

Poéticas de lo ‘sin ficción’. El giro documental en la narrativa mexicana contemporánea entre crónica, periodismo y narración¹

Laura ALICINO
Università Ca' Foscari Venezia

Resumen

En el marco del ‘giro documental’ teorizado en la literatura hispanoamericana desde finales del siglo XX, el ensayo investiga cómo la narrativa mexicana se inserta en esta estética, en la variante que tensa los límites con la crónica y el periodismo de investigación. A través del análisis de *Charras* de Hernán Lara Zavala (1990) y *Una novela criminal* de Jorge Volpi (2018), que comparten una relación explícita con el documento periodístico-judicial para reflexionar sobre las fallas de la justicia mexicana, queremos demostrar el papel estético y político que juegan los documentos en tanto materialidad para desenmascarar y cuestionar la violencia institucional.

Palabras clave: narrativa mexicana contemporánea, narrativa documental, Hernán Lara Zavala, Jorge Volpi, violencia institucional.

Abstract

Within the framework of the ‘documentary turn’ theorized in Spanish-American literature since the end of the 20th century, this essay investigates how Mexican narrative is part of this aesthetic, in the variant that stretches the limits with chronicle and investigative journalism. By analysing *Charras* by Hernán Lara Zavala (1990) and *Una novela criminal* by Jorge Volpi (2018), which share an explicit relationship with the journalistic-judicial document to meditate on the failures of Mexican justice, we aim to demonstrate the aesthetic and political role that documents play as materiality to unmask and question institutional violence.

Keywords: contemporary Mexican narrative, documentary narrative, Hernán Lara Zavala, Jorge Volpi, institutional violence.

¹ Parte de este trabajo se ha realizado gracias a los fondos del proyecto de la Unión Europea “Horizon Research and Innovation Programme 2021-2027”, bajo el Marie Skłodowska-Curie Grant Agreement n. 101061978.

*No mezclar los géneros.
No mezclaré los géneros.
Repito: No mezclar los géneros. No lo haré.*

Jacques Derrida

INTRODUCCIÓN

Desde la publicación en la revista *Frieze* del ensayo “Reality in the Age of Aesthetics” de Mark Nash (2008), en que se consagra la importancia del ‘giro documental’ en la cultura visual del siglo XXI, muchos han sido los estudios que han empezado a considerar la peculiaridad del uso artístico del documento, a través de un enfoque transdisciplinario que ha tocado también a la literatura. A pesar de un renovado apego al realismo (Kohut, 2000; Shields, 2010; Ferraris, 2012; Contreras S., 2018), en el ámbito literario el giro documental se configura como una invasión, o a lo mejor un regreso, del archivo o de otros documentos que no le pertenecen al autor en el cuerpo del texto. Nos encontramos más bien en un marco teórico que desarrolla ulteriormente la noción de ‘intertextualidad’ introducida por Julia Kristeva, según la cual cada texto literario representa siempre un cruce de textos en que se pueden leer otros textos, basándose en la relación entre el escritor, el destinatario y el contexto cultural tanto contemporáneo como antecedente al texto considerado (1978: 119). Se trata de un tipo de literatura que utiliza o re-utiliza materialmente textos de naturaleza diferente, como documentos de archivo, piezas periodísticas, crónicas, productos audiovisuales, orales o del internet etc., al interior de una obra de arte. Uno de los aspectos peculiares de este giro es que no ha interesado solamente a la narrativa, género que por sus características se presta casi naturalmente a relacionarse con lo factual, sino también a la poesía de una manera mucho más chocante en términos estéticos y estilísticos, puesto que estamos enfrente de un medio que por su naturaleza se configura como fuertemente no mimético². Lo que más destaca acerca de la escritura documental, tanto en verso como en prosa, es que se trata de un fenómeno que se ha venido desarrollando de una manera heterogénea pero constante en EEUU, América Latina y Europa.

Por lo que concierne expresamente a la narrativa, objeto de este ensayo, ya podemos contar con un número relevante de estudios, que han empezado un importante acercamiento sistémico a este fenómeno peculiar. En Italia, Giuliana Benvenuti analiza la tendencia documental en la nueva novela histórica italiana en tanto necesidad de un regreso a considerar la literatura como una forma de práctica social (2012: 33). Quedándonos en Europa, baste con mencionar las aportaciones de los franceses Jean Bessière sobre la ‘obra-documento’ (2006), Lionnel Ruffel sobre

² La discusión teórica acerca de la poesía documental se está extendiendo siempre más rápidamente en todo el continente americano, desde los Estados Unidos al Cono Sur. Para un acercamiento exhaustivo de lo documental en la poesía norteamericana remitimos al reciente estudio de Michael Leong (2020). En Hispanoamérica, recordemos las contribuciones de Cristina Rivera Garza (2013), Jacqueline Goldberg (2013) y Mijail Lamas (2020).

‘narraciones documentales’ (2012) o Jeanne-Marie Zenetti sobre ‘factografías’ (2014)³. Por lo que concierne a España, cabe mencionar la experiencia de Javier Cercas con *Anatomía de un instante* (2009), que él mismo define ‘novela sin ficción’, o las teorizaciones acerca de la categoría de ‘docuficción’ propuesta por Christian von Tschiltschke y Dagmar Schmelzer, para describir fenómenos de regreso a una postura documental en las producciones culturales españolas del siglo XXI en sentido transmedial y transcultural (2011: 15).

En el ámbito latinoamericano, ya desde la última década del siglo XX Mabel Moraña intuye la importancia del giro ‘documentalista’ de la literatura testimonial contemporánea, que se enmarca en el fenómeno más general de “canalizar una denuncia [...] de hechos significativos, protagonizados en general por actores sociales pertenecientes a sectores subalternos, cuya peripecia pasa a la literatura ya sea como directo testimonio de parte, ya sea a través de la mediación de un escritor que revela esa historia” (1997: 120). A este planteamiento sigue el pionero estudio de Julio Rodríguez-Luis (1997), quien propone una clasificación taxonómica de la narrativa del siglo XX que se basa en el mayor o menor grado de apego de la obra al documento y del modo en que la instancia narrativa trabaja con la información que éste contiene. Sin embargo, será Cristina Rivera Garza, en *Los muertos indóciles* a desplazar el foco de la discusión acerca de la escritura documental hacia el cuestionamiento del concepto de autoría y entonces de autoridad, leyendo lo documental como desapropiación del dominio del autor sobre la palabra del otro y como la posibilidad de una forma comunitaria de escritura (2013: 114). Sin embargo, a pesar del variado abanico de posibilidades definitorias, todas estas posturas se relacionan con “los grados de permeabilidad de la ficción con respecto a problemáticas sociales concretas” a través de los cuales la ficción logra cuestionar y superar el pacto mimético, según explica Mabel Moraña (1997: 119).

En el campo específico de la narrativa hispanoamericana, las obras que dialogan de una manera muy explícita con los documentos son innumerables. Baste con mencionar obras como *La dimensión desconocida* de la autora chilena Nona Fernández (2016), *Aparecida* de la argentina Marta Dillon (2015), *El material humano* del guatemalteco Rodrigo Rey Rosa (2009) o *Nadie me verá llorar* de la mexicana Cristina Rivera Garza (1999), entre muchos otros. Sin embargo, a pesar de este relevante número de obras, sólo hace algunos años han empezado a publicarse los primeros estudios sistémicos sobre este fenómeno. Entre otros, destacan el trabajo de Lara Segade (2018), que indaga el giro documental en las producciones literarias y cinematográficas argentinas de los hijos de desaparecidos; o el trabajo de Paula Klein (2019), que discute el giro documental en la narrativa rioplatense contemporánea, con un destacado análisis de *Aparecida* de Marta Dillon. Segade (2018) considera que este giro se ha venido produciendo en las primeras décadas del siglo XXI y viene a completar, en cierta medida, el ‘giro subjetivo’ o ‘giro etnográfico’ teorizado por Beatriz Sarlo (2005) en el marco de la novela de la posdictadura. Entre los estudios citados, el análisis de Paula Klein destaca

³ Para un acercamiento exhaustivo a los planteamientos teóricos franceses acerca de la narrativa documental, remitimos a los ensayos de Klein (2019) y Quintana y Klein (2019).

particularmente, al proponer una primera e interesante clasificación de las novelas documentales contemporáneas, divididas en dos grandes subcorrientes: a) las narrativas que siguen el modelo de la investigación histórica o archivística, o sea novelas inherentemente históricas; b) las narrativas que siguen el modelo de la crónica policial y del periodismo de investigación (2019: 2).

Por lo que concierne específicamente al giro documental en la narrativa mexicana contemporánea, que en este ensayo nos interesa particularmente, el primer intento por sistematizar un análisis de este tipo se debe a Cécile Quintana y Sabine Coudassout-Ramírez, quienes coordinan el remarcable estudio *Ficción-no ficción del 68 en México* (2019). Cécile Quintana en particular, basándose justamente en las pioneras consideraciones de Klein acerca de la narrativa de la posmemoria rioplatense, propone la aplicación de la categoría ‘novela documental’ también a todas esas obras que, en el siglo XXI, han venido reavivando y reconstruyendo el trauma de la masacre de Tlatelolco (2019: 47-65)⁵. Quintana y Coudassou-Ramírez proponen un posible cuestionamiento de la anacrónica categoría de novela histórica y, apoyándose en la teoría de Josefina Ludmer, hablan más bien de ‘escrituras del presente’ que interactúan con hechos históricos (Quintana; Coudassout-Ramírez, 2019: 9). Un año después, se publica la destacada contribución de María Ema Llorente, *La patria en fuga. Violencia, memoria y desaparecidos en la literatura mexicana actual* (2020), en donde se analiza el aporte de una escritura documental para dar cuenta de la violencia de género y del fenómeno de la desaparición forzada en el México actual. Ema Llorente logra demostrar el modo en que estas nuevas escrituras, tanto narrativas como poéticas, superan los postulados de la así llamada ‘narcoliteratura’, para moverse hacia una postura de denuncia y de reivindicación marcadamente política (2020: 16).

