
ESTUDIOS IBÉRICOS



LAS FICCIONES DE LOS IMPOSTORES EN LA LITERATURA SIN FICCIÓN: CERCAS, LUZZATTO Y VOLPI

THE FICTIONS OF IMPOSTORS IN NON-FICTION LITERATURE: CERCAS, LUZZATTO AND VOLPI

Giulia Nuzzo

Resumen

En estas páginas se propone un análisis de tres obras representativas de la producción reciente de literatura no ficcional: *El impostor* de Javier Cercas, *Max Fox* de Sergio Luzzatto y *Una novela criminal* de Jorge Volpi. La propuesta comparativa se ve motivada por las correspondencias temáticas y los vínculos intertextuales que conectan las obras en una red de intercambios significativos también con otras escrituras paradigmáticas en el ámbito de la “historia verdadera”, centradas en la relación biográfica con sujetos “peligrosos”, criminales, asesinos, mitómanos y estafadores. Tras una breve presentación de las principales características de la nueva corriente, marcada por un importante cruce de instancias historiográficas e intereses literarios, preocupaciones estéticas y éticas, se reconstruirán las tramas de esas genealogías literarias, para luego acotar la discusión a los textos en cuestión, que se leerán a la luz de nexos temáticos y teóricos comunes: ante todo, la cuestión de la esquiva relación entre literatura, ficción y verdad en un mundo infectado por las mentiras de la posverdad.

Palabras clave:

No ficción; biografía; Cercas; Luzzatto; Volpi.

Abstract

This article offers an analysis of three representative works from recent non-fiction literature: *El impostor* by Javier Cercas, *Max Fox* by Sergio Luzzatto, and *Una novela criminal* by Jorge Volpi. The comparative approach is driven by thematic correspondences and intertextual links that connect these works to a network of significant exchanges, also engaging with other paradigmatic writings in the realm of “true history”, focused on biographical relationships with “dangerous” individuals such as criminals, murderers, mythomaniacs, and swindlers. Following a brief presentation of the main characteristics of the new trend, marked by a significant intersection of historiographical perspectives and literary interests, as well as aesthetic and ethical concerns, the plots of these literary genealogies will be reconstructed. The discussion will then be narrowed to the specific texts, which will be examined through the lens of shared thematic and theoretical links: particularly, the issue of the elusive relationship between literature, fiction, and truth in a world tainted by the lies of the post-truth era.

Keywords

Non-fiction; biography; Cercas; Luzzatto; Volpi.

Referencia: Nuzzo, G. (2024). Las ficciones de los impostores en la literatura sin ficción: Cercas, Luzzatto y Volpi. *Cultura Latinoamericana*, 40(2), 138-165. <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2024.40.2.6>

Fecha de recepción: 15 de octubre de 2024; fecha de aceptación: 30 de enero de 2025.



LAS FICCIONES DE LOS IMPOSTORES EN LA LITERATURA SIN FICCIÓN: CERCAS, LUZZATTO Y VOLPI

Giulia Nuzzo

Università degli studi di Salerno

<https://orcid.org/0000-0002-9959-6646>

ginuzzo@unisa.it

DOI: <http://dx.doi.org/10.14718/CulturaLatinoam.2024.40.2.6>

El rechazo escrupuloso de todo elemento ficticio no es un criterio de verdad, puesto que el concepto mismo de verdad es incierto [...] es la verdad como objetivo unívoco del texto y no solamente la presencia de elementos ficticios lo que merece, cuando se trata del género biográfico o autobiográfico, una discusión minuciosa. Lo mismo podemos decir del género, tan de moda en la actualidad, llamado, con certidumbre excesiva, non-fiction: su especificidad se basa en la exclusión de todo rastro ficticio, pero esa exclusión no es de por sí garantía de veracidad. [...] Estas dificultades, [...] no parecen preocupar a los practicantes felices de la non-fiction. Las ventajas innegables de una vida mundana como la de Truman Capote no deben hacernos olvidar que una proposición, por no ser ficticia, no es automáticamente verdadera. (Saer, 2010 [1997], p. 10)

Introducción

El género del que el escritor argentino Juan José Saer observaba el auge, con ciertas reticencias, en 1989, se está imponiendo a la atención de la crítica como uno de los fenómenos narrativos más relevantes de la producción literaria reciente, como una corriente que parece extenderse tanto en Europa como en las Américas, cruzando las fronteras entre los confines disciplinares, encontrando en la hibridación y la heterogeneidad el signo más específico de su discursividad. Son narraciones que, al adoptar la etiqueta de “no ficción”, rechazan “l’artificiosità del romanzo e del suo discorso finzionale, percepito ormai come irrelevante” (Palumbo Mosca, 2021, p. 138). Ancladas en el ámbito de la “historia verdadera”, de lo “realmente sucedido”, mezclan formas



propias del discurso historiográfico o, en todo caso, de la narración factual, subordinada a la verificabilidad de la realidad, en estructuras literarias complejas, que a menudo encuentran su punto de contacto en la presencia de un excéntrico yo narrador, que, jugando con el pacto de lectura autobiográfica, se hace cargo de la narración y, a lo largo de esta, se convierte en su objeto prevalente¹.

Biografía, autobiografía y autoficción, literatura de viajes y ensayo, crónica y reportaje, historia verdadera e historia de invención, novela de investigación y novela encuesta, se entrecruzan en una literatura camaleónica, que, al enfatizar la veracidad de lo narrado, acaba dirigiendo su mirada precisamente a la opacidad de la realidad, al carácter inaprensible de la verdad, denunciando la inestabilidad y pobreza sustanciales de sus dispositivos cognoscitivos. En este sentido, hay quienes perciben en estas poéticas “documentales” —de gran actualidad en Italia por el “caso Gomorra”, con Saviano, y en España por el “efecto Cercas”— una “vuelta a lo real”², un afán de “realismo”, con una clara emancipación de las posturas desempeñadas, de los juegos formalistas del temperamento posmoderno. Otros, por el contrario, rastrean en estas producciones ambiguas, jugadas en el umbral entre lo factual y lo ficcional, una adhesión sustancial al escepticismo gnoseológico seguido a la caída de las “grandes narraciones”.

Lo cierto es que la relativización posmoderna de la historia, el cerco de las narrativas mediáticas, la invasión de la ficción televisiva, en la era

1 Y la complejidad de los nuevos productos textuales ha dado lugar a una profusión de nomenclaturas que no siempre tienen la ventaja de ordenar los fenómenos. De este “etiquetaje compulsivo” dan algunos ejemplos los coordinadores de un volumen colectivo reciente dedicado al fenómeno (Areco et al., 2024, p. 3), siguiendo un criterio comparativo: “literatura factual” (G. Genette, J.-L. Jeannelle), “obra documento” (J. Bessière), “narraciones documentales” (L. Ruffel), “factografías” (M.-J. Zenetti), “novela sin ficción” (J. Cercas, J. Volpi), “realidadficción” (J. Ludmer), “realismo documental” (Nash), “literatura de investigación” (F. Coste), “investigación” (L. Demanze). Mongelli propone una lista ordenada en torno a varios macrogéneros, con entradas procedentes en su mayoría de la crítica anglosajona. Por ejemplo, en el ámbito de la *docufiction*: *ethnofiction*, *mockumentary*, *pseudo-documentary*; de la historia: *historical fiction*; de la crónica, de acontecimientos reales recientes: *true crime*, *infotainment*; de la biografía: *biographical fiction*, *fictional biography*, *biofiction*. Quizá sea más útil el razonamiento —que no ha faltado en la literatura crítica en cuestión— en torno a la procedencia de las nuevas formas de más antiguas “familias textuales”, en ámbito contemporáneo el *new journalism* y la *nonfiction novel* de área estadounidense, pero más atrás, remontándose a los orígenes mismos de la novela, género omnívoro por excelencia que engulló todos los géneros, el novel y las narraciones empíricas o pseudofactuales dieciochescas. Cfr. en particular Capoferro (2021, pp. 43-60), pero también Marchese (2019), quien en “La manipolazione dei discorsi” explica la tendencia a la contaminación de las nuevas escrituras como una “reproducción” “in piccolo” della “ramificazione avvenuta nel romanzo attraverso i secoli” de formas discursivas, géneros, subgéneros, muy especializados (p. 49).

2 “Ritorno alla realtà” era ya el título del número especial de 2008 de la revista italiana *Allegoria* editado por Donnarumma, que ha condensado sus reflexiones sobre la problemática en cuestión en el volumen del 2014, en el cual, partiendo del caso “sintomático” de Saviano, analiza los rasgos de una “hipermodernidad” narrativa liberada en gran medida de las aptitudes de la literatura posmoderna. Para una reconstrucción eficaz del debate en el ámbito italiano, véase también Somigli (2013). Una iniciativa similar a la de *Allegoria*, en el ámbito español, la realiza *Babelia*, el suplemento cultural de *El País*, en un número editado por González Harbour (2014).



de la “posverdad”, han propiciado en los últimos tiempos confluencias cada vez más frecuentes entre literatura, historia y sociología, saberes que en la nueva literatura vemos a menudo unirse en una singular alianza, con un intercambio de papeles y métodos impensable hasta hace poco tiempo. Ivan Jablonka, autor de *L'Histoire est une littérature contemporaine*, figura entre los historiadores “profesionales” que más han contribuido a teorizar un acercamiento entre aquellas disciplinas, la literatura y la historia, tras el divorcio que las habría separado obligándolas a encerrarse en estrechas celdas discursivas. Producto de este auspiciado cruce disciplinario sería su *Historia de los abuelos que no tuve*, texto emblemático de la tensión memorial y documental de una vertiente narrativa notable que en los últimos años se ha concentrado en las tragedias del “siglo breve” en Europa, de Javier Cercas en España a Patrick Modiano en Francia. Por el lado latinoamericano, la producción de escritos anclados en el registro documental no es en absoluto nueva. Habría brotado, según la conocida tesis de González Echevarría en *Mito y archivo*, de una semilla “legal” particularmente fecunda en estas latitudes; las anomalías del violento proceso histórico de la región hacen florecer aquellas raíces en una ingente literatura testimonial, en la cual cierto discurso crítico quiso ver el género “latinoamericano” por excelencia. Hoy, la narrativa “no ficcional” sigue vivaz en esas latitudes, en diálogo con los clásicos del pasado, *Operación masacre* de Walsh, en primer lugar, obra fundadora de la no ficción, y también en la exploración de innovadoras formas de escritura, revitalizadas por el llamado “giro documental” y la redefinición acelerada de la misma fórmula de novela y del concepto de ficción.

