



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO
PROGRAMA DE MAESTRÍA Y DOCTORADO EN LETRAS
FACULTAD DE FILOSOFÍA Y LETRAS

El límite genológico de la novela sin ficción: *Asesinato* de Vicente Leñero

TESIS:
Que para optar por el grado de:

MAESTRO EN LETRAS (LETRAS MEXICANAS)

presenta:

ANTONIO MEJÍA GUZMÁN

Tutora: Dra. Graciela Martínez-Zalce Sánchez
Centro de Investigaciones sobre América del Norte

Ciudad Universitaria, CDMX, julio 2023



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

AGRADECIMIENTOS

Esta investigación fue realizada con el apoyo del Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt).

Agradezco profundamente a mis sinodales por la seriedad de su lectura y el profesionalismo de sus observaciones que contribuyeron a mejorar esta tesis.

A la Dra. Graciela Martínez-Zalce agradezco por alentar con entusiasmo el desarrollo de esta investigación, por la confianza en mis ideas y por mostrarme formas innovadoras de estudiar la literatura.

También, al “Taller de representaciones de las fronteras y los fenómenos migratorios en los cines de América del Norte” agradezco el interés en el tema, así como sus comentarios y sugerencias que fueron valiosas aportaciones.

Especialmente, muchas gracias a la Mtra. María de Lourdes López, quien generosamente me presentó esta novela de Leñero; junto con ella, también a Gabriela Martín, quien propició el germen de este proyecto.

Este trabajo está dedicado con cariño para mi mamá, mi papá y para mis hermanitos Freddy, Wendy e Ismael, por su apoyo incondicional, y a Mau, por escucharme siempre con atención.

ÍNDICE

Introducción.....	4
Capítulo 1. La novela sin ficción	11
1.1 Origen y auge de la novela sin ficción	14
1.2 La novela sin ficción en México.....	16
1.3 Rasgos genológicos de <i>Asesinato</i> de Vicente Leñero	17
Capítulo 2. La dictadura de la posmodernidad.....	23
2.1 Ficción y realidad en el mundo de la posmodernidad.....	23
2.2 La prefiguración de la posverdad en el conflicto de <i>Asesinato</i>	30
2.3 Composición narrativa en <i>Asesinato</i> a la luz de la posmodernidad	43
2.3.1 La metaficción historiográfica.....	54
2.3.2 Intertextualidad, intergenericidad e intermedialidad.....	57
La parodia.....	59
El collage.....	60
Los bordes del texto y la imagen.....	65
El archivo como texto.....	66
2.4. El narrador como sujeto de la posmodernidad.....	67
Capítulo 3. El tribunal de la ficción.....	70
3.1 <i>Asesinato</i> dentro de su prototipo genérico.....	70
3.2 Basado en hechos reales y otros deslindes.....	78
3.3 Los rieles de la consigna en la novelización del crimen	80
3.4 El principal sospechoso y sus acciones épicas.....	84
3.5 La escena del crimen: el tiempo y el espacio en la novela sin ficción.....	94
Conclusiones	104
Referencias bibliográficas.....	117

INTRODUCCIÓN

A partir de la mezcla de la realidad y la ficción, el paradójico género de la novela sin ficción nos lleva a reflexionar sobre múltiples cuestiones, entre las cuales están: sus límites genéricos, su propia existencia, el proceso de su composición y si existe una frontera entre los discursos periodístico y literario, convergentes en ella. Con base en lo anterior, este proyecto se propone mostrar los límites genológicos de la novela sin ficción, *Asesinato: el doble crimen de los Flores Muñoz* de Vicente Leñero¹, situándola en el contexto de la posmodernidad.

El 6 de octubre de 1978, el asesinato del político nayarita Gilberto Flores Muñoz y de la escritora Asunción Izquierdo, a manos de su propio nieto, Gilberto Flores Alavez, protagonizó las primeras planas de los diarios más importantes en México. El hecho se representa en la novela de Leñero, a través de un seguimiento hemerográfico, con el que se pretenden examinar áreas significativas de la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XX.

Ahora bien, en la primera parte del texto, se configura una historia periodística que se sirve, principalmente, de recortes, notas informativas, imágenes, artículos de opinión, datos y perfiles de los personajes, incluso caricaturas, acompañadas de mínimos comentarios del narrador; en ella se plantea, de manera panorámica, el desarrollo inicial del caso hasta llegar a las implicaciones más emotivas y viscerales que detonó el polémico suceso.

En partes subsecuentes, sin dejar de lado la técnica de la yuxtaposición de elementos verbales, visuales y la incrustación de recursos de composición, se incluyen también partes más narrativas y literarias, como “La novela del crimen”, en cuyo núcleo se encuentran los legajos periciales que permiten a Leñero reconstruir escenas narrativas completas, incluso se recrean diálogos detallados de los personajes. De la quinta parte en adelante, el propio autor de carne y hueso figura en la novela como un personaje-periodista en busca de su propia investigación.

Al considerar las diferencias en la composición que presenta la obra, el análisis de esta tesis se dividió en dos grandes partes que, a su vez, definen a la novela sin ficción: la realidad y la ficción. Por un lado, la parte periodística correspondería a la representación referencial, mientras

¹ Vicente Leñero. *Asesinato: El doble crimen de los Flores Muñoz*. México: Plaza & Valdés, 1993. En referencias sucesivas se citará la misma edición, por lo que sólo se anotará entre paréntesis el número de página correspondiente.

que la novelización del crimen pertenece, evidentemente, a la ficción. Ambos conceptos son inseparables y complementarios, pues forman una línea narrativa continua para crear una borrosa frontera entre ellos. Por eso, fue necesario utilizar conceptos de la teoría literaria que ayudaran a comprender la fusión de ambos mundos, tales como los campos de referencia interno y externo a la ficción, emanados de la teoría de los mundos posibles de Lubomir Doležel².

Entonces, el primer capítulo de esta tesis se dedica a plantear que la novela sin ficción es un problema de estudio en las letras mexicanas, a partir de un contexto histórico que hace un especial énfasis en su origen y su vinculación con la tradición hispanoamericana de la novela documental del siglo XX; así como en la proliferación de obras en la actualidad, que utilizan la forma de la novela para proponer revisionismos de grandes ideologías, de relatos testimoniales y para cuestionar verdades oficiales o históricas. Con el fin de situar *Asesinato* dentro de esta tradición, también se repasa la historia del género en México y se finaliza el capítulo con la problematización de los rasgos genológicos de la novela de Leñero.

Esta problematización de los límites genológicos de *Asesinato* es la antesala del segundo capítulo, pues, bajo la premisa de una relativización de los valores absolutos, tales como la verdad, la posmodernidad pone en tela de juicio la representación de la realidad en la ficción y la convierte en un mundo fragmentado, del cual al artista corresponde realizar una nueva creación a partir de las ruinas dispersas y desordenadas. De modo que, en este apartado, luego de una discusión teórica sobre la realidad y la ficción, se retoma la teoría los mundos posibles de Doležel, con el fin de sentar las bases sobre las que se entienden los campos de referencia interno y externo dentro de una representación posmoderna.

Más adelante, se vinculan estos conceptos con un repertorio de recursos posmodernos, a la luz de las propuestas de Linda Hutcheon,³ Brian McHale⁴ y Amalia Pulgarín,⁵ principalmente. Mismos que concuerdan con la composición de *Asesinato*, incluyendo el grado más extremo y popular de la posmodernidad: la posverdad.

² Lubomir Doležel. "Mímesis y mundos posibles", en Antonio Garrido Domínguez (Coomp.). *Teorías de la ficción literaria*. Madrid: Arco/Libros, 1997; pp. 69-94.

³ Linda Hutcheon. *The Politics of Postmodernism*. London-New York: Routledge, 1989.

⁴ Brian McHale. *Postmodernist Fiction*. London-New York: Routledge, 2004.

⁵ Amalia Pulgarín. *Metaficción histórica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Espiral Hispanoamericana, 1995.

Vale la pena mencionar que los recursos analizados durante el segundo capítulo tienen una resonancia en toda la obra de Vicente Leñero. La intertextualidad, la autorreferencialidad y la metaficcionalidad predominan en *Estudio Q*⁶ y *El garabato*⁷. En ambas novelas la trama se complejiza por la distinción de sus niveles de ficción. Las estrategias que siguen este par de novelas revelan la conciencia de estos textos para declarar que se asumen como ficcionales. En *Asesinato*, los múltiples niveles de representación que difuminan la división entre la realidad y la ficción se estudian en este capítulo a partir de los fragmentos de diversos archivos documentales que aparecen citados en la novela, así como en el desdoblamiento de la figura del autor dentro de la diégesis.

Por otra parte, en *Los albañiles*⁸ existe ya la intuición de que la verdad es imposible de discernir y que las perspectivas testimoniales son parciales. Esta novela ha merecido numerosos estudios y comentarios críticos, entre los que destaca el de Clemens A. Franken, quien se propone analizar la obra de Leñero como una novela policial, inserta en el contexto de la posmodernidad. Según Franken, a partir del asesinato de don Jesús, suscitado en una construcción, se revela un rasgo posmoderno en el fracaso del detective Munguía al esclarecer el crimen, así como en las declaraciones contradictorias de los albañiles sospechosos:

Leñero parece decirnos que a la realidad en su profunda complejidad podemos acercarnos solamente ‘mediante sucesivas aproximaciones espurias’ y que ‘cada mexicano tiene y despilfarra su verdad, pero que la verdad (o la culpa) definitiva no existe’ (Benedetti 10). [...] El inspector Munguía de Leñero reconoce a casi todos los albañiles como responsables de la muerte de don Jesús⁹.

El detective de *Los albañiles* falla en su labor porque sabe que la búsqueda de la verdad es infinita y resulta inasible, un desenlace típicamente posmoderno. Del mismo modo sucede en *Asesinato*, pues las diferentes versiones contradictorias impiden la resolución del enigma. Dicho esto, en la presente investigación considero que *Asesinato* de Vicente Leñero también permite hacer una lectura desde la novela policial posmoderna, entendida como una inversión del modelo clásico.

⁶ Vicente Leñero. *Estudio Q*. México: Seix Barral, 2015.

⁷ Vicente Leñero. *El garabato*. México: Seix Barral, 2015.

⁸ Vicente Leñero. *Los albañiles*. México. Seix Barral, 2009.

⁹ Clemens A. Franken K. “Vicente Leñero y el fracaso de su inspector”, *Literatura y lingüística*, núm. 21, 2010; pp. 19-20.

Sobre esto último, Ricardo Szmetan hace notar que *Los albañiles* transgrede varias de las reglas de la novela policiaca tradicional, pero, en cambio, “tiene un poco de todo lo que hasta ahora se ha considerado como válido en la materia”¹⁰. *Asesinato* rompe la regla más importante del relato policial: la de la garantía de una resolución satisfactoria del misterio, asunto que en esta novela resulta imposible por las condiciones de verdad en las que sucede el caso real. A este respecto, dentro del segundo capítulo de esta tesis se propone un análisis de la novela de Leñero desde esta perspectiva.

El género de la novela sin ficción también ya había sido explorado por el autor en *Los periodistas*¹¹ y *La gota de agua*¹². De hecho, críticos como José Luis Martínez Morales y Danny Anderson han estudiado estas dos novelas junto con *Asesinato* porque, por una parte, constituyen una trilogía que mantiene “la incidencia temática de elementos socio-político-religiosos y una búsqueda de experimentación a nivel estructural y de discurso”¹³; por otra parte, porque dentro de la obra de Leñero, estas tres novelas “requieren una lectura que esté igualmente atenta al problema de las transformaciones del mundo en el texto y a la forma en que los textos explotan ciertas características formales asociadas con la novela”¹⁴.

Es significativo, entonces, que en los tres casos la denominación de novela sin ficción funciona como marco regulador de la correlación entre los mundos de realidad y de ficción, pues, al transformarse la realidad representada en un texto narrativo afecta directamente a la estructura de éste, al tiempo que los recursos de la novela nutren la experiencia empírica.

Así, aunque ya antes Leñero haya practicado distintas técnicas de innovación narrativa para cuestionar el género de la novela, es en *Asesinato* donde llega al grado extremo de la experimentación, pues la abundancia del material documental aparece como una técnica para minimizar el paso de la realidad al texto; a su vez, la limitación del narrador, en su función de

¹⁰ Ricardo Szmetan, “*Los albañiles*, de Vicente Leñero, dentro de las novelas de detectives”, *Confluencia*, vol. 4, núm. 2, primavera 1989; p. 67.

¹¹ Vicente Leñero. *Los periodistas*. México: Seix Barral, 2015.

¹² Vicente Leñero. *La gota de agua*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.

¹³ José Luis Martínez Morales. “Leñero: ficción de la realidad, realidad de la ficción”, *Texto crítico*, núm. 29, mayo-agosto 1984, p. 173.

¹⁴ “*Los periodistas*, *La gota de agua*, and *Asesinato* require a reading that is equally attentive to the problematics of transformations of world into text and to the manner in which the texts exploit certain formal characteristics associated with the novel.” Danny J. Anderson. *Vicente Leñero: The Novelist as Critic*. New York: Peter Lang (University of Texas Studies In Contemporary Spanish-American Fiction, 3), 1989; p. 159. Todas las traducciones de las citas en inglés son mías, salvo cuando se indica lo contrario.

seleccionador y organizador de los documentos, parece negar la transformación del texto en una novela.

Aunque la obra dramaturgica de Vicente Leñero rebasa los objetivos de esta investigación, nos interesa destacar que con obras como *Pueblo rechazado* (1968), *Compañero* (1970), *El juicio* (1972), *La mudanza* (1979), *La visita del ángel* (1981), *El infierno* (1991) el autor influyó en el inicio del género documental dentro del teatro en México¹⁵. En ese tenor, y partir del enfoque de la posmodernidad, Robson Batista Dos Santos enfatiza la importancia del tema histórico en las obras teatrales de Leñero y los recursos de composición como la metaficción historiográfica, concepto propuesto por Linda Hutcheon¹⁶. Coincido con Dos Santos en el interés por el proceso de ficcionalización de referentes históricos a través de formas estéticas posmodernas, con el objetivo de evidenciar, y ahí reside la diferencia de esta tesis, la composición de *Asesinato* como un género posmoderno en la obra de Leñero.

El término de novela sin ficción con el que se autodesigna *Asesinato* permite una lectura doblemente focalizada: la novela implica una serie de posibles formas narrativas y, por el contrario, la no ficción refiere al mundo real, en el tono de un reportaje. Teniendo eso en cuenta, para esta investigación fue muy importante la noción del género como un horizonte de expectativas, es decir, para una mejor comprensión de *Asesinato* se debe realizar simultáneamente una interpretación literaria y la implementación de herramientas para leer un discurso periodístico.

A propósito, Danny Anderson considera que la obra novelística de Vicente Leñero expresa un espíritu de innovación y conciencia, por lo que sus obras funcionan como críticas implícitas a las potencialidades del género y, a la vez, como vehículos para explorar una interpretación juiciosa de la realidad¹⁷.

Asesinato, entonces, participa de la posmodernidad porque está inmersa en un contexto estético de innovación y experimentación narrativa. A lo largo de esta tesis, la premisa de la relación entre la novela de Leñero y la posmodernidad se basa en la imposibilidad de encontrar una verdad absoluta, lo que propicia la parcialización de la mirada narrativa como un ejercicio

¹⁵ Franken, *op. cit.*; p. 15.

¹⁶ Robson Batista Dos Santos Hasmann. "Historia y metateatralidad en Martirio de Morelos, de Vicente Leñero". *Revista Landa*, núm. 1, vol. 6, 2017; pp. 90-114.

¹⁷ Anderson, *Vicente Leñero... op. cit.*; p. IX.

literario, que resulta en una perspectiva inmersa dentro de varios mundos posibles, es decir, una instancia formada por el deseo de ver con los ojos de todos los testigos al mismo tiempo.

La posmodernidad ha tenido una valoración radical, tal como afirma Amalia Pulgarín: “El término ‘posmodernismo’ se ha convertido en uno de los más contradictorios y debatidos de la cultura contemporánea. Definir el posmodernismo conlleva el riesgo de caer en toda una serie de valoraciones positivas y negativas, de simplificaciones y contradicciones, en definitiva, en una polémica apasionada aún vigente”¹⁸. Resulta importante, por lo tanto, estudiar la posmodernidad en el ámbito hispanoamericano, con ejemplos de la literatura latinoamericana y mexicana, aunque haya detractores como Jean François Lyotard¹⁹, quien se opone a la existencia de una posmodernidad en sociedades que no forman parte del occidente centro-europeo y cuyas condiciones económicas suelen ser de supervivencia, pero no de consumo. De ahí que en esta investigación propongo que el extremo de la corrupción y la ilegalidad también son ambientes propicios para el florecimiento de una fragmentación de la realidad, así como el ocaso de los valores absolutos, como la justicia y la verdad.

En su lugar, proliferan las perspectivas individuales que se imponen por la razón del más fuerte, a través de recursos mediáticos, políticos y sociales, que orientan sobre aquello de lo que se puede hablar o creer como una verdad oficial²⁰. Por tal motivo, en esta tesis existe la necesidad de resaltar cómo Leñero lidia con la institucionalización de la verdad, considerada una autoridad incuestionable, oficializada desde los medios de comunicación y desde la actuación de los agentes judiciales.

Fredric Jameson define la posmodernidad en términos de una pauta cultural dominante bajo la cual pueden existir diferentes corrientes artísticas. En otras palabras, es importante concebirla “no como un estilo sino, más bien, como una dominante cultural: perspectiva que permite la presencia y coexistencia de un abanico de rasgos muy diferentes, aunque subordinados unos a otros”²¹. Jameson describe la posmodernidad en términos económicos y sociales, pues estos aspectos manifiestan el apoyo institucional a disposición del arte:

¹⁸ Pulgarín, *op. cit.*; p. 11.

¹⁹ Cfr. Jean François Lyotard. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1987.

²⁰ Maurizio Ferraris. *Posverdad y otros enigmas*. Madrid: Alianza, 2019; pp. 7, 21.

²¹ Fredric Jameson. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991, p. 16.

[E]sta cultura posmoderna —aunque estadounidense— es la expresión interna y superestructural de toda una nueva ola de dominación militar y económica norteamericana de dimensiones mundiales: en este sentido, como en toda la historia de las clases sociales, el trasfondo de la cultura lo constituyen la sangre, la tortura, la muerte y el horror²².

Estos mecanismos de expansión y dominio no tardan en pasar al arte, como resultado del predominio económico y social que sustenta la pauta cultural de la posmodernidad, así como por la exigencia de hegemonizar la verdad o de darle mayor peso a un discurso social en detrimento de otras explicaciones. En síntesis, esta estética actúa como una dictadura.

Finalmente, el tercer capítulo se enfoca en la novelización del crimen como una progresión de los recursos compositivos generados a partir de los rasgos de lo que se ha denominado posmodernidad. En la novela de Leñero se realiza un seguimiento de las acusaciones contra Gilberto como un asesino y enfermo mental, ambas unidas por el peso moral de sus actos: primero, a través del predominio de un discurso periodístico; después, mediante una ficcionalización. Con el fin de situar la novela dentro de sus límites genológicos, el capítulo presenta la configuración del género de la novela sin ficción, a partir de los elementos formales surgidos de la posmodernidad. Para ello, se recurre a la teoría de prototipos de Georges Kleiber²³, que permite el análisis de elementos narrativos con prominencia referencial como parte integral de la ficción.