Mientras que Klein y Quintana se detienen, en particular, sobre la primera subcorriente, analizando la función del uso del archivo en las narrativas de corte histórico, en este estudio queremos más bien detenernos en la segunda subcorriente, o sea la que “tensa los límites entre la crónica policial y el periodismo de investigación” (Klein, 2019: 2). Nos interesa investigar justamente la naturaleza estética, semántica y verbal de esta tensión liminal y cómo se concreta en las realizaciones textuales del México actual. Nos centraremos en el análisis de dos novelas, publicadas entre la última década del siglo XX y la segunda década del siglo XXI, que trabajan de una manera peculiar con el documento periodístico pero también con el discurso de la justicia: *Charras* de Hernán Lara Zavala (1990) y *Una novela criminal* de Jorge Volpi (2018). Estas novelas, desde enfoques temáticos y estilísticos distintos, comparten una relación explícita con el periodismo y la crónica, engendrando preguntas teóricas contundentes acerca de la tendencia documental de la narrativa mexicana contemporánea. Desde el punto de vista temático, estas preguntas se conectan indisolublemente con la reflexión urgente, y lamentablemente omnipresente, acerca de la representación de la violencia

⁵ En el ensayo que Quintana escribe junto a Klein, es interesante mencionar una tercera subcorriente que viene a integrar las dos propuestas por Klein, la cual integra aquellos textos que trabajan con la permeabilidad de géneros como el diario o el ‘carnet de notas’ a través de la centralidad del ‘performance’ del escritor que produce una obra documentación de la misma experiencia (2019: 51).

institucional que es el resultado también de uno de los más abyectos dolores de México, o sea las fallas de la justicia y la impunidad. Nuestro intento es, entonces, demostrar el modo en que esta narrativa de corte documental usa la naturaleza contradictoria del documento como punto de partida semántico para cuestionar y posiblemente dismantelar las farsas del sistema de justicia mexicano.

Ahora bien, la relación estrecha entre novela y crónica o investigación policial no es una novedad en la historia de la literatura hispanoamericana –baste con citar el imprescindible aporte de *Operación Masacre* de Rodolfo Walsh (1957)⁶, muchos años antes de la publicación de *In Cold Blood* de Truman Capote (1966) y de la sistematización formulada por Tom Wolfe acerca del ‘new journalism’ (1973)–, ni mucho menos lo es en una literatura tan peculiar como la mexicana. Uno de los más destacados precedentes de este enfoque discursivo que tensa los límites entre policial, crónica periodística y narrativa se debe seguramente a Jorge Ibargüengoitia. En la emblemática novela *Las muertas* (1977), el autor mexicano narra el famoso y polémico caso mexicano de ‘Las Poquianchis’, o sea la historia de las cuatro hermanas González Valenzuela que, en los años ‘60 del siglo pasado, se dedican a la administración de varios burdeles con métodos horrorosos de violencia en contra de las mujeres que allí trabajan. El caso se descubre porque una de las mujeres logra escapar y denunciar los hechos, cosa que lleva las investigaciones al descubrimiento, en el burdel principal “La Barca de Oro” de Guanajuato, de una fosa clandestina con cadáveres de mujeres, fetos y hombres de la burguesía mexicana. El estilo de Ibargüengoitia nos proporciona un texto que mezcla sapientemente no solamente la narrativa con la trama policial (León-Sánchez, 1992; Nava Moreno, 1979), sino también con el discurso de la crónica (Lange, 2009) justamente aprovechándose de la función corrosiva del humor negro (Domenella, 1998; Calderón, 2012). De hecho, *Las muertas* de Ibargüengoitia podría considerarse entre las obras pioneras que en México exploran la interacción entre el policial y la crónica entendida en su doble función de conjunto de noticias periodísticas y género *tout court*. La verbalización casi metaficcional de esta interacción logra superar definitivamente la simple reelaboración de la nota roja, para dialogar con la forma misma de la crónica, como textualización de las trampas del lenguaje de la justicia (Alicino, 2018: 74).

Añadir a la experiencia de Ibargüengoitia las obras de Lara Zavala y Volpi, llegando hasta la segunda década del siglo XXI, desde el punto de vista temático nos permite implementar esta ‘historia de la infamia’ del sistema de justicia mexicano. Aún más, desde el punto de vista formal, a través del enfoque documental es posible sistematizar los varios modos en que la interacción entre periodismo, crónica y narración ha venido cuestionando y dismantelando la falacia del discurso de la ley y de sus farsas institucionales. Lo que más nos interesa investigar, entonces, es el papel que los documentos juegan al interior de estas narraciones en tanto personajes vivos, que ‘actúan’ y ‘hablan’ desde sus profundas contradicciones. Junto a esto, nos interesa también analizar las implicaciones políticas que esta ‘ética del documento’ engendra, o

⁶ Para un acercamiento a la novela de Walsh a partir de un enfoque documental, remitimos al estudio de Raquel Velasco (2009).

sea cómo acercarse al dolor de los demás y a la injusticia en México sin ceder a la peligrosa trampa de la espectacularización.

Para responder exhaustivamente a las preguntas de investigación formuladas, sobre todo a la luz de la peculiaridad genérica de la “novela sin ficción” o “novela documental”, junto a sus tensiones liminales con otros discursos estéticos como la crónica, necesitamos detenernos un momento en la discusión sobre el género. Cada vez que nos encontramos frente a un neologismo en el campo del género, la discusión siempre parte desde un lugar de definición normativa y taxonómica. La primera pregunta que se acerca, amenazante, es ¿qué es lo que se escribe? Sin embargo, ya desde hace las postulaciones del formalismo ruso el sistema de la literatura ha empezado a leerse como un diálogo, cuando no como un verdadero choque, entre tradición e innovación (Tynjanov, 1968). En otras palabras, nos encontramos frente a un sistema de la literatura caracterizado por una lucha constante entre la ley y sus transgresiones, lo cual se puede extender también a la categoría de género.

En *La ley del género* Jacques Derrida ilumina esta contradicción en términos según la cual en el género “la ley y la contra-ley se citan a comparecer y se recitan la una a la otra” (1980: 4). Se trata de una consideración que se vuelve central en un siglo XXI donde la conmixión de géneros ya se ha vuelto paradójicamente un género de por sí (Giglioli, 2011). Tendríamos que dejar al lado, entonces, el afán definitorio si no fuera que, como percibía Derrida, “a partir del momento en que se escucha la palabra ‘género’ [...] se dibuja un límite” (1980: 3). La pregunta urgente es, entonces, ¿qué tanto tiene sentido, hoy en día, preguntarse por qué es un libro? A lo mejor, lo que más nos interesa es preguntarnos qué se puede hacer con el género. Acercarnos a éste en tanto ‘campo de acción’⁷, estético, ético, político, más bien que como paradigma definitorio y normativo.

Al principio del siglo XXI, el escritor uruguayo Rafael Courtoisie expresaba las mismas contradicciones aseverando que, en un mundo atravesado violentamente por la tecnología y por la cultura de la imagen, nos encontramos frente a una “erosión de los géneros entendidos como taxonomías” (2002: 69). Si es verdad, según sostiene Giuliana Benvenuti, que ninguna de nuestras experiencias hoy en día se puede dar sin relacionarnos con el imaginario producido por medios que terminan por ser mucho más invasivos que la literatura misma (2012: 55), analizar el corpus de novelas que proponemos desde la postura documental nos permite ahondar una vez más y prepotentemente dentro del “poder evocador de las mentiras” (Volpi, 2007: 185). Es a partir de estas postulaciones que nos aprestamos a analizar el potencial estético, ético y político de la novela documental en el México contemporáneo.

CHARRAS DE HERNÁN LARA ZAVALA: LA VIOLENCIA INSTITUCIONAL ENTRE LO TESTIMONIAL Y LO DOCUMENTAL

⁷ Tomamos esta expresión desde los planteamientos teóricos de Cécile Quintana acerca de la obra de Cristina Rivara Garza (2016: 13).

El 13 de febrero de 1974, Efraín Calderón Lara, mejor conocido como “El Charras”, líder del movimiento que desde hace años intentaba independizar el sindicalismo en Yucatán, fue secuestrado, torturado, privado de sus más básicos derechos humanos, matado y dejado en la calle al día siguiente, hasta que su cuerpo fue encontrado en la carretera Carrillo Puerto-Chetumal (Quintana Roo) el 18 de febrero. El cuerpo llevaba evidentes señales de tortura, junto a un balazo en la cabeza. El acontecimiento despertó una profunda ola de indignación, en particular en la comunidad estudiantil, tanto en el estado de Yucatán como en todo México. Algún tiempo después, las investigaciones llevaron a descubrir que los perpetradores del crimen fueron efectivos del cuerpo de policía, mientras estaba en el mando el gobernador de Yucatán Carlos Loret de Mola.

