais qui oserait penser qu'il n'est pas maintenu, dans la foule, aussi réel, sinon aussi exigeant que la faim sexuelle»<sup>9</sup> (p.75). Y es precisamente esa zona oscura, casi atávica, la que Melchor desea explorar, porque para crear un retrato de la humanidad más completo considera que también tenemos que encarar su lado más incómodo. No se trata de justificar la violencia, aclara, pero tampoco podemos renunciar a la indagación de lo que hay de irracional en nosotros ([Para leer en libertad, 2017](#)), y la nota roja le ofrece esa posibilidad. Así, en *Temporada de huracanes*, Melchor reescribe la nota roja y la emparenta con la literatura.

Para Bataille ([2011](#)), la popularidad de las novelas policíacas recae en la capacidad que tienen para hacernos vivir: «*par procuration* ce que nous n'avons pas l'énergie de vivre nous-mêmes»<sup>10</sup> (p. 92). Sin embargo, continúa, esa sensación de angustia que experimentamos en la lectura también activaría otros mecanismos más íntimos, e incluso más arcaicos. Bataille ([2011](#)) menciona «La littérature se situe en fait à la suite des religions, dont elle est l'héritière. Le sacrifice est un roman, c'est un conte, illustré de manière sanglante»<sup>11</sup> (p. 93). Desde este punto de vista, el relato del crimen vendría

---

<sup>9</sup>«[el deseo de matar] no lo experimentará cada uno de nosotros, pero quién se atrevería a pensar que no permanece, en la multitud, tan real, si no tan exigente como el apetito sexual». La traducción es propia.

<sup>10</sup>«*por encargo* lo que no tenemos la fuerza para vivir nosotros mismos». La traducción es mía.

<sup>11</sup>«En efecto, la literatura se sitúa en continuidad de las religiones, de las que es heredera. El sacrificio es una novela, es un relato ilustrado de manera sangrienta». La traducción es propia.



a cumplir en nuestras sociedades secularizadas una función similar al del sacrificio de expiación practicado por algunas religiones. Los sacrificios de expiación, explican Henri Hubert y Marcel Mauss (1899), tienen por objeto «faire passer, grâce à la continuité sacrificielle, sur la victime l'impureté religieuse du sacrifiant et de l'éliminer avec elle»<sup>12</sup> (Hubert y Mauss, 1899, p. 48). Ciertamente, la figura de la víctima nos inquieta porque en ella recaen todos nuestros males, nuestros más oscuros impulsos, es el espejo terrible donde se refleja esa transgresión de lo prohibido. Y el desenlace de *Temporada de huracanes* de alguna manera no está lejos de la explicación que Bataille sugiere pues, como lo comenta Melchor, en su novela las motivaciones de los asesinos finalmente no son tan directas ni tan contundentes, porque en el fondo el asesinato de la Bruja funciona más como una suerte de chivo expiatorio por toda la rabia acumulada de esos dos chicos de La Matosa (Revista Leemas de Gandhi, 2018). Esa indeterminación también se percibe en ese silencio voluntario que la autora elige entre víctima (La Bruja) y victimario (Luismi, que ejecuta la acción). Melchor afirma:

Para mí era muy complicado hablar desde ellos. Es verdad que a veces hablan los dos, pero lo hacen desde las palabras de los otros, en realidad, nunca sabes qué piensa La Bruja o qué piensa Luismi. Yo quería que ese asunto fuera opaco... (Melchor, 2018b, p. 193).

Sin duda, Melchor encuentra en la nota roja los temas fundamentales de nuestra condición humana, y en la literatura un cuerpo simbólico donde explorar no solo nuestros más oscuros impulsos, sino también nuestra capacidad para sublimarlos pues, para la autora, escribir sobre la violencia también ha sido su manera de liberarse de la angustia que ésta le provoca (Melchor, 2013). Así se podría afirmar, a manera de conclusión, que Fernanda Melchor encuentra en la reescritura de la nota roja una manera distinta de acercarse a la violencia, no solo la social, sino también esa que llevamos dentro, para hacer, tal vez, un poco más llevadera la intranquilidad que esta nos provoca.