El fenómeno de las formas híbridas resumidas bajo la etiqueta de no ficción dibuja entonces un mapa global, e impone a los estudiosos la exigencia metodológica de “una amplia perspectiva comparativa”, como señala Annick Louis (2024, p. 22), ajustada a los ritmos de la literatura mundial, pero atenta al sondeo de las tradiciones nacionales y de sus específicas vocaciones históricas. Coincidiendo con el criterio de la estudiosa, estas páginas proponen un recorrido por obras de escritores de distintas latitudes que han vinculado su nombre a la “literatura de la realidad”: *El impostor* del español Javier Cercas, *Max Fox. Le relazioni pericolose* del italiano Sergio Luttazzo, *Una novela criminal* del mexicano Jorge Volpi.

El impostor, del 2014, es el punto de llegada de un recorrido en el territorio de la literatura de no ficción en el cual Cercas se adentró con la obra que no solo lo hizo famoso, *Soldados de Salamina* (2001), sino que se impuso como la piedra angular de una nueva fértil genealogía de novelas centradas en la memoria de la guerra civil y del franquismo. El sangriento conflicto y sus secuelas reaparecen de hecho en otros



importantes momentos de su producción, a saber, *El monarca de las sombras* (2017), y el mismo *El impostor* (2016). Con esta misma mezcla de reportaje periodístico, ensayo, reconstrucción histórica y ficción, se moldean también *Anatomía de un instante* (2009) y *Las leyes de la frontera* (2012), ambas puestas en escena sobre el telón de fondo de la desarticulada España de la Transición, desde una perspectiva en la que la historia privada se une a la colectiva, los vicios y miserias de los individuos reflejan los de la nación y los conflictos de nuestro tiempo.

Este mismo vínculo entre lo público y lo privado caracteriza la incursión en la escritura de no ficción de un historiador profesional como Sergio Luzzatto en obras como *Partigia* y *Max Fox*, buenos ejemplos de esa soldadura de las herramientas del historiador y del escritor explorada por Traverso en *Passés singuliers*. Profesor de historia moderna en la Universidad de Turín, estudioso de la Revolución francesa y de la Italia contemporánea, Luzzatto dejó en el 2013 con *Partigia* el método tradicional de escritura histórica, abandonó “i panni impersonali dello storico” (2013, p. 46), para investigar un episodio de la Resistencia relatado por Primo Levi, creando una “microhistoria”, en palabras de Traverso, con las voces de los testigos e impregnada de autobiografía. El autor vuelve al tema de estas confluencias en el texto introductorio de *Storia comune*, una colección de artículos del 2014, hablando de un frente de estudiosos de la historia que, para reaccionar ante la “competencia” de las narrativas históricas alternativas, las de los literatos, se equipan a su vez con las herramientas de la literatura, invadiendo campos ajenos:

Un piccolo numero di storici professionisti, invece, reagiscono all'invasione del campo invadendo a loro volta il campo altrui, le cucine dei cuochi come i banchi dei baristi. Quasi fossero sospinti da una specie di rigurgito marxiano di ostilità verso la divisione sociale del lavoro, abbandonano i luoghi e accantonano i ferri del loro mestiere sale manoscritti delle biblioteche, buste degli archivi per impugnare mixer e brandire shaker: si improvvisano artefici di intingoli e cocktails basati sulla contaminazione di storia e di letteratura. (Luzzatto, 2014)

El estudioso reflexiona aquí sobre “gli usi pubblici della storia” y acerca del fenómeno de las contaminaciones disciplinarias y discursivas, cada vez más naturalizadas, según él, a los ojos descuidados de lectores y críticos. “La maionese della storia impazza senza fare notizia”, apunta, registrando un “corto circuito postideologico tra ricerca e immaginazione, interpretazione e scrittura, *non fiction* e *faction*” (Luzzatto, 2014). En *Max Fox*, por tanto, Luzzatto continuará en el experimento ensayado con *Partigia*, siguiendo una “receta” de la



contaminación ya ofrecida y diversamente cocinada por las literaturas exquisitas de Carrère y Cercas, a quienes el autor señala de modo explícito como maestros del género, ayudado en sus cruces intertextuales por la proximidad temática de las obras.

La carrera de Jorge Volpi también había inicialmente oscilado entre los estudios de derecho y los de literatura, hasta la irrupción de su vocación creativa. Esta interrumpe su actividad profesional de abogado, pero no el fértil diálogo con distintos saberes, como el autor recalca en una entrevista³, recordando la incursión en la economía de *Memorial del engaño*, “un recuento en primera persona de los secretos de Wall Street”, o la búsqueda en la “física cuántica” de *En busca de Klingsor*. Derecho y literatura, entonces, vuelven a colaborar en las investigaciones que concluirán en la escritura de *Una novela criminal*, que nos interesa aquí, “considerada por la crítica y la academia como el relevo potente de aquella literatura de investigación ejemplarizada por Capote” (Areco et al., 2024, p. 2).

De hecho, las obras estudias aquí se desarrollan en torno a tres paradigmáticos casos de impostura, manteniendo un nexo vivo —la primeras dos en particular—, con la lograda escritura de Carrère, *L'adversaire*, brotada del triste caso de Jean-Claude Romand: el mitómano, gobernado compulsivamente por la “enfermedad” de la mentira, que en 1993, cuando empezó a vacilar la farsa de una vida construida durante 18 años sobre el falso perfil de un prestigioso médico de la Organización Mundial de la Salud, exterminó con un asesinato brutal todos sus familiares.

El impostor del libro de Cercas es Enric Marco Batlle, el catalán que se hizo pasar por superviviente del campo de concentración de Flossenbürg y, a partir de su inventada identidad de héroe de la resistencia antifascista, se construyó una prolífica carrera en la España de la Transición, llegando a presidir la Amical de Mauthausen, hasta que en el 2005 sus mentiras no fueron reveladas delante del mundo entero.

En el fraude, el engaño, el hurto y el plagio transcurre la trayectoria delincuencia de Massimo del Caro, el héroe negativo del libro de Luzzatto, “il ladro di biblioteche” (Luzzatto, 2019, p. 9), “direttore-svaligiatore” (p. 4) de la Biblioteca dei Girolamini de Nápoles y fabricante de libros falsos excelentes, come il *Sidereus Nuncius* di Galileo que engañó a estudiosos especializados come Horst Bredekamp y William Shea.

³ “Una de mis obsesiones de siempre ha sido tratar de mezclar y equiparar la lectura con otras disciplinas, particularmente con la ciencia, pero también con las ciencias sociales y humanas. Siempre creí que la literatura es una forma de exploración de la realidad, un vehículo tan legítimo como las ciencias” (Volpi, 2014).



Y en torno a una impostura gira también *Una novela criminal* de Volpi, la del sonado *affaire* Vallarta-Cassez que en el 2008 generó una crisis diplomática entre el México de Felipe Calderón y la Francia de Nicolas Sarkozy. En las primeras horas del 9 de diciembre del 2005 en la televisión mexicana se transmitía en directo el operativo de la captura del mexicano Israel Vallarta y la francesa Florence Cassez, presuntos jefes de la banda de secuestradores del Zodiaco, y de la liberación de tres rehenes en un rancho de Ciudad de México. No mucho después se descubrió que las imágenes arrojadas a la mirada de la opinión pública eran el producto de una manipulación, de una puesta en escena organizada por las autoridades públicas a petición de la televisión para publicitar la eficacia de la política de seguridad de un país afligido por elevados índices de criminalidad. Es solo el comienzo de un largo complot judicial, que Volpi reconstruye con esmero en busca de la “verdad” encubierta.

Se trataría de obras que se ciñen a la realidad, pero que encuentran caudales abundantes de fantasía en las construcciones en las que viven envueltos o a las que son arrojados sus protagonistas: “He aquí una fascinante novela sin ficción saturada de ficción. La ficción no la pone el autor; la pone Marco”, señala ya la sinopsis de *El impostor* de Cercas (2016). Asimismo, la “istrionica propensione alla finzione e al mendacio”, que los jueces asociaron a la aptitud delincencial de De Caro, adquiere dimensiones novelescas: más bien las atmósferas de un *fantasy* libresco a lo Umberto Eco, como propone la prensa extranjera cuando estalla el caso.

Y de forma similar, Volpi, en la “Advertencia” que establece los criterios que lo han guiado en la construcción de su “novela documental o novela sin ficción”, define su pacto de lectura en relación con la ya abundante “ficcionalidad” que enhebra la política de seguridad del Estado mexicano: se trata de “evitar que una ficción elaborada por mí pudiera ser confundida con las ficciones tramadas por las autoridades” (Volpi, 2018, p. 11). El libro ofrece así otra pieza en el dibujo de una producción que aborda las volátiles y traicioneras formas de la realidad (Volpi, 2014)⁴.