De hecho, aunque Yucatán no participó tan activamente como otras regiones en los movimientos estudiantiles y obreros que se originaron en México en el '68, el ‘modus operandi’ de las fuerzas de policía y de las autoridades estatales involucradas en el crimen en contra de Charras marcaba una perfecta continuidad con las modalidades represivas de esos entonces. Un mes después del terrible asesinato, el gobernador denunció públicamente a los culpables del homicidio, o sea el teniente coronel José Felipe Gamboa y Gamboa, director de Seguridad Pública, el subdirector capitán Carlos Marrufo Chan y el director de patrullas Víctor Chan López, junto a cinco subalternos entre los cuales se encontraba Carlos Francisco Pérez Valdéz, presunto homicida material, quien declaró haber participado en el secuestro después de que la Dirección de Seguridad Pública le ofreciera un empleo (Barrera Canto, 2022). Hasta la fecha, todavía no se ha demostrado la responsabilidad del gobernador Loret de Mora y permanece vigente la versión de la colaboración de empresas del calibre de Mitzá y Cusesa en lo que la opinión pública ha reconocido como un verdadero ‘crimen de estado’.

Casi veinte años después, en los albores de los años '90 del siglo pasado, Hernán Lara Zavala publica este primer y casi único intento literario de verbalizar el desconcierto provocado por este acontecimiento en la sociedad civil, que se inserta en un diseño autoral por ahondar en el legado de las políticas represivas de los años '60 y '70 también fuera de la capital mexicana (Rodríguez Lozano, 1998: 169). *Charras* es la primera novela publicada por el autor mexicano, después de haberse dedicado prevalentemente al cuento (1981; 1987; 1991)⁸. Según bien argumenta Miguel Rodríguez Lozano, esta novela marca “un salto en el proceso creativo de Lara Zavala” en tanto “paradigma del conocimiento teórico-literario del autor”, que se mueve a media vía entre el legado del nuevo periodismo de Truman Capote y un interés por el cuidado artístico al construir una trama compleja, cuyo rasgo fundamental es una también compleja y casi agobiante acronía (1998: 175).

⁸ En 2008, Lara Zavala publica otra novela de corte histórico, *Península, Península*, que narra el levantamiento de los mayas de la península de Yucatán en contra de los criollos y mestizos durante la así controvertidamente llamada ‘Guerra de Castas’ en la primera mitad del siglo XIX, uno de los episodios más dramáticos de la historia de Yucatán y poco tratado por la literatura mexicana. Con esta novela, el autor gana el Premio Elena Poniatowska (2009) y el Premio Real Academia Española (2010).

Desde el punto de vista estructural, *Charras* se articula a través de veinticinco capítulos y un epílogo que cubren un lazo temporal de más de 30 años, desde el secuestro de Charras en 1974 hasta la muerte del entonces gobernador de Yucatán Loret de Mola, en 1986. La historia se desarrolla a través de un complejo entramado discursivo que pretende seguir la forma del reportaje periodístico. Los capítulos construyen una laberíntica red de puntos de vistas que toman en cuenta los varios testimonios de la historia, tanto de la sociedad civil, como de los exponentes del Estado: Juan Nicolás, José y Lupita Terrazas, respectivamente el cuñado, el hermano y la novia de Charras, el coronel Gamboa y Gamboa y el asesino del líder sindical, Carlos Francisco Pérez Valdéz, entre otros. Entre los capítulos que se relacionan con el entramado ficcional, si bien tomando en cuenta las informaciones proporcionadas en los testimonios posteriores, en las memorias de Loret de Mora (1978) y en las entrevistas de quienes rodearon a Charras, se hallan tres capítulos titulados “La Prensa (I)/(II)/(III)”, en que se insertan materialmente los artículos periodísticos publicados acerca del caso en el 1974.

En la tradicional lectura proporcionada por la crítica, que se apoya también en las mismas declaraciones de Lara Zavala, la novela se ha normalmente enmarcado en la tradición de la literatura testimonial (Contreras A., 1995; Rodríguez Lozano, 1998). Sin embargo, ya Renato Prada Oropeza (1994) encontraba cierta dificultad en encuadrar normativamente el libro dentro de esta corriente, cuyo rasgo distintivo es la presencia de una instancia narrativa en primera persona que asume el papel de testigo. El crítico opta más bien por una media vía entre las categorías de novela-reportaje y reportaje-novelado que “al resaltar los procedimientos discursivos [...] propios del reportaje periodístico, produce un ‘efecto de lectura’ [...] de [...] ‘objetividad fuerte’, sin abandonar, por ello, su intencionalidad de ser un discurso estético” (Prada Oropeza, 1994: 142). Sin embargo, consideramos que aquí no se trata solamente de “apoyarse en los documentos” (144), sino de insertar materialmente al interior del texto las piezas periodísticas. Por lo tanto, leer la novela desde una ‘estética documental’ puede dar cuenta no solamente de la reconstrucción de las informaciones proporcionadas por la prensa, sino también del papel que el documento periodístico desempeña en tanto materialidad.

El intento de Lara Zavala en esta novela es seguramente dejar al descubierto la violencia simbólica (Žižek, 2007) ejercida por el Estado en contra de los ciudadanos, en particular de los contestatarios del poder como Charras. La postura igualmente contestataria de la obra llama en causa el carácter contradictorio de los mismos medios a través de los cuales se puede reconstruir una historia. De hecho, el autor mexicano elige una forma textual que tensa desde el principio los límites entre narración y discurso periodístico, en un acercamiento también metatextual. El juego que se establece entre la dimensión factual del recuento y el modo en que se narra se hace patente ya desde los elementos paratextuales. En esta novela no es el autor implícito quien se dirige al lector para aclarar el pacto de lectura y expresar el carácter referencial de la narración, como a menudo sucede en este tipo de escrituras, sino la editorial:

Charras es la versión literaria de un crimen político perpetrado en Yucatán. A partir de lo publicado en los diarios, de testimonios escritos con posterioridad y de entrevistas con personas que vivieron de cerca el episodio, Lara Zavala pone en juego los recursos de la novela testimonial para recrear a los personajes, reconstruir los pormenores y explorar los móviles secretos de lo ocurrido. (contraportada)

Una parte del paratexto, entonces, dirige una primera mirada del lector que se enmarca en el carácter referencial del discurso. Sin embargo, al entrar al interior del texto éste se topa con un epígrafe llamativo, que corresponde a una cita de Heráclito: “Ojos y oídos serán vanos testigos para los que tienen alma de bárbaros” (Lara Zavala, 1991: 4). El mismo lector que acaba de entrar en una disposición de lectura que posiblemente debería proporcionar cierta ‘verdad’ de los hechos, si bien novelados, se enfrenta con la crisis de elegir la violencia interpretativa de su propia mirada: no basta con reconstruir los hechos para tener una visión clara del mundo, porque cuando dichos hechos encuentran la dimensión tramposa y contradictoria del lenguaje lo que funciona de detonador es la capacidad de situar ‘éticamente’ nuestra mirada y nuestro oído (Prada Oropeza, 1994: 154). Si nos apoyamos en la función que Gérard Genette le otorga al paratexto, o sea la de dibujar un límite y construir una zona inestable entre el interior y el exterior del texto (1987: 4), y en particular del epígrafe en tanto frontera enigmática que se aclara solamente en el curso de la narración (1987: 154), el lector necesita poner en discusión desde el principio su postura ética y política, de la que depende su capacidad hermenéutica.

Esta duda, que se instala ya en las fronteras del texto, toma todo su sentido al entrar en el corazón de la narración:

I. EL CUÑADO

Lunes 4 de febrero, 1974

14:05 Aquel hombre que viene por el pasillo es Juan Nicolín; trabaja aquí, en la Secretaría de Hacienda de la ciudad de Mérida, en el área de auditorías externas. [...] Camina hacia el estacionamiento donde tiene el coche. Escucha su nombre.

– ¡Juan, Juan! Espérame.

Es Julio, uno de sus compañeros de la gerencia de impuestos especiales. [...]

– ¿Qué pasa?

– Por favor, no me preguntes por quién lo supe porque no te lo voy a decir. Pero sé de buena fuente que le están poniendo precio a la cabeza de tu cuñado.

– ¿De Charras?

– De quién más...

– Pero...

– Es todo lo que te puedo decir. Díselo a tu cuñado porque yo simpatizo con él pero te ruego que no menciones mi nombre. (5-6)

II. JOSÉ

Viernes 2 de noviembre, 1973

11:55 Charras llega a Mérida cerca del mediodía. Viene de una junta con los zapateros de Ticul a quienes asesora para crear un sindicato, independiente de la CTM. Los trabajadores de más de cien talleres han decidido sindicalizarse en grupo y, con la ayuda de Charras, han emplazado a huelga a sus patrones. (15)

De pronto es evidente que, aunque la novela se presenta como un diario periodístico, la narración en realidad no sigue el recuento cronológico de los hechos, creando saltos de tiempo y de espacio así como de instancias narrativas que marean al lector, que le hacen dudar justamente de su mirada, como una perfecta verbalización de la violencia padecida por Charras y sus familiares. Al apropiarse del metadiscurso periodístico, Lara Zavala cuestiona la presunta función factual del mismo medio de la prensa.

El autor logra textualizar lo que Beth E. Jörgensen considera como uno de los rasgos más distintivos de la no ficción contemporánea, o sea el juego de recrear la tensión que existe entre el deseo del lector por conocer los hechos y su mismo escepticismo, junto a la tensión entre la pretendida representación de los hechos y la insuficiencia de la misma (2002: 91). Esta tensión se transporta luego tanto al nivel verbal, como al nivel de las instancias narrativas que se mueven entre las tres personas del singular (Contreras Á., 1995: 77). En los primeros capítulos, Lara Zavala verbaliza las varias tensiones de puntos de vista, al narrar la relación que Charras tiene con el hermano José, con su padre Efraín y con su novia Lupita Terrazas a través de saltos temporales continuos que nos llevan del pasado al presente y viceversa. Es esencialmente a través de estas voces que el narrador externo en tercera persona del singular nos cuenta la historia de Charras.