²² *Idem*, p. 19.

²³ Georges Kleiber. *La semántica de los prototipos: categoría y sentido léxico*. Madrid: Visor (Visor Lingüística, 4), 1995.

CAPÍTULO 1. LA NOVELA SIN FICCIÓN

El término novela sin ficción problematiza la delgada línea entre los hechos que sucedieron y los que la literatura ficcionaliza, al tiempo que cuestiona la existencia de los límites genéricos de su composición: en ella convergen múltiples formas discursivas, como el periodismo, la historia o la literatura. Es posible negar su existencia, toda vez que la ficción implica una interpretación de la realidad. Además, la novela, el gran género de la libertad, tiene una estructura tan amplia que permite integrar prácticamente cualquier tipo de recurso discursivo que pueda aportar un medio para desarrollar la narración. Sin embargo, los escritores siguen empleando el término con el fin de vencer las fronteras entre la realidad y la ficción, de ahí que sea importante definir a qué se refiere dicha denominación.

La genología, como estudio de los géneros literarios, ha subestimado la discordancia entre las prácticas discursivas y géneros históricos, por lo que, ante la amplia tradición que relaciona a la literatura con el periodismo, hace falta revisar los casos limítrofes; no sólo para caracterizar a los géneros híbridos, sino también para señalar a las obras-género que son difícilmente clasificables en las categorías ya establecidas previamente. Para la realización de este proyecto, se parte de la idea de un tránsito de la novela del nuevo periodismo, eminentemente periodística y basada en la crónica, para evolucionar hacia el surgimiento de la novela sin ficción en la cual existe una preponderancia de la literatura sobre el periodismo.

La etiqueta de novela sin ficción enfatiza las múltiples relaciones de la literatura con su contexto y la manera en que los diversos poderes que condicionan toda representación del mundo social intervienen en los conflictos que detonan las tramas. Este hecho revela el carácter comprometido de sus creadores y también su inevitable voluntad de escritura fidedigna.

En ese sentido, esta investigación tiene como finalidad mostrar que existen desacuerdos o discordancias entre los modelos de clasificación que se definen a partir de características necesarias y suficientes, y las prácticas discursivas, como la novela sin ficción, de modo que se plantea una aproximación para este tipo de obras como un caso fronterizo de género, único e irrepetible, puesto que el carácter discreto de las categorías excluyentes acepta o rechaza a los miembros marginales. Así, en caso de rechazo, se forma una nueva categoría, susceptible de análisis con la teoría de prototipos.

La novela sin ficción hace patente que un género “se caracteriza por una naturaleza compleja, variable y discontinua, en la que cada obra que se suma modifica al grupo de modo más o menos importante”²⁴. De esta manera, resulta interesante entender esta clase de novelas como la actualización de una categoría, que responde a necesidades comunicativas concretas, basadas en asignación de un mayor peso a la interpretación por encima del hecho mismo.

Así se obtiene una perspectiva con mayor capacidad explicativa, que contempla a la novela sin ficción como un producto alejado de la categorización reduccionista, fundada únicamente en semejanzas y distinciones puramente textuales y se abre la posibilidad de analizar, ya sea estos elementos o las confluencias entre los géneros periodísticos, literarios e históricos, así como otros casos fronterizos que forman la categoría de novela reportaje, documental o sin ficción, en interacción con su entorno, es decir, en medio de un acto de comunicación.

Tal como afirma Marie-Laure Ryan, “las categorías genéricas son culturalmente dependientes”²⁵ y se integran a la inestabilidad del objeto de estudio. Por lo que, en cada época, se concreta una tipología de textos con las combinaciones de rasgos necesarios que se apartan del resto; en otras palabras, no hay cambios en el género de la novela, sino en cómo se ha contado de una época a otra: la de hoy día tiene la necesidad de otros recursos, como el realismo y el experiencialismo, para detonar la creación literaria.

Por lo anterior, se hace patente una reflexión sobre los límites que la novela sin ficción alcanza. Lograr este objetivo requiere situar la obra, *Asesinato*, en el contexto de la posmodernidad. Según Linda Hutcheon²⁶, la posmodernidad es un término que se utilizó primero en la arquitectura para designar aquello que se yuxtapone y que, junto con el contexto histórico, toma la forma de una declaración autoconsciente, autocontradictoria y autodestructiva. Esto constituye el valor de una época tras el ocaso de las vanguardias y las ideologías políticas. El término ha sido polémico por su uso desmedido en las discusiones de la cultura contemporánea; sin embargo, los teóricos que lo han estudiado con profundidad mantienen un consenso entre sus

²⁴ Alejandro Higashi. “Edad Media y genología: el caso de las etiquetas de género”, en Lillian von der Walde Moheno (ed.). *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Universidad Autónoma Metropolitana, 2003; p. 38.

²⁵ Marie-Laure Ryan. “Hacia una teoría de la competencia genérica”, en Miguel Ángel Garrido Gallardo (ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 2008.

²⁶ Hutcheon. *Politics..., op. cit.*; p. 1.

componentes. De suerte que poner estas características en diálogo con el texto de Leñero es útil para explicar los mecanismos de la novela sin ficción.

Con la posmodernidad, se ha desarrollado una forma de creación literaria basada en la adaptación y la documentación; uno de los recursos compositivos más destacable en esta época es la metaficción historiográfica que, según Hutcheon, consiste en la representación de hechos pasados susceptibles de una interpretación con un impulso documental. Este entorno conceptual sitúa al artista en medio de un paisaje en ruinas: la realidad, con la que trabaja para poder crear a partir de un método de reciclaje, constituido por técnicas como el *collage* y la yuxtaposición. En ese sentido, la novela *Asesinato* puede categorizarse dentro de la metaficción historiográfica debido a la transgresión de las fronteras genéricas entre la literatura y el periodismo. En *Asesinato*, la combinación de discursos narrativos, el análisis, así como la conciencia crítica del autor sobre la intrincada situación política y social de la justicia mexicana, permeada por una “ética de la arbitrariedad”²⁷, evidencian que en torno al material documental del caso pesan interpretaciones y, en ocasiones, buscar la verdad es una empresa infructuosa.

A partir de la intensa búsqueda de una verdad y la imposibilidad de la justicia, en la obra de Leñero se prefigura un concepto de la crítica posmoderna: la posverdad, una era donde la honestidad inspira la creación de eufemismos que luego se convierten en mentiras. A partir de ahí, se vuelve una costumbre vivir en el engaño, o más aún, en un mundo donde la diferencia entre la verdad y la mentira ya no existe, pues se funda una nueva la realidad política, literaria, periodística, mediática y académica que no es ni completamente una verdad, ni una mentira ²⁸.

En *Asesinato*, por ejemplo, estos aspectos cobran importancia debido a la incertidumbre acerca de la ejecución del crimen y de la inocencia o culpabilidad del presunto asesino, quien es juzgado por los medios periodísticos y no por las instituciones de impartición de justicia. De esta forma, la resolución legal del caso no residirá en la infalibilidad de la verdad que depende del aparato judicial, sino en la relativización de la percepción pública, a través de las diferentes

²⁷ Hugo Enrique Saéz Arreceygor utiliza la expresión “ética de la arbitrariedad” para designar el mecanismo por el cual se impone cualquier deseo o decisión, en el contexto de la posverdad, si se cuenta con los medios materiales suficientes. Cfr. “Biografía, *curriculum vitae*, rebeldes”, en Alberto Trejo Amezcua y Gilda Waldman Mitnick (Coords.). *Pasaporte sellado: cruzando las fronteras entre las ciencias sociales y literatura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2018; p. 34.

²⁸ Cfr. Ralph Keyes. *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*. Nueva York, St. Martin’s Press, 2004.

perspectivas correspondientes tanto a los personajes involucrados como a las diferentes versiones que estos tengan del acontecimiento.

En ese mismo orden de ideas, la interpretación de los hechos, a partir de una perspectiva única, prácticamente verosímil, pero cuando se integra una multiplicidad de voces en el relato, la verdad parece diluirse entre lagunas, incongruencias, fragmentaciones y puntos de vista. Ante casos donde se presentan indisolubles dudas o polémicas, la novela sin ficción se ha vuelto un intento por reconocer que, en el mundo actual, no existe la verdad absoluta, sino una multiplicidad de posibles verdades y que la distinción entre la verdad y la mentira resulta irrelevante.

Las novelas sin ficción se inscriben en una larga tradición del periodismo y la literatura que aparentemente destruye los parámetros de cada uno al yuxtaponerlos para formar un nuevo espécimen. Esto es sintomático en ciertos conflictos sociales, donde la ficción quizá resulta menos interesante para los escritores o la realidad les sugiere historias que necesitan ser contadas²⁹, puesto que no son ajenos a su tiempo y han luchado, como una solución provisional, por encontrar verdades escondidas o censuradas, así como por reflejar y dar orden al mundo caótico de la realidad. Como afirma Hollowell³⁰, este tipo de novelas se interesa fundamentalmente en la naturaleza humana y su poder para configurar soluciones en medio de intensos cambios sociales.

1.1 Origen y auge de la novela sin ficción

Los antecedentes más remotos de la novela sin ficción se encuentran en la *nonfiction novel*, iniciada con *A sangre fría* (1966) de Truman Capote. Este producto del nuevo periodismo surge ante la despiadada competencia de la cultura periodística y la intención de llevar la crónica al primer plano: se ofrecían reportajes literarios con un carácter intimista que los lectores no encontraban en las noticias del periódico.³¹

Puesto que esta corriente se constituyó con base en tendencias aisladas e individuales, el esquema se reprodujo, simultáneamente, en varios lugares de Estados Unidos y, de forma paralela,

²⁹ Cfr. Javier Cercas. Entrevista con Liliana Chávez. “Javier Cercas: La obsesión por la verdad”. *Nexos*, 25 de marzo de 2015, <https://cultura.nexos.com.mx/javier-cercas-la-obsesion-por-la-verdad/>

³⁰ John Hollowell. *Realidad y ficción: El nuevo periodismo y la novela de no ficción*. México: Noema, 1979; pp. 28-29.

³¹ Tom Woolf. *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama, 2018; pp. 8-19.

nace un impulso documental que prosperó en la ficción hispanoamericana. Por tal motivo, recientemente, se ha reconsiderado el punto de origen de la narrativa sin ficción en la obra del argentino Rodolfo Walsh, *Operación masacre*, de 1957.

Esta clase de escritura, según explica Walsh³², tomó forma a partir de la constante censura y evasión que sus notas periodísticas sufrían: cuando al descubrir una gran historia, entusiasmado por difundirla, la ofrecía a los diarios y editoriales, estos lo rechazaban casi sin querer enterarse. El autor incluso recalca las dificultades de desarrollar una propuesta discursiva como la narrativa sin ficción, sobre todo, porque es necesario que la sociedad permita una libre circulación de la información, hecho difícil de concebir en el contexto latinoamericano y sus prácticas literario-periodísticas.

Tomás Eloy Martínez ha seguido la tradición de la narrativa documental desde sus primeros reportajes como *La pasión según Trelew*³³, en 1973; pero, sin duda, en sus dos novelas con temática de la dictadura argentina, *Santa Evita*³⁴ y *La novela de Perón*³⁵, Martínez propone una narrativa compuesta por documentos tanto orales, como privados, en torno a la figura mítica de estos dos personajes. Por otro lado, también Martín Caparrós ha evidenciado la realidad política y cultural de Argentina con el mismo modelo del escritor comprometido, cuya labor puede arrojar una luz sobre las verdades difusas.

Asimismo, Gabriel García Márquez borró la frontera entre la verdad y la ficción en *Noticia de un secuestro*³⁶ y *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*³⁷, para relatar los problemas que atañen al contexto cotidiano del escritor, inclusive para elaborar un juicio a partir de la no ficción. Juan Villoro opina que, en ejercicios como el de la obra periodístico-literaria de García Márquez, la realidad posiciona al cronista frente al “insobornable tribunal de la verdad”; no obstante, lo que cambia es la interpretación del suceso y la lógica que el autor le asigna; además, afirma que la función del narrador de una novela-reportaje es la de crear un “paralaje”, es decir, modificar el

³² Rodolfo Walsh. *Operación Masacre. Seguido de La campaña periodística*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2009; p. 21.

³³ Tomás Eloy Martínez. *La pasión según Trelew*. México: Punto de lectura, 2007.

³⁴ Tomás Eloy Martínez. *Santa Evita*. México: Joaquín Mortiz, 1996.

³⁵ Tomás Eloy Martínez. *La novela de Perón*. México: Alfaguara, 2003.

³⁶ Gabriel García Márquez. *Noticia de un secuestro*. Barcelona: Mondadori, 1996.

³⁷ Gabriel García Márquez. *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. México: Diana, 1986.

panorama, a medida que el observador se desplaza. En ese ir y venir entre los hechos y la fabulación, el autor pone en tela de juicio la intersección entre la crónica y la ficción³⁸.

El modelo de preponderancia literaria, en cambio, ha servido a muchos escritores alrededor del mundo para lidiar con los conflictos de la imposibilidad de la justicia o para revisar verdades impuestas y visitar la caída de las grandes ideologías, como las reflexiones que, sobre el estalinismo, han vertido escritores como Martin Amis en *Koba, el Temible*³⁹; Emmanuel Carrère, en *Limónov*⁴⁰; o el caso cubano con Leonardo Padura en *El hombre que amaba a los perros*⁴¹. Además de Padura, en el ámbito hispanoamericano, Javier Cercas y Rafael Chirbes también han tratado la verdad histórica de la guerra civil española, a partir de la mezcla de hechos reales y ficcionales sin una distinción en sus límites.

1.2 La novela sin ficción en México

Una vez señalados ciertos casos de la novela sin ficción en el ámbito hispanoamericano, menciono algunos, autodesignados, del mismo fenómeno en México, con el fin de resaltar el propósito ético de la práctica de este tipo de novelas y de contextualizar el surgimiento y la posterior repercusión en la tradición literaria mexicana.

Recientemente, Juan Villoro con *El vértigo horizontal*⁴² y Diego Enrique Osorno, principalmente en su oficio de periodista, han generado textos que sobrepasan la sola estructura de la crónica, para llegar a ámbitos más literarios de la escritura; mientras que Jorge Volpi fue galardonado con el Premio Alfaguara de Novela 2018, por *Una novela criminal*⁴³, texto dedicado a resolver las discordancias sobre las diferentes versiones en el caso de Florence Cassez. El jurado enfatizó que se trataba de un “relato sin ficción” que rompía con todas las convenciones del género novelístico, luego agregó: “En esta historia, el narrador es tan sólo el ojo que se pasea sobre

³⁸ Juan Villoro. “Lo que pesa un muerto: La función del narrador en *Crónica de una muerte anunciada*”, *La utilidad del deseo*. Barcelona: Anagrama, 2017; pp. 222.

³⁹ Martin Amis. *Koba, el temible*. Barcelona: Anagrama, 2002.

⁴⁰ Emmanuel Carrère. *Limónov*. Barcelona: Anagrama, 2011.

⁴¹ Leonardo Padura. *El hombre que amaba a los perros*. Barcelona: Tusquets, 2011.

⁴² Juan Villoro. *El vértigo horizontal*. México: Almadía, 2019.

⁴³ Jorge Volpi. *Una novela criminal*. Madrid: Alfaguara, 2018.

los hechos y los ordena. Su mirada es la pregunta, aquí no hay respuesta, sólo la perplejidad de lo real”.⁴⁴

No obstante, los textos fundacionales de la novela sin ficción en México pertenecen a Vicente Leñero, autor de *Asesinato*, el relato del homicidio de Gilberto Flores Muñoz, de 72 años y su esposa Asunción Izquierdo Albiñana, de 65 años, que tiene el objetivo de analizar el caso judicial desde las herramientas literarias y periodísticas, a través de la recopilación de noticias, biografías, imágenes, caricaturas, y una recreación literaria de los hechos. Ahí, la búsqueda de la verdad y la justicia cobra importancia a partir de la incertidumbre sobre la ejecución del crimen y la inocencia o culpabilidad del presunto asesino, el propio nieto de la pareja, Gilberto Flores Alavez.

1.3 Rasgos genológicos de *Asesinato* de Vicente Leñero

En este apartado se problematizan algunos de los rasgos genológicos de *Asesinato*, según la pauta que el propio Leñero da al haberla designado como una novela sin ficción, “y sin literatura, quizás” (p. 5), tanto por su objetivo de creación, como por el resultado final del producto. En principio, se avizora que el relato sin ficción usa recursos de ficcionalización, como la presencia del narrador que mira y reordena, pero a través de la lectura esta noción se va neutralizando.

Para lograr el propósito mencionado en el párrafo anterior es fundamental partir de una definición del subgénero. La novela sin ficción tiende a mezclar al menos tres líneas temáticas: la historia referencial, la historia personal del autor al encontrar dicha historia y la reflexión sobre el proceso de escritura que, en lo esencial, recrea las vicisitudes de los escritores cuando lidian con el empeño por encontrar la verdad del caso. Por otra parte, su estructura está determinada por recursos empleados para representar lo más objetivamente el conflicto y darle orden. Sin embargo, este tipo de novelas no distan del modelo de invención cervantina: la combinación de diferentes técnicas narrativas que contribuyen a la construcción del relato como los prólogos, citas de fuentes, referencias a autores y personajes ficcionales o históricos, alusiones

⁴⁴ Fernando Savater *et al.* “XXI Premio Alfaguara de novela. Acta del jurado”, en Jorge Volpi. *Una novela criminal*. Barcelona: Alfaguara, 2018; p. 498.

autoreferenciales o, bien, las estrategias metaficcionales, pueden remitir a la novela de los siglos de oro.

No obstante, hay una clara distinción entre el propósito del uso en uno y otro caso: la novela sin ficción pretende disimular, por vía de esas herramientas discursivas, todo indicio de ficción y presentar un espejo hiperrealista del mundo, a través de datos comprobables empírica o documentalente. En las aclaraciones que anteceden al libro, Vicente Leñero señala que “El autor no ha querido tomarse libertad alguna para imaginar, inventar o deducir hechos; ni siquiera ha utilizado materiales provenientes de entrevistas o investigaciones personales que no se encuentren avalados por una constancia escrita” (p. 5). Este impulso documental inserta en la novela un complejo aparato crítico que indica la procedencia de las fuentes, un recurso que aparta el texto de la estructura de una novela y lo acerca al periodismo.

Otras novelas de Vicente Leñero, como *La gota de agua* y *Los periodistas*, contienen una interacción entre el narrador como representación del autor y su realidad circundante: se han clasificado también como novelas sin ficción, debido a que en gran parte dependen de la incorporación de la experiencia periodística del autor, en su faceta biográfica, hecho que, se considera, rebasa lo literario. Otras veces se les ha inscrito dentro de la crónica porque el narrador cuenta cómo vive los eventos y lo que fue necesario para alcanzar los conocimientos indispensables para escribir sus novelas, a través de un desdoblamiento de la figura autoral en un narrador que a la vez funge como periodista y cronista.

En *Asesinato*, en cambio, la autodenominación lleva a considerar el texto, simultáneamente como un “reportaje o [una] novela sin ficción” (p. 5), y como parte de una continuidad discursiva que va del reportaje a la novela y viceversa, ya que en ambos casos existen estrategias narrativas para hacer frente al problema de que los hechos conducen a una problematización de la “verdad” y se confronta la naturaleza siempre cambiante de toda versión de dicha verdad.