Sí, como reflexiona Saer, la apelación a la “veracidad” es, en última instancia, solo una convención narrativa subyacente a los pactos de lectura de géneros referenciales o semirreferenciales como la

4 Si la equiparación de las ficciones de los novelistas con las mentiras de “los estafadores financieros” sostenía la ambigua narración de *Memorial del engaño*, construido sobre un engañoso pacto de lectura, ahora, en el “inagotable expediente de la causa” en 30 volúmenes que sustenta el caso investigado en *Una novela criminal*, el autor siente esconderse “un cúmulo de historias entrecruzadas que me corresponde sacar a la luz valiéndome tanto de las herramientas de la literatura como de los instrumentos del derecho” (Volpi, 2018, p. 109).



biografía, la autobiografía y la no ficción, aún más alejada del ámbito de la “verdad” está la escritura que se apoya en los relatos de mentirosos matriculados como Enric Marco y Massimo De Caro, o como el aparato policial del México corrupto desde donde escribe Volpi. La ficción a la que se renuncia al optar por la no ficción regresa de las fuentes mismas del relato “verdadero”, corrompido por una mendacidad congénita. El desmantelamiento de las “imposturas” de Enric Marco, Massimo De Caro y las que giran en torno al caso de la Banda del Zodiaco conlleva pues una deconstrucción de las mistificaciones que inevitablemente socavan cualquier lectura y representación de la realidad, y de una reflexión sobre los límites inciertos entre lo imaginario y lo real, lo verdadero y lo falso, en un mundo infectado por las mentiras de la “posverdad”.

Acompañados por la conciencia de la naturaleza problemática de sus investigaciones, los autores de la nueva tendencia literaria hacen del carácter irresuelto de sus encuestas un tema fundamental de la escritura, en la aproximación inquieta a las verdades huidizas de las vidas ajenas, de las propias, de la historia, en la tensión entre pasado y presente, público y privado, biografía y autobiografía.

En la primera parte del trabajo se reconstruyen, pues, los vínculos intertextuales que conectan las obras analizadas dentro de una red de intercambios significativos, así como con otras escrituras paradigmáticas en el ámbito de la “historia verdadera”, centradas en la relación biográfica con sujetos “peligrosos”, criminales, asesinos, mitómanos y estafadores. En las páginas sucesivas se delinean las experiencias de los tres autores, al acercarse a las enigmáticas identidades de sus “personajes” y a la huidiza verdad de sus relatos, evidenciando el complejo cruce de preocupaciones estéticas, éticas e historiográficas que se adensa en la sustancia reflexiva y fuertemente metanarrativa de sus obras.

La trama de las filiaciones literarias

“Ninguna prosa, por inmortal que sea, vale una vida humana” (Plimpton, 2014 [1997], p. 206, trad. mía). Con estas palabras, Kenneth Tynan condenaba el experimento de escritura que se había condensado en la famosa novela de Truman Capote, basada en la historia real de un sórdido asesinato en el Kansas rural. Capote aseguró que en la escritura nunca se había apartado de los datos de la realidad pacientemente investigada y reconstruida, aunque guardó silencio sobre la relación personal que había mantenido durante varios años con los autores de la masacre, en particular con Perry Smith, ocultando toda su experiencia personal en una narración en tercera persona, ajustada al paradigma de una fría impersonalidad flaubertiana. De ninguna



manera, denunciaron muchos de sus detractores, el escritor habría intentado salvar a esos pobres diablos de la horca que ya pendía en el trágico epílogo de su obra maestra, anunciadora del nuevo género de la *non fiction novel*, sino que rezaba por que se aplicara la sentencia capital y el libro pudiera finalmente entregarse a la prensa.

El perfecto edificio formal de *In cold blood* descansa sobre una “trampa”, en la que razones éticas y razones literarias están intrincadamente entrelazadas, dirá Carrère años más tarde en un texto dedicado a reconstruir la difícil génesis de su *L'adversaire* bajo la oscura sombra de Capote. Al invalidar el “patto autobiografico che aveva informato tutte le esperienze precedenti di giornalismo letterario” (Fastelli, 2019, p. 7), y que en efecto prevalecerá en experimentos coevos de otros frecuentadores del género⁵, Capote, reflexiona el escritor francés, “logró la proeza de borrar por completo su embarazosa presencia de la historia que contaba”, traicionando así también su “consigna estética”, la de “ser escrupulosamente fiel a la verdad” (Carrère, 2019).

Carrère y Cercas, así como muchos otros frecuentadores recientes de la región de la *non fiction novel*, al elegir un paradigma subjetivista frente al enfoque flaubertiano de Capote, se apropian de la sugerencia del antecesor⁶, insertándose con visible protagonismo en la narración, cruzando el puente que conduce del autobiografismo tradicional del género del reportaje periodístico a la autoficción tan aprovechada por la reciente literatura de no ficción. Tras cinco años de conversaciones e investigaciones, Carrère, agotado por la extenuante emulación del modelo de Capote, emerge del *impasse* en el momento en que, sin ambigüedades, encuentra su colocación frente a los eventos —como dirá en la carta a Romand citada en el propio *L'adversaire*—, y sitúa su “yo” en el centro mismo de la narración, como otro actor y protagonista de la historia del libro que se titulará *L'adversaire*:

Cogí mis viejas libretas y, sin torturarme, por primera vez desde hacía años, escribí la primera frase: 'La mañana del sábado 9 de enero de 1993, mientras Jean Claude Romand mataba a su mujer y a sus hijos, yo asistía con los míos a una reunión pedagógica en la escuela de Gabriel, nuestro hijo primogénito'. [...] Al aceptar la primera persona, al ocupar mi puesto

5 En *The armies of the night*, ganadora de dos importantes galardones nacionales —el Pulitzer y el National Book Award, que para enorme despecho de Capote no fueron otorgadas a su obra “fundacional” —, Norman Mailer había emprendido un camino diferente, basado precisamente en el protagonismo del yo autobiográfico en el material narrativo-ficcional. Para un análisis comparativo de estos dos textos fundadores de la no ficción véase Mongelli (2016).

6 “My feeling is that for the nonfiction-novel form to be entirely successful, the author should not appear in the work. Ideally. Once the narrator does appear, he has to appear throughout, all the way down the line, and the I-I-I intrudes when it really shouldn't. I think the single most difficult thing in my book, technically, was to write it without ever appearing myself, and yet, at the same time, create total credibility”, declaró en la entrevista a Plimpton (1966).



y ningún otro, es decir, al deshacerme del modelo de Capote, había encontrado la primera frase y el resto vino, no diré que fácilmente, pero todo seguido y como por su propio impulso. (Carrère, 2019)

Esta misma solución sustenta el edificio narrativo de *El impostor* que, junto a la reconstrucción de la historia de Enric Marco, y de la mezcla de verdades y mentiras que inextricablemente la componen, ofrece en una estructura autobiográfica, autorreflexiva, el relato de la gestación del propio libro. Siguiendo la estela subjetivista de Carrère, inicia el libro con su “yo” egocéntrico, dejando proliferar en la página las secuencias de adversativas e hipotéticas que nutren típicamente su fraseo literario:

Yo no quería escribir este libro. No sabía exactamente por qué no quería escribirlo, o sí lo sabía, pero no quería reconocerlo o no me atrevía a reconocerlo; o no del todo. El caso es que a lo largo de más de siete años me resistí a escribir este libro. [...] No quería escribirlo porque tenía miedo. [...] Lo que solo ahora sé es que mi miedo estaba justificado. (Cercas, 2016, p. 16)

Sin embargo, si Carrère cree haber encontrado su justa colocación frente al tema y la solución al dilema ético que amenaza su proyecto de escritura, salvándose allí donde Capote se había condenado, Cercas, al final de su empresa, aún se complace en mostrarse inseguro y plagado de dudas, lúcidamente consciente del carácter ambiguo de la relación que le une a Eric Marco y al libro que ha nacido de él:

¿Tiene razón Carrère? ¿[...] ¿No era el argumento de Carrère brillante y falso por no decir tramposo? ¿No era una forma de comprar legitimidad moral para autorizarse a hacer con Jean Claude Romand lo que Capote había hecho con Dick Hickok y Perry Smith y lo que yo pretendía hacer con Enric Marco, y para hacerlo además con la conciencia limpia y sin perjuicios personales? [...] ¿No había que asumir simplemente, honestamente, que, para escribir *A sangre fría* o *El adversario* había que incurrir en algún tipo de aberración moral y por lo tanto había que condenarse? (Cercas, 2016, pp. 185-186)

Con cuestiones similares se debate Luzzatto en el otro texto aquí examinado. En *Max Fox*, las deudas con los maestros se hacen patentes mucho antes de que en *El impostor*, ya desde la primera página del primer capítulo, que, de forma bastante programática, se titula “Il mio impostore”, en una perspectiva por tanto no solo de analogía con Cercas, sino también de homenaje a quien se reconoce como su “scrittore spagnolo preferito”:



In effetti ero fresco di lettura dell'ultimo libro di Cercas, *L'impostore*. Ed era stato leggendo quel libro che avevo avuto la folgorazione [...] Studiare la storia di Marino Massimo De Caro, il ladro di biblioteche, il "mostro dei Girolamini", avrebbe avuto senso unicamente se fossi riuscito a costruire con lui un rapporto diretto. Quand'anche —inevitabilmente— un gioco di ruoli. Anzi un gioco del gatto col topo. Un inseguimento senza fine tra storia e menzogna, realtà e finzione, verità e menzogna, onestà e raggiro, dello stesso genere di quello che aveva impegnato Cercas con Marco. Il mio progetto avrebbe avuto senso unicamente se De Caro avesse accettato di diventare il mio impostore. (Luzzatto, 2019, p. 4)

En la primera persona se formula también el texto de Volpi, que, sin dejar de dialogar con las experiencias de escritura de autores del área europea, como se verá más claramente más adelante, entabla su parentesco más significativo con la tradición de la vertiente americana, esto es con Walsh y Capote, de quienes *Una novela criminal* retoma la estructura del reportaje narrativo y técnicas de la narrativa detectivesca. Son escasas las exhibiciones del yo autoral, nunca abandonado a las autoconfesiones irónicas de Cercas, a sus arrebatos narcisistas, coincidiendo más bien con la voz narrativa que desarrolla la investigación, que interviene aquí y allá para señalar, como por una obediente obligación ética, las opciones de la narración. Como se registra en la "Advertencia" que abre el libro, el narrador, cuando se enfrenta a los "vacíos o lagunas" de los eventos, solo se limita a subrayar con un mínimo toque de imaginación los rasgos de lo probablemente acontecido, eligiendo un discurso de andamio conjetural, que dejaría en claro al lector con extrema honestidad sus pequeños aprovechamientos literarios.