Sin embargo, ya desde el primer capítulo, dentro de la ficción se instalan intertextos que provienen de las memorias del gobernador Loret de Mola y que introducen un segundo nivel narrativo: “*Calderón, apodado Charras, es un líder inquieto, inteligente, inmaduro, inexperto y deseoso de aprender y servir. Fácilmente puede ser aprovechado por mis enemigos políticos para crearme problemas. Ante mí siempre se porta con respeto y honorabilidad. Esto debo decirlo con un sentido de justicia inviolable*” (9). A diferencia de otros documentos que se toman en cuenta al interior de esta novela, a pesar de los artículos periodísticos, las intervenciones del Gobernador están sujetas a dispositivos de confinamiento gráfico (las cursivas en este caso), que las vuelven perfectamente reconocibles. Estos documentos se insertan de repente en la narración y hablan desde un “yo marcado tipográficamente” (Contreras Á., 1995: 77) sin explicación alguna de quien habla. Se trata de citas que funcionan como ‘asaltante de ruta’, si queremos quedarnos con la categoría proporcionada por Walter Benjamin, cuya función es justamente robarnos nuestras convicciones (1928: 85).

A pesar de ser, desde el punto de vista temático, una muestra de la mala fe del Gobernador entre “la admisión del asesinato y el cinismo de su postura” (Contreras Á., 1995: 77), el documento-memoria del gobernador desempeña una función específica en su materialidad. Si nos apoyamos en las teorías postuladas por Paula Klein, el documento trabaja aquí en su “doble temporalidad”, o sea en tanto pasado que habla desde el presente del que se ha extraído (2019: 5). En las primeras páginas, de hecho, es justamente la materialidad del documento que muchas veces regresa la historia al presente, trabajando como contrapunto del ‘yo’ de Charras que habla desde las cartas dirigidas a su madre: “En el caso dado de que me ocurriera algo, lo que fuera, y estate

segura de que pueden llegar a lo peor, lleva esta carta a las autoridades federales para que ellos puedan intervenir. El Gobernador ha intentado convencerme de que abandone mi causa, primero mediante puestos oficiales y después mediante cohechos. Como he rechazado unos y otros ha recurrido a las presiones y las amenazas” (Lara Zavala, 1990: 42). El documento, entonces, representa la verbalización de esas tensiones de que habla Jörgensen, entre el deseo del lector por conocer la verdad y su mismo escepticismo.

A exasperar esta tensión interviene en la trama un tercer nivel narrativo, que corresponde al punto de vista del asesino material de Charras, Carlos Francisco Pérez Valdéz:

Te levantas, completamente desnudo, y entras al baño. Te detienes frente al espejo; te tocas las mejillas. Tienes la barba crecida de dos días. Dudas entre afeitarte ahora o en Mérida, cuando llegues. Mejor después, luego del viaje en el camión y de darte un baño. Te pones el pantalón. Sacas un peine del bolsillo trasero y te arreglas: te lavas las manos, la cara y te mojas el cabello. Te pones los calcetines, los zapatos. Sacas tu dinero del pantalón. Los billetes están todos arrugados, en diferentes bolsillos. Los cuentas: poco más de tres mil pesos. Lo que te sobra de lo que te pagaron por la operación de ayer. (27)

Emblemáticamente, el uso de la segunda persona del singular para describir al asesino y dar cuenta de su intervención en el crimen funciona como primer detonador irónico con respecto al papel que el lector es llamado a desempeñar. Según bien indica Prada Oropeza, en la novela se reconoce una fuerte carga perlocutiva que fuerza al lector a tener una postura ética frente a la narración (1994: 154). De hecho, la voz que supuestamente le habla al ‘tú’ en la economía del texto no se dirige solamente al asesino, sino también al lector que es convocado constantemente y directamente:

- ¿De qué me está hablando, Coronel?
- No, no te estoy diciendo que vayas a hacer nada pero tú sabes que cuando se caldean los ánimos pueden ocurrir muchas cosas que uno no tenía previstas. [...]
- Esperemos que no –dice Charras–. ¿Me puedo ir? Tengo mucho que hacer.
- ¿Qué sucede? –le pregunta Gamboa a uno de sus subalternos que viene acompañado de otros hombres. [...]

Charras siente varios pares de ojos clavados en él. Reconoce a Chan, que fue carnicero allá en Santiago. Pero la mirada más penetrante es la de un hombre un poco mayor que él, delgado, que lo mira fijamente y sin pudor. Le llaman la atención sus cejas arqueadas y lo perverso de su mirada. Es tu mirada. (40-41)

El nombre de Pérez Valdéz aparecerá solo muchas páginas después, haciendo que el lector se pregunte quién es aquí el asesino de verdad, si un hombre, si el sistema de justicia, si la misma opinión pública.

La narración avanza, luego, reconstruyendo ficcionalmente el plan para atrapar a Charras y el mismo momento del secuestro, mientras que las memorias del Gobernador siguen asaltando a la ficción con toda su fuerza contradictoria. Lo que aparece claro desde el principio es el modo trivial en que la situación se le escapó de las manos a las Instituciones involucradas:

- ¿Le damos su calentadita, mi Coronel? –pregunta Chan.
- Asústenlo, atemorícenlo, háganle creer que se lo va a llevar la puta madre. Que se cague de miedo, que sepa que nosotros no nos andamos con pendejadas, que la policía de aquí no se anda con mamadas.
- Soy inocente –declarará el mismo coronel Gamboa el miércoles 10 de abril, en la cárcel de Chetumal, ante el reportero Marco Aurelio Carballo del periódico *Excélsior*–, lo único que quise fue paz para el estado. (34)

En el enorme salto temporal que encontramos en este pasaje, en que nos movemos del coronel Gamboa y Gamboa que da la orden de atrapar al líder sindicalista al momento en que el mismo se defiende ya en la cárcel, se queda patente el cinismo de las personalidades del Estado involucradas en el crimen. Justamente aquí empieza a entrar en el juego la prensa. Según asevera Renato Prada Oropeza, la responsabilidad de la prensa en esos entonces es central para revelar las relaciones del Estado con los círculos del poder en ordenar el asesinato de Charras (1994: 158). De esto está consciente el mismo Charras que en una de las cartas dirigidas a su madre escribe:

Creo que ahora el Gobernador se dispone a atacarme directamente. Él es periodista, no político. Sus puestos los ha logrado mediante su pluma a veces obsequiosa, a veces venenosa, según sea el caso y su conveniencia personal. Todos saben que cambia sin ningún escrúpulo de camiseta y que no tiene más convicción que la de sus intereses. (42-43)

En este pasaje, se queda patente otra vez la fundamental función del inserto material del documento al interior del texto. Si nos apoyamos en la teoría proporcionada por Klein, en el caso de las cartas de Charras nos encontramos frente al uso literario de un ‘archivo personal’ que tiene el poder de funcionar no tanto como ‘prueba’ de la verdad, sino como ‘huella’ de un pasado que es capaz de “desestabilizar el orden de las cosas actual” (2019: 2). La desterritorialización del archivo personal de Charras tiene el poder de resignificar también a la figura política del Gobernador Loret de Mola que, en tanto periodista antes que político, encarna metafóricamente el papel controvertido que la prensa ha jugado a lo largo de los años ’60 y ’70 en México.

Es a estas alturas de la trama novelesca que los productos de la prensa entran a la narración⁹. En particular, nos encontramos frente a artículos periodísticos que cubren las noticias acerca del secuestro y asesinato de Charras desde el 16 de febrero de 1974,

⁹ Lara Zavala cuida de modo particular los puntos en que el documento periodístico tiene su protagonismo, proporcionando un viaje que desde la prensa yucateca, representada sobre todo por el *Diario de Yucatán*, se mueve hacia la prensa nacional, representada por *El Universal* y *Excélsior*. Llevar al interior del texto artículos publicados en los dos periódicos de cabecera de México en aquellos años tiene un sentido mucho más que casual. De hecho, mientras que *El Universal* fue repetidamente acusado de tratar los trágicos acontecimientos del ’68 desde una postura demasiado progubernamental, *Excélsior* estaba experimentando la nueva dirección de Julio Scherer García, quien sube al cargo del periódico justamente en 1968. Scherer García acaba con el servilismo y hace de *Excélsior* el nuevo portavoz del pueblo y de las razones del movimiento estudiantil. Scherer García permanecerá en el cargo de director de hasta 1976, cuando un verdadero ‘golpe’ encabezado por el presidente Echeverría, decretará la expulsión del director y de sus colaboradores. Para una discusión exhaustiva de estos acontecimientos remitimos a la obra de Carlos Monsiváis (1994).

hasta finales de marzo 1974, cuando finalmente se ponen en la cárceles involucrados en el crimen. Es leyendo los artículos del primer capítulo dedicado a la prensa, de hecho, que el lector se da cuenta de las torturas padecidas por Charras y de su muerte:

XI. LA PRENSA (I)

La primera noticia sobre el secuestro ocurrido el miércoles 13 de febrero aparece en el Diario de Yucatán el sábado 16.

ELEMENTOS DE GRUPOS ESTUDIANTILES Y CAMIONEROS BLOQUEAN DOS CALLES

OTROS SUCESOS RELACIONADOS CON UN PRESUNTO SECUESTRO

Desde ayer (viernes 15) a las nueve de la mañana, elementos de la Federación Estudiantil Universitaria y la Sociedad de Alumnos del Instituto Tecnológico, con auxilio de camioneros sin uniforme, bloquearon al tránsito el cruzamiento de las calles 60 y 57 frente a la Universidad, en protesta, según dijeron, por el presunto secuestro del estudiante Efraín Calderón Lara, asesor de varios sindicatos [...].