De esta manera, la incorporación del autor en el texto, con el deseo empírico de realizar un “análisis detallado, minucioso, de un crimen” (p. 5) y apelar objetivamente a los hechos, moldea la figura del narrador como un periodista-cronista que se vale de esta autoridad para poder proponer un orden de los sucesos, a través de la presentación de un texto en calidad de reportaje. Con la experiencia periodística de Leñero, se aprovechan los recursos necesarios para lograr una narración que pueda poner en tela de juicio la verosimilitud, que es cualidad de los

discursos con un referente próximo. Dentro de esta perspectiva, la incorporación de lo periodístico dentro de la novela contribuye a legitimar la veracidad del discurso en diferentes niveles, a efectos de aumentar la autoridad comunicativa del género⁴⁵.

Por otro lado, el funcionamiento de la novela sin ficción autoriza a Leñero a escribir su relato con mucha mayor libertad, pero él inmediatamente modifica la categoría para eliminar el artificio de un narrador separado de la figura del autor; así, cuando se presenta en tercera persona a través de menciones esporádicas de su persona, simplemente como “el autor”, se reproduce un discurso mucho más parecido al reportaje de investigación, que presupone un grado de fidelidad mayor a lo hechos, distinto a la subjetividad del yo de la crónica (o de la novela). Esto, sumado al traslado de los eventos y las personas en perfecta correspondencia, enfatiza las características formales de un reportaje; de igual manera, desde la advertencia inicial se incita a los lectores a crear expectativas de objetividad, provocada por la creencia de que hay una experiencia de campo con respecto a los hechos verdaderos.

La inserción de notas periodísticas como una fuente implica seguir la convención de la verdad que figura en la modalidad del texto informativo. Este recurso aporta credibilidad al texto, pero, al mismo tiempo, involucra una estrecha interpretación personal del autor, acerca del tema y su representación en los medios. Sobre todo, considerando las secciones y el tipo de periódicos y revistas de las cuales se toman las notas reproducidas por Leñero: la mayoría de ellas provienen de las secciones de la nota roja. En notas al pie de página, el autor da cuenta de la transcripción “prácticamente textual” (p. 9) de las noticias periodísticas. Ahí mismo, se agregan notas sobre la actuación poco ética de los reporteros. En el siguiente capítulo se ahondará en el tema.

El periodismo, entonces, no deja de ser un discurso cuya presunción de verdad depende del pacto con el lector. Según Aníbal González, el discurso periodístico ha ganado prestigio y poder en su supuesta capacidad para ser un medio transparente de representación, pero ha perdido de vista que para ofrecer esa apariencia de verdad depende de recursos retóricos que tienen su origen en la literatura⁴⁶.

⁴⁵ Danny J. Anderson. “Retórica de la legitimidad: las exigencias de la crónica en las ‘novelas sin ficción’ de Vicente Leñero”. *La Palabra y el Hombre*, no. 84, octubre-diciembre 1992; p. 63.

⁴⁶ Aníbal González. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993; p. 108.

La lectura de *Asesinato* como la historia de una investigación documentada no sólo se convierte en una relación de hechos, sino evidencia que existe el problema de autorizar una única versión de la verdad; la yuxtaposición de múltiples testimonios y documentos enfatiza las radicales contradicciones que se citan a lo largo de la novela, porque en realidad, estas versiones están condicionadas y construidas por los intereses políticos, sociales y personales que afectan el caso. Al respecto, Leñero señala en la apertura de la novela que son justamente estas “características, antecedentes y repercusiones [las que] permiten iluminar áreas significativas de la sociedad mexicana en esta segunda mitad del siglo veinte” (p. 5). Dicho lo anterior, se demuestra que el autor es consciente de los alcances y consecuencias de la novela en el ámbito social, más allá de los objetivos estéticos del relato.

A partir del Boom latinoamericano y las corrientes posteriores en la narrativa hispanoamericana, el periodismo se ha asimilado abierta y libremente como uno de los elementos textuales que contribuye a la narrativa. Esto no quiere decir que el periodismo funcione como un añadido, antes bien, vuelve más complejo y variado el texto literario, aportándole veracidad. *Asesinato* analiza el periodismo como un aparato poderoso que se usa para manipular indebidamente y fomentar una opinión pública mal informada, hecho en el que concuerda Danny Anderson: “[*Asesinato*] presupone, en otras palabras, el poder del periodismo para manipular la sociedad y la vulnerabilidad del periodismo a ser manipulado.”⁴⁷

La novela sin ficción, como una simbiosis entre lo novelístico y la realidad sociohistórica, manifiesta la necesidad de convencer a los lectores de una propia versión particular del suceso, de modo que el texto autoriza la conexión empírica entre el relato y el mundo sociohistórico, a través de alusiones exactas, lugares específicos, nombres propios de personas conocidas, diagramas y una compleja red de detalles y referencias a la realidad, convocando datos que posiblemente el lector reconozca y asuma como verdaderos o posibles para contribuir a la argumentación de la verosimilitud.

La incierta existencia de una verdad en el caso del doble asesinato de los Flores Muñoz, o su endeble veracidad, constituye una base inestable sobre la que se desarrolla la obra. La estrategia

⁴⁷ Anderson, “Retórica...”, *op. cit.*, p. 77.

despierta el interés del público puesto que privilegia una trama que permite el acceso a la historia desde otro ángulo: el de la crítica y la relectura de la historia.⁴⁸

Josefina Ludmer ha recalcado que la producción textual más reciente, que borda entre la realidad y la ficción, se caracteriza porque este tipo de escrituras salen de la frontera de la literatura y quedan en posición “diaspórica”, puesto que están fuera de los parámetros de un relato literario, aunque en su interior guardan características formales de una novela o un cuento, muchas veces atravesados por algún género literario inserto, como la novela policial, por ejemplo. De esta manera, toman forma de testimonio, autobiografía, reportaje periodístico, crónica, diario íntimo y aparecen catalogadas como literatura, pero su contenido se ocupa de una ambivalencia: al mismo tiempo son y no son literatura, así como son realidad y ficción.

Toda esta conjunción de límites reformula la categoría de realidad, pues salen de la literatura y delimitan representaciones que no puede leerse como simple “realismo”, sino como relaciones referenciales o verosimilizantes que construyen su propia realidad. Esa es una de sus políticas, como explica Ludmer:

La realidad cotidiana de estas novelas no es la realidad histórica referencial y verosímil del pensamiento realista y de su historia política y social (la realidad separada de la ficción), sino una realidad producida y construida por los medios, las tecnologías y las ciencias. Es una realidad que no quiere ser presentada porque ya es pura representación: un tejido de palabras e imágenes de diferentes velocidades, grados y densidades, interiores-exteriores a un sujeto, que incluye el acontecimiento, pero también lo virtual, lo potencial, lo mágico y lo fantasmático.⁴⁹

Las escrituras que hacen un uso de los materiales de archivo, como la de Leñero en su novela sin ficción, con el fin de señalar que dentro de las representaciones de la fuente policial hay una interpretación, crean textos que por su carácter fragmentario e híbrido insisten en ser llamadas inclasificables, a pesar de que son reconocibles por sus lectores y autores, según su nivel de involucramiento, como textos que exploran el acontecer social para determinar qué se sabe de la realidad y qué áreas se pueden suplir con conjeturas.

En esta investigación no se considera la novela sin ficción como una novela sin género, o como una novela “degenerada”, en tanto que transgrede las normas de un subgénero dado, sino

⁴⁸ Cfr. Liliana Chávez. “*Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez. La representación de la entrevista periodística en la ficción latinoamericana”. Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012; p. 56.

⁴⁹ Josefina Ludmer. “Literaturas posautónomas”. *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. Vol. 17, julio 2007. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>.

que son parte de una continuidad entre los límites de cada discurso mezclado, por lo que constituyen una sola obra con diferentes niveles de lectura, que dependen de la configuración y la preponderancia en la mezcla de los géneros discursivos que la componen. Así, la tendencia es formar un prototipo de género en sí mismas. En los capítulos siguientes se intenta explicar cuál es el proceso que sigue *Asesinato* para delimitar su categoría genérica.

CAPÍTULO 2. LA DICTADURA DE LA POSMODERNIDAD

2.1 Ficción y realidad en el mundo de la posmodernidad

La novela sin ficción nos sitúa ante una compleja circunstancia, pues, tanto el género como la posmodernidad implican una fuerte relación entre el contexto histórico y los agentes del mundo real. De tal manera que, para no eludir el deslinde entre la realidad y la ficción, este apartado mostrará cómo se representa el mundo real en la novela sin ficción, atendiendo a las particularidades de *Asesinato*.

En forma lógica, ficción y realidad suceden en la novela sin ficción de forma traslapada, puesto que desde la perspectiva del lector no siempre es fácil distinguir la superposición del mundo ficcional sobre el mundo de la realidad. En la novela sin ficción, es evidente que los dos conceptos están en constante relación, donde parece evidente que la ficción no es lo mismo que la realidad; sin embargo, debido a que la primera se nutre de la segunda, se puede decir que hay un punto de coincidencia entre las dos.

Para precisar el concepto de realidad al que alude necesariamente la novela sin ficción por la naturaleza de los hechos que trata, se sigue a Benjamin Harshaw⁵⁰, quien propone la existencia de campos de referencia que corresponden a la ficción y a la realidad. Harshaw distingue el mundo de la ficción como un “campo de referencia interno”, al cual define como “toda una red de referentes interrelacionados de diversos tipos: personajes, eventos, situaciones, ideas, diálogos, etc.”⁵¹ Así pues, un texto literario proyecta su propio campo de referencia al que los demás referentes aluden constantemente, es decir, construye su propia realidad al tiempo que la describe: “Dentro de este campo de referencia interno, juzgamos los valores de verdad de las proposiciones valiéndose de cualquier otra información que podamos disponer con respecto al mismo campo.”⁵²

⁵⁰ Benjamin Harshaw, “Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework”. *Poetics Today*, 5, 2, 1984; pp. 227-251.

⁵¹ “[A] whole network of interrelated referents of various kinds: characters, events, situations, ideas, dialogues, etc.” *Idem*; p. 230.

⁵² “Within this Internal Field of Reference, we judge the truth values of propositions using whatever other information for the same Field that we may have.” *Ibidem*.

Por otro lado, de acuerdo con el mismo teórico, el mundo objetivo está constituido por lo que él llama “campos de referencia externos”, los cuales son: “todos aquellos marcos de referencia exteriores a un texto dado: el mundo real en el tiempo y el espacio, la Historia, una filosofía, las ideologías, los conceptos de la naturaleza humana, otros textos.”⁵³ En ese entendido, un texto literario puede invocar elementos procedentes de dichos campos de referencia externos a través de nombres de lugares, hechos, fechas históricas o figuras reales, pero también de diversas afirmaciones relativas a la naturaleza humana, la sociedad, la tecnología, el carácter nacional, la psicología, la religión, un texto periodístico, entre otras manifestaciones culturales.

Adicionalmente, Harshaw designa dos procesos de trasvase del material referencial: modelización y representación, donde el primero implica que los mundos ficcionales se configuran a imagen y semejanza del mundo de la experiencia: “Necesitamos el conocimiento del mundo para dar sentido a una obra de ficción, construir los marcos de referencia a partir de material disperso, llenar las lagunas, crear las jerarquías necesarias, etc.”⁵⁴ En el segundo, en cambio, insiste en que todo mundo ficcional representa inexcusablemente la realidad:

Existe una relación de representación entre el campo de referencia interno y los campos de referencias externos: ciertos comportamientos, escenas, complejos constructos de significado pueden ser entendidos como ‘típicos’ (o ‘atípicos’ o, en todo caso, representativos) cuando se proyectan sobre la Historia, la naturaleza humana, la sociedad urbana, o en cualquier otro campo de referencia generalizado.”⁵⁵

Los procesos de relación entre los campos de referencia internos y externos demuestran que, aunque existe un grado de autonomía en la ficción, no existe ninguna obra literaria independiente de su cultura y su contexto. *Asesinato* toma parte de una realidad ocurrida en la ciudad de México en octubre de 1978 y al revelar que sus fuentes están basadas en las declaraciones de acusación y defensa en torno al caso, así como en material documental, restringe el campo de referencia interno a la mínima invención; por ejemplo, en la página 13, en lugar de resolver la

⁵³ “Any Frame of Reference outside of a given text: the real world in time and space, history, a philosophy, ideologies, views of human nature, other texts.” *Idem*; p. 243.

⁵⁴ “We need knowledge of the world to make sense of a work of fiction, construct the frames of reference from scattered material, fill in the gaps, create the necessary hierarchies, etc.” *Idem*; p. 250.

⁵⁵ “[T]here is a relation of representation from the Internal Frame of Reference to External Frame of References: certain behavior, scenes, complex meaning constructs may be understood as “typical” (or “atypical” or otherwise representative) when projected upon history, human nature, urban society, or any other generalized Frame of Reference.” *Ibidem*.

discrepancia de los testimonios y llenar las lagunas, no hace sino señalarlas en una nota al pie de página que remite a cierta parte del predominio del discurso narrativo en *Asesinato*: “Esta versión difiere de la que más tarde sostuvo el doctor Flores Izquierdo [...] Ver cuarta parte: La novela del crimen. Capítulo 3” (p. 13).

Las notas periodísticas que Leñero reproduce en la primera parte de *Asesinato* constituyen el campo de referencia externo, en el que, debido a la continua producción, debe haber una selección [“En realidad nunca se produjo un silencio absoluto. En el lapso de seis años el caso se ha reavivado periódicamente y de ello ha dado cuenta en la prensa, atenta siempre a cualquier noticia que aluda al asesinato de los Flores Muñoz.” (p. 60)]; en tanto que constancia escrita del mundo real, la prensa funge en *Asesinato* como un entramado intertextual que permite vislumbrar, a la vez, el desarrollo de los eventos y la forma en que se percibieron ideológicamente.

Por otro lado, el concepto de ficción del que partimos está basado en el modelo de mundos posibles de Lubomir Doležel, quien propone la noción de que “los mundos ficcionales son conjuntos de estados posibles de cosas”⁵⁶. El postulado de Doležel también se refiere a la permeabilidad de fronteras entre el mundo ficcional y lo que el teórico llama el mundo actual, puesto que éste último penetra en el primero, aportando modelos para su organización interna, por ejemplo, a través de la experiencia de su autor, y, en suma, suministrando materias para la construcción de mundos posibles. Estos son ilimitados en número, pues dependen de la visión particular de cada individuo, así que pueden existir tantas versiones como perspectivas autorales, cuando esta experiencia se traduce en la formación de modelos y estructuras de mundos ficcionales:

*Los mundos ficcionales son accesibles desde el mundo real. La semántica de los mundos posibles legitima la soberanía de los mundos ficcionales frente al mundo real. Sin embargo, al mismo tiempo su noción de accesibilidad ofrece una explicación de nuestros contactos con los mundos ficticios. Para ese acceso es necesario atravesar las fronteras del mundo, transitar del reino de los existentes reales al de los posibles ficcionales. Bajo esta condición, el acceso físico es imposible. Los mundos ficcionales sólo son accesibles desde el mundo real a través de canales semióticos, mediante el proceso de información.*⁵⁷

⁵⁶ Lubomir Doležel. “Mímesis...”, *op. cit.*; pp. 69-94.

⁵⁷ *Idem*; p. 82. Las cursivas provienen del original.

Incluso con base en esta tesis de accesibilidad a los mundos ficcionales, la espinosa cuestión de las relaciones entre la realidad y la ficción todavía sigue siendo problemática, puesto que, si como hemos dicho antes, el periodismo escrito es una representación de un mundo real, estamos hablando de una construcción cultural, que en gran medida depende de la experiencia del autor, de manera que *Asesinato*, como un mundo de ficción, no se construye a partir de la realidad empírica, sino de una realidad seleccionada con una visión específica e individual: “Esto quiere decir que desde la perspectiva del lector no siempre es fácil distinguir la superposición del mundo posible sobre el mundo de la realidad. Debemos, entonces, aceptar que en este paso del mundo de la realidad al mundo de la ficción existen grados que nos permiten hablar de una mayor o menor identificación entre ambos mundos.”⁵⁸

La tesis de Doležel implica que el autor nunca ignora la realidad misma, así como tampoco invalida el carácter ficcional de su obra. La accesibilidad del mundo real dentro del ficcional plantea el problema de la verdad y la referencia literaria que se funda en una larguísima tradición mimética de fuente aristotélica e ilustrada por Auerbach, modelo en el que Doležel reivindica la posibilidad de que los textos contengan contradicciones explícitas a las leyes lógicas o naturales de la realidad, donde bastaría que tales mundos sean internamente coherentes para los lectores.

No obstante, en géneros como la novela sin ficción aún quedan patentes las dudas sobre la coherencia interna: no todos los hechos del mundo actual tienen una explicación satisfactoria; el teórico checo señala que “los mundos ficcionales de la literatura son incompletos.”⁵⁹ Según explica, Doležel, esta propiedad “implica que muchas de las conclusiones concebibles acerca de los mundos ficcionales literarios son irresolubles”⁶⁰; posteriormente añade que esta característica, más allá de una deficiencia lógica de los mundos ficcionales, también es un factor importante de su eficacia estética, toda vez que en estos espacios vacíos los autores pueden declarar una indeterminación y el lector debe aceptar que, así como ocurre en la realidad, los misterios muchas veces no tienen solución.

En *Asesinato*, quien lee puede tener la máxima cantidad de detalles, pero el motivo de la narración es precisamente el misterio que envuelve a los datos faltantes. El capítulo 6 de la

⁵⁸ Martínez Morales, “Leñero...”, *op. cit.*; pp. 176-177.

⁵⁹ Doležel, “Mímesis...”, *op. cit.*; p. 84.

⁶⁰ *Idem*; p. 85.

primera parte, “Pormenores”, trata de llenar los huecos informativos que suceden a la presentación de Gilberto como el presunto asesino, luego de que los principales periódicos mexicanos desplegaran los titulares que señalaban que el nieto confesó el doble crimen (p. 29), sin dar a conocer hasta ese momento el contenido de la confesión. Posteriormente, esta indeterminación se va completando, nunca a través de las palabras de Gilberto, sino de manera indirecta a través de las declaraciones citadas en las notas periodísticas:

Con lujo de detalles, el jefe policiaco relató las declaraciones de Flores Alavez de quien dijo: desde un principio se reveló como ‘un tipo audaz, frío y mentiroso de lo peor.’ [...] ‘fueron tantas sus mentiras que su propio padre llegó a señalar en tono molesto: está mintiendo. Finalmente el responsable expresó: no recuerdo nada.’ [...] Durante el interrogatorio se alegó que el hijo del subdirector médico del Instituto Mexicano del Seguro Social [Gilberto Flores Alavez] actuó en un momento de inconsciencia impulsado por conflictos familiares; sin embargo, se declaró que por lo menos con un mes de anterioridad estuvo planeando matar a sus abuelos (p. 35).