## Referencias

Araujo Pulido, F. J. (2017). *La violencia originada por el operativo Veracruz seguro II en la zona metropolitana de Xalapa en 2012: Un análisis desde la perspectiva de la seguridad nacional*,

---

<sup>12</sup>«pasar, gracias a la continuidad del sacrificio, sobre la víctima la impureza religiosa del sacrificador y eliminarla con ella». La traducción es propia.



- el narcotráfico y los derechos humanos*. [Tesis de maestría, Universidad Veracruzana].  
<https://www.uv.mx/mcs/files/2018/01/AraujoPulidoFernandoJavier.pdf>
- Bataille, G. (2011). *L'Érotisme*. Les Éditions de Minuit.
- Benjamin, W. (1991). *El narrador*. Taurus.
- Borges, J. L. (1980). *Borges oral*. Bruguera.
- Galán Herrera, J. J. (2008). El Canon de la novela negra y policíaca. *TEJUELO. Didáctica De La Lengua Y La Literatura. Educación*, 1, 58-74. <https://tejuelo.unex.es/article/view/2332>
- Guerrero Casassola y Gómez, J. (2017). *Nota roja: la narrativa del crimen en el periodismo mexicano*. [Tesis de doctorado, Universidad de Salamanca].  
[https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/136889/DLE\\_GuerreroCasasolayGomezJ\\_NotaR.pdf?sequence=1&isAllowed=y](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/136889/DLE_GuerreroCasasolayGomezJ_NotaR.pdf?sequence=1&isAllowed=y)
- Hubert, Henri y Mauss, Marcel, (1899). *Mélanges d'histoire des religions*. Essai sur la nature et la fonction du sacrifice. Bibliothèque Paul-Émile-Boulet de la Universidad de Quebec.  
<https://eweb.uqac.ca/bibliotheque/archives/13866940.pdf>
- Ibargüengoitia, J. (1977). *Las muertas*. Joaquín Mortíz.
- Ibargüengoitia, J. (1989). Humorista: agítese antes de usarse. *Autopsias rápidas*. Vuelta.
- INEGI. (2021). Estadísticas a propósito del día mundial para la prevención del embarazo no planificado en adolescentes (datos nacionales).  
[https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2021/EAP\\_Embarazos21.pdf](https://www.inegi.org.mx/contenidos/saladeprensa/aproposito/2021/EAP_Embarazos21.pdf)
- Íñiguez, E. (2019). Una retórica de la violencia. Narcoescrituras en *Temporada de huracanes* de Fernanda Melchor. *Atlante. Revue d'études romanes*, (11), 51-65. <https://atlante.univ-lille.fr/data/images/atlante-11/51-65-03.-iniguez-una-reto-rica-de-la-violencia.pdf>
- Kapuscinski, R. (2005). *Los cinco sentidos del periodismo*. FCE.
- Melchor, F. (2013). *Falsa liebre*. Almadía.
- Melchor, F. (30 de agosto de 2013). En defensa de la nota roja. *Lado B*.  
<https://www.ladobe.com.mx/2013/08/en-defensa-de-la-nota-roja/>
- Melchor, F. (19 de marzo de 2018a). «Atreverse a la crónica de la violencia con humor: el caso de Fernanda Melchor» /Entrevistada por Irma Gallo, Revista *Literal*.  
<https://literalmagazine.com/atreverse-a-la-cronica-de-la-violencia-con-sentido-del-humor-el-caso-fernanda-melchor/>
- Melchor, F. (diciembre 2018b). «En el corazón del crimen siempre hay un silencio: entrevista con Fernanda Melchor» / Entrevistada por Gloria Luz Godínez y Luis Alfredo Román. *Revell: Revista de Estudios Literarios da UEMS*, 3(20), 188-195.  
<https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=6862934>
- Melchor, F. (19 de junio de 2019a). «Temporada de huracanes de Fernanda Melchor: realismo y pesadilla en México» /Entrevistada por Sabine Peschel, *DW*.



<https://www.dw.com/es/temporada-de-huracanes-de-fernanda-melchor-realismo-y-pesadilla-en-m%C3%A9xico/a-49267872>

Melchor, F. (2019b). *Aquí no es Miami*. Random House.

Melchor, Fernanda (julio de 2020). «Aún había mucho que decir del trópico negro» /Entrevistada por Antonio Ortuño, *Revista de la Universidad de México*.  
<https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/0abac055-4672-4847-8781-5f55b462d42c/aun-habia-mucho-que-decir-del-tropico-negro>

Melchor, F. (2021). *Temporada de huracanes*. Random House.