ENCUENTRAN EL CADÁVER DE UN JOVEN EN LA CARRETERA CARRILLO PUERTO-CHETUMAL

Hoy a las 4 de la tarde, en el kilómetro 101.50 de la carretera a Chetumal, cerca del cruce X'hazil, el campesino Evaristo Poot Cruz halló sobre la cinta asfáltica el cuerpo semidesnudo (sólo vestía trusas) de una persona de sexo masculino, de 25 a 30 años de edad aproximadamente, pelo negro y de 1.65 a 1.70 metros de estatura. El cadáver, que se encuentra en estado avanzado de descomposición, tiene los pies y las manos atadas –ésta por la espalda– una venda sobre los ojos, y presenta una herida de arma punzocortante en la ingle derecha. Se notó además la ausencia de varias piezas de dentadura. (72-77)

El inserto del documento periodístico no sujeto a ficcionalización, tiene aquí una función contrapuntística con respecto a lo que sucede en la narración. Es casi un viaje en el pasado, que el lector emprende para experimentar las inquietudes de ser parte de un sistema de justicia que puede tomar sentido solamente si la narración logra rellenar los vacíos de que los documentos mismos son portadores. Y es otra vez desde la prensa que aprendemos del modo surreal y grotesco con el cual Pérez Valdéz confiesa su crimen un día cualquiera, totalmente borracho, en el burdel en donde suele reunirse con la prostituta apodada La Vaquera. La ficcionalización tiene aquí la función de expandir la dimensión farsesca que ya el documento es capaz de mostrar, incluidas las memorias del gobernador Loret de Mola:

– ¡Yo maté al Charras! ¡Yo le di en la madre! Saqué la pistola le tapé la cara con un pedazo de toalla para no verlo y que le suelte un balazo. ¡Yo fui, hijos de puta! ¡Y qué! ¿Quién me lo va a reclamar? Al que se atreva también le meto un balazo. ¡Marrufol! ¡Chan López! ¡Salazar! ¡Bola de culeros! ¡Nadie tuvo los güevos! [...]

Miércoles 20 de febrero, 1974

Esa misma noche del 20 salgo a México. Me urge informar al Ministro y al subsecretario. El licenciado Moya me recibe a las 10:30 pm y cuando pretendo informarle los tres nombres que el Coronel me había dado, él me muestra un papel en el que están escritos:

22:30 *El principal autor, un tipo llamado Pérez Valdez cantó claro en una borrachera en un lupanar de Campeche. Ya está la policía federal tras él, ¡no sé cómo dejaron ir de Campeche a este individuo! me dice el Ministro. [...]*

ACEPTAN SU CULPA LOS ACUSADOS

Mérida, Yuc., 14 de marzo. –El director de Seguridad Pública del Estado, teniente coronel José Felipe Gamboa Gamboa, confesó esta madrugada que fue el autor intelectual del secuestro del bachiller y líder sindical Efraín Calderón Lara, pero afirmó que sólo ordenó que le dieran “un sustito”. (111-148)

Otra vez es posible notar el modo en que los documentos no se insertan al interior del texto solamente por la información que conllevan, para una reconstrucción narrativa del caso, sino que asaltan literalmente a la ficción, ejerciendo lo que Mabel Moraña llama ‘voluntad documentalista’, o sea la capacidad potencial del documento de volverse huella de los detalles ausentes, como potencialidad de presentificación (1997: 121).

El momento realmente épico de la novela está representado por el recuento que Charras mismo hace de su muerte, en un delirio finalmente sin recuento cronológico que, según Prada Oropeza (1994: 160), representa el tiempo eterno de la muerte:

No sé cuánto tiempo ha pasado. Horas, días, semanas. Dónde estoy. Cómo me trajeron. Qué hago aquí. Qué hora es. ¿De día? ¿De noche? Trato de abrir los ojos. No puedo. No alcanzo a mover mis párpados inflamados, por el dolor, por los golpes o porque los tengo cubiertos, pero no puedo. En mi oscuridad logro percibir un vago reflejo de luz. ¿Velas? ¿La luna? [...] Estoy atado a una roca. Una enorme ave de rapiña aletea y pasa junto a mí. No me puedo mover. [...] La palabra *muerte* me pega en la cabeza como un mazo. Me echo a llorar. [...] Adivino los ojos malévolos y voraces del ave que, frente a mí, chilla y bate sus alas, suspendida en el aire a la altura de mi pecho. Los otros pajarracos, sobre el piso, se entretienen picoteándome las piernas. [...] Al ver que me no puedo defender, saltan a tirarme tarascazos en el estómago. Anhelan mis entrañas. Pese a todo siento que mi corazón se mantiene intacto. Trepo por un árbol para buscar unos tamarindos frente a la casa de las Novelos. Ama me mira. Qué bárbaro, dice. (180-183)

Solamente hacia el final logramos escuchar la única voz que nos ha hecho falta a lo largo de toda la narración, la del testigo principal, la de la víctima que intenta retomarse el derecho a la palabra en una fuerte demanda por reconstruir su lugar de sujeto social. Sin embargo, la dimensión contrapuntística que los documentos han logrado recrear, no permiten que la toma de palabra se cumpla: el discurso de Charras se queda chueco, sin punto final, en una forma eterna de dolor del que posiblemente nosotros mismos, en tanto lectores, nos sentimos responsables.

Lo único que nos queda es aquella ‘banalidad del mal’ (Arendt, 1963) que ha representado, y todavía representa, el sistema de justicia mexicano. Sin embargo, aunque es cierto que no se logre una completa justicia social, puesto que la novela se cierra con la muerte de Loret de Mola sin que se haya podido iluminar su responsabilidad en el crimen, por lo menos alguien va a la cárcel. Al contrario, nos movemos hasta el paroxismo de lo que se ha definido como la más grande construcción mediática de un caso de justicia en el México contemporáneo, el caso Vallarta-Cassez, que vamos a discutir a través de la propuesta literaria de Jorge Volpi.

UNA NOVELA CRIMINAL DE JORGE VOLPI: NOVELAR SIN FICCIÓN

En *Una novela criminal*, Premio Alfaguara 2018, Jorge Volpi indaga el caso Vallarta-Cassez, uno entre los procesos criminales más controvertidos en la historia mexicana actual, que en 2005 provocó una grave disputa diplomática entre Francia y México. Según los hechos, en la madrugada del 9 de diciembre de 2005 efectivos de la Agencia Federal de Investigación (AFI) entran al 'Rancho Las Chinitas', en el sur de la Ciudad de México, seguidos por las cámaras de TV Azteca y Televisa, y proceden a la liberación de tres víctimas de secuestro, entre los cuales se encuentra un menor de edad, y a la detención de dos presuntos secuestradores seriales, la ciudadana francesa Florence Cassez y el mexicano Israel Vallarta, acusados de ser parte de la famosa banda del Zodiaco. A los presos, el sistema de justicia mexicano no les concede el más básico de los derechos humanos, o sea la presunción de inocencia. En los días sucesivos, después de que también muchos otros exponentes de la prensa pudieron analizar las grabaciones del evento, y gracias a declaraciones de la misma Florence Cassez, se averiguó que los presuntos secuestradores fueron en realidad atrapados en la calle el día antes y lo que se vio en vivo en la televisión fue un completo montaje.

El acontecimiento del arresto, como en un *reality show*, representa la puerta de entrada a una sucesión surreal de hechos jurídicos plagados de corrupción, contradicciones, irregularidades mediáticamente construidas con la complicidad de la Secretaría de Seguridad Pública, en esos entonces encabezada por Genaro García Luna, detenido hoy en EEUU por presuntos vínculos con el narco, del jefe de la sección de seguridad Luis Cárdenas Palomino y por el periodista Carlos Loret de Mola, que estaba al cargo del noticiero matutino de Televisa. Según bien ha indicado Juan Carlos Abreu y Abreu, se trata de hechos que hasta "superan el trinomio víctima, victimario y victimación, pues autoridades y criminales son la misma cosa" (2020: 306). El conflicto diplomático entre Francia y México se salda solamente en el 2013, con la liberación de Florence Cassez por defectos de forma en el proceso judicial. Según el mismo Volpi asevera en el 'Post Scriptum' que añade a la edición del 2022 (453-457), hasta la fecha Israel Vallarta sigue en la cárcel bajo una orden de prisión preventiva oficiosa, sin que nunca se hayan podido averiguar las acusaciones en contra de él y nunca se haya podido emitir una sentencia definitiva, mientras que muchos datos nos han llegado acerca de la responsabilidad del Estado y de los cuerpos de policía en la delictuosa construcción mediática de los acontecimientos¹⁰.

Si en la mitad del siglo XX hemos asistido a la perpetración de la violencia represiva del estado mexicano que muchas veces la literatura representa metafóricamente como farsa, entramos al siglo XXI con un Estado que 'fabrica' literalmente su misma farsa, en una sucesión de graves abusos de poder, de torturas y de violencias proporcionadas en vivo, durante las grabaciones televisivas. En este contexto surreal la tarea de Jorge Volpi, como bien intuye Tomás Regalado López, es

¹⁰ Remitimos al fundamental ensayo de Tomás Regalado López (2021) para los detalles acerca de cómo estas construcciones mediáticas constituían un 'habitus' en ese entonces.

emblemáticamente “ficcionalizar una ficción” (2021: 60). Quizás es por esta base paradójica, que hace implosionar cualquier tipo de frontera entre realidad y ficción, que Jorge Volpi elige la forma de la novela documental o novela sin ficción, como él mismo la denomina, en un giro irónico que logra borrar esta frontera en la misma forma del texto. Lejos de proponer una tajante división entre realidad y ficción, Jorge Volpi quiere en realidad exasperar la imposibilidad de esta distinción, justamente aprovechando del valor contradictorio que el documento conlleva en su misma naturaleza mediada.