El narrador raramente interviene, sobre todo para recordar que lo se está leyendo es una "novela documental" o una "novela sin ficción", dejando que el lector recomponga los hilos de una materia narrativa maciza, de casi 500 páginas, que reproduce textualmente muchos de los documentos del gigantesco archivo que la sustenta, el expediente de la causa, 20 000 hojas en 30 volúmenes: las declaraciones de los imputados y de las víctimas de los secuestros, las cartas abiertas de los presidentes y las demandas de los abogados, las reconstrucciones de los interrogatorios y de las entrevistas, los debates de los jueces de la Suprema Corte de Justicia de la Nación que revisarán el caso en el 2012 determinando un año más tarde la liberación de Florence, pero no de Israel⁷.

7 Es un aspecto realizado también por los miembros del jurado que en el 2018 otorgaron al libro el Premio Alfaguara de novela: "Rompiendo con todas las convenciones del género, el autor coloca al lector y a la realidad frente a frente, sin intermediarios. En esta historia, el narrador es tan solo



Si Carrère, Cercas y Luzzatto se enfrentan a las mentiras y los misterios de personajes de carne y hueso, Volpi tiene que deconstruir las tramas tambaleantes de un complot urdido por un personaje, el “poder”, más evanescente e inescrutable, aunque encarnado en las responsabilidades determinables de personas, aparatos e instituciones concretos. Las páginas siguientes se centrarán precisamente en las experiencias de estos desafíos.

“Cuerpo a cuerpo” entre escritor y personaje

Nuestros autores, por lo tanto, ya saben lo que les espera cuando comienzan sus encuestas: “un corpo a corpo” (Luzzatto, 2019, p. 25), “un asedio” (Cercas, 2016, p. 410) con criaturas que oponen a las luces de la investigación las sombras de sus engaños, de la estafa, disfrazadas además en la reverente relación del delincuente con su respetable biógrafo. Pero lo que está en juego, bajo la lente de la introspección, no son solo las mentiras y los misterios de los impostores. El autor de semejante investigación debe hacerse cargo de la evolución emocional, “sentimental”, que afectarán necesariamente a la relación con “su personaje” en el inevitable proceso de acercamiento empático a las historias de su vida: la simpatía más fuerte que la reprobación moral, como la que se apodera de Luzzatto desde el primer encuentro con De Caro; la “desgarradora simpatía” (Carrère, 2013, p. 36, trad. mía), la compasión, hacia quien se reconoce como presa más que como actor, “desventurada víctima de fuerzas demoníacas”, en *El adversario* (p. 33); la polifacética y compleja gama de sentimientos que Cercas pone bajo la lupa en *El impostor*, desde el rechazo, la reserva, la distancia cortés hasta el reconocimiento no exento de estima por las dotes narrativas de Marco, excelentes aunque mal empleadas, e incluso el “afecto” del que en un momento se siente investido (Cercas, 2016, p. 350).

Esta ambigüedad, matriz de un conflicto moral inagotable, se hace patente en las páginas de *El adversario*, por ejemplo, en las que se describe el juicio de Romand. Carrère se encuentra en la sala del tribunal cuando se leen las 24 páginas del acta de acusación contra el asesino. La distancia que lo separa de la madre de Florence, la joven esposa víctima de la masacre, es poca, pero se vuelve “abismal”, no solo por

el ojo que se pasea sobre los hechos y los ordena. Su mirada es la pregunta, aquí no hay respuestas, solo la perplejidad de lo real”. En este sentido, como ha reflexionado Quintana sobre la base de Bassière, el libro de Volpi ejemplariza una característica fundamental de las nuevas narrativas sin ficción, que no se basan más en la mimesis de la realidad perseguida por los viejos realismos, sino en la “mimesis de la información” que sustenta la investigación, con la inserción del archivo en la estructura del texto. “Volpi mimetiza la información y su letra exacta, citando y reproduciendo integralmente documentos sacados del archivo judicial, justificando algunas licencias en las transcripciones solo para ajustarse a la fluidez del lenguaje literario” (Quintana, 2024, p. 3).

la “intolerable intensidad de su sufrimiento”, sino también por las diferentes posiciones ocupadas en la sala, en el juicio: “No había escrito ni a ella ni a él, sino al hombre que había destruido sus vidas. Era a él a quien reservaba mi atención [...] Yo estaba al otro lado de la valla” (Carrère, 2013, p. 39, trad. mía).

Cercas reflexiona sin descanso sobre el significado, la finalidad y el efecto de su libro. Este puede justificarse por su intento de restablecer la verdad y pronunciar la sentencia definitiva sobre el error de su biografiado. Si la ficción ha “salvado” a Marco, convoyando los deseos grandiosos de su narcisismo patológico hacia la fabricación fraudulenta de una falsa imagen pública, la verdad tendrá que “matarlo”, y, a través de esta entrega a la verdad mediocre y vil de su vida normal, será conducido hacia la curación, como Quijote en la obra de Cervantes. Pero biografiar un ser despreciable, que ha edificado una impostura colosal sobre uno de los crímenes más abyectos de la historia de la humanidad, significa de alguna manera alimentar y perpetuar su deseo de megalomanía, cosquillar su egocentrismo, en lugar de condenarlo con el merecido silencio. Se corre el riesgo, además, de ofrecer argumentos, datos, motivos reflexivos, interpretaciones que contribuyan, de alguna manera, a la rehabilitación de su imagen, a que caiga el perdón sobre su gran mentira.

Si Carrère es en conjunto bastante parco de referencias al desarrollo de esa relación, ilustrada sobre todo por el despliegue textual de fragmentos de la correspondencia epistolar, Cercas y Luzzatto describen a lo largo de la obra una especie de “inseguimento”, para utilizar una expresión de este último (Luzzatto, 2019, p. 4), como entre “el gato y el ratón”, con sus impostores: un acoso que, en el caso de *El impostor*, como se verá, con una inversión de papeles se vuelve en contra del mismo perseguidor, y que, en lugar de separar lo verdadero de lo falso, acaba en realidad por cruzar las fronteras poco firmes entre la verdad y la falsedad, demostrando que, como Cercas no se cansa de decir, “las mentiras se fabrican con verdades” (Cercas, 2016, p. 427).

En *El impostor*, a lo largo de muchas páginas, sobre todo en la primera parte, el autor intercala el relato oficial de Marco, “las ficciones autobiográficas de Marco” (p. 211), con el que emergió tras el descubrimiento de su impostura, reconstruyendo sus empedernidas investigaciones en pos de la verdad oculta, distinguiendo pacientemente en la farsa construida por la megalomanía de Marco lo que es mentira de lo que es verdad. Cercas escoge aquí, ya desde el título de la primera sección del libro, las metáforas alimentares y culinarias, proponiendo la biografía de Marco como una “cebolla” a la que quitar sus superpuestos estratos, y su construcción narrativa como una especie de pasta en la que las mentiras se han “amasado”, casi naturalmente, con las



verdades (p. 109). La metáfora de la cebolla es sustituida al final de la obra por la más clásica de la máscara, de la enigmática identidad del individuo como una intrincada superposición de máscaras, bajo las que solo se esconde el vacío, la indisponibilidad de la verdad, imposible de determinar, como sostiene “Santi”, Santiago Fillol, director con Lucas Vermal del documental *Ich bin Marco*, en una charla con Cercas (2016, p. 431).

Y sobre un riesgo similar le advierte al autor de *Max Fox* el profesor Montanari, histórico del arte, descubridor de la impostura de De Caro simétrico al Bermejo del caso Marco: como aquel, imaginado el más legítimo autor de un libro sobre la historia del virtuoso falsario, y es quien más enérgicamente denuncia la inautenticidad constitutiva de la figura de De Caro, amonestando a desconfiar de sus relatos y también a evitar que en su relato “il protagonista della storia finisse per fare simpatia, o comunque per giganteggiare” (Luzzatto, 2019, p. 30).

También Luzzatto, siguiendo un guion ya bastante definido, vacila, es cauto, intenta delimitar bien el terreno moral de su investigación, pero en el camino se desvía y no puede evitar simpatizar con su impostor: “L’ovvia scelta di campo, il campo dell’ordine e della legge, del bene comune e dell’etica pubblica. Eppure la tentazione —quasi vergognosa, ai miei stessi occhi— di guardare al rovescio della medaglia” (p. 265). Y la otra cara de la moneda revela una faceta de la personalidad de De Caro que no puede dejar de arrancar una sonrisa cómplice al lector: “la faccia tosta del falsario” (p. 137), el autor de la “burla del Galileo”, el estudiante fuera de curso, incierto en la carrera, que triunfa sobre los “aristotelici del terzo millennio” (p. 270), fabricando entre Verona y Buenos Aires una copia del *Sidereus Nuncius* que es recibida por los académicos como un hallazgo milagroso.