La cita anterior corresponde a un extracto de la nota de la *Primera edición de Últimas Noticias de Excelsior*, en la que es posible notar que los detalles se van supliendo a partir de la entrevista con Jesús Miyazawa, jefe de la policía, pero no se acerca al lector al texto de la declaración de Gilberto, más que por la pequeña frase “no recuerdo nada”. A esta nota la sigue otra, esta vez del *Sol de México*, que detalla la participación de Anacarsis Peralta, en la misma versión de Miyazawa, lo que expande la versión sobre el plan del crimen, pero desmiente la actuación de Gilberto bajo la inconsciencia, así como su móvil:

Gilberto Flores Alavez y Anacarsis Peralta el jueves por la tarde acudieron a la ferretería “La Gloria” que se localiza en Rafael Delgado 4, donde adquirieron dos machetes que en un principio el nieto aseguró a su amigo eran para tirar la cabaña que se encuentra en Pedregal 165 [...] Anacarsis, a quien unos meses antes le había dicho Gilberto que era el nieto consentido y el futuro heredero de sus abuelos, acudió a verlo a la residencia para que le explicara lo sucedido, diciéndole el nieto. “Si nos cachan en esto nos hundan a los dos, por lo que no es bueno que nos vean juntos. (p. 35-36)

La dispersión de la información periodística es el recurso propio de la ficción con el que la novela trata de encontrar la verdad del caso. Al recrear una línea cronológica apegada al desarrollo histórico de lo sucedido, *Asesinato* dosifica la información y crea la sensación de suspenso al pasar de la versión de un asesino inconsciente, dominado por la locura, al detalle en el que “los expertos señalan que el caso de este joven [Anacarsis] tendrá que ser analizado para determinar si no es responsable de encubrimiento” (p. 37). De esta forma, se evidencia que la

ficcionalización en el texto de Leñero, más que en una gradación de invención, se encuentra en los recursos empleados para la representación del mundo actual.

Thomas Pavel⁶¹ señala que las fronteras entre el mundo actual y los mundos ficcionales son imprecisas, además de variables histórica y culturalmente, pero, sobre todo, muy permeables: “Deberíamos tratar la ficción como un fenómeno dinámico, condicionado histórica y culturalmente, que contrasta e interacciona con la realidad y el mito. Lejos de estar bien definidas y cerradas, las fronteras ficcionales parecen ser accesibles por varios lados, a veces fácilmente traspasables, según diversos tipos de exigencias en cada contexto”⁶². Con lo anterior se apela a una actitud mucho más flexible sobre los límites de la ficcionalidad, de tal manera que se pueda considerar que la transgresión de los límites opera en ambos sentidos: los elementos del mundo real terminan ficcionalizándose, así como las entidades contenidas en los mundos de ficción sobrepasan ampliamente los límites de lo ficcional y acaban influyendo sobre el mundo real.

De esta manera, es evidente que, si bien la ficción no es lo mismo que la realidad, aquélla se nutre de ésta y viceversa; pero el traslado de los elementos de un lugar a otro no necesariamente sucede por un proceso que disfrace o deforme, sino que, para construir específicamente el mundo de la ficción, cada texto recurre a ciertos mecanismos dictados por las necesidades de la narración y los imperativos vigentes de las convenciones histórico-culturales de la tradición literaria, entre ellas, el género. En cierto tipo de obras, el uso de elementos no ficticios, tales como documentos, sirven no sólo de apoyo a la trama, sino que le confieren a la obra un carácter testimonial.

Así, el tipo y el grado de accesibilidad al mundo posible desde el mundo real varía según la forma del texto, pues hay una mayor compatibilidad con géneros como la historia, la biografía, la crónica y el periodismo en general. Además, aunque los textos ficcionales pueden reproducir la realidad con una máxima precisión, para evitar una confusión, evidencian su ficcionalización, como es común en la novela sin ficción, y *Asesinato* no es la excepción, pues desde las aclaraciones preliminares se autonombra como una novela.

⁶¹ Thomas Pavel, “The Borders of fiction”, *Poetics Today*, 4, 1983; pp. 83-88.

⁶² “We should treat fiction as a Dynamic, historical and culturally conditioned phenomenon, in contrast and interaction with actuality and myth. Far from being well-defined and sealed off, fictional borders appear to be variously accessible, sometimes easy to trespass, obeying different sorts of constraints in different contexts.” *Idem*; p. 86.

Como expuse en el capítulo anterior, según Hutcheon, la autorreflexión como rasgo de la posmodernidad se alinea con el contexto histórico, de manera que hace al texto pertenecer tanto al mundo del arte como al de la vida real. A través de este recurso, Leñero construye un mundo posible a partir de un sinfín de elementos de la realidad, comprobables por medios extraliterarios y por su experiencia de edición como periodista, lo que conlleva a determinar que el relato se trata de un texto de carácter ficcional, pero que es eminentemente mimético, puesto que se limita a representar una realidad empírica. Así, cuando el autor se asume como un narrador-personaje instauro un mundo posible en conexión con el campo de referencia externo que constituyen las fuentes testimoniales⁶³.

El impulso documental, otra característica de la posmodernidad, muestra una intención de reinsertar las verdades apócrifas o excluidas del registro histórico y la conciencia de que la verdad no está en las fuentes oficiales sino en los márgenes⁶⁴. Beatriz Sarlo considera que este cambio de perspectiva sobre el valor de los documentos oficiales, frente a las fuentes en primera persona, se dio a partir de sucesos como las dictaduras militares en América Latina o el Holocausto en Europa, donde la confianza en el testimonio de las víctimas fue necesaria para hacer justicia: las narraciones orales fungen como la fuente principal de información y son legitimadas por la academia con la finalidad de contribuir a la historia oral. El testimonio, entonces, ocupa un lugar central en las historias contemporáneas y ha logrado alcanzar una gran popularidad⁶⁵.

Asesinato presenta una diversidad de testimonios junto a otro tipo de documentos escritos y gráficos que, sin embargo, no permiten llegar a una conclusión certera sobre el homicidio, por lo que se advierte una cautela sobre el testimonio. En relación con este mismo tema, Sarlo advierte un peligro en la preponderancia de la subjetividad: “sólo una confianza ingenua en la primera persona y en el recuerdo de lo vivido pretendería establecer un orden precedido por lo testimonial. Y sólo una caracterización ingenua de la experiencia reclamaría para ella una verdad más alta”⁶⁶. Ahora bien, esta crítica a la literatura testimonial plantea el problema de la subjetividad de las perspectivas que no se confrontan con otro tipo de fuentes lo cual determinaría una versión única dentro de la novela sin ficción. En contraste, se comprueba que el testimonio

⁶³ Martínez Morales, “Leñero...”, *op. cit.*; p. 183.

⁶⁴ McHale, *op. cit.*; p. 90.

⁶⁵ Cfr. Beatriz Sarlo. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. México: Siglo XXI, 2006; 166 pp.

⁶⁶ Sarlo, *op. cit.*; p. 63.

se utiliza en la novela como una forma de creación de empatía y sugiere la necesidad de que la labor periodística cuestione la existencia de una única verdad posible, de tal modo que Leñero queda como único intermediario entre lo publicado por los medios de comunicación y lo secreto.

De esta manera, Leñero trata de analizar lo público y lo privado, pero ante la ambigüedad de definir lo real dentro de lo ficcional, su texto parece renunciar a los límites fijos entre las perspectivas objetivas y subjetivas, desdibujando las jerarquías que conectan al autor, el lector y la obra⁶⁷. Esta relación de la verdad empírica con una verdad estética está dada porque la novela se basa en que existe una verdad judicial de la que se espera una solución objetiva. El contexto de la posmodernidad, en cambio, permite al autor acercarse a una revisión individual de las versiones de los involucrados que pueden modificar o no la verdad producida en el juicio de Gilberto, al cuestionar la calidad y la veracidad del proceso que enfrenta el acusado, equiparando la verdad empírica a una verdad posible, lo cual permite la existencia de diversos mundos posibles con aspecto de “realidad”, retomando a Doležel.

Con estas suposiciones se resalta un rasgo esencial de la posmodernidad: la crisis de la referencialidad, donde la ficción se impone ante un discurso periodístico que ya no puede dar cuenta fielmente, como supone la naturaleza de los medios informativos, de una circunstancia a la que se ha llegado gracias a las descentralizaciones en favor de las formas subjetivas, la fragmentación de la acción, la parodia, la ironía y el humor. Debido a esta condición de la novela contemporánea, los personajes históricos se someten a un proceso de desmitificación en medio de una realidad con apariencia engañosa y difícil de representar. No es que no exista un referente, sino que éste se expone a la duda, se vuelve materia maleable del autor: “Ante esta crisis de referencialidad la novela hace ostensible su artificialidad al utilizar la imaginación como forma de transmisión de la discontinuidad de la realidad”⁶⁸, tal como sucede en *Asesinato*.

2.2 La prefiguración de la posverdad en el conflicto de *Asesinato*

Uno de los extremos más populares y radicales de la posmodernidad, que se conocen hoy en día, es la posverdad. Esta práctica ronda ya en *Asesinato* y tomará relevancia en posteriores ejemplos

⁶⁷ Chávez Díaz, “*Santa Evita...*”, *op. cit.*; p. 15.

⁶⁸ Pulgarín, *op. cit.*; p. 50.

de novelas sin ficción⁶⁹, como un mecanismo importante dada la corrupción del contexto en que se sitúa el relato. De esta manera, cuando los narradores se enfrentan a describir casos reales complejizados por la posverdad, sólo pueden guiarse por indicios generados a partir de fuentes documentales.

Evidentemente, la posverdad es un concepto que Vicente Leñero no pudo tener en cuenta al escribir su obra (puesto que entonces no se denominaba como tal). Sin embargo, su capacidad de análisis de la realidad periodística evidencia una gran sensibilidad para detectar un conflicto de esta naturaleza y señalar la prefiguración de uno de los problemas más importantes de la posmodernidad en la transmisión de la información. Esto no quiere decir que Leñero sea apólogo de la posverdad, ni que sea un practicante de este concepto, puesto que los textos literarios no son un panfleto, ni se pueden usar para ilustrar o comprobar fenómenos sociales. Antes bien, como representación, *Asesinato* puede ejemplificar cómo los conceptos se aplican de una disciplina a otra, creando un “efecto-ideología”⁷⁰, es decir, un recentramiento de la problemática en términos textuales, donde se puede dar relevancia a un concepto que no es cardinal desde el punto de vista literario.

Entonces, en este análisis se habla de posverdad en términos de una prefiguración textual, una categoría operativa recurrente en la obra de Leñero, descrita por José Luis Martínez Morales⁷¹, quien identifica que sólo al autor de *Asesinato* se le podría ocurrir traer a colación los textos literarios de Asunción Izquierdo en el proceso judicial, y considerarlos una profecía cumplida. La mirada atenta de Leñero logra poner en la óptica del lector ciertos detalles textuales, incluidos los ficcionales, por minúsculos que sean, para conferirles un estatus de antecedentes de una significación mayúscula. Esta propuesta de lectura se sostiene por la presencia de citas y referencias textuales de los hechos, así como de personajes que más tarde cobrarán relevancia. En

⁶⁹ Jorge Volpi en *Una novela criminal*, considera la posverdad un concepto tan elástico e inconsistente bajo cuya lógica prefiguran la mayor parte de los asuntos criminales en México. Volpi entiende la posverdad mexicana como un “efecto corruptor”, es decir una falta de fiabilidad en el testimonio de las víctimas, y como un ámbito en donde los poderosos mienten, ni siquiera de un modo sistemático, sino de una forma en donde sus mentiras ya no incomodan a nadie; al reconocimiento de una mentira, se añade otra, generalmente de parte de las autoridades policiales que impide considerar cualquier declaración como prueba. El mismo tema ya había sido planteado tácitamente por Leñero en *Asesinato*. Cfr. Jorge Volpi. *op. cit.*; pp. 377-390.

⁷⁰ Nattie Golubov. “Ni tan lejos ni tan cerca: de cómo un concepto viajero puede aproximar a la teoría literaria y la sociología”, en Alberto Trejo Amezcua y Gilda Waldman Mitnick (Coord.). *Pasaporte sellado: cruzando las fronteras entre ciencias sociales y literatura*. Universidad Nacional Autónoma Metropolitana, 2018; p. 138.

⁷¹ José Luis Martínez Morales. “*Asesinato*: la novela del lector”. *Texto crítico*, 36-37, 1978; p. 63.

este sentido, la primera parte del texto, “La investigación periodística”, *pre-figura* la parte novelada: “la novela del crimen”. En cambio, la segunda sólo es prefigurada por la primera, en tanto que asume partes textuales de ésta en su formación. Dado que se trata, indudablemente, de una estrategia intertextual, el mecanismo de la prefiguración se puede extender hacia el problema de la transmisión de la información periodística y las consecuencias literarias que ello implica.

Para mostrar la profundidad y la actualidad del conflicto representado en *Asesinato* dedico algunos párrafos para definir el concepto de posverdad y su origen. El término se atribuye a Ralph Keyes, quien en 2004 publicó su libro *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*⁷². Ahí describe una era donde la deshonestidad inspira la creación de eufemismos que luego se convierten en mentiras. En consecuencia, se vuelve una costumbre vivir en el engaño o, más aún, se vive en un mundo donde la diferencia entre la verdad y la mentira ya no existe, pues se funda una nueva categoría de la realidad política, literaria, periodística, mediática y académica, que no es completamente una verdad, pero tampoco una mentira.

El concepto cobró relevancia en 2016, cuando el diccionario Oxford lo eligió como la palabra del año y la definió como “Aquello que se relaciona con, o denota circunstancias en las que los hechos objetivos son menos influyentes a la hora de conformar la opinión pública que las apelaciones a la emoción y a las creencias personales.”⁷³ Esta definición subraya que el prefijo “pos-” no indica un sentido temporal, como si la verdad se hubiera dejado atrás (como sucede en “posguerra”, por ejemplo), sino que hace referencia a la irrelevancia de la verdad.

La elección de la palabra obedeció al aumento de su empleo, que se relaciona con el Brexit y las elecciones presidenciales de Estados Unidos de aquel año, pero el diccionario indicó que el concepto existía desde hacía más de una década. En español, la Real Academia Española la incorporó a finales de 2017, en la versión en línea del *Diccionario de la lengua española*. En aquel entonces, Darío Villanueva, director de la institución, destacó que en las bases de datos de la RAE, la palabra aparece con registros de uso que se remontan a 2003⁷⁴.

⁷² Keyes, *op. cit.*; p. 5.

⁷³ La traducción citada corresponde a la edición de Lee McIntyre. *Posverdad*, trd. Lucas Álvarez Canga. Madrid: Cátedra, 2018; p. 28.

⁷⁴ María Jesús Colmenero. “Profesionales de la información y documentación en tiempos inquietos”, en Aurora Cuevas-Cerveró; Elmira Simeão y Francisco Carlos Peletta (Coord.). *Información, ciencia y sociedad en tiempos de posverdad*. São Paulo: Escola de Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; Madrid: Universidad Complutense, 2021; p. 12.

La posverdad fue el resultado de la inflación de la simpatía posmodernista por lo popular. Maurizio Ferraris⁷⁵ sostiene que se trata de una liberación de lo posmoderno más allá de las aulas de la universidad y de las bibliotecas, cuyo logro es el absolutismo de la razón del más fuerte. Desde esa perspectiva, la posmodernidad se vuelve, en su extremo más radical, una especie de dictadura donde se sumerge todo aquel que quiera narrar la realidad, porque, de manera irremediable, tendrá que lidiar con diferentes versiones de las narrativas, que dependen únicamente de la percepción subjetiva.⁷⁶

A partir de la posmodernidad la verdad se encuentra bajo vigilancia, pues habría que reconocer que en el acto de construcción del discurso (no sólo el literario, sino incluso el científico) habría también aportaciones de interpretación de los propios valores, la historia y suposiciones del enunciador. Hayden White⁷⁷ sostiene que el discurso histórico también está sujeto a la interpretación subjetiva del historiador, esto debido al carácter narrativo de la historia y a su origen como construcción humana; es decir, podría haber muchas respuestas históricas, en vez de sólo una; más aún, que todo discurso se trata sólo de una narrativa socialmente creada y no existe tal cosa como la verdad objetiva.

Los peligros de la interpretación en el nivel popular entran en conflicto cuando, por ejemplo, la idea de que la ciencia encarna la verdad absoluta tampoco funciona en el ámbito de la posverdad, pues, el “postruista”, aquel que practica la posverdad, prolonga la duda sobre el alcance de la objetividad de la ciencia (aunque no en todos los casos de forma consciente), con el pretexto de que, por naturaleza, los humanos mantienen ciertos sesgos cognitivos, que justifican con el conocimiento científico, cuyo constructo se basa en el consenso.

En cambio, los negacionistas no cuestionan si la ciencia es la mejor manera de obtener la verdad, sino que se enfocan en señalar si sus científicos pueden ser capaces de declarar la verdad a pesar de sus propias convicciones. Por tanto, la incertidumbre gira en torno al sentimiento de que todas las verdades son iguales, en un contexto donde las opiniones proliferan, pero no se

⁷⁵ Ferraris, *op. cit.*; p. 7.

⁷⁶ Ferraris atribuye el fenómeno de la posverdad a la difusión masiva del principio fundamental de la estética posmoderna: el énfasis en el propio individuo. Citando la frase de Nietzsche, “No existen los hechos, sólo las interpretaciones”, el autor explica el desencadenamiento de una versión radical de la hermenéutica que ha creado la percepción de que no hay una realidad independiente del pensar humano, por lo que es muy difícil encontrarla.

⁷⁷ Hayden White, “El texto histórico como artefacto literario”, *El texto literario como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós, 2003; pp. 107-140.

atiende a los hechos; por el contrario, algunas verdades se presentan como indiscutibles o con una mayor proyección.

En *Asesinato*, el juicio de Gilberto sigue un proceso de derecho positivo que incorpora el método científico para las pruebas periciales, pero los resultados no son suficientes para determinar la culpabilidad del acusado. Incluso, son motivo de alegatos e interpretaciones tanto de la parte defensora como de la acusadora, en favor o en contra de la inocencia o culpabilidad de un sujeto. Por este motivo, se hace patente el recurso de suspensión de la verdad científica, para pasar a un estado de construcción de los hechos de la realidad, en función de una discusión para obtener el deseado consenso. Durante gran parte de la novela asistimos a un debate cuyo objetivo no sólo es conocer todas las partes, ni dar tiempo suficiente a cada lado, sino facilitar el desarrollo de una conclusión.

Por ejemplo, en el análisis de Leñero sobre las evidencias de la escena del crimen, se relata lo concerniente a las pruebas científicas con respecto a los machetes, como armas del homicidio, y las discrepancias con otras pruebas; entre otros indicios, la falta de correspondencia con las heridas:

Quando más tarde el directo del Servicio México Forense y los peritos de la Defensa examinaron el machete en el Juzgado, se descubrió que la anterior descripción sobre el afilado de la hoja era inexacta. La Defensa corrigió [...] Esta rectificación apoyaría después los razonamientos de la Defensa sobre las características de las heridas, además de evidenciar los descuidos de los peritos oficiales.

[...]