De hecho, también en *Una novela criminal* los documentos juegan un papel fundamental al ser insertados directamente en la narración. Se trata, según enlista el mismo autor, de “los expedientes judiciales de Florence Cassez y la familia Vallarta, [...] las transcripciones de discursos, declaraciones y entrevistas de los protagonistas de esta historia” (2018: 449). El resultado es una crónica que sigue las huellas del relato policial y del periodismo de investigación, en que el narrador juega el emblemático papel del investigador, típico de la narrativa documental (Klein, 2019). Su figura se construye a través de una omnipresente instancia narrativa en primera persona del singular, en un esfuerzo autoficcional que reconstruye también el claro punto de vista de Volpi en tanto intelectual público (Regalado López, 2021: 67).

Desde el punto de vista estructural, *Una novela criminal* se articula en veinte capítulos, divididos en cinco partes, que reconstruyen tanto los hechos incriminados, como también el perfil de Florence Cassez e Israel Vallarta, las historias de su vida y de sus familias, junto a la descripción del caos producido por todos los involucrados, voluntaria e involuntariamente, en la construcción mediática. En la dimensión paratextual, la novela cuenta también con una ‘Advertencia’, una ‘Nota’ final, un fundamental ‘Dramatis Personae’, a los que en 2022 se les añade un ‘Post Scriptum’ del autor. Desde el punto de vista estilístico, por lo que concierne al ámbito narratológico, Tomás Regalado López ya ha exhaustivamente discutido el modo en que Volpi aprovecha el dispositivo žižekiano de ‘subjektivización del objeto’ en un proceso de violencia simbólica, para regresarle a los protagonistas un espacio enunciativo inédito que no se le permite obtener en la vida real (2021: 80). En este caso, nos interesa investigar el modo en que Volpi logra desarrollar una ‘ética del documento’ capaz de desenmascarar las contradicciones de la realidad.

En el juego irónico de presentar una ficción a través de una ficción, Volpi necesita jugar de una manera muy atenta con el paratexto para establecer un claro pacto de lectura. El título promete que nos vamos a encontrar casi frente a una novela policial. El sucesivo epígrafe de Paul Valéry, “Le mélange du vrai et du faux est énormément plus toxique que le faux pur” (9), como un perfecto umbral avala esta creencia verbalizando la problematicidad de la relación entre verdad y falsedad, que se encuentra en la base de cada obra literaria. Sin embargo, el pacto de lectura se aclara definitivamente solamente en la sucesiva “Advertencia”:

Lector, estás por adentrarte en una novela documental o novela sin ficción. Ello significa que, si bien he intentado conferírle una forma literaria al caos de la realidad, todo lo que aquí se cuenta se basa en el expediente de la causa criminal contra Israel Vallarta y Florence Cassez, en investigaciones periodísticas previas o en las declaraciones y entrevistas concedidas por los

protagonistas del caso. Si bien me esforcé por contrastar y confirmar los testimonios contradictorios, muchas veces no me quedó otra salida que decantarme por la versión que juzgué más verosímil. Para llenar los incontables vacíos o lagunas, en ocasiones me arriesgué a conjeturar –a imaginar– escenas o situaciones que carecen de sustento en documentos, pruebas o testimonios oficiales: cuando así ocurre, lo asiento de manera explícita para evitar que una ficción elaborada por mí pudiera ser confundida con las ficciones tramadas por las autoridades. (11)

En esta invocación, está todo el juego irónico que el autor intentará construir con la complicidad del lector, que aquí es convocado explícitamente desde el principio. La intervención autoral aclara que en realidad se trata de una novela documental, o sin ficción, pero donde no se puede eludir el trabajo muy subjetivo de “llenar los incontables vacíos” de la historia, para terminar diciendo que lo que vamos a leer no es más que toda ficción. Así indica, de hecho, el título de la primera sección del libro a través del cual entramos al vivo de la narración: “La puesta en escena” (13). Aquí la narración no empieza con contarnos la historia de los protagonistas, sino la de Valeria Cheja, la adolescente víctima de un secuestro que, en el recorrido en carro que hace junto a la AFI durante días en las calles donde se encontraba la casa desde donde la rescataron, indica finalmente reconocer en la ventanilla de un coche a Israel Vallarta como su presunto secuestrador:

La mejor manera de empezar una historia es con otra. Para narrar el caso de Israel Vallarta y Florence Cassez, los protagonistas de esta novela documental o de esta novela sin ficción, debo dirigir la mirada hacia un personaje en apariencia secundario: su nombre es Valeria Cheja, acaba de cumplir 18 años y estudia en una preparatoria privada de la Ciudad de México. Una adolescente de clase media como tantas: vanidosa, fiestera, ávida de mundo. Observémosla la mañana del 31 de agosto de 2005: el cabello negro, la camiseta blanca y los pants azules con jaspes también blancos del uniforme. (15)

El íncipit que acabamos de leer nos da cuenta de un narrador que funciona como una voz fuera de campo que recrea visualmente, como si estuviéramos enfrente de una pantalla, los surreales acontecimientos. La novela entera parece moverse en el ‘eterno presente’ de un documental en vivo, en el que nunca logramos entender en qué punto exacto empieza la historia.

De hecho, solamente algunas páginas después de haber trazado un perfil de los dos protagonistas, cuando el lector ha empezado a retomar los lazos de la historia, el narrador entra otra vez metanarrativamente con lo que podría parecer un nuevo íncipit:

Habría dos maneras de narrar el siguiente capítulo de esta historia. Si optara por la más natural, por la más obvia, debería comenzar la madrugada del 9 de diciembre de 2005, cuando millones de personas atestiguaron, en los dos noticieros matutinos de mayor audiencia en la televisión mexicana [...] la “captura en vivo de dos peligrosos secuestradores” y la “liberación de tres de sus víctimas” [...]. Si escribiera una novela tradicional, quizá contaría los hechos [...] tal como se vieron en pantalla, sólo para revelar a continuación, a modo de sorpresa o golpe de efecto, que nada de eso fue real [...]. Pero, como me he propuesto escribir una novela documental o una novela sin ficción, y a estas alturas muchos lectores están al tanto de la maniobra –o, en el peor de los casos, la han descubierto en estas líneas–, prefiero contar lo ocurrido en el orden inverso. Primero, referiré los hechos que condujeron al descubrimiento del montaje o la puesta en escena y sólo

después intentaré reconstruir la transmisión del 9 de diciembre a fin de observarla como lo que fue: una ficción en la cual todos los participantes desempeñaron un papel previamente escrito para ellos por las autoridades. (61-62)

Las continuas intervenciones metaficcionales del narrador, que intentan buscar la manera más correcta para narrar la historia, acentúan la percepción del lector de hundirse en una espiral de hechos que no logran ordenarse. Aprovechando las postulaciones del escritor documental italiano Antonio Scurati (2010), *Una novela criminal* parece verbalizar lo que él denomina el ‘tiempo de la crónica’, una forma de conocimiento anclado en un tiempo sin profundidad, un eterno presente, espejo de la relación imprescindible que hoy en día tenemos con los medios de comunicación de masa: “Aquí la historia es el montaje”, le comenta la periodista colombiana Yuli García a su jefe, mientras en ese entonces ya se da cuenta de las mentiras construidas (Volpi, 2018: 64). Es interesante, con respecto a esto, considerar como la novela se ha vuelto la base de la reciente serie de Netflix “Caso Vallarta-Cassez: Una novela criminal”, que hasta ha superado la frontera ‘sinficcional’ por tener repercusiones políticas en la realidad, puesto que en agosto de 2022 el presidente López Obrador ordena reabrir el caso después de 17 años (Sáenz Guzmán, 2022).

Justamente hundida en el tiempo de la crónica, la “historia de Israel es la historia de su voz” (Volpi, 2018: 179), que seguimos escuchando en una pantalla que la desterritorializa continuamente, hasta que el documento irrumpe en la narración haciendo que finalmente se vuelva “su voz” (180):

Declaración de Israel Vallarta, 9 de marzo de 2006

No ratifico el contenido de la declaración ministerial que me ha sido leída, si bien las firmas que aparecen al calce son semejantes a las mías. El 8 de diciembre de 2005, aproximadamente a las 10:30, recogí a la señorita Florence en un lugar donde se comen alimentos rápidos sobre la carretera federal [...]. Varios vehículos particulares, sin ningún logotipo, me cierran el paso. Descendieron entre ocho y diez personas vestidas de civil. Una de ellas me dijo que pertenecía a la AFI y que sólo hacían una revisión de rutina. [...] Ya abajo de la camioneta, me ponen una chamarra en la cabeza y me suben a otra camioneta que tenía dos filas de asientos. En la parte trasera, una persona me acostó sobre sus piernas, sin dejar de golpearme en ningún momento. (180-181)

Si estuviéramos leyendo una normal ficcionalización de la realidad, sería simple reconocer el valor testimonial de la declaración de Israel Vallarta, o de Florence Cassez que aparece algunas páginas después. Sería quizás más simple entrar al mundo del documento con un suspiro de alivio, mientras nos aprestamos a leer lo que nos dará por fin el sentido de la realidad. Pero esta es una ‘ficción de la ficción de la realidad’ y el documento interviene justamente para desenmascarar las trampas mismas de nuestra mirada, acostumbrada ya no a adecuar la pantalla a la realidad, sino a todo lo contrario en un contexto de ‘hiperrealidad’ (Benvenuti, 2012: 62). La yuxtaposición de narración y documento nos fuerza, como teorizan Quintana y Klein, a leer esta obra “al mismo tiempo como literatura y como documento” (2019: 59), o sea como artefactos que producen conocimiento.