Asimismo, en el caso Cassez-Vallarte, investigado en *Una novela criminal*, se encuentra una manifestación emblemática de la “posverdad a la mexicana” (Volpi, 2018, p. 377). La manipulación de la realidad confeccionada por el AFI en colaboración con los principales canales de televisión del país da lugar a una cadena de arbitrariedades en el proceso judicial (detención ilegal, infracción del principio de inocencia, tortura, alteración de las fuentes, corrupción de los testigos) en el que afloran todas las graves fallas del sistema policial y legal del país. El proceso de la justicia es contaminado por un “efecto corruptor”, según la expresión del juez Arturo Zaldívar, desencadenado por la ficción de imágenes que criminalizan las figuras de los dos jóvenes, sometidas al juicio de los espectadores en lo que Volpi llama una “mala tropicalización de Bonnie and Clyde” (p. 55).

La investigación en torno al presunto caso de secuestros termina en un “secuestro de la verdad”, según la eficaz imagen del periodista De



Mauleón en el número de *Nexos* de julio del 2011, que abre una brecha en la opinión pública hasta este momento completamente en contra de los imputados. En paralelo, los presuntos secuestradores se vuelven “rehenes en un duelo de ego presidenciales”, con un efecto negativo para el supuesto jefe de la banda. Pues, si Florence Cassez, condenada inicialmente a 96 días de prisión, se vuelve al poco tiempo, entre la suspicacia de los mexicanos y la indignada solidaridad de los connacionales, una heroína mediática, visitada en la cárcel por celebridades como Alain Delon, y en el 2013 es liberada tras un fallo de la Suprema Corte de Justicia de la Nación, Israel Vallarta aún permanece en la cárcel, sepultado en el olvido al que parece ser condenado ante todo por ser “mexicano”, como reflexionaría el ministro José Ramón Cossío.

¿Y qué han podido determinar nuestros autores en sus largas encuestas? Gracias a sus escrutinios pacientes, ¿han podido encontrar un atisbo a través del cual asomarse al alma de sus personajes?

No aspira a llegar a conclusión alguna el autor de *El impostor*, según el cual “la novela no es el género de las respuestas, sino el de las preguntas” (Cercas, 2016, p. 41)⁸. En las páginas “La tercera verdad”, primera sección de *El punto ciego*, Cercas (2016) habla de los movimientos paradójicos de una “tercera verdad”, que surgiría de la síntesis, como de la mutua “iluminación”, de las “verdades” implicadas por los diferentes discursos de la historia y de la literatura (según la famosa distinción de Aristóteles, el relato de lo que ha sucedido, la primera, y el relato de lo que podría suceder, la “poesía”): “una tercera verdad que participa de ambas y que de algún modo las abarca” (p. 41), una verdad que se conoce más bien por sustracción, como objeto inasible del saber, pero que no deja así de estimular la tensión cognoscitiva de quien la busca, en la indagación ética sobre el sentido de la aventura humana. En esta dialéctica de opacidad e iluminación operan las novelas que Cercas llama del “punto ciego”, en analogía con la estructura que rige el sistema ocular humano. La proliferación de oraciones interrogativas que nutre la prosa de *El impostor* en la indagación de la misteriosa identidad de

8 A partir de la experiencia de *Anatomía de un instante*, el escritor traza una genealogía de la novela moderna desde el *Lazarillo de Tormes*, siguiendo la conocida tesis de Rico, y el *Quijote* cervantino hasta la novela realista y luego contemporánea, para destacar dos características sobresalientes, indisolublemente entrelazadas, en los orígenes de esa forma “bastarda”: una propensión a fagocitar, a “canibalizar”, hibridándolas, las formas discursivas de los demás géneros existentes, en un deseo de lograr, mediante relatos ficticios, un efecto de máxima realidad. La experiencia reciente de la novela de no ficción, a partir de Truman Capote, sugiere a Cercas, no es otra cosa que el retorno del género a sus orígenes impuros y promiscuos, antes de que la gran estación del realismo decimonónico racionalizara su forma con la intención de dotarla de una fisonomía cumplida y de un rango estético incuestionable. La dificultad del lector contemporáneo para situar obras de factura tan marcadamente híbrida como las de la novela de no ficción en la categoría de “novela” *tout court* dependería del desconocimiento generalizado de ese magmático trasfondo prerrealista, en el que, mediante la síntesis de todos los modelos retóricos y expresivos disponibles, se mezclan incesantemente la verdad y la mentira, los hechos reales y la imaginación, la historia y la literatura.



Marco brota precisamente de este “punto ciego” y vuelve a él al final del libro, como a un Aleph narrativo en el cual se ve todo y nada, en el que coinciden luz y oscuridad, transparencia y opacidad, verdad y misterio:

De modo que el enigma final de Marco es su absoluta normalidad; también su excepcionalidad absoluta: Marco es lo que todos los hombres somos, solo que de una forma exagerada, más grande, más intensa y más visible, o quizá es todos los hombres, o quizá no es nadie, un gran contenedor, un conjunto vacío, una cebolla a la que se la han quitado todas las capas de piel y ya no es nada, un lugar donde confluyen todos los significados, un punto ciego a través del cual se ve todo, una oscuridad que todo lo ilumina, un gran silencio elocuente, un vidrio que refleja el universo, un hueco que posee nuestra forma [...] un misterio transparente que sin embargo es imposible descifrar, y que quizás es mejor no descifrar. (Cercas, 2016, pp. 435-436)

“¿Y quién es, a fin de cuentas, Israel Vallarta ¿Un peligroso secuestrador o la víctima de una gigantesca conspiración?”, se pregunta también al final de la obra Volpi (2018, p. 477), que ya antes hemos visto interactuar con su personaje, cuando lo visita en la cárcel para anunciarle su plan de contar su historia, “de la mejor manera posible” (p. 211): ¿inocente o culpable? En “el contradictorio juego de verdades y mentiras entremezcladas” que enreda la historia, ¿logra extraer Volpi su propio juicio sobre el acusado?

Anticipo mi fracaso: dos años después de empezar su historia, Israel apenas me parece menos borroso que al principio. No solo porque me ha sido imposible lograr que el estruendoso relato de Florence deje de opacarlo, sino porque su carácter aún me resulta inaprehensible [...] su mirada me resulta tan intensa como sincera y no concibo ni por un segundo que haya sido capaz de secuestrar [...], y [...] no lo entreveo como el brutal líder de la banda del Zodiaco. Algo en su voz quebradiza, a ratos enfadada y a ratos doliente, me obliga a identificarme con él a través del cristal que nos separa en la prisión de alta seguridad. Quizá sea que los dos somos Cáncer, me digo a veces para justificar mi empatía. Pero, una vez afuera, [...] me ocurre lo mismo que a Florence y a otros: me invade la sensación de que algo profundo se me escapa, de que algo en su pasado me impide observarlo y asirlo por completo. ¿Será ese enigma parte de una vida criminal previa a su arresto como insisten algunos? [...]. Al cerrar esta novela documental o esta novela sin ficción, me corresponde aceptar al Israel ambiguo [...] que he conseguido retratar en estas páginas. (pp. 478-479)



Como Luzzatto y Cercas, y como Carrère, que al final de *L'adversaire* se interroga pensativamente sobre la autenticidad de la conversión religiosa que guía la nueva vida del asesino en la cárcel, Volpi admite un “fracaso”, pero también resume con satisfacción el conjunto parcial de verdades recogidas en la larga investigación, que de cierto modo exoneran a su personaje de las acusaciones más graves, reconociéndolo víctima del poder que lo sometió a la tortura y lo mantuvo como rehén en las celdas de sus penales, sin una prueba cierta de su implicación. El botín es exiguo, tal vez, pero conseguido por medios honestos, recalca el autor, que en unos momentos significativos del libro reivindica la pureza del enfoque documental de su escritura y subraya su casta abstención de cualquier intervención imaginativa:

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. ¿Qué piensa Florence, libre al fin? ¿Qué piensa, por ejemplo, de Israel? (p. 432)

Las perspectivas recientes de la teoría narratológica nos recuerdan que la exploración de la interioridad de los personajes representa un parámetro esencial en la discriminación entre discursos factuales y discursos ficcionales, uno de los fundamentales “signposts of fictionality” identificados por Cohn en su conocido trabajo⁹. Consciente de ello, la palabra literaria de Volpi, contenida en la rígida costura gramatical de un estilo conjetural, abdica a las facultades del narrador omnisciente y renuncia a penetrar en la conciencia de sus personajes, compartiendo abiertamente con los lectores las preguntas en torno a sus enigmáticas identidades:

Si hubiese escrito una novela normal, una novela de ficción, a estas alturas tendría que haber dibujado de cuerpo entero a mi protagonista y, en vez del enigmático sujeto de las primeras páginas, estaría obligado a exhibir ante mis lectores un personaje sólido y redondo, con sus infinitas torceduras y contradicciones. (pp. 477-478)

Aquí están en juego, como se ve, las complejas tensiones que afectan a la escritura biográfica, en las declinaciones de la literatura de no

9 “It is indeed only when such privately revealing sources as memoirs, diaries, and letters are available to him that a scrupulous historian will feel free to cast those of his statements touching on psychological motives and reactions into the past-indicative tense. In the absence of reference, he will have to make do with inference (and its grammar)-or else opt for a history devoid of any allusions to individual psychology. [...] the minds of imaginary figures can be known in ways that those of real persons cannot” (Cohn, 1990, p. 785).



ficción, cuando esta se dirige a la narración de la historia verdadera, de las vidas de “personas reales que tienen nombres reales”, según señalaba Truman Capote en la mencionada entrevista con Plimpton (2014, pp. 187-188, trad. mía). A la reluctancia de estos hombres de carne y hueso a verse reflejados en el mundo de “papel” del escritor, con la despiadada revelación de su intimidad, siempre incongruente con sus reconstrucciones autobiográficas, se une la dificultad del biógrafo para identificarse con los mundos lejanos de sus personajes, en el complejo proceso de la “traducción del otro”, para decirlo con las palabras del reciente libro de Juan Gabriel Vásquez¹⁰.