A esas equivocaciones flagrantes habría que agregar el único extrañamiento manifestado por Gilberto y por Anacarsis en el momento de identificar el arma. Ambos coincidieron en que su machete no tenía en el mango, cuando lo adquirieron, las seis perforaciones redondas —‘hechas al parecer por un taladro’— que presentaba ahora, en el momento de la identificación. Nadie aclaró quién y cuándo pudo realizar tales perforaciones, pero el detalle, al parecer, no resultó significativo para la Procuraduría ni para la Defensa. (p. 329)

En la cita anterior se verifica el carácter falible de los servicios periciales debido a su descuidada intervención. El hecho de corregir los informes científicos da la oportunidad a la Defensa de argumentar en su favor. Mientras tanto, los cabos sueltos revelan el desdén de la Procuraduría por los detalles mínimos que, en cambio, sugieren múltiples sospechas: desde la fabricación de pruebas, hasta la manipulación de los cuerpos del delito. De cualquier manera, son elementos que suscitan el desacuerdo y la interpretación.

Los obstáculos para llegar a un acuerdo son, en última instancia, lo que Leñero termina por mostrar en su texto. Las acusaciones que pesan en contra de Gilberto están determinadas por las coincidencias en los indicios periciales, ratificados por la parte judicial, pero divulgados por periodistas, que en un discurso directo es la versión más cercana que se nos presenta en la lectura de la novela. En las páginas 271 y 272 aparece un listado de los documentos que integraron el expediente del caso de Gilberto, con base en el que se le dictó el auto de formal prisión, el cual consta del levantamiento de los cadáveres, interrogatorios, peritajes de química forense y de criminalística, declaraciones ministeriales y un documento acusatorio añadido por la Procuraduría, donde pueden leerse los móviles del acusado “(sus abuelos) le habían dispensado una gran confianza, [Gilberto] se valió de estas circunstancias para actuar pérfidamente y llevar a cabo la consumación de su designio criminal y todo ello, vengándose de los regaños y reproches que según él le habían inferido sus abuelos al tratar de corregir su conducta agresiva” (p. 272). Al respecto de este documento, el narrador comenta que:

Fue más tarde impugnado por la Defensa de Gilberto, aduciendo que ‘todos y cada uno de los hechos que contiene son absolutamente falsos, no aparecen en ninguna constancia procesal y son contradictorios con todas las probanzas, aun con las integradas artificioosamente contra el acusado’. La impugnación fue al parecer tomada en cuenta y el documento no figuró en las conclusiones de culpabilidad presentadas posteriormente por la Procuraduría (p. 272).

Cabe resaltar una caracterización muy mexicana que Leñero señala como un acto irónico: la incompetencia de las autoridades policiales para utilizar los dictámenes científicos de los peritajes como un instrumento de base para lograr la deducción de lo sucedido en el homicidio. Más que un negacionismo de la ciencia forense y de las pruebas recabadas, existen omisiones en las investigaciones que intervienen para lograr una resolución formada “artificioosamente”, todavía con más peso que las interpretaciones o tergiversaciones posibles, incluso declaraciones forzadas mediante la tortura, como el caso de los empleados de seguridad de la residencia de los Flores Muñoz, quienes narran los tormentos a los que fueron sometidos durante varios días seguidos para que confesaran el asesinato del matrimonio: “Primero nos golpeaban y luego nos amarraban a una tabla de pies y manos y nos metían la cabeza a un tanque de agua, hasta casi ahogarnos, y después seguían los golpes en el vientre” (p. 299).

Una de las manifestaciones más palpables de la posverdad en el mundo periodístico son las noticias falsas (*fake news*), un concepto nuevo utilizado para nombrar fenómenos cuyos

orígenes son remotos. Algunos teóricos sostienen que las noticias falsas se inventaron junto al concepto mismo de “noticia”:

Las noticias falsas despegaron al mismo tiempo que las noticias comenzaron a circular ampliamente, después de que Johannes Gutenberg inventara la imprenta en 1439. Las noticias ‘reales’ eran difíciles de verificar en esa época. Había muchas fuentes de noticias —desde publicaciones oficiales de autoridades políticas y religiosas hasta relatos de testigos como marinos y mercaderes— pero ningún concepto de ética u objetividad periodísticas. Los lectores en busca de un hecho tenían que prestar mucha atención.⁷⁸

En efecto, las noticias falsas han estado circulando durante mucho más tiempo que las noticias verificadas objetivamente, las cuales surgieron con fuerza hace poco más de un siglo; pero, a pesar de la tentación por afirmar que la verdad y la mentira han existido siempre, eso que llamamos posverdad presenta algunas diferencias de los mentirosos tradicionales, puesto que, justamente, la necesidad de verificación surge de la consciencia contemporánea de que el periodismo debe ser objetivo y, además, inscribirse en un uso ético de la información. Una noticia falsa no es únicamente la difusión de mentiras, sino la entrega de información con la ostensiva intención de engañar.

Vicente Leñero hace patente este fenómeno a lo largo de la narración de la primera parte de la novela cuando, al seleccionar una de las notas periodísticas que dieron cuenta del suceso en la prensa de la época, señala “El dato [la desaparición de los perros guardianes de la residencia de los Flores Muñoz] es falso. Desde hacía tres meses no había perros en la residencia de los Flores Muñoz. Al parecer, según investigó Oscar Hinojosa en 1982, el dato fue descaradamente inventado por los reporteros de la fuente policiaca para aumentar el interés de sus informaciones” (p. 15).

Más adelante, da cuenta de las imprecisiones y la falsedad de los datos periodísticos, pues reproduce un relato aparecido en la edición *Mediodía* de *El sol de México*, donde Enrique Valencia intenta recrear el recorrido que hizo Gilberto Flores para comprar los machetes en la ferretería que el reportero llama “La Gloria”. Ahí Vicente Leñero anota: “El verdadero nombre de la

⁷⁸ “Fake news took off at the same time that news began to circulate widely, after Johannes Gutenberg invented the printing press in 1439. “Real” news was hard to verify in that era. There were plenty of news sources—from official publications by political and religious authorities, to eyewitness accounts from sailors and merchants—but no concept of journalistic ethics or objectivity. Readers in search of fact had to pay close attention.” Jacob Soll. “The Long and Brutal History of Fake News”. *Politico Magazine*, 18 de diciembre de 2016, <https://www.politico.com/magazine/story/2016/12/fake-news-history-long-violent-214535/>

ferretería es Glorieta. Esta equivocación, como tantas otras que se cometieron de continuo en las notas relacionadas con el doble homicidio y su investigación, ejemplifican la ligereza o la incapacidad con que los reporteros de los distintos medios periodísticos cubrieron el asunto” (p. 41). Esta crítica incluso se extenderá más tarde a la propia investigación policiaca, pues el mismo error en el nombre del establecimiento permeó en los informes oficiales.

En ese relato de Valencia, se inserta una entrevista con el boticario que vendió el frasco de pastillas Valium, que también aparecería en la escena del crimen, donde este periodista vuelve a cambiar el nombre de la farmacia San Antonio (que era el correcto), por “Santa Elena”, y Leñero termina su acotación con la siguiente frase: “Los demás datos de la entrevista son dudosos” (p. 42). Esos datos dudosos involucran la invención de la entrevista, la cual se deduce por la generalidad del testimonio recabado. El reportero, entre otras cosas, afirma que la relación de medicamentos vendidos a Gilberto Flores no coincidía con la que éste declaró haber comprado; que por el rumbo existía el problema de que muchos estudiantes buscaban Valium para drogarse y tomarlo con alcohol; además, el entrevistado indicó que el medicamento no tenía nada que ver con el homicidio, porque las seis o siete pastillas que se encontraron diluidas en el té de las víctimas era una dosis muy alta que bastaba para matar a alguien. El dato que confirma la sospecha es que, finalmente, el boticario agrega: “A mí no me comprometan, porque de acuerdo a las fechas de expedición aquí no se vendió nada el 4 o 5 de octubre”, lo que contradice la primera afirmación de Valencia.

El juego de contradicciones y diálogos periodísticos refleja la fragmentación de los medios de comunicación, el sesgo informativo y el declive de la objetividad periodística en las prácticas sensacionalistas de cierto tipo de prensa. Esto no sólo impide el conocimiento público de la verdad, sino la idea misma de la verdad.

Además de los ejemplos planteados en los párrafos anteriores, podemos sumar dos factores que Lee McIntyre⁷⁹ atribuye a los medios sensacionalistas y que comparte la prensa representada en *Asesinato*. El primero, que la cuestión más importante no es comunicar información, sino hacernos “escoger un equipo” o “tomar partido” dentro del debate sobre la inocencia o culpabilidad de Gilberto. Tal es el mecanismo por el que se construye una avalancha de

⁷⁹ McIntyre, *op. cit.*; p. 155.

señalamientos que orientan la opinión, inclinándola hacia un lado o hacia otro, e intentando apelar a su autoridad informativa para crear un consenso sobre la percepción del asunto en cuestión.

El segundo factor del sensacionalismo está relacionado con la intertextualidad documental y el sesgo informativo que ocurre cuando, en el proceso de recabar y dar a conocer información por parte de los periodistas, se obtiene como resultado una cobertura distorsionada de la verdad,⁸⁰ porque se recurre únicamente a los documentos que justifican una percepción *a priori* o que únicamente se enfocan en aquello que se quiere demostrar.

No sólo se trata de la inflación de los documentos, sino de que se vean garantizados por su dependencia mutua, pues a medida que se tiene acceso a una mayor cantidad de documentos, se vuelve posible generar mayores interpretaciones que se van sustentando en la apariencia de relación entre ellos, de manera que el mecanismo de comprobación de la verdad es meramente intertextual. En *Asesinato*, el peso concedido a los documentos es fundamental para el sustento de la trama pues, como se indica desde el inicio de la novela, Leñero no imagina, inventa o deduce hechos, sino sólo referencia aquellos que tienen una constancia escrita (p. 5). Sin embargo, la cantidad de documentos que integran el caso es tan inmensa que “si bien no concluían lo mismo, al menos no parecían contradictorios” (p. 378).

Un ejemplo se puede constatar con respecto a los estudios psiquiátricos y psicológicos de Gilberto, que dieron dos resultados de personalidad, por lo que se generó una polémica discusión sobre su destino dentro de una cárcel o un manicomio:

Así como la Defensa enlistó numerosos testimonios de teóricos y penalistas para avalar su interpretación del artículo 68 del Código Penal; así también la Procuraduría apoyó su aserto en otros tantos tratadistas nacionales y extranjeros. El desacuerdo se mantuvo siempre en medio de mutuas recriminaciones lanzadas desde sus respectivos escritos (p. 383).

De esta manera, se observa que la producción de un documento escrito que se relaciona con un texto anteriormente existente, como las leyes o los códigos penales, no genera sólo el incremento documental en volumen, sino que los vuelve más susceptibles de interpretaciones que se inclinan por uno u otro polo, según el sesgo de imputabilidad o inimputabilidad que merecía Gilberto, y que mantiene abierto el debate hasta encontrar, en común acuerdo, la interpretación

⁸⁰ *Idem*, p. 117.

más cercana entre el texto de la argumentación de defensa o la acusatoria, con respecto a su apego textual en el acervo documental.

La actuación de la prensa complejiza el conflicto planteado en la novela y genera un problema que ya prefigura la posverdad, debido a eso resulta pertinente relacionar estrechamente este concepto con el marco teórico de esta investigación y con la teoría literaria, a fin de encontrar implicaciones interesantes para el análisis de la novela sin ficción como un género.

Desde el punto de vista de la Teoría de la Relevancia, como propone Maurizio Ferraris⁸¹, la posverdad se puede explicar a partir de las cuatro máximas de Grice⁸² para la comunicación que se ostenta como un acto de cooperación, las cuales se generan a partir del hecho de que la cognición humana tiende naturalmente a dirigirse hacia la maximización de la relevancia.

La primera es la máxima de calidad e indica: “abstente de ofrecer información que sabes falsa, o de afirmar algo sobre lo cual no tienes la evidencia suficiente”⁸³. El postuista viola evidentemente esta máxima que se relaciona con la verdad y con los hechos que el emisor tiene por ciertos. En la novela corresponde a la situación en que los periodistas caen al inventar o inflar datos con una intención sensacionalista.

La posverdad prolongaría esta máxima al criterio individual, de ahí que el fenómeno sea tan complejo, porque si el hablante cree que lo que dice es verdadero, no rompe la máxima de calidad, aunque la información provenga de lo que Ferraris llama “cámaras de resonancia”, es decir que “lo verdadero es lo verdadero: ‘a nosotros, dicen los posmodernos, nos suena como verdad’. Todo lo demás es una invención de estafadores y corruptos, añaden los postuistas.”⁸⁴ Además, como sería necesario aplicar un monitoreo de fuentes para identificar la procedencia de esos ecos resulta, prácticamente, imposible por la convicción de que, si ninguna razón puede aspirar a ser la última, entonces cada verdad vale tanto como cualquier otra, incluyendo la de los expertos.

La segunda máxima es la de cantidad: “no seas reticente o redundante”⁸⁵. Ello equivale a emitir la cantidad de información justa y necesaria requerida para los objetivos de la situación

⁸¹ Ferraris, *op. cit.*; pp. 41-54.

⁸² Dan Sperber y Deidre Wilson, “Sobre la teoría de la conversación de Grice”. En María Teresa Julio y Ricardo Muñoz (eds.). *Textos clásicos de pragmática*. Madrid: Arco/Libros: 1998; pp. 145-172.

⁸³ *Idem.*; p. 146.

⁸⁴ Ferraris, *op. cit.*; p. 51.

⁸⁵ Sperber y Wilson, *op. cit.*; p. 148.

comunicativa. Cuando se trata de notas periodísticas de la fuente policial, esto no es necesariamente un defecto, pues su fin es transmitir la mayor cantidad de detalles que contribuyan a formar una idea viva de los hechos que reportan. A ese respecto, en la novela de Leñero vemos el deseo ávido por conocer cómo sucedió el homicidio, a través de la reproducción de las notas periodísticas, donde se citan detalles cuya función es la de alimentar el morbo del lector; en esa situación se incluyen las fotografías de los asesinados, por ejemplo.

El rompimiento de la máxima anterior también se liga a la tercera, la de relación: “Sé pertinente”⁸⁶, una de las más complejas debido a la determinación de lo que es relevante, dados los objetivos de la comunicación en juego. Si suponemos que la conversación se constituye por las notas periodísticas y sus respectivos lectores en su propio tiempo, ya en este estado, la relevancia será distinta para cada receptor y, más aún, la información relevante será otra, muy distinta de la que esperan los lectores de Vicente Leñero, quien los ha orientado al análisis de la resolución del caso.

Finalmente, la última máxima versa sobre la modalidad y afirma: “sé claro, ordenado, no ambiguo, no prolijo”⁸⁷. Según Ferraris⁸⁸, una cualidad generada en la era de la posverdad es el rechazo de las consecuencias prácticas del no-saber, más que una tendencia hacia el conocimiento. Entonces, una violación a esta máxima sería la generación de los datos inventados para combatir espacios oscuros e indeterminaciones en la historia que, al mismo tiempo, permiten a la prensa policial ganar detalles en sus largas explicaciones.

Es claro que el esquema de comunicación, a partir de las máximas conversacionales, contempla la posibilidad de que todos los hablantes pueden, de alguna forma, violar alguna de estas reglas en cada contribución comunicativa, pero cuando estas máximas se ignoran de forma intencionada, surgen “implicaturas”⁸⁹, definidas por Sperber y Wilson como una premisa implícita en un enunciado y su conclusión, lo que explicaría significados distintos al de la enunciación, como el sarcasmo y la ironía. Vicente Leñero, al reproducir las notas periodísticas y señalar los datos ficticios reportados por los diarios, evidencia la formación de un discurso irónico con respecto a la justicia en México.

⁸⁶ *Idem.*; p. 150.

⁸⁷ *Idem.*; p. 151.

⁸⁸ Ferraris, *op. cit.*; p. 50.

⁸⁹ Sperber y Wilson, *op. cit.*; p. 158.

La diferencia entre el mentiroso tradicional⁹⁰ y el postruista radica en que este último da poca importancia a sus propias convicciones privadas, en detrimento de los hechos del mundo exterior: el riesgo de que sea desmentido parece una posibilidad remota. Mientras que el primero acepta la existencia de algo que es, de un modo u otro, una forma absoluta de verdad, la intención del segundo es ocultarlo o desorientar a una persona o un grupo sobre la presencia de hechos determinados, por lo que hay una diferencia apreciable en la forma de mostrarlo.

Debido a que el postruista es más enemigo de la verdad que de la mentira, se puede explicar el hecho de que no exista una solución satisfactoria al conflicto que plantea *Asesinato*, porque en el texto es imposible detectar quién está ocultando la verdad por motivos ideológicos. A esto se suma la importancia que se concede a cada una de las versiones reproducidas en la novela. El gesto de desprecio por la verdad y los hechos tienen el poder casi mágico de crear una realidad paralela, en el caso de que lo dicho por cada involucrado en la historia fuera verdadero. En cierto sentido, esto se empata con la teoría de los mundos posibles de Doležel, porque cada uno de los periódicos citados por Leñero, así como las versiones de acusación y de defensa, proponen una posibilidad narrativa, más o menos, coherente y contienen diferentes grados de verosimilitud basados en la experiencia de cada individuo.

Esas versiones equivaldrían en la teoría narrativa a la “perspectiva” o “punto de vista”: implican una selección de la información narrativa que se atribuye a cada personaje y a la cantidad de información que el narrador se reserva para sí mismo. Este principio de selección actúa como un filtro, definido en términos de su origen y posición, que afecta a restricciones de orden cognitivo, espaciotemporal, afectivo, perceptual, ideológico, ético y estilístico⁹¹.

El ejercicio narrativo en la novela sin ficción aspira a convertirse en omnisciente para poder ofrecer todos los detalles completos de los acontecimientos; pero, a menudo, la visión de la instancia narradora se restringe a saber menos que los personajes y sólo se limita a describir lo que se ve desde lejos o, en todo caso, a reconstruir los hechos a medida que los personajes van proporcionando la información. Por este motivo, el narrador de *Asesinato* atribuye a los personajes actitudes con base en sus declaraciones; por ejemplo, al explicar la traición de los dos

⁹⁰ En el siguiente apartado, se analizan las implicaciones derivadas de la presencia del mentiroso tradicional, a partir de la propuesta teórica de Liza Sunshine.

⁹¹ Luz Aurora Pimentel. *El relato en perspectiva: un estudio de teoría narrativa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Siglo XXI, 2014; pp. 95-133.

amigos: “Si por esos actos, malinterpretados después por la policía, Gilberto se hallaba ahora en prisión, también en prisión debería estar su amigo Anacarsis que fue quien dirigió esos actos. Esa parece ser la lógica de Gilberto en su relato a Peimbert” (p. 290). Ante los cambios e incongruencias de las declaraciones de Gilberto, es necesario explicar un nivel actitudinal que sólo se encuentra en la mente del personaje.

La novela sin ficción se acerca a un “perspectivismo”, que supone la aparición de discursos diferenciados de varias fuentes. Su origen se halla en la preconcepción de que es imposible conocer la verdad en sí y que la novela expone, a través de la palabra de los personajes, una verdad relativa, es decir, la idea de que entre todas las verdades expuestas se puede alcanzar una verdad absoluta⁹².