Melchor, F. (2021a). *Páradais*. Random House.

«México es el segundo país más inseguro para periodistas, informó la organización Reporteros Sin Fronteras» (17 de junio de 2022). *Infobae*.  
<https://www.infobae.com/america/mexico/2022/06/17/mexico-es-el-segundo-pais-mas-inseguro-para-periodistas-informo-la-organizacion-reporteros-sin-fronteras/>

Monsiváis, C. (1973). Ustedes que jamás han sido asesinados. *Revista de la Universidad de México*, México, 1-11. <https://www.revistadelauniversidad.mx/articles/827fe287-4f1d-417d-b7dc-04c6dea84edd/ustedes-que-jamas-han-sido-asesinados>

Monsiváis, C. (21 de junio de 2010). Fuegos de nota roja (Carlos Monsiváis, agosto de 1992). *Revista Nexos*, México. <https://redaccion.nexos.com.mx/fuegos-de-nota-roja-carlos-monsivais-agosto-1992/>

Para leer en libertad. (22 de octubre de 2017). Fernanda Melchor «Temporada de huracanes» [Archivo de Video]. Youtube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=feauHnEbV50&ab\\_channel=paraleerenlibertad](https://www.youtube.com/watch?v=feauHnEbV50&ab_channel=paraleerenlibertad)

Pearl, M. (9 de mayo de 2022). Fernanda Melchor y la tragedia del machismo. *Revista Vulture*.  
<https://www.vulture.com/article/perfil-de-fernanda-melchor-paradais.html>

«Periodistas asesinadas/os en México» (s.f.). *Artículo 19*. <https://articulo19.org/periodistasasesinados/>

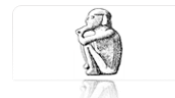
Piglia, R. (1992). Lo negro del policial. En Daniel Link (Ed.), *El juego de los cautos. La literatura policial: de Edgar A. Poe a P.D. James*. La Marca editora.

Piglia, R. (junio, 2010). Seminario *Nuevas tesis sobre el cuento*. MALBA. Buenos Aires.

Revista Leemas de Gandhi. (5 de abril de 2018b). *Entrevista con...Fernanda Melchor* [Archivo de Video]. Youtube.  
[https://www.youtube.com/watch?v=kHVfRIcpsFM&ab\\_channel=RevistaLeemasdeGandhi](https://www.youtube.com/watch?v=kHVfRIcpsFM&ab_channel=RevistaLeemasdeGandhi)

Rivara, G. (julio-diciembre 2010). Apropiación de la finitud: Heidegger y *el ser para la muerte*. *Revista En-claves del pensamiento*, 4(8), 61-74.  
[https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci\\_arttext&pid=S1870-879X2010000200004](https://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-879X2010000200004)

Rivera Garza, C. (2021). *El invencible verano de Liliana*. Literatura Random House.



- Ruffel, L. (2012). Un réalisme contemporain: les narrations documentaires. *Littérature*, 166 (2), 13-25. <https://doi.org/10.3917/litt.166.0013>
- Trelles Paz, D. (2019). *Detectives perdidos en la ciudad oscura. Novela policial alternativa latinoamericana. De Borges a Bolaño*. Ediciones Copé.
- Valderrama Rengifo, J. (2016). El crimen en la novela negra latinoamericana. «Entre la fascinación y la memoria». *Poligramas*, (42), 75–93. <https://doi.org/10.25100/poligramas.v0i42.4421>
- Walsh, R. (2010). *Operación masacre*. Ediciones de la Flor.
- Wolfe, T. (2022). *El Nuevo Periodismo*. Anagrama.
- Zepeda Lecuona, G. R., Jiménez Rodríguez, P. (noviembre 2020). *Impunidad en homicidio doloso y feminicidio: Reporte 2020*. Impunidad Cero. <https://www.impunidadcero.org/articulo.php?id=142&t=impunidad-en-homicidio-doloso-y-feminicidio-reporte-2020>



Esta obra está bajo una [licencia de Creative Commons Reconocimiento-NoComercial-SinObraDerivada 4.0 Internacional](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)