Las nuevas escrituras de no ficción reaccionan ante el desafío de aquella “traducción”, al imprimir a la narración un giro autorreflexivo, con una estructura procesual que registra el camino del escritor en el laberinto de las psicologías investigadas y en la informe disponibilidad de las formas de las escrituras, con las que se debe modelar el magma incierto de lo real, de lo vivido, esquivo a todo intento de objetivación. El yo del narrador se proyecta así en muchos de los nuevos experimentos de escritura como protagonista de la narración involucrado en la encuesta, pero también como sujeto colateral de una reflexión que va del otro al yo y la historia colectiva, explotando el natural vínculo de consanguinidad entre biografía, autobiografía y memoria, refundado en las formas de la autoficción.

Esto se da en grados diversos en las obras estudiadas aquí.

La biografía de Massimo de Caro cifra una “autobiografía della nazione” (Luzzatto, 2019, p. 29), el “Belpaese” de finales de los noventa: en la política bipartidista de la Italia de la llamada Segunda República, de la ramplonería de Berlusconi, se desencadenan las sucesivas reencarnaciones del hijo de dos líderes comunistas ejemplares que, sin licenciatura y con acrobático transformismo, llega a dirigir la biblioteca napolitana querida por Vico. Asimismo, las ficciones de la vida de Marco coinciden con las mentiras, los disfraces y maquillajes de todo un país: la España de la Transición, empeñada en ajustar cuentas con un pasado difícil, o más bien en desentenderse de él, y luego la de la Democracia en los años de “la apoteosis de la llamada memoria histórica” (Cercas, 2016, p. 311) que permitió a un impostor como Marco convertirse en “un apóstol de la verdad” (p. 313).

10 El aclamado autor de *El ruido de la lluvia* al caer se ha aventurado también con *Volver* la vista atrás en el ámbito de la literatura sobre hechos reales, y en un momento de sus conferencias revela “la compañía invisible” de los escritores con los cuales ha dialogado en la composición de su obra —Sebald y Carrère, Marías y Cercas, entre otros—, señalando la formación de una familia literaria unida caprichosamente por este rasgo: “Hacer de la investigación de los secretos ajenos, de ese lento descubrimiento de las vidas de los otros, no solo una de las razones esenciales del acto de leer, sino una parte de la trama o su motor esencial, y también su asunto principal, su preocupación obsesiva” (Vásquez, 2023, pp. 107-108).



La impostura de Marco y de la España de la cual es “monstruosa” creación, desde luego, tiene como su revés la impostura del mismo Cercas narrador, que, desde la primera página, con su acostumbrada ironía, se pone al descubierto y disemina interrogaciones sobre su conducta de hombre y escritor. Esta introspección culmina en el autoproceso de las páginas finales del libro, en el cual, a la manera del Unamuno metaficcional de *Niebla*, el personaje Marco habla con su creador-narrador, desenmascarando sus imposturas tal como había hecho con las suyas, devolviéndole el retrato para nada halagador de un intelectual hipócrita, agobiado por prejuicios mezquinos y miedos mal reprimidos, “un pequeño burgués neurótico y débil, con la conciencia remordiéndole siempre” (Cercas, 2016, p. 387).

El mentiroso Marco en este “diálogo imaginario” habla como la voz de la mala conciencia del autor de *El impostor*, de *Soldados de Salamina*, de *El monarca de las sombras*, es decir, de una literatura que juega con la confusión entre la realidad y la ficción y con la retórica de la memoria histórica, de manera no tan diferente de como lo ha hecho Marco en su vida mentirosa: “una farsa de escritor” (p. 389) que “ha pactado con el diablo” para escribir un libro sobre las miseria de los demás y ahora “tiene miedo de acabar como Capote, destruido por la maldad, el esnobismo y el alcohol” (p. 388). Es la rebelión del personaje, como en *Sei personaggi in cerca di autore* de Pirandello, o en *Niebla* de Unamuno: el “perseguido” toma el papel del “perseguidor”, arroja luz sobre el rostro del “autor”, le aprieta las tuercas.

Entre verdad y posverdad

— ¿Y qué encontró usted?

— ¿Entre las mentiras de mi pasado? Nada.

— Es un mentiroso.

— ¿Y usted? ¿Qué encontró usted?

— Algo pequeñito pero importante, que además ya sabía que estaba allí.

Un cosa gris, sucia, plana, mediocre y fantasmal: apenas lo que necesitaba para mentir. Eso es la verdad, ¿no le parece? Lo que necesitamos para mentir. La verdad es insoportable. Lo espantoso no es la mentira: lo espantoso es la verdad. (Cercas, 2014, p. 383)

A su Marco imaginario, a su ínfimo personaje, a este artista de las mentiras, el Cercas narrador confía, pues, la tarea de definir qué es la “verdad”: “una cosa gris, sucia, plana, mediocre y fantasmal” (Cercas, 2014, p. 383), eso es lo que encuentra Enric Marco. La “Verdad” con mayúsculas que Machado en versos conocidos de *Proverbios y cantares*¹¹

11 “¿Tu verdad? No, la Verdad,/ y ven conmigo a buscarla./ La tuya, guárdetela” (Machado, 2002, p. 143).



defendía con acentos platónicos se vuelve aquí una entidad inconsistente y desgastada, hasta “fantasmal”, que apenas sirve de “parche” para las mentiras de la realidad. En un libro que, más que de la impostura de Enric Marco, tiene como tema “la impostura de la literatura”, como señala Luzzatto en las primeras páginas de *Max Fox*, Cercas evidentemente hace cantar a su personaje un desenfadado “elogio de la ficción”, de las mentiras salvadoras. El autor no deja de contraponer a su discurso —y al elogio de Vargas Llosa a las cualidades de fabulador del impostor que protagoniza el libro— una distinción fundamental entre las mentiras inofensivas y fundamentalmente benéficas de la literatura y las perversas que pretenden mezclarse con las verdades de las vidas reales. Pero entretanto, la mezcla de verdades y mentiras en la narración de Marco sirve a Cercas para explicar, como en una soberbia alegoría, el mecanismo de la literatura, en particular del arte de la novela, incluso en su expresión más específica de la novela sin ficción, que él ha contribuido a experimentar con su producción: “la masa fangosa de lo empírico y lo imaginario” que, como escribió Saer, constituye la materia infractora de la ficción (Saer, 2010 [1997], p. 12)¹².

En la realidad efímera y líquida celebrada por el discurso de la posmodernidad, toda verdad tiende a doblarse y difuminarse, desde luego. En sus desencantadas atmósferas se confecciona también el artefacto magistral de De Caro, un “capolavoro di post-verità” según Luzzatto, la edición del *Sidereus Nuncius* “arrostito nel forno della cucina di Imago Mundi, calle Arroyo 971, Buenos Aires” (Luzzatto, 2019, pp. 136-137), embellecida por los dibujos en acuarela de la luna, que la comunidad académica reconoce como auténtico, cayendo en una “cantonata rovinosa: una gaffe tra le più gravi nella storia del sapere accademico contemporaneo” (p. 181).

Y de posverdad también habla Volpi, con oportuno distanciamiento, reconociéndolo como un “término tan elástico como inconsistente”, pero útil para ilustrar la lógica del caso Vallarta-Cassez, manifestación sorprendente no tanto de las presumibles imposturas del poder, de las ficciones de los relatos dominantes, sino de la preocupante inercia epistemológica y moral que ofusca el sentido común, en la adicción a los espectáculos de la política, al afinamiento de la distinción entre simulacro y realidad:

12 Sin entrar en el complejo debate teórico que ha interesado la cuestión del estatuto ficcional en literatura, aprovecho la ocasión para recordar la tesis generalmente compartida de Genette, para quien el “discurso ficcional” es en realidad un *patchwork* o una amalgama más o menos homogeneizada de elementos heteróclitos tomados en gran parte de la realidad” (Genette, 1994, p. 50): una “reinvención de la realidad”, por utilizar de nuevo sus términos, en un mundo “imaginario”, alternativo al nuestro —como propone Adorno—, que de hecho no puede someterse al escrutinio de las categorías de verdadero y falso con las que verificamos lo real.



Si la posverdad existe, tendríamos que imaginarla no como el ámbito donde los poderosos mienten de modo sistemático, sino aquel donde sus mentiras ya no incomodan a nadie y la distinción entre verdad y mentira se torna irrelevante. Aquí a nadie parece importarle que la AFI, la Policía federal y la PGR hayan mentido una y otra vez o que hayan tramado esa argamasa de verdades y ficciones. (Volpi, 2018, p. 377)

Por ello, Volpi no se concede ninguna transgresión, y sigue fiel al objetivo primeramente informativo que ha atribuido a su misión: las 500 páginas de *Una novela criminal* “son necesarias para dar cuenta de una lenta y obstinada excavación de una verdad [...] a la que hubieran tenido que dedicarse las autoridades competentes para que la Justicia no fuera una ficción criminal”, concluye Quintana en un estudio enfocado en “lo “real posverídico” del caso *Cassez-Vallarta*” (2024, p. 9)¹³. Dejando de lado la ficción cultivada en su producción anterior, con *Una novela criminal* el autor entra “en un espacio narrativo nuevo en el que lo ficcional pertenece a la realidad y sirve para encubriarla, al tiempo que la literatura —la novela— acoge la responsabilidad moral de denunciar las falsedades de lo real (las ficciones que lo encubren) y de acometer el desvelamiento de su faz más verdadera”, escribe Martín (2020, p. 162).