De hecho, hacia el final de la novela, el narrador asevera que si “la *posverdad* existe, tendríamos que imaginarla no como el ámbito donde los poderosos mienten, y ni siquiera donde mienten de modo sistemático, sino aquel donde sus mentiras ya no incomodan a nadie y la distinción entre verdad y mentira se torna irrelevante” (377). Así que, la paradoja que el autor mexicano logra enmascarar a través de su estética documental es el modo en que el Poder se ha apropiado de la potencia visual del ‘tiempo de la crónica’, para construir su propia falsa realidad, que solamente la reconstrucción de una ‘ética del documento’ puede ahora subvertir. Si nos apoyamos en las teorías proporcionadas por Giuliana Benvenuti acerca del papel que la información juega como opuesta a la unidad de sentido de la épica y de la novela (2012: 59), tensando los límites con la forma de la crónica, la ‘novela sin ficción’ de Jorge Volpi verbaliza justamente el peligro de que la narración tradicional haya perdido el poder connotativo de recrear nuevos recuentos, para saturarse en su función meramente explicativa:

He aquí uno de los momentos en que hubiese preferido que esta novela sin ficción o esta novela documental fuese, simplemente, una novela. Una novela como otras de las mías, en la cual me estuviese permitido introducirme en las cabezas de mis personajes –que en este caso son personas– para saber qué ocurre en sus mentes. (432)

En este choque entre denotación y connotación el documento materialmente insertado al interior de la narración actúa como un personaje vivo, como un espacio enunciativo que se de-territorializa en la ficción y se vuelve él mismo connotación, restituyendo a la narración la posibilidad de ampliar los espacios interpretativos que en la realidad de las narraciones oficiales no pueden existir.

La pregunta que se nos deja al final de la novela es la misma pregunta de partida, o sea ¿qué estamos leyendo de verdad? Pues, la novela de un “fracaso” (478), explica el narrador justo al final, en un gesto que no aplasta las contradicciones, sino que las ilumina y vuelve el texto un campo de batalla real, no protegido y no neutral, en el que forma y contenido se vuelven la marca de la violencia muy visible de la justicia mexicana. El final de la obra nos remite exactamente al principio, al título, y nos fuerza a preguntarnos hasta qué punto también nosotros los lectores nos hemos vuelto criminales en el proceso de tomarnos la libertad de decidir quién fue el ‘asesino’.

A MODO DE CONCLUSIÓN

La lectura desde un enfoque documental de las obras de autores contemporáneos, que eligen trabajar con un acercamiento nuevo a la naturaleza contradictoria del archivo y del documento en tanto materialidad, ha empezado a encontrar un interés cada vez más popular en la crítica literaria. En una óptica que evita adentrarse en la ya abrumadora plétora de ‘-ismos’ que hemos venido experimentado en el siglo pasado, la mayor parte de las posturas teóricas ha encuadrado este fenómeno en el marco de un regreso del archivo y del documento con una función diferente, según la cual estos recursos ya no constituyen “una fuente pasiva a la que se acude para consultar datos” (Quintana; Coudassot-Rámirez, 2019: 10), sino que se vuelven un verdadero lugar de enunciación

específico que “lejos de concentrarse únicamente en la información contenida [...] cuestiona, violenta, usa, recontextualiza, pimpea, transgrede la forma y el contenido del mismo [...] trae al presente un pasado que está a punto de ser aquí. Ahora” (Rivera Garza, 2013: 114).

Entre los estudios que se han publicado hasta la fecha, mucho se ha discutido acerca de lo documental en las novelas de corte histórico, que tensan la relación con el Archivo, mientras mucho menos se ha investigado sobre las novelas que exploran los límites de la relación entre realidad y ficción desde narrativas que siguen el modelo del policial y del periodismo de investigación. Las novelas documentales mexicanas que aquí se analizaron representan la posibilidad de hablar de un giro documental que quizás amplía los planteamientos ya formulados por Quintana (2019), sobre las novelas de la memoria del '68, o de Ema Llorente sobre la así llamada ‘narcoliteratura’ (2020).

Si bien parezca que estas narraciones intenten espasmódicamente trazar una línea definida entre realidad y ficción, se trata solamente de una impresión, debida a la forma misma de la novela documental que, en realidad, devuelve el papel desafiante de las pluralidades de recuentos de que representan solamente una posibilidad. Para comprender exhaustivamente este punto, hace falta ahondar un poco más en las diferencias que existen entre una escritura inherentemente testimonial y un enfoque documental. Para hacerlo, nos apoyamos en las más recientes postulaciones teóricas de Cristina Rivera Garza (2022), quien más que otros se ha dedicado a sistematizar el giro documental en la narrativa contemporánea:

La imaginación [...] no es un atributo de la ficción, sino el rasgo intrínseco a toda práctica de escritura, es más: a toda práctica de lectura. Ni los relatos orales ni los documentos escritos saltan por sí solos de su soporte material, ingresando, incólumes, en el sistema de percepción humano, donde serían consumidos. [...] Cada vez tiene menos sentido hablar de una separación estricta entre ficción y no ficción, y mucho más reflexionar sobre los modos en que las escritoras nos posicionamos frente a los noriginales con los que ineludiblemente trabajamos. [...] [el] énfasis en el documento –soporte material de un trabajo colectivo que con frecuencia involucra, al menos en el archivo institucional, la participación del Estado– cuestiona el carácter meramente oral y completo en sí, acabado en sí, de las declaraciones de los testigos presenciales de los hechos, y visibiliza, problematizándolo, la participación oscilante, desigual, acrónica, de los múltiples agentes que lo configuran. (185-187)

Al trabajar con soportes materiales mediados por múltiples imaginaciones agentes que los cuidan, los eligen y también los manipulan, autores incluidos, las escrituras documentales quieren moverse más allá de una historia que se cuenta solamente desde un “yo” testimonial de que el escritor se hace cargo. Sin la necesidad de trazar un límite específico y demasiado taxonómico entre las dos formas de escritura, Cristina Rivera Garza nos muestra que las narrativas documentales incluyen ciertamente lo testimonial, pero también lo exceden. El documento insertado materialmente al interior de la narración funciona justamente como un puente entre el “yo” testimonial y los múltiples agentes que lo configuran en la inmediatez del presente, en un esfuerzo que “escapa a cualquier noción de individualidad y cualquier acusación de ombliguismo” (187).

Justamente en esa aura de inmediatez, del 'estar a punto de ser' de que habla Cristina Rivera Garza, las novelas analizadas parecen trabajar con la materialidad del documento para dar cuenta de este 'tiempo de la crónica' (Scurati, 2010) en que vivimos, en donde la frontera entre lo real y sus representaciones se ha hecho mucho más desafiante también por el trabajo de los medios de comunicación de masa y de lo fundamental que se ha vuelto la cultura visual. Trabajando de manera explícita con el documento periodístico, las novelas analizadas retoman el desafío de una renovada función de la crónica en el siglo XXI que, según explica Sara Sefchovich, ya no es un retrato de costumbres o de personajes, sino el lugar desde donde se describe lo que significa vivir en "un país asolado por la delincuencia y la violencia, la mentira y la corrupción, el engaño y la impunidad" (2017: 181).

En este escenario nadie está a salvo y el papel de la narrativa documental se mueve en esta dimensión de literatura performativa que, según Giuliana Benvenuti, funciona como muestra de la contradicción entre el ejercicio crítico y las instancias del simulacro de la realidad (2012: 82). Justamente para dar cuenta de esta contradicción, las novelas analizadas usan el documento para conjugar la huella de la realidad con una tensión ética que intenta evitar el peligro de la reificación del dolor de los demás. Si es verdad que la realidad supera la ficción, como hemos podido averiguar en la novela de Jorge Volpi, y "el extra-texto agoniza adentro de sus representaciones" (Benvenuti, 2012: 82)¹¹, la acción política de la literatura contemporánea necesita abarcar también el lugar resbaloso del impacto afectivo de los sucesos, que los medios de comunicación de masa saben manejar magistralmente. Es en esta dimensión de lucha política, que abarca y usa el valor problemático de las emociones, que se mueve el pasaje desde la propuesta de Hernán Lara Zavala, a finales del siglo XX, hasta la postura autoficcional que Volpi necesita proponer en el siglo XXI.

En esta perspectiva, quizás es posible trazar un puente que une las narrativas documentales mexicanas contemporáneas, tanto de corte histórico como de corte periodístico, que juegan con el potencial connotativo del documento en el momento de su re-territorialización en el espacio narrativo, como un cuerpo que no recrea la realidad sino que la connota. Justamente esta abertura connotativa del documento hace que en estas narrativas se desvele, en palabras de Paula Klein, "la potencia de lo real" que proviene desde la interacción con el discurso periodístico pero también con el discurso de las ciencias sociales (2019: 5). El potencial ético y político de estas narraciones documentales se encuentra en presentar al texto como un lugar enunciativo en que lo real no se puede dar en una zona neutral y autónomamente creativa (Benvenuti, 2012: 84), sino que es necesario dismantelar la violencia simbólica de la realidad desde la que este lugar enunciativo se origina a través de sus mismos lenguajes.

¹¹ La traducción es nuestra.