En ese sentido, el narrador de *Asesinato* muestra una visión de conjunto que reúne múltiples versiones y sus perspectivas, intentando integrar las aristas documentales más relevantes a través de un andamiaje editorial, donde una imagen junto a otra, o un fragmento de una noticia frente a la reproducción entera de otro artículo de opinión, proponen una visión diferente del hecho. El autor, disfrazado en su instancia narradora, propone un camino de lectura que estructura el tiempo, el espacio y las acciones, que conforman posibilidades de composición del arte narrativo. Al final, *Asesinato*, como producto de ese montaje, significa una versión posible dentro de muchas otras que pudieran tener igual validez, pero su grado de confiabilidad es comprobable en diferentes grados por la completitud de los datos, la mirada crítica sobre el propio medio en que se desenvuelve y la distancia objetiva de su mirada en el tiempo y la acción.

Para concluir este inciso, es importante mencionar que *Asesinato* examina de cerca los conflictos producidos por la enredada representación narrativa de los hechos desde las prácticas periodísticas. Con su agudeza de escritor y periodista, Leñero intuyó este problema, y muestra la invención y los recursos del sensacionalismo de la nota roja, que provocaron una serie de atribuciones irónicas en la opinión pública, con respecto al juicio de Gilberto y que permearon, de forma relevante, en distintos niveles, inclusive el judicial.

La traslación de un concepto de las ciencias sociales y políticas, como la posverdad, a la literatura, da cuenta de una necesidad compartida en diferentes disciplinas de describir la

⁹² Cfr. María del Carmen Bobes Naves. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1998; p. 57.

tendencia a la interpretación y el revisionismo, ambos con la fuerza suficiente para lograr una estética sobre los conflictos que surgen a partir de la caída de los grandes discursos y las verdades absolutas. Al trasladar un concepto de un ámbito a otro, resulta importante cuestionar su pertinencia; para ello, la relación de ambos campos puede resultar productiva. Si se considera que la posverdad es un elemento de importancia textual, se amplía la equivalencia de técnicas narrativas adaptadas al género de la novela sin ficción, pues ésta actúa como un elemento actualizante de la sintaxis de la novela contemporánea, particularmente en lo que atañe al narrador como una figura mediadora entre la realidad y la ficción.

Al centrar la mira en el caso de *Asesinato*, es útil considerar que el conflicto está condicionado por distintas versiones, que abonan a diferentes perspectivas y, al conjuntarse, es importante distinguir las mentiras tradicionales, que aceptan un grado de verdad absoluto, así como detectar la mentira ostensiva y sus motivos ideológicos, que en el ámbito criminal tiende a la ocultación de la verdad. Lo anterior imposibilita conocer un final satisfactorio, en términos de consenso, que eventualmente desembocará en la distinción de la novela sin ficción frente a otros géneros como el policiaco o la novela histórica.

2.3 Composición narrativa en *Asesinato* a la luz de la posmodernidad

Una vez revisado un panorama sobre la realidad y la ficción en el contexto de la posmodernidad, con una crisis de referencialidad de por medio, intentaré mostrar cómo la novela sin ficción convierte el discurso periodístico, lo mismo que el historiográfico, en una representación ficcional, a efectos de proponer una lectura de ciertos sucesos que tienen un anclaje en la realidad, basada en la idea de la representación que proponen Linda Hutcheon, Brian McHalle y Amalia Pulgarín. Con esto se pretende mostrar el grado de complejidad con el que está estructurada la novela *Asesinato*.

Es necesario partir de la autorreflexión como una estrategia discursiva, propia de la narrativa posmoderna, donde el autor reconoce la escritura de su propio texto y reflexiona sobre el proceso de su escritura, así como su encuentro con las fuentes. En *Asesinato*, tanto el narrador, como los personajes, comparten inicialmente una incertidumbre ante la información susceptible de comprobación. En ese entendido, la investigación periodística sirve como condensación de

todo el conjunto de información que el novelista debe seleccionar y montar en el producto final. Así, la información con base en la cual se construyen cada personaje, acción y espacio está respaldada por variadas formas discursivas.

La novela está dividida en seis partes, cada una con sus propias características discursivas, que pueden ser configuradas, primordialmente, por una investigación periodística, por apuntes biográficos, por un relato puramente ficcional, mediante una “novelización del crimen”, a través del examen de los informes periciales o, bien, por una entrevista.

En la primera parte, que se titula “La historia periodística”, el autor presenta los hechos mediante un *collage* de notas periodísticas sacadas de las secciones de fuente policiaca de *El Diario de México*, *Ovaciones*, *Excélsior*, *Uno más uno*, *El Sol de México*, *Novedades*, *La Prensa*, *El Herald*o y el *Gráfico* de *El Universal*.

Las constantes referencias textuales a documentos escritos se combinan con mínimos comentarios del autor, que atribuyen determinadas intenciones comunicativas a las representaciones de los testimonios de cada personaje, así como de su comportamiento. Dentro de estas representaciones, existen otros niveles incrustados de representatividad, donde cada actor del relato tiene su propia interpretación de los testimonios de otros personajes. Esto ocurre con los periodistas sobre las declaraciones de los involucrados y también en la comunicación entre los involucrados, lo que nos sitúa frente a “una representación de otras representaciones”⁹³, definición de metarrepresentación que propone Dan Sperber⁹⁴ y que adaptamos a *Asesinato* para esquematizar sus implicaciones.

Esta metarrepresentación está constituida, en primer lugar, por la reconstrucción de los hechos criminales a través de la enunciación de los personajes involucrados, dentro de los que Gilberto, el inculpado, es el más importante. Luego, en un segundo nivel, se encuentran los miembros del juzgado que forman parte de las autoridades policiales encargadas de emitir un dictamen o una interpretación sobre las declaraciones de Gilberto. Posteriormente, por medio del reporte de los sucesos, se consigue la representación de los periodistas. A su vez, Vicente

⁹³ Dan Sperber. “Metarepresentations in an evolutionary perspective”. *Metarepresentations: A Multidisciplinary Perspective*. Oxford University Press, 2000; p. 118.

⁹⁴ *Idem*.

Leñero, retoma estas versiones para ofrecer una nueva representación de los hechos en retrospectiva, con miras a buscar la verdad del caso.

Tal fenómeno puede ilustrarse con el capítulo titulado “Ante el juez”, que corresponde a la diligencia de declaración preparatoria de Gilberto dentro del reclusorio oriente, donde el testimonio del inculcado se torna sumamente relevante para poder determinar cómo ha sucedido la muerte de los dos ancianos. El apartado se inicia con el comentario de Leñero, que contextualiza la situación: “Algunos diarios, como *Excelsior*, presentaron la confesión firmada por Gilberto en la Procuraduría como un relato que el inculcado hubiera hecho ahí, espontáneamente, ante el juez y los periodistas. En realidad tal confesión fue leída por el personal del Juzgado y se pidió a Florez Alavez que la ratificara” (p. 39). La nota que Vicente Leñero reproduce en seguida representa la versión escrita por el Juzgado, que a su vez resume las declaraciones de Gilberto. Esquemáticamente podríamos representar este fragmento del texto de la siguiente manera:

Vicente Leñero quiere
 Que sus lectores sepan
 Que los periodistas quieren
 Que sus lectores sepan
 Que el Juzgado informa
 Que Gilberto quiere
 Que el juzgado sepa
 Cómo sucedió p
 p= (Gilberto probablemente mató a sus abuelos pero no lo recuerda claramente).

La declaración se produce bajo la forma de un interrogatorio, donde el Juez hizo preguntas a Gilberto y éste las respondió; no obstante, de ahí surgió un informe que el acusado firmó a manera de ratificación de su declaración. En este primer nivel de metarrepresentación, el juzgado atribuyó una interpretación de las respuestas de Gilberto y, posteriormente, en otro grado de representación, los periodistas plasman, en sus notas de prensa, algunas atribuciones comunicativas a Gilberto, con base en el informe redactado por el juzgado. Por último, en un nivel aparte, Leñero analiza estas últimas atribuciones como una fuente para que sus lectores puedan saber cómo han sucedido los hechos.

Es importante observar que, en dicho esquema, Gilberto, los periodistas y Vicente Leñero han diseñado sus enunciaciones pensando en un interlocutor específico para quien la información puede ser relevante en distintos niveles y propósitos. Quizá nuestra condición como lectores de la novela enmarca el interés de los niveles más bajos porque compartimos el mismo objetivo de conocer la verdad sobre p; sin embargo, esta posición implica un ejercicio de contextualización de los niveles de metarrepresentación inmediatamente anteriores: cada nivel genera una interpretación diferente para cada interlocutor al que va dirigido.

Los primeros detalles que los periodistas consideraron dignos de resaltar dentro de la declaración de Gilberto fueron su comportamiento al llegar al juzgado y cómo era su vestimenta: “Vestido de camisa blanca, corbata, con lentes oscuros, sonriendo de vez en cuando y al parecer cuerdo” (p. 39). Además, se resaltan otras situaciones como “Jamás ha sido detenido, que es católico, no adicto a las drogas ni al alcohol, no haber padecido enfermedades contagiosas, tener como apodo el Quile, ganar diez mil pesos mensuales como gerente de Inversiones, S. A.” En conjunto implican valores morales definidos por su religión, asociados al hecho de no tener vicios ni enfermedades, así como tener un medio de sustento económico importante, que podrían intervenir como medios de descargo o atenuación del crimen, pues luego sigue el reporte de cómo Gilberto quiso preservar la presunción de su inocencia:

Quiso aclarar que él no dijo estar convencido de haber sido el autor de la muerte de sus abuelos [...] pidió que se aclarara que había muchas pruebas significativas para acusarlo, pero que al haber sido él el asesino sólo pudo haber ocurrido en estado de inconsciencia o por una alteración psiquiátrica. (*Idem*).

Aunque en la declaración Gilberto ratifica su firma como legítima, los periodistas mencionan que éste quiso aclarar que no estaba muy convencido de haber matado a sus abuelos y pidió que se agregara la palabra “posiblemente”: se trata de un adverbio que no afirma ni niega la verdad del enunciado, sino que pone en pausa la determinación sobre su culpabilidad. También aclara que, aunque hay muchas pruebas significativas para acusarlo, sólo pudo haber cometido el asesinato en un estado de inconsciencia o por una alteración psiquiátrica. En tal caso, sería incompatible con los primeros datos, resaltados por los periodistas sobre su comportamiento, pues se entiende que no consumía sustancias estupefacientes y que gozaba de cabal salud mental.

A través de una mención atributiva directa, el lector de *Asesinato* se entera de que Gilberto reitera en más de dos ocasiones que no puede asegurar que él haya matado a sus abuelos. Esto delata el tema principal del discurso que Gilberto quiere hacer patente en su declaración: plantear la duda sobre el crimen para que no se le considere como el absoluto culpable, al menos hasta tener un proceso.

Los periodistas resaltan las presiones políticas en la impartición de justicia, en primer lugar porque se involucra a un personaje importante en la vida pública de los años ochenta. En segundo lugar, porque el caso logró una visibilidad en los medios de comunicación gracias a las demandas de la familia por la resolución pronta del caso. Lo anterior sugiere que en la práctica, por lo menos, existe la posibilidad de que haya algún tipo de presión o que no todos los jueces, y no siempre, aplican la justicia sin miramiento alguno. Esto toma un grado de relevancia mayor cuando el contexto mexicano, invadido por la corrupción, no ha propiciado que exista un estado de derecho, donde los individuos puedan ser juzgados de manera pronta e imparcial.

Por otro lado, el apartado que continúa, titulado “Cada quien su juicio”, está constituido por el tratamiento que distintos medios periodísticos dieron a la diligencia de declaración. Ahí, siguiendo el mismo procedimiento que estructura esta primera parte de la novela, Leñero introduce con un brevísimo comentario los encabezados más relevantes y algunos fragmentos de artículos en los que se emitían juicios o se reflexionaba sobre el asunto y sus implicaciones; en tales artículos predominó la indignación y la crítica mordaz. En este apartado también se presentan algunas historietas cómicas.

Entre las notas periodísticas y las caricaturas hay un punto en común: ambas son formas de comunicación ostensiva que manifiestan la información relevante para el lector. En ambos casos, tratan el mismo tema y pretenden resaltar el sentido trágico que significa el hecho de que Gilberto asesine a sus propios abuelos. De tal manera, tanto en lo escrito como en lo visual, el delito central es el parricidio, pero existen variaciones en el tono de la enunciación.

Las caricaturas son un discurso multinivel en sí mismas, ya desde el periódico en que se publican originalmente presentan una cualidad ostensiva y expresan información periodística a

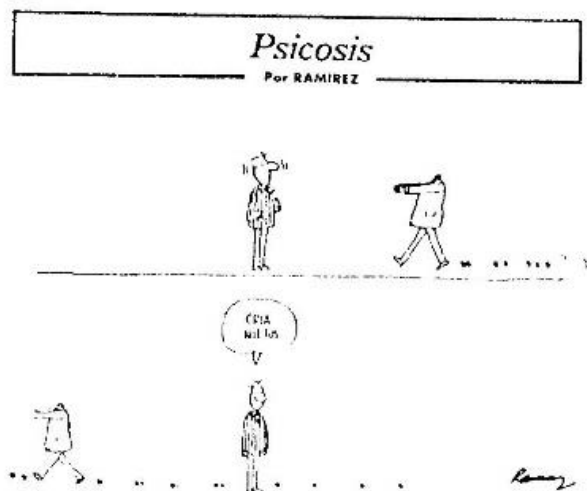


FIGURA 1. Caricatura de Ramírez, "Psicosis" (*La Prensa*, 17 de octubre de 1978) cit. pos. Leñero (1989: 57).

manera de crítica. Al insertarse en la novela, se les agrega todavía un nivel más de metarrepresentación, pues, en general, reinterpretan el sentido de la información textual.

Para ilustrar las “implicaturas”⁹⁵ que se pueden detectar a partir de las caricaturas, tomemos el ejemplo de un par de ellas reproducidas en *Asesinato*. La primera es la de Ramírez, publicada en *La Prensa* el 17 de octubre de 1978 y titulada “Psicosis” (FIGURA 1). Ésta evidencia la actitud con la que el público, en general, recibió la noticia de un asesinato a manos de un familiar de la víctima, sugiriendo un estado de alerta generalizado, puesto que podría sobrevenir un ataque de quien menos se espera.

La caricatura muestra el dibujo de un hombre caminando sin cabeza y otro que lo observa y emite el enunciado “cría cuervos”, un decir común que se aplica a la crianza de los hijos. Quien vea la caricatura completará el refrán para determinar que el personaje que emite esta sentencia se explica a sí mismo por qué el otro sujeto camina sin cabeza: no sólo le han sacado los ojos, sino incluso le han cortado la cabeza. Por metonimia, esta caricatura se relaciona directamente con el caso de los Flores Muñoz, quienes fueron decapitados por su propio nieto; por tanto, se puede interpretar que quien le ha cortado la cabeza al personaje de la caricatura fue seguramente un

⁹⁵ Como se ha mencionado en el subinciso anterior, el término “implicatura” es definido por Sperber y Wilson como un significado distinto al de la enunciación, lo que explica fenómenos como el sarcasmo y la ironía. Cfr. Sperber y Wilson, *op. cit.*; p. 155.

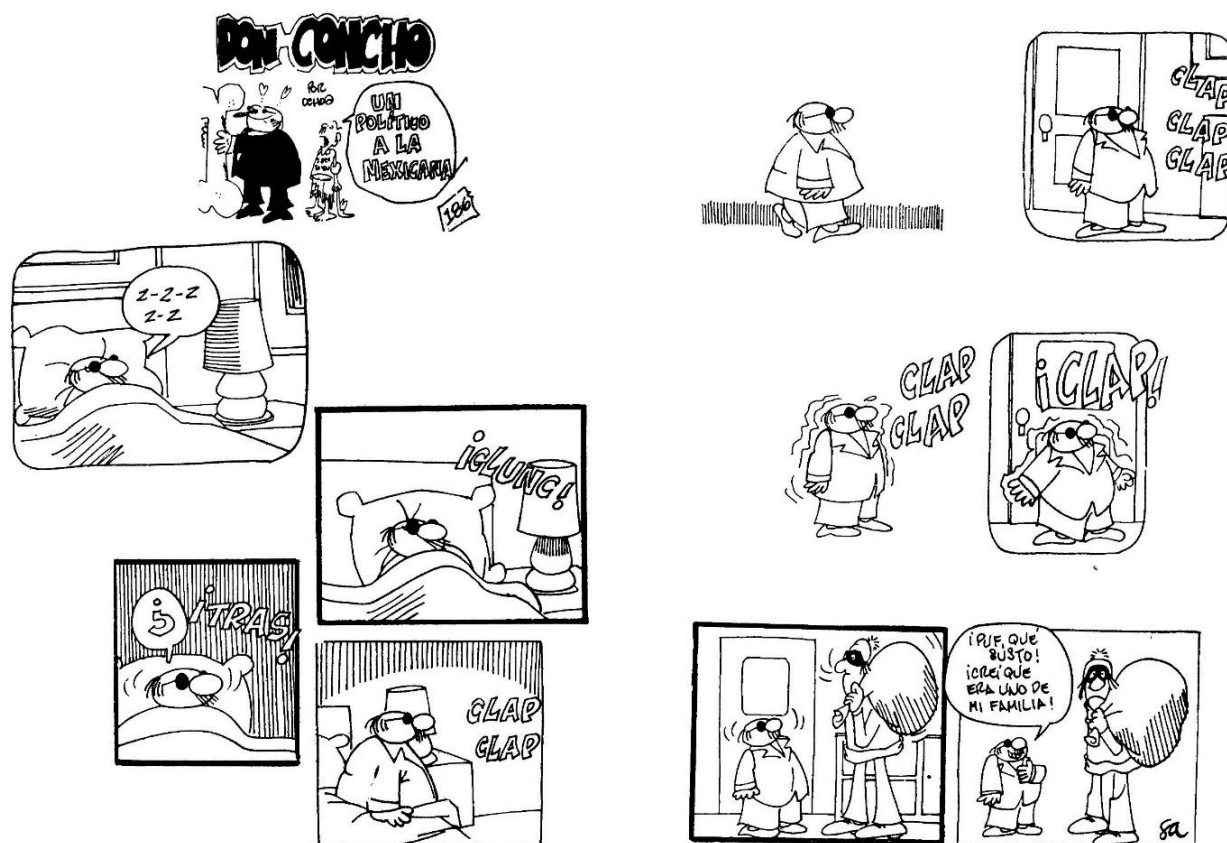


FIGURA 2. Fragmento de la caricatura de Don Concho, "Un político a la mexicana" (*Diario de México*, 13 de octubre de 1978), cit. *pos.* Leñero (1989: 59).

familiar. En conjunto, el dibujo aunado al título implica que hay un generalizado señalamiento de la culpabilidad sin ahondar todavía en la verdadera causa del suceso.

Un segundo ejemplo citado por Leñero en su novela es la caricatura de Don Concho, "Un político a la mexicana" (FIGURA 2), en cuya secuencia se puede ver a un hombre mientras duerme; cuando escucha ruidos despierta y se da cuenta de que los sonidos han sido producidos por un desconocido que, sabemos, entró a robar por el referente del costal que carga y el antifaz que porta; el personaje exclama una expresión de alivio, "¡Puf, qué susto! ¡Creí que era uno de mi familia!". Si continuamos con la asignación de referentes, podremos determinar que el político (alusión a la víctima del asesinato que compartía la misma profesión), está representado por el personaje que duerme. Las implicaturas de este pasaje van desde el sueño intranquilo de los políticos por la conciencia de sus actos, hasta el efecto humorístico que radica en el contexto de la frase, donde se implica que un político mexicano tiene mayor seguridad con un ladrón

desconocido que con algún miembro de su propia familia, dando un matiz interpretativo al caso real. Por ende, la caricatura pretende relacionar el incidente del asesinato con la política y el carácter mexicano que se asocia inmediatamente con la corrupción.