Al trabajo de Volpi en *Una novela criminal* parecerían ajustarse en efecto las conclusiones de Louis acerca de las peculiaridades de las expresiones latinoamericanas del género de la no ficción: en continuidad con la “función” ética que la literatura del subcontinente, de la Independencia a la actualidad, de Sarmiento a nuestro siglo XXI, mediante formas literarias marcadamente heterogéneas, habría esgrimido para suplir las carencias y arbitrariedades del saber oficial¹⁴. En todo caso, habría que centrar la atención en los rasgos comunes de una producción de alcance internacional unida por una renovada investidura en una función social de la literatura, por el redescubrimiento de una dimensión comprometida y moral del discurso literario, que encontraría

13 En una perspectiva similar se puede mencionar una contribución de García (2021), que propone de interpretar expresiones recientes de la literatura no ficcional, analizadas a través de un corpus de obras bastante amplio (en el que también se encuentran algunos de nuestros autores, Carrère, Cercas y el mismo Volpi), precisamente a partir de sus cruciales conexiones con el problema de la “verdad” en un mundo permeado por las sombras de la “posverdad”, identificando una actitud epistemológica “combativa”, por así decirlo: “Lejos de dar por descartada la relevancia de la noción de verdad, pero sin asumir —en el otro extremo— una perspectiva ingenua sobre el problema, los textos recientes del género lo asumen como objeto del discurso narrativo, aprovechándolo como materia de exploración estética”.

14 “La particularidad de los textos literarios latinoamericanos vendría del hecho que la zona de lo real que se elige inscribir está fuertemente marcada por la busca de justicia: una literatura que elige situarse allí donde falta una forma particular de justicia (bajo la forma de la construcción de la memoria), sin necesariamente para pedir justicia, sino para subrayar los puntos ciegos de las legislaciones, y dirigir un pedido de intervención a la sociedad, que, sin embargo, no concierne actos concretos” (Louis, 2024, p. 33).



en la narrativa no ficción su instrumento privilegiado. Los análisis de críticos de distintas latitudes convergen hacia esta dirección: José Martínez Rubio (2015), por ejemplo, que ve en la producción de área española e hispanoamericana objeto de su reconstrucción los síntomas de un retorno a lo social, que la ambigüedad entre lo ficcional y lo documental no lograría oscurecer, acercándose a la visión adoptada por el crítico italiano Donnarumma, autor del ya mencionado *Ipermodernità* (2014).

En cambio, otros estudiosos vislumbran en las nuevas producciones documentales un lugar particularmente propicio al vaciamiento ideológico y la explotación comercial de la temática histórica y al discurso de la memoria, sobre todo aquellos relacionados con los dramáticos acontecimientos de la historia del siglo XX: coinciden en este diagnóstico estudiosos como Traverso (2020), en su análisis de las escrituras “subjetivistas” de la historia, o Becerra Mayor (2015), acerca del fenómeno endémico de la narrativa en torno a la Guerra civil española. En definitiva, se teme el peligro de un empobrecimiento de los significados de la historia compartida, de sus instancias plurales, aplanadas sobre la religión del yo, de lo íntimo, de lo familiar, y sobre las liturgias exteriores de las políticas de la memoria, conectadas a los engranajes consumistas de nuestro tiempo; y al mismo tiempo una manipulación y distorsión de los hechos incuestionables de la historia en la mezcla de realidad y ficción sobre la que juegan muchas de estas formas narrativas.

En este sentido, no han faltado críticas también muy duras a Javier Cercas. Es con este uso despolitizado y postideológico de la historia, hijo de la era neoliberal, y en un clima internacional de “revival fascista” (Delage, 2019)¹⁵, que, según algunos críticos, Javier Cercas firmaría am-

15 En un trabajo que estudia diacrónicamente la recepción del modelo narrativo de Modiano en España, desde finales de los ochenta hasta los años de su coronación con el Premio Nobel, en consonancia con un proceso de “normalización democrática del fascismo” evidente en la narrativa contemporánea. Los admiradores españoles del escritor celebran en su ficción “una manera de abordar el pasado traumático sin revanchismo resistencialista y, sobre todo, sin compromiso político alguno”, anulando “las responsabilidades políticas y la cuestión de la culpa, en el sentido ético o jurídico”. En diversos debates públicos, Cercas se ha defendido de las críticas, suscribiendo enérgicamente los valores de la España republicana y democrática, que desde mi punto de vista no se ven empañados por sus revisitaciones literarias del pasado nacional, ciertamente “indulgentes”, eso sí, con la visión de una “tercera España” eclipsada en la violencia incontrolada de la “guerra incivil”, mas incompatibles con la desviación ideológica insinuada por Delage (2019). En *El impostor* Cercas interviene enérgicamente sobre el tema mediante la voz mordaz de su Marco en el diálogo imaginario —“¿Cuántas veces le han dicho que se dedica a defender fascistas?”, le pregunta (Cercas, 2016, p. 387)—, denunciando su uso instrumental del tema guerracivilista y de la abusada retórica de la memoria: “usted hizo exactamente lo mismo que yo, usted puso de moda la memoria histórica, o contribuyó a ponerla de moda, usted contribuyó a crear la industria de la memoria, igual que yo, mucho más que yo; pero a usted le premiaron convirtiéndole en un escritor reconocido mientras que a mí me castigaron convirtiéndome en un apestado” (p. 382). En una especie de irónico mea culpa, Cercas revierte la impostura de Marco a la de su engañosa literatura sin ficción, jugando en la “symétrie vertigineuse entre sa propre figure auctoriale et celle du faussaire bien réel du faux” (Delage, 2013): con el objetivo, en efecto, de ensalzar su derecho de novelista a engañar “virtuosamente” a través de las ficciones propias de la literatura.



biguamente sus libros relacionados con la Guerra civil, desde *Soldados de Salamina*, en torno a la figura del escritor falangista Sánchez Mazas, hasta *El monarca de la sombra*, sobre el tío que murió en plena adolescencia luchando en la facción nacionalista al comienzo de la contienda. En los “puntos ciegos” de las novelas de Cercas, en “la profunda y contradictoria e irónica verdad” que es propia de la literatura (Cercas, 2016, p. 216), pueden desdibujarse de modo peligroso verdades de la historia con las que no se debería jugar en absoluto, se le ha reprochado.

También se han puesto a prueba las excursiones narrativas de Luzzatto, en particular la de *Partigia*, que, según la opinión de algunos —Allegra (2013), por ejemplo, o Lerner (2013)— habría ensuciado casi con engaño el nombre de Primo Levi para poner en marcha un complejo, aunque inútil engranaje narrativo, cuya única razón de ser se hallaría en la satisfacción del proyecto experimental del autor, decidido a desempeñar el papel de escritor. Incluso *Max Fox*, en verdad, ha suscitado críticas, como las de Marchese, por ejemplo, según el cual el libro no logra conciliar realmente las tres “almas” implicadas en la investigación, esto es la historiadora, la novelista y la periodista.

Luzzatto quiere jugar a remover la “mayonesa de la historia”, por tomar prestado un término suyo, sin conseguir mezclar bien los ingredientes. El carácter “experimental” de su plato se delata en un resabio poco sincero, es cierto, pero esto no llega a corromper el rico sabor de muchas páginas de buena calidad literaria, ni los análisis preñados de su retrato sociológico o la frescura del retrato de su “impostor”. El autor también paga quizás el precio de su incursión aventurera en territorios nuevos, en el intento de aliviarse por un momento de la “granítica consegna di stabilire una verità” (Luzzatto, 2019, p. 33) que pesa sobre su tarea habitual de estudioso de historia.

Tribunales de la justicia, tribunales de la historia, tribunales de la literatura: a modo de conclusión

En sus diversas confrontaciones con los dominios huidizos de la verdad, observa Cercas, el trabajo de los historiadores y el de los jueces se asemejan:

Un historiador no es un juez; pero la forma de operar de un juez se parece a la de un historiador; como el juez, el historiador busca la verdad; como el juez, el historiador estudia documentos, verifica pruebas, relaciona hechos, interroga a testigos; como el juez, el historiador emite un veredicto. (Cercas, 2016, pp. 295-296)



Es un fragmento del artículo “El chantaje del testigo” que al autor había publicado años antes y que se reproduce integralmente en algunas páginas de *El impostor*: un prudente alegato a favor de las razones de los historiadores frente a las de los testigos de la historia, consagradas en la cultura masificada de la memoria que ha generado también la impostura monstruosa de Marcos.

Las imágenes de los tribunales, los simbólicos y los reales, como vemos, se repiten en las páginas de las obras estudiadas en este trabajo. Tras las huellas de Cercas, Luzzatto toca explícitamente el problema de la “culpabilidad”, del “juicio” a su impostor, en especial cuando, hacia el final del libro, se han aclarado los cargos contra el delincuente y se definen los términos de su condena: siete años de cárcel. El autor reconoce aquí una especie de desorientación moral y acaba poniéndose del lado de De Caro, contra los jueces implacables de la justicia, de la televisión, del periodismo de “asalto”, en los que el historiador especialista de la Revolución francesa encuentra los demonios del “Tribunale rivoluzionario” del più feroce giacobinismo o “gli interpreti impassibili di una giustizia meramente retributiva, da Antico Regime” (Luzzatto, 2019, p. 265).

Hacia el final de *El impostor*, también vemos el empedernecido biógrafo abandonar por fin su “rídica actitud de juez o fiscal o inquisidor o catequista” (p. 349), y los dos personajes, “perseguidor y perseguido”, apaciguados en un “diálogo real”, grabado y textualmente reproducido, en el que triunfa, aunque solo por un momento, la retórica de una amistosa cooperación y un logrado entendimiento: “solo quería decirte eso: que te empiezo a entender” (Cercas, 2016, p. 420).