BIBLIOGRAFÍA

- ABREU Y ABREU, Juan Carlos (2020): “Argumentación Jurídica desde una novela criminal”, *Revista Académica de la Facultad de Derecho*, 17(34), pp. 305-315.
- ALICINO, Laura (2018): “Las muertas de Jorge Ibargüengoitia después de cuarenta años: entre crónica y género policial”, en HERRERA, Raquel Molina; RÍOS CASTAÑO, Raquel Molina (coord.): *La conmemoración de lo literario. Colloquia. Publicación del Séminaire Amérique Latine*, pp. 71-85.
- ARENDT, Hannah (1963): *Eichmann in Jerusalem: A Report on the Banality of Evil*, New York: Viking Press.
- BARRERA CANTO, David (2022): “A 48 años del brutal crimen de Efraín Calderón Lara”, *Cambio del Sureste*, 14 de febrero, sin pp.
- BENJAMIN, Walter (1928): *Dirección única*, Ciudad de México: Alfaguara.
- BENVENUTI, Giuliana (2012): *Il romanzo neostorico italiano*, Roma: Carocci editore.
- BESSIERE, Jean (2006): “Littérature: l’oeuvre document et la communication de l’ignorance d’une archéologie (Daniel Defoe) et d’une illustration (Norman Mailer)”, *Communications*, dossier “Des faits et des gestes. Le parti pris du document” (Jean-François Chevrier; Philippe Roussin coords.), 79, pp. 319-335.
- CALDERÓN, Sara (2012): “Las muertas de Jorge Ibargüengoitia, del realismo grotesco a la novela negra, incursión en un universo de horror y de humor”, ponencia presentada en el coloquio “Jorge Ibargüengoitia: nuevas perspectivas”, Montpellier: Archivo Hal, pp. 1-21.
- CAPOTE, Truman (1966): *In Cold Blood*. New York: Random House.
- CONTRERAS, Álvaro (1995): “Tejer la memoria: una propuesta narrativa de Hernán Lara Zavala”, *Tema y variaciones de literatura*, 4, pp. 69-81.
- CONTRERAS, Sandra (2018): *En torno al realismo y otros ensayos*, Rosario: Nube Negra Ediciones.
- COURTOISIE, Rafael (2002): “Crisis o vigencia de los géneros narrativos: literatura transgénica, transgenérica, transmediática”, en BECERRA, Edoardo (coord.), “Desafíos de la ficción”, *Cuadernos de América sin nombre*, 7, pp. 67-76.
- DEMARIA, Cristina (2011): “‘Documentary turn’? La cultura visuale, il documentario e la testimonianza del ‘reale’”, *Studi Culturali*, VIII(2), pp. 155-176.
- DERRIDA, Jacques (1980): *La ley del género*, *Glypth*, 7, pp. 1-26.
- DILLON, Marta (2015): *Aparecida*, Buenos Aires: Sudamericana.
- DOMENELLA, Ana Rosa (1989): “Jorge Ibargüengoitia: De la ironía a lo grotesco”, *Signos: Anuario de Humanidades*, tomo I: Lingüística y Literatura, pp. 153-159.
- EMA LLORENTE, María (2020): *La patria en fuga: violencia, memoria y desaparecidos en la literatura mexicana actual*, Ciudad de México: Bonilla Artigas Editores.
- FERNÁNDEZ, Nona (2016): *La dimensión desconocida*, Santiago: Penguin Random House.
- FERRARIS, Maurizio (2012): *Manifiesto del nuovo realismo*, Bari: Laterza.
- GÉRARD, Genette (1987): *Umbrale*, Barcelona: Siglo XXI.
- GIGLIOLI, Daniele (2011): *Senza trauma: scrittura dell'estremo e narrativa del nuovo millennio*, Macerata: Quodlibet.

- GOLDBERG, Jacqueline (2013): *Nosotros los salvados*, Caracas: Smashwords Edition.
- JÖRGENSEN, Beth E. (2002): "Matters of Fact: The Contemporary Mexican Chronicle and/as Nonfiction Narrative", en CORONA, Ignacio; JÖRGENSEN, Beth E. (coords.): *The Contemporary Mexican Chronicle: Theoretical Perspectives on the Liminal Genre*, New York: State University of New York Press, pp. 71-94.
- KLEIN, Paula (2019): "Poéticas del archivo: el 'giro documental' en la narrativa rioplatense reciente", *Cuadernos LIRICO*, 20, pp. 1-13.
- KOHUT, Karl (2000): "El nuevo realismo: temas y conceptos", *América. Cahiers du CRICCAL*, 24, pp. 9-21.
- KRISTEVA, Julia (1978): *Sèmeïotikè = Semiótica*, Madrid: Fundamentos.
- LAMAS, Mijail (2020): "El estamento ontológico de la poesía documental", *Guaragua*, 24(63), pp. 83-100.
- LANGE, Charlotte (2009): "The 'Truth' Behind a Scandal: Jorge Ibarguengoitia's *Las muertas*", *Neophilologus*, 93(3), pp. 453-464.
- LARA ZAVALA, Hernán (1990): *Charras*, Ciudad de México: Alfaguara.
- LEONG, Michael (2020): *Contested Records: The Turn to Documents in Contemporary North American Poetry*, Iowa City: University of Iowa Press.
- LORET DE MOLA, Carlos (1978): *Confesiones de un gobernador*, Ciudad de México: Editorial Grijalbo.
- MONSIVÁIS, Carlos (1994): *Los mil y un velorios. Crónica de la nota roja en México*, Ciudad de México: Random House Mondadori.
- MORAÑA, Mabel (1997): "Documentalismo y ficción: testimonio y narrativa testimonial hispanoamericana en el siglo XX", en MORANA, Mabel: *Políticas de la escritura en América Latina: de la colonia a la modernidad*, Caracas: Ediciones eXcultura, pp. 113-150.
- NASH, Mark (2008): "Reality in the Age of Aesthetics", *Frieze*, 114, sin pp., frieze.com/article/reality-age-aesthetics.
- NAVA MORENO, Luis (1979): "Algunos apuntes para leer *Las muertas* de Jorge Ibarguengoitia", *Metamorfosis*, pp. 20-27.
- PRADA OROPEZA, Renato (1994): "Charras de Hernán Lara Zavala: la indagación novelesca de una perfidia política", *Literatura Mexicana*, 1, pp. 141-170.
- QUINTANA, Cécile (2016): *Cristina Rivera Garza. Une écriture-mouvement*, Rennes: PUR.
- QUINTANA, Cécile; COUDASSOT-RAMÍREZ, Sabine (2019): *Ficción-no ficción del 68 en México*, Ciudad de México: Ediciones y Gráficos Eón.
- REY ROSA, Rodrigo, *El material humano*, Barcelona: Anagrama.
- RIVERA GARZA, Cristina (1999): *Nadie me verá llorar*, Ciudad de México: Tusquets.
- RIVERA GARZA, Cristina (2013): *Los muertos indóciles. Necroescrituras y desapropiación*, Ciudad de México: Tusquets.
- RIVERA GARZA, Cristina (2022): *Escrituras geológicas*, Madrid/Frankfurt: Iberoamericana Vervuert.
- RODRÍGUEZ LOZANO, Miguel (1998): "El proceso narrativo de Hernán Lara Zavala: una aproximación global", *Literatura Mexicana*, 9(1), pp. 167-182.

- RODRÍGUEZ-LUIS, Julio (1997): *El enfoque documental en la narrativa hispanoamericana: estudio taxonómico*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- RUFFEL, Lionnel (2012): “Un réalisme contemporain: les narrations documentaires”, *Littérature*, 166(2), pp. 13-25.
- SÁENZ GUZMÁN, Claudia (2022): “Con voluntad en 24 horas se resuelve caso Vallarta: AMLO ordena a SSPC su revisión”, *Capital21*, 30 de agosto, sin pp.
- SARLO, Beatriz (2005): *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo: una discusión*, Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- SCURATI, Antonio (2010): *Gli anni che non stiamo vivendo. Il tempo della cronaca*, Milano: Bompiani.
- SEFCHOVICH, Sara (2017): *Vida y milagros de la crónica en México*, Ciudad de México: Océano.
- SEGADE, Lara (2018): “El giro documental en algunas producciones literarias y cinematográficas de hijos de desaparecidos en Argentina”, *Cuadernos de Literatura*, 22(44), pp. 77-100.
- SHIELDS, David (2010): *Reality Hunger. A Manifesto*, New York: Knopf.
- TYNIÁNOV, Yuri (1968): *Avanguardia e Tradizione*, Bari: Dedalo.
- VELASCO, Raquel (2009): “Del discurso-testimonio a la crónica documental”, *Semiosis*, 5(10), pp. 129-149.
- VON TSCHILSCHKE, Christian; SCHMELZER, Dagmar (2010): “Docuficción: un fenómeno limítrofe se aproxima al centro”, en *Docuficción. Enlaces entre ficción y noficción en la cultura española actual*, Orlando: Iberoamericana Vervuert, pp. 11-32.
- VOLPI, Jorge (2007): “Réquiem por la novela”, en RIVERA GARZA, Cristina (coord.): *La novela según los novelistas*, Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica, pp. 179-186.
- VOLPI, Jorge (2018): *Una novela criminal*, Ciudad de México: Alfaguara.
- WOLFE, Tom (1973): *The New Journalism*, New York: Harper and Row.
- ZENETTI, Marie-Jeanne (2014): *Factographies. L'enregistrement littéraire à l'époque contemporaine*, Paris: Classiques Garnier.
- ŽIŽEK, Slavoj (2007): *Violence: Six Sideways Reflections*, London: Profile Books LTD.