La primera parte de *Asesinato* cierra con las referencias que Leñero hace sobre los textos literarios originados en estos hechos reales. El más relevante es una novela donde Luis Spota recreó una historia muy diferente, pues en su texto se incluyen asuntos que sugieren una mayor complejidad al hecho de que el protagonista se convierta en un criminal, como sus cualidades de ser “homosexual” e “hijo bastardo” o “hijo no reconocido” (p. 61). Esta referencia intertextual, ligada con el tema del parricidio, tiene un comentario de Leñero mucho más amplio en comparación con los textos periodísticos, lo que sugiere puntos de contacto entre la novela de Spota y el caso de los Flores Muñoz, aunque este último novelista nunca reconoció haberse inspirado en estos sucesos.

Estas técnicas de aportación de material gráfico con un significado de opinión más allá de la simple comprobación del marco de referencia externa, proporcionan una textura a la estructura argumental de la novela, que va tejiendo referencias para que el lector sea capaz de identificar nuevas pistas y, sobre todo, oriente su percepción sobre la forma en que se encarriló la consigna de la acusación contra Gilberto.

La atribución de los pensamientos y las intenciones que generaron la acusación del homicida es comprobable en la lectura ficcional. Lisa Zunshine⁹⁶ explica que, al enfrentarse a la ficción, los lectores tienden a atribuir a los personajes comportamientos basados en la llamada teoría de la mente: propone que nuestra capacidad de empatar los pensamientos de los personajes ficcionales con los propios es lo que constituye nuestra habilidad de metarrepresentación. La autora propone que es necesario considerar algunas reformulaciones al esquema de metarrepresentación, propuesto por Sperber, cuando nos proponemos analizar una novela policiaca.

Asesinato mantiene similitudes con la novela negra, debido a que obliga al lector, al igual que a su autor, a convertirse en un detective frente a la caótica realidad del mundo, y apela su

⁹⁶ Lisa Zunshine. *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press, 2012; 220 pp.

habilidad descifradora.⁹⁷ No obstante, hay una gran salvedad: en la novela sin ficción no hay una garantía de alcanzar una resolución del misterio, como sí la habría en los relatos detectivescos. Esta gran diferencia define también el carácter del género de la novela de Leñero, en tanto representación fiel de la realidad, pues en la vida real los hechos se presentaron sin una explicación satisfactoria.

En la parte que se titula “La investigación de la investigación”, Leñero asume un papel de detective y examina a fondo la escena del crimen, así como las pruebas para explicar con deducciones, a su modo de periodista, cómo sucedieron los hechos, que pretenden evidenciar el trabajo que no hicieron las autoridades correspondientes. Aquí el objetivo de prolongar el misterio el mayor tiempo posible es compartido con la novela policiaca, pues estimula nuestra capacidad para almacenar representaciones bajo advertencia las cuales, más tarde, resultarán importantes para reevaluar su valor de verdad, una vez que llegue más información. Por ello, un punto clave en el esquema de metarrepresentación de mi análisis de la novela es considerar que todos los personajes involucrados pueden estar mintiendo y que hay que aplicar un constante monitoreo de los pensamientos de los personajes, para acercarnos un poco más hacia la resolución que está implicada en el relato de Leñero.

Explícitamente sólo hay algunos indicios de quién puede estar mintiendo, aunque en su papel de periodista serio y riguroso, Leñero no señala directamente a los mentirosos, sino que sólo introduce una sospecha, cuando detecta una incongruencia en las declaraciones de uno u otro personaje, “Pese a su relevancia en los hechos, el comportamiento de Anacarsis Peralta nunca fue suficientemente analizado por la Procuraduría ni por la Defensa: quedaron puntos por esclarecer, actitudes de los investigadores sospechosamente incompletas” (p. 281). Más adelante se agrega “a cambio de una declaración detallada aceptó [el procurador] liberar a Anacarsis de toda sospecha y considerarlo un simple testigo de cargo, no posible cómplice ni posible coautor del doble crimen: simple testigo de cargo” (p. 282) y concluye con una conjetura “Se podría sospechar, además, que las influencias políticas y económicas de Héctor A. Peralta Díaz Ceballos, padre de

⁹⁷ Clemens A. Franken también considera *Asesinato* como una novela de formato policial por las mismas razones. Su estudio se centra en otra novela de Leñero, *Los albañiles*, considerándola también como una novela de género negro, cuyo fracaso del detective es explicado por el contexto de la posmodernidad, *cfr.* Franken, *op. cit.*; p. 93. Ricardo Szmetan también realiza una lectura de esta última novela bajo las premisas de la novela negra, *cfr.* Szmetan, *op. cit.*; pp. 67-71.

Anacarsis, y del mismo Alejo Peralta [hermano de Anacarsis], presionaron a Alanís [el procurador] por la vía de la amistad o del convencimiento” (p. 283).

De este modo, además de todas las inconsistencias de los peritajes, el autor muestra que hay un cabo suelto, no del todo evidente, que recae sobre Anacarsis, al que Gilberto quiere atribuir una posible participación como cómplice. Sin embargo, los abogados del primero lograron que su cliente se pusiera en total libertad a cambio de sus declaraciones. Así pues, este personaje clave no hace más que señalar que fue el propio nieto quien le confesó que había matado a sus abuelos, lo que llevó al juez a confirmar que, efectivamente, el principal sospechoso era el autor del homicidio.

Se abre la posibilidad de considerar que, dentro de esta serie de acusaciones en ambos sentidos, Anacarsis puede estar mintiendo, puesto que sus declaraciones no fueron suficientemente investigadas y, con ayuda de la corrupción, no se investigó exhaustivamente su participación en el crimen. En este caso, entonces, se reformula toda la información antes vertida sobre la verdad del caso, por lo que, adaptando la propuesta de Zunshine, un esquema de metarrepresentación de este pasaje sería el siguiente:

Vicente Leñero dice que
 Gilberto piensa que
 Anacarsis quiere que
 el Juez considere un factor X
 X= (pruebas de la culpabilidad de Gilberto)
 pero Anacarsis puede estar mintiendo al Juez sobre sus pensamientos.

No sólo se añade un nivel más de representación cuando uno de los personajes miente, sino que cambia drásticamente gran parte de lo que hemos estado suponiendo en el proceso de lectura, hecho que genera en el lector una sensación de inseguridad, pues las representaciones que continuamente se va formando pronto pueden ser derribadas o reformuladas. En una lectura posible de *Asesinato* como una novela policiaca, estas reservas son los elementos que deben mantenernos con una atenta vigilancia de lo que dicen los personajes y cuándo hay más confiabilidad en las palabras de uno u otro personaje. Como afirma Zunshine, la primera regla de la novela policiaca es “Un mentiroso es caro, varios mentirosos son insoportables”⁹⁸: la aparición

⁹⁸ “One liar is expensive, several liars are insupportable.” Zunshine, *op. cit.*; p. 130.

de los mentirosos implica un alto costo de procesamiento cognitivo porque hay que reajustar el monitoreo de las múltiples fuentes, lo que vuelve al texto cada vez más complejo y extenuante.

El impulso reconstructivo e indagador de Leñero lo obliga a reflexionar e interrogar las palabras de sus personajes; por ejemplo, se pregunta: ¿por qué Gilberto compró un machete que más tarde apareció en la escena del crimen? y, con base en el sentido común, ofrece una explicación a partir de las intenciones que tenía Gilberto de derribar una cabaña de madera, propiedad de la familia Flores. En el seguimiento que Leñero da a las pistas materiales continúa con un análisis sobre la actuación y posibles pensamientos. Ya con francas especulaciones y con un tono irónico el autor examina la compra de los machetes, como se lee en el siguiente fragmento:

Si se *Cree* a pie juntillas en estos testimonios [de que Gilberto compró el machete para derribar una cabaña] *hay que creer también en una extraordinaria generosidad de Gilberto*. El muchacho *parece* obsesionado por el bienestar de su abuelo materno. Para llevar adelante su caritativo proyecto *se muestra* dispuesto a desobedecer a su padre, a realizar en forma subrepticia —como *si se tratara de un acto innoble lo que es altruismo puro*. [...] *No piensa* en pedirles ayuda a sus hermanos, tampoco en contratar peones fuertes que podrían realizar mejor el trabajo. [...] *Tan grande es la generosidad de Gilberto como enorme su irreflexión*. (p. 321. Las cursivas son mías.)

Destaco a través de las cursivas las atribuciones de generosidad, de desobediencia y de irreflexión que Leñero adjudica a Gilberto a partir de su testimonio, en términos de creencias, percepciones y suposiciones, como si tratara de introducirse a la mente del sospechoso con la finalidad de determinar si en realidad estaba tramando un asesinato al comprar el machete o identificar si está mintiendo.

En sus deducciones como detective-periodista, el autor reflexiona que Gilberto pudo elegir una herramienta más adecuada (un pico, una barreta, por ejemplo) que un machete para derribar una estructura. Para ello, el autor realiza una investigación desde el lugar donde se compró el machete y relata hasta su descripción que consta de las notas de compra en una ferretería; luego la coteja con la descripción que hacen los peritos del arma que se encontró en la escena del crimen. Así, Leñero repara en que, tanto Gilberto como Anacarsis sostienen no reconocer el machete encontrado en la escena del crimen, pues efectivamente era diferente; además, según los informes periciales, algunas de las heridas mortales en los cuerpos no fueron producidas por machetes, sino por otras armas punzocortantes como una navaja.

Aquí Leñero realiza la labor de unir cabos y determina que estas pistas materiales de suma importancia no fueron tomadas en cuenta en las averiguaciones: los policías adjudicaron automáticamente a Gilberto la responsabilidad por el hecho de que había comprado un machete y que, coincidentemente, había uno en la escena del crimen. Este pasaje también habla de un mecanismo de atribución de pensamientos, en el que los policías tejieron sus deducciones con respecto a la participación de Gilberto; pero, sobre todo, explica que Leñero también ejerció esta capacidad en un nuevo esquema de metarrepresentación que incluye los cuerpos del delito, las intenciones de Gilberto y la interpretación de la policía como medio para acceder al móvil del crimen, un procedimiento básico que elaboraría cualquier detective novelesco y que en la realidad se trata de una omisión por parte de las autoridades policíacas.

El último de los rasgos de las novelas de detectives aplicable a *Asesinato* es su cualidad de mostrar y ocultar los pensamientos de los personajes, según lo requiera el misterio. Nuevamente, con la investigación realizada por Leñero y su visión de conjunto sobre el caso, se sigue una estrategia donde se aprovecha la estructura de la narración policial, con la finalidad de acercarnos a las deducciones y sospechas que el narrador señala veladamente. Con el objetivo de proporcionar múltiples perspectivas del suceso, el narrador presenta poco a poco las mentes de los personajes, a medida que sabemos cuáles eran sus motivos para asesinar a los ancianos. De modo que, desde el principio, se generan sospechas que más tarde pueden encontrarse frustradas, cuando conocemos los pensamientos de otros actores. Por la naturaleza del narrador, que no lo sabe todo o no tiene forma de comprobar todos los datos necesarios, hay ciertas lagunas que son irreparables.

2.3.1 La metaficción historiográfica

Anteriormente, se planteó que la ficción posmoderna se encuentra delimitada por una serie de fenómenos contextuales, como la avasalladora penetración de los medios masivos, la revaloración de la cultura popular, la multiplicación de los discursos o la reflexión autocrítica, la autoconsciencia y la autodestrucción de los textos, lo que ha generado la relevancia de algunos recursos narrativos como la intertextualidad, la consciencia de autofiguración del autor y la reflexión sobre su proceso de escritura, la parodia y la frontera entre géneros y medios. En este

subapartado se muestra cuál es la función que cumplen estos recursos específicamente con relación al caso de *Asesinato*.

El contexto de la posmodernidad ha provocado que el discurso periodístico, así como el historiográfico, se convierta en una representación ficcional empleada como un recurso creativo para proponer nuevas lecturas del pasado. Esta observación en la que concuerdan Linda Hutcheon, Brian McHale, Amalia Pulgarín, entre otros teóricos, desmiente la crítica recurrente del carácter ahistórico o deshistorizado de la posmodernidad. En contraste, las novelas posmodernas tienden a ser sumamente autorreflexivas, contienen un intenso impulso documental y ponen de manifiesto su reinterpretación de los referentes históricos para revelar los límites y el poder del conocimiento de la realidad.

El posmodernismo, lejos de negar el carácter historiográfico, problematiza la noción de representación de la realidad y muestra la diferencia entre los sucesos históricos y los hechos por los que tomamos conciencia de ese pasado. De tal manera que logra reescribir, editorializar y reinterpretar el pasado inmediato con una perspectiva de distancia histórica para criticarlo; en su carácter autodestructivo, incluso logra descartar las visiones o interpretaciones unilaterales de las historias oficiales.

El carácter historiográfico que atañe a las novelas posmodernas corresponde a la tendencia autoconsciente del tratamiento de los hechos históricos en combinación con la ficción y la teoría, mismo que Linda Hutcheon ha denominado “metaficción historiográfica” y ha definido como una “Historia ficcionalizada con un giro paródico”⁹⁹, que varía de novela en novela. Además, la misma autora también comenta sobre esta característica de la novela posmoderna:

Esas novelas conocidas y populares son a la vez intensamente autorreflexivas y, sin embargo, paradójicamente, también reclaman eventos y personajes históricos: *The French Lieutenant's Woman*, *Midnight's Children*, *Ragtime*, *Legs, G.*, *Famous Last Word*. En la mayor parte del mundo crítico sobre el posmodernismo, es la narrativa —ya sea en la literatura, la historia o la teoría— la que suele ser el principal foco de atención. La metaficción historiográfica incorpora estos tres dominios: es decir, su autoconciencia teórica de la historia y la ficción como constructos humanos (*metaficción historiográfica* [sic]) se convierte en la base para repensar y reelaborar las formas y contenidos del pasado.¹⁰⁰

⁹⁹ Hutcheon, *Politics...*, *op. cit.*; p. 53.

¹⁰⁰ “Those well-known and popular novels which are both intensely self-reflexive and yet paradoxically also lay claim to historical events and personages: *The French Lieutenant's Woman*, *Midnight's Children*, *Ragtime*, *Legs, G.*, *Famous Last Word*. In most of the critical world on postmodernism, it is narrative —be it in literature, history, or theory—

En estas condiciones, en la novela contemporánea, los personajes históricos se someten a un proceso de desmitificación, ante un contexto de apariencia engañosa y difícil de representar. En ese sentido, la posmodernidad no niega particularmente el referente, sino que éste se expone a la duda, volviéndose materia maleable para el autor y así, artificialmente, dar a la imaginación un espacio de conexión entre la discontinuidad de la realidad.

Hayden White¹⁰¹, con su visión de la metahistoriografía como un discurso, ha ampliado este concepto como un problema relacionado con la transmisión de la historia y la diferenciación entre historia oficial e historia privada como dos escrituras que confluyen, igualmente válidas o engañosas. Según White, la metahistoriografía no sólo se ocupa de la historia en el sentido del gran pasado nacional, sino también en el íntimo y en el del tiempo presente, lo cual asimila los elementos históricos al campo de referencia externo, aludido en el apartado 2.1 de esta tesis.

En ese sentido, la novela sin ficción reinterpreta la narrativa histórica con técnicas y teorías literarias e historiográficas que se relacionan con la imposibilidad de la representación de la realidad. No se trata sólo de una metanovela, ni es una nueva versión de la novela histórica, como tampoco pretenden ser una reconstrucción de la historia, sino que introduce el deseo de completarla o revisitarla.

Lo anterior detona la característica que mejor define al posmodernismo, según Pulgarín: la crisis de referencialidad. El posmodernismo no niega la referencia, pero la problematiza, es decir, la historia se emplea en la ficción, pero a través de una interpretación, pues la metaficción historiográfica muestra los referentes en la ficción por medio de recursos como la fragmentación de la acción, la parodia, la ironía y el humor¹⁰².

En *Asesinato*, la narración histórica y la posmodernidad se unen para crear una metaficción historiográfica en la que se revisita un acontecimiento real, estudiado por Leñero pasados ya algunos años. La prominencia periodística del relato establece la reconstrucción de una línea temporal con fechas concretas y específicas, pero dicha cronología se profundiza con diferentes

that has usually been the major focus of attention. Historiographic metafiction incorporates all three of these domains: that is, its theoretical self-awareness of history and fiction as human constructs (historiographic metafiction [sic]) is made the grounds for its rethinking and reworking of the forms and contents of the past.” Linda Hutcheon. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge, 1988; p. 5. Las cursivas provienen del original.

¹⁰¹ Cfr. White, *op. cit.*; pp. 107-140.

¹⁰² Pulgarín, *op. cit.*; p. 48 y 95.

niveles de metarrepresentación, mecanismos de citación y menciones atributivas indirectas de las voces involucradas. En consecuencia, *Asesinato* no sólo se trata de una reconstrucción histórica del tema, sino de una interpretación que complejiza los datos objetivos con los testimonios.

En el ámbito hispanoamericano, la práctica de una ficción histórica posmoderna ya es notoria para Hutcheon desde mitades del siglo XX, a partir de la tradición documental en la novela latinoamericana y, según afirma la autora, su papel es elaborar una revisión de las historias que han permanecido fuera de las oficiales, la diversificación de la univocidad de la verdad histórica y la ampliación del espectro de interpretación¹⁰³. Frente al totalitarismo de las narraciones anteriores, estas novelas optan por el pluralismo, porque tienden a una disolución de las narrativas legitimadas y recurren al proceso de simulacro de la representación: “el novelista contemporáneo se sigue interesando por la historia, pero no para utilizar su armazón de veracidad, sino para poner al descubierto sus deficiencias y advertirnos que pudo ser de otro modo.”¹⁰⁴

Entonces, la metaficción historiográfica se reconoce esencialmente como el producto contradictorio y paródico que surge a partir de la relación intertextual con la tradición y las convenciones implicadas en un género que, aunado a la reflexión sobre la autonomía, la certeza, la autoridad, la unidad, la totalización, la universalización, la homogeneidad, entre otros absolutos, resalta las dificultades de la representación de la realidad en la literatura. Los autores conscientes de esta dificultad reflejan en sus textos, de manera problemática, la posibilidad de una representación imparcial de la complejidad del mundo real. Este fundamento de la teoría historiográfica posmoderna constituye la base para el revisionismo del pasado del que se ocupa la novela sin ficción.

2.3.2 Intertextualidad, intergenericidad e intermedialidad

Los procedimientos de composición narrativa de la novela sin ficción están inmersos en el contexto de la posmodernidad; de igual manera, la repercusión de estos recursos en las representaciones coincide plenamente con la descripción que Hutcheon adjudica a la posmodernidad. Para ampliar el análisis de la estructura formal de *Asesinato*, en este inciso se equiparan los recursos compositivos de la novela sin ficción con los lineamientos de la

¹⁰³ Hutcheon, *Politics... op. cit.*, p. 115.