Las aulas de los tribunales son el telón de fondo de una parte consistente de la novela de Volpi, de hecho, en sus intersticios documentales se cristalizan páginas enteras de las sentencias de la magistratura en torno al caso Cassez-Vallarta. Y en la reconstrucción de los días del primer proceso a Romand se adensan también algunas de las mejores páginas de *L'adversaire*; cuando los periodistas hablan del asesino como del “diablo”, el “adversario”, Carrère en el suyo habla de un “condenado”, con delicada compasión.

Los embusteros y criminales que han pasado por el juicio de los tribunales de la historia —Richard Hickock, Perry Smith y Jean-Claude Romand, Florence Cassez e Israel Vallart, Enric Marco y Massimo de Caro— vuelven a pasar así por las aulas virtuales de los tribunales de la literatura de sus escritores: tribunales más clementes, se juegan sobre sus balanzas verdades menos “graníticas” que la de la realidad, en la “renuncia, tan novelística, al juicio moral y a la condena, y la voluntad de entender la diversidad impredecible de los seres humanos” (Vásquez, 2023, p. 98).



Y en esa excavación profunda y tenaz en las conciencias de sus personajes, aunque atravesada por un lúcido escepticismo, estas obras encuentran quizá su sentido más profundo, su esencial y clara tarea ética, lejos de las derivas de la posverdad y del nihilismo gnoseológico, a cuyas sugerencias sus autores prestan tal vez demasiado oído. Luzzatto, en vilo entre la historia y la literatura, despliega su investigación sobre Massimo de Caro, no para “emettere sentenza su che cosa aveva fatto”, sino “per capire chi era” (Luzzatto, 2019, p. 8). Cercas juguetea con este aspecto a lo largo de todo el libro, pero lo pone significativamente de relieve en la réplica del diálogo imaginario con su impostor, aludiendo a una misión “salvadora” de la literatura, capaz de sintonizar de forma empática con las vicisitudes y los vicios de los seres menos ejemplares y más desgraciados, espejos de nuestros propios yo, frágiles e informes:

Al principio solo quería comprenderle, pero ahora, a ratos, una parte de mí ya no se conforma con eso [...] Ahora oigo a veces una vocecita que me dice: ¿y por qué no tratar de salvarlo? ¿Por qué no intentar salvar al gran impostor y al gran maldito, a ese grandísimo sinvergüenza que está más que condenado? Además, si la literatura no sirve para salvar a la gente, ¿para qué demonios sirve? (Cercas, 2016, pp. 375-376)

Referencias

- Allegra, L. (2013, julio-agosto). Sergio Luzzatto Partigia. Una storia della resistenza. Il clamore e i suoi effetti collaterali. *L'Indice*. <https://tinyurl.com/47t8cvza>
- Areco, M., Moreno, F. y Quintana, C. (eds.). (2024). Presentación. En *Ficción No ficción en América Latina* (pp. 1-5). Editions des archives contemporaines.
- Bassets, M. (2019). Emmanuel Carrère y Javier Cercas, un diálogo al límite de la ficción. *El País*. https://elpais.com/cultura/2019/07/14/actualidad/1563122982_510523.html
- Becerra Mayor, D. (2015). *La guerra civil como moda literaria*. Clave Intelectual.
- Capoferro, R. (2021). Le narrazioni pseudofattuali e le origini del novel. En R. Castellana (ed.), *Fiction e non fiction. Storia, teorie e forme* (pp. 43-60). Carocci.
- Capote, T. (2000). *In cold blood: a true account of a multiple murder and its consequences*. Penguin.
- Carrère, E. (2013 [2000]). *L'avversario*. Trad. di E. Vicari Fabbris. Adelphi.



- Carrère, E. (2019). *Capote, Romand y yo*. <https://tinyurl.com/3k3r7nvm>
- Carrère, E. (2021 [2020]). *Yoga*. Adelphi.
- Cercas, J. (2014). *El punto ciego*. (E-book). Penguin Random House.
- Cercas, J. (2016). *El impostor*. Debolsillo.
- Cohn, D. (1990). Signposts of fictionality: a narratological perspective. *Poetics Today*, 11, 4 (*Narratology Revisited II*), pp. 775-804 (publicado posteriormente en *The distinction of fiction* (1999, pp. 109-131). Johns Hopkins University Press.
- Delage, A. (2013). Javier Cercas historien. Pour une approche critique de la fiction d'archive contemporaine. En *Fabula/Les colloques*, 9 ("Les écritures des archives: littérature, discipline littéraire et archives").
- Delage, A. (2019). Fascismo literario y novela democrática en contexto europeo. En A.-L. Bonvalot et al. (eds.), *Escribir la democracia* (pp.19-89). Casa de Velázquez.
- Donnarumma, R. (ed). (2008, enero-junio). *Allegoria*, n. 57 ("Ritorno alla realtà").
- Donnarumma, R. (2014). *Ipermodernità. Dove va la narrativa contemporanea*. Il Mulino.
- Fastelli, F. (2019). Vero, falso, finto. L'avversaire di Emmanuel Carrère e l'ambiguità del romanzo non-finzionale. En R. Galvagno et al. (eds.), *Finzioni. Verità, bugie, mondi possibili*, IX.18.
- García, V. (2021, julio-diciembre). Crítica y no ficción. Notas para repensar el género en tiempos de "posverdad". *Recial*, XII(20), 195-211.
- Genette, G. (1994). *Finzione e dizione*. Pratiche.
- Jablonka, I. (2016 [2014]). *La historia es una literatura contemporánea: manifiesto por las ciencias sociales*. Fondo de Cultura Económica (FCE).
- Lerner, G. (2013). Quell'episodio dimenticato della Resistenza. *La Repubblica*. <http://www.gadlerner.it/2013/04/16/primolevi-e-losse-sione-di-sergio-luzzatto/>
- Louis, A. (2024). Entre ficción y no ficción. Los relatos transfronterizos como nueva modalidad cognitiva. En M. Areco et al. (eds.), *Ficción No ficción en América Latina* (pp. 21-36). Editions des archives contemporaines.
- Ludmer, J. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Prólogo de M. Sánchez. Eterna Cadencia Editora.
- Luzzatto, S. (2013). *Partigia. Una storia della resistenza*. Mondadori.
- Luzzatto, S. (2014). *Storia comune. Nuovi interventi*. (E-book). La Talpa.
- Luzzatto, S. (2019). *Max Fox o le relazioni pericolose*. Einaudi.
- Machado, A. (2002). *Antología poética*. Suma de Letras.



- Marchese, L. (2019). *Storiografie parallele. Cos'è la non-fiction*. Quodlibet.
- Marchese, L. (2022, julio-diciembre). Sergio Luzzatto, Max Fox o le relazioni pericolose. *Allegoria. Rivista semestrale*, 34(86).
<https://tinyurl.com/3tc8tt62>
- Martínez Rubio, J. (2015). *Las formas de la verdad. Investigación, documentación y memoria en la novela hispánica (2000-2015)*. Anthropos.
- Mongelli, M. (2015). Il reale in finzione. L'ibridazione di fiction e non-fiction nella letteratura comparata. *Ticontré. Teorie Testi Traduzione*, IV, 154-184.
- Mongelli, M. (2016). Alle origini della non-fiction: le strade di Truman Capote e Norman Mailer. *Heteroglossia*, n. 14 ("Pianeta no fiction"), 53-82.
- Palumbo Mosca, R. (2021). La non fiction. En R. Castellana (ed.), *Fiction e non fiction* (pp. 135-151). Carocci.
- Plimpton G. (1966). The story behind a nonfiction novel. *The New York Times*. <https://tinyurl.com/56j62j5n>
- Plimpton, G. (2014 [1997]). *Truman Capote. Dove diversi amici, nemici, conoscenti e detrattori ricordano la sua vicenda turbulenta*. Trad. di A. Bariffi. Garzanti.
- Quintana, C. (2024). Lo "real posverídico" del caso Cassez-Vallarta revisado por Jorge Volpi. *Cuadernos LIRICO*, (26).
<http://journals.openedition.org/lirico/15345>
- Saer, J. J. (2010 [1997]). *El concepto de ficción*. Seix Barral.
- Somigli, L. (2013). Negli archivi e per le strade: considerazioni meta-critiche sul ritorno alla realtà nella narrativa contemporanea. En *Atti del convegno* (pp. 1-22). University of Toronto, 6-8 mayo del 2011. Aracne.
- Tejero Yosovitch, Y. N. (2018). "Yo no quería escribir este libro". El problema de la metaficción en torno a *El impostor* (2014), de Javier Cercas. En M. E. Mirande et al., *Los nortes del hispanismo: territorios, itinerarios y encrucijadas. Actas del XI Congreso Argentino de Hispanistas*. San Salvador de Jujuy, Universidad Nacional de Jujuy (Argentina), pp. 623-633.
- Traverso, E. (2020). *Passés Singuliers. Le "Je" Dans l'Écriture de l'Histoire*. Lux Éditeur.
- Vásquez, J. G. (2023). *La traducción del mundo. Las conferencias Weidenfeld 2022*. Pinguin Random House.
- Volpi, J. (2014, 29 de mayo). "Escribo para vivir las vidas que no tengo". Entrevista por D. Cavigli. <https://tinyurl.com/yjw5dphb>
- Volpi, J. (2018). *Una novela criminal*. Alfaguara.



Volpi, J. (2021, 28 de enero). De otras vidas que la mía. *Campos de pluma*.
<https://camposdeplumas.com/2021/01/28/de-otras-vidas-que-la-mia/>

Walsh, R. (1957). *Operación masacre*. Sigla.