¹⁰⁴ Pulgarín, *op. cit.*; p. 207.

posmodernidad, según los han definido Hutcheon, McHale y Pulgarín, principalmente. Para ello, los mecanismos de intertextualidad, intergenericidad e intermedialidad se plantean como base explicativa del repertorio de elementos estructurales. Este cruce de géneros y técnicas narrativas están estrechamente ligados con las nociones de autodestrucción, autorreflexión y autoconsciencia que completan la definición de la novela posmoderna.

La naturaleza híbrida de *Asesinato* se relaciona con el carácter lábil de la posmodernidad, contra toda noción de género y periodo. En ese tenor, Alejandro Herrero-Olaizola considera que las narrativas surgidas en contextos altamente híbridos pueden concebirse como “multiformes, multiestratificadas, inestables, inconclusas, ilimitadas y dispersas [...] Se trata de una narrativa con una marca característica lábil, capaz de adoptar o apropiarse diferentes formas o modelos literarios”¹⁰⁵. En concordancia, la autodestrucción posmoderna replantea no sólo los límites de las formas y las fronteras entre lo literario y lo paraliterario, sino que también ofrece la oportunidad de replantear o reformular la función de las estructuras narrativas y sus convenciones, como sucede en *Asesinato*.

El producto de esta fórmula autodestructiva pone de manifiesto las relaciones intertextuales, intergenéricas e intermediales, puesto que la poética posmodernista revaloriza el *collage*, la parodia y el trabajo documental e histórico, como ya se ha analizado previamente en la novela de Leñero. Dentro de las relaciones “transtextuales”, la de copresencia entre dos o más textos, la presencia de un texto en otro, es decir, la intertextualidad, se pone de manifiesto en formas como las citas, alusiones y plagios, citas y alusiones de las cuales está lleno el texto de Leñero. De modo que, la incorporación de una estrategia intertextual puede cumplir distintas intenciones, por ejemplo, el discurso directo, la sátira, el homenaje, etc.¹⁰⁶

Por otra parte, la intermedialidad definida como la confluencia de distintos lenguajes en un solo medio u obra, genera la existencia de un espacio intermedio en el que trascienden estrategias y procedimientos (discursivos o no) que asimilan estéticamente la función de códigos, elementos narrativos y performativos de otros medios¹⁰⁷. Entre los efectos producidos en

¹⁰⁵ Alejandro Herrero-Olaizola. *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid: Verbum, 2000.

¹⁰⁶ Concepto que establece Genette y citado en *Idem*, p. 79.

¹⁰⁷ Hermann Herlinghaus. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Chile: Cuarto Propio, 2020. [Consultado: 20 febrero 2020]

Asesinato, a través de la aglutinación de medios, evocados o imitados, se encuentran la representación de discursos y la construcción de significados generales más amplios, dados, por ejemplo, por la edición del texto lingüístico junto al visual. En cuanto, al cruce de los géneros (aunque será detallado en el siguiente capítulo), baste señalar que el efecto de intergenericidad periodístico-literario es un guiño de imitación o evocación que atañe al conocimiento enciclopédico que cada lector tiene de un género u otro, para inferir objetivos de comunicación.

A continuación, se enlistan algunos de los recursos representativos de la novela sin ficción, que coinciden con la intertextualidad, intergenericidad e intermedialidad y se muestra cuáles son las funciones que desempeñan en *Asesinato*:

La parodia

La parodia es el recurso por el cual, a través de la cita, *Asesinato* pone en cuestionamiento las cualidades del lenguaje, tanto periodístico como judicial dentro del discurso literario, con la finalidad de mostrar la caducidad de rasgos absolutos y certeros en estos campos. Algunos teóricos coinciden en que, dentro de la narrativa posmoderna, la parodia no contiene un carácter intrínseco de burla, puesto que aprovecha el carácter único de los estilos, de las idiosincrasias y de las excentricidades para poder producir una imitación que satirice al original. Este impulso, según Fredric Jameson, no es consciente en todos los casos, pero sí debe haber una secreta simpatía por el original¹⁰⁸.

Para Hutcheon, la parodia siempre tiene una doble dimensión: de distancia crítica y de homenaje; incluso, llega a descalificar la burla dentro de la parodia, ya que debe tratarse de una repetición inquisitiva, para marcar diferencias en lugar de similitudes, por lo que la imitación no se da siempre en el mismo género o medio. La parodia constituye un juego intergenérico, intermedial e intertextual que cuestiona la legitimidad de los discursos que conducen a un modo natural de construir los textos posmodernos con la cualidad de ser autorreflexivos. De hecho, cabe recordar que, para la misma autora, la parodia tiene una relación de origen con la metaficción historiográfica a la que define como una historia ficcionalizada con un giro paródico.¹⁰⁹

https://books.google.com.mx/books?id=hMrrCZBaRgIC&lpg=PA11&ots=6CEd4b_o6l&lr&hl=es&pg=PA32#v=onepage&q&f=false

¹⁰⁸ Jameson, *op. cit.*; p. 41.

¹⁰⁹ Hutcheon, *Politics... op. cit.*; p. 74.

En *Asesinato*, el giro paródico tiene partes explícitamente humorísticas, pero predomina, en cambio, una sardónica sonrisa escondida en el absurdo del sistema de justicia mexicana que se declara desde la imitación de un discurso periodístico no ficcional dentro del discurso literario. Por lo mismo, el objetivo de la parodia de la novela está en la imitación de las formas periodísticas distinguibles por características informativas y en expectativa mucho más objetivas.

Por ejemplo, el narrador realiza un recuento de los artículos que reflexionaban sobre las implicaciones del caso y enjuiciaban a Gilberto. Vicente Leñero escribe: “Del elogio a las víctimas, y apenas las acusaciones señalaron a Gilberto Flores Alavez, los articulistas pasaron al encendido elogio de la policía ‘que tan brillantemente’ había resuelto el caso” (p. 51). Las comillas sobre el desempeño de la policía indican un cuestionamiento irónico, puesto que el caso no se ha solucionado, pero Leñero cita al columnista Rodolfo García Bravo, quien escribió que el director general de la policía judicial, “eficiente investigador de alto profesionalismo” (p. 51) había merecido, “con la simpatía y el respeto de la opinión pública, la felicitación de sus superiores por la habilidad y eficacia demostrada” (p. 51). Esta afirmación de García Bravo resulta irónica de acuerdo con la presentación de Leñero, pues tampoco se había alcanzado un acuerdo en la opinión pública. Prueba de ello, son los distintos fragmentos citados en *Asesinato* que prosiguen inmediatamente, donde cada periodista tiene un juicio diferente. Incluso las referencias a caricaturas proporcionan un tono humorístico a los juicios sobre Gilberto. De esta manera, en la novela de Leñero la parodia funciona como un acuerdo interpretativo con el lector.

Por tanto, en el caso de Leñero, la estetización del discurso de la prensa a través de literatura se relaciona con su profesión periodística; es decir, el autor ofrece una visión reformulada de las convenciones de los géneros informativos y con ello exhibe la inestabilidad e incertidumbre ante la veracidad de los medios de comunicación, además de cuestionar y evidenciar su decadencia como una fuente de la verdad.

El collage

La poética posmodernista revaloriza el *collage* dándole un lugar central, pues concretiza una nueva mimesis que expresa una renovada relación entre el arte y la vida¹¹⁰. Por medio del *collage*, la posmodernidad renuncia a una simplificación del arte y concibe la historia como una presencia

¹¹⁰ Pulgarín, *op. cit.*; p. 14.

en blanco, a la que hay que devolver sus rasgos humanos. Así, ante un contexto tan fragmentado y destruido, se aprovechan los fragmentos de construcciones artísticas anteriores para reinterpretarlos y formar una nueva creación.

Esta estrategia que define al posmodernismo como ecléctico y popular se fundamenta en la correlación de un texto con otro que aporta una nueva serie de significados, más allá de la simple aglomeración de fragmentos, como es evidente en *Asesinato*. Esto significa que se sustituye la relación de contigüidad por la de un montaje artístico, cuyas reglas no son sólo un manual de instrucciones de lectura, sino un conjunto de posibilidades que conforman una nueva realidad textual, originadas a partir de la experimentación, el arte narrativo, los sentidos del autor, su conocimiento, su juicio y, por supuesto, del material del que dispone.

El tema histórico es recurrente en la novela posmoderna. *Asesinato* se interesa por el pasado inmediato, para tratar de comprenderlo y afrontar lo más pronto posible sus consecuencias, por ello recurre a procedimientos para desplegar el amplio repertorio y alcance de sus fuentes, cuya función es, como en toda metaficción historiográfica, implicar el saber histórico previo y utilizarlo con el propósito de legitimar una dialéctica narrativa, entre lo que “sabemos” acerca del personaje y lo que de él se muestra concretamente en las páginas de la novela. De esta manera, junto a otros textos y testimonios, Leñero muestra datos históricos y versiones que van sumando relaciones a propósito, aunque sean disímiles y a veces contradictorias.

El *collage* actúa bajo el supuesto de que “la diferencia relaciona” y se ocupa de subrayar las heterogeneidades y discontinuidades profundas de la obra de arte, que ya no se presentan de forma unificada u orgánica, “sino como un almacén de desperdicios o como un cuarto trasero para subsistemas disjuntos, impulsos de todo tipo y materiales en bruto dispuestos al azar”¹¹¹. Al reunir diferentes texturas (en amplios sentidos, pues cabe recordar que *Asesinato* no sólo está construida a partir de recortes textuales sino también de imágenes, que van dando consistencia, profundidad, sombras y luces sobre la narrativa), el *collage* transforma la obra artística en un texto, en cuya lectura se debe proceder mediante la diferenciación, y no ya mediante la unificación, por

¹¹¹ Jameson, *op. cit.*; p. 72.

la disciplina, con la salud del trabajo y la moderación, un esqueleto moral, con los últimos y podridos brotes de muchas dinastías fundadas sobre un millón de muertos, cuyos huesos olvidados han servido de escalera a los nuevos príncipes y sus familias para llegar a las cumbres económicas del país, al jardín de Aladino entre cuyas deslumbradoras y decadentes amenidades no tienen más que alargar la mano y obtener todos los bienes y todos los deleites.

Gilberto Flores Alavez —heredero universal de su abuela y, por ésta, dueño ya de tres millones para sus diarios caprichos— no tenía ni siquiera la obligación de estudiar, obligación placentera y fácil cuando no se le juntan otra, como la normal para tantos jóvenes de trabajar mientras se preparan.

Fue un mal alumno del primer año de Derecho en la Universidad Anáhuac, la cual hubo de abandonar a causa de sus bajas calificaciones. En cambio, era coordinador general de la Federación Mexicana de Esquí Acuático, deporte de desocupados millonarios. Y disfrutó de suntuosos viajes por el continente americano, Europa y Asia. Y de cuanto puede uno imaginarse a cuenta de una de esas enormes fortunas a la mexicana, sin explicación posible, sin origen confesable, que raen la tierra de donde extraen y cuya acumulación propicia y protege un sistema tan curiosamente empeñado en satanizar a los ricos de otras procedencias y en proclamar a cada rato, que ahora sí ya merito se acaba con la desigualdad social. La corrupción de los mejores es la peor, dice una máxima latina. En este caso la corrupción de quienes, si no son los mejores, debieran serlo.

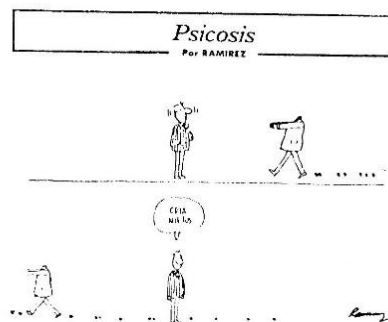
Las impugnaciones y ataques a Gilberto Flores Alavez no aparecieron únicamente en forma de agudos comentarios o sesudas reflexiones. También se presentaron como cartones periodísticos y como historietas, chistes y chascarrillos que surgieron del ingenio popular y luego registró la prensa.

Cartones como los siguientes ilustran tales arremetidas sarcásticas. Rossas, en *Diario de México*, el 14 de octubre:



56

Ramírez, en *La Prensa*, el 17 de octubre:



En el *Diario de México* del 20 de octubre, K. Z. rimó en su *Epidiario*:

Un diagnóstico completo de las causas de la muerte puede señalar por suerte: infarto, cáncer, o nieto...

En la columna *Matarili rilirón* de *Ovaciones*, 19 de octubre, su autor anónimo inscribió, dentro de un doble paréntesis:

(Por cierto me dijeron que el doble homicida y nieto de las víctimas, Gilberto Flores Alavez, no era ningún golfo sino imuy machetero...! Es buena la onda, ¿a poco no?)

También en una columna de nombre *Dimes y Diretes* del *Gráfico* de *El Universal*, firmada por el reportero Cor, se publicó el 25 de octubre:

No diré qué cómico ni qué escalofriante caso, pero alguien inventó este cuentecillo:
—¿Y por qué tenía 150,000 pesos en el buró de su recámara?
—...Por si al nieto se le ocurría darle un «sablazo».

Y en la edición vespertina del *Diario de México* del 13 de octubre, el autor de la tira cómica Don Concho dibujó una historietta que aludía al caso:

57

FIGURA 3. El collage es utilizado en *Asesinato* como una técnica narrativa de composición. Leñero (1989, pp. 56-57).

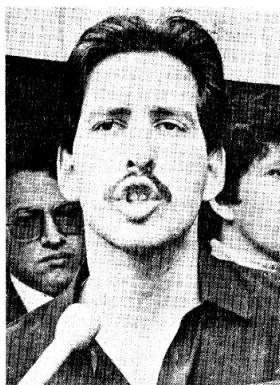
lo que la estructura del producto final no será un esquema lineal donde el avance de lectura sea progresivo, sino que se irá construyendo una estructura que tiene mayor significado cuanto mayores posibilidades ofrezca de tejer conexiones internas.

El rasgo compositivo que mejor podría definir *Asesinato* es el *collage*, pues la técnica de intercalar fotografías con imágenes no sólo es constante a lo largo de todo el libro, sino que, específicamente en la primera parte de la novela, la investigación periodística está diseñada como una recomposición de una realidad fragmentada. Es significativo que el capítulo 9 de esta primera parte, “Cada quien su juicio” (FIGURA 3), sea el que reúne más citas y más formas discursivas, pues su propósito es reportar la recepción del crimen, la cual va desde la crítica hasta el tono paródico,

ya que, además de los consabidos extractos de columnas de opinión, se insertan tanto la fotografía de Gilberto Alavez frente a la prensa como caricaturas. También se reproducen los chistes y anécdotas que surgieron del ingenio popular registrados en la prensa.

En la FIGURA 4 se nota la función del *collage* como una técnica de composición narrativa en la que la disposición espacial de la información se divide principalmente en dos partes: la verbal y la visual. Por este motivo y porque ambos discursos requieren de un procesamiento de atención propio, el flujo de la lectura de uno de los discursos debe frenarse para comprender el otro, pero la información que contiene es complementaria, por lo que el constante regreso a cada uno arroja nuevos elementos de interpretación.

En la disposición de la página que corresponde a las fotografías, vemos dos imágenes de Gilberto en diferentes años, una de adulto y otra de niño. La primera es un detalle de una fotografía ya reproducida con anterioridad en el mismo libro, que lo representa en sus declaraciones ante la prensa en 1978. La segunda, lo representa a la edad de 9 años, junto a su



Flores Alavez en 1978



Flores Muñoz, Quile a los 9 años y el expresidente Alemán

4. VEINTE AÑOS EN LA VIDA DE GILBERTO FLORES ALAVEZ

MIEDO A LA SANGRE

Sus padres, sus hermanos, sus antiguos amigos dijeron que a Gilberto Flores Alavez se le helaba la sangre cuando oía hablar de sangre. Era algo insoportable para él. Se ponía lívido. No podía verla.

Cuando llegaba el momento de los exámenes médicos en la escuela —dijo su amigo Gerardo Reyes Carlin—, Gilberto trataba de escaparse para que no le hicieran las tomas de sangre¹.

Cuando operaron a su madre y le pidieron que donara sangre, él no se atrevió. Tuvieron que extraérsela a su hermana Alicia porque Gilberto «sentía pavor, casi se desmaya»².

Cuando operaron a su hermana Patricia del hemangioma en el brazo, Gilberto «no soportaba contemplar la herida de la niña» y nunca quiso acompañarla a las curaciones, «no porque no la quisiera, sino porque tenía terror a la sangre»³.

Ocurría un accidente, y por su miedo a la sangre se volvía de espaldas, echaba a correr, se desmayaba. Se desmayó cuando un amigo, durante un festival taurino en un cortijo, se lastimó una pierna torciendo. «Tuvieron que atender tanto al que se lastimó como a Gilberto, que estaba desmayado y le tuvieron que dar a oler alcohol»⁴. Y una vez, en Tequesquitengo, según relató su amigo Luis Alberto Díaz de la Vega:

que el papá de Gilberto se cayó esquiando y un esquí le pegó en la ceja, abriéndosela, que subieron al doctor a la lancha, que estaba escurriendo sangre y que Gilberto se fue adelante de la lancha porque no podía ver eso, que llegaron a la casa de Gilberto y el doctor se empezó a coser él solo, en el espejo, que Gilberto se fue a otro lugar porque se sintió mal⁵.

¹ Defensa Aguilar y Quevedo. Declaraciones de Gerardo Reyes Carlin, págs. 88 y 89.

² *Ibid.* Declaraciones de Alicia Flores Alavez, Irma Yolanda Rivero Olivares y Gilberto Flores Izquierdo, págs. 88 y 89.

³ *Ibid.* Declaraciones de Alicia Alavez Leyva y Patricia Flores Alavez, págs. 88 y 89.

⁴ *Ibid.* Declaraciones de Irma Yolanda Rivero Olivares, página 88.

⁵ *Ibid.* Declaraciones de Luis Alberto Díaz de la Vega, página 89.

FIGURA 4. Construcción del personaje de Gilberto Flores Alavez. Leñero (1989, pp. 126-127).

padre y al expresidente Miguel Alemán. Ésta funciona como indicio del desarrollo de su vida dentro de un ambiente político, donde su propia familia tenía un gran peso. Estos elementos se confrontan con la información escrita donde se lee una trayectoria de veinte años en la vida de Gilberto, que comienzan con la descripción de sus circunstancias psicológicas y conflictos familiares, apoyados por la incrustación de la cita que contiene el testimonio de uno de sus amigos.

La preeminencia del discurso biográfico en esta parte de *Asesinato* funge como una caracterización física, psicológica y contextual del personaje y, al mismo tiempo, como un recurso narrativo que permite interconectar la imagen anticipada de sus protagonistas con otras partes del libro mucho más novelizadas. Por este motivo, a medida que el lector pueda establecer conexiones entre ambas partes, obtendrá un perfil mucho más profundo del personaje.

La simple yuxtaposición de dos fragmentos revela mucha más información cuando se considera como un producto aunado que como la suma de sus componentes tomados por separado. Dentro de la novela, el sentido cualitativo de la información visual contrae implicaciones mucho más profundas si se confronta con la descripción y exposición de los hechos. Así, por ejemplo, queda patente que la reproducción de las notas periodísticas y las caricaturas en forma facsimilar narran de forma paralela y abreviada el transcurso de los sucesos. Con ello, se busca evadir una lectura lineal de la novela para crear asociaciones inferenciales que resultan relevantes para satisfacer expectativas de información. Al mismo tiempo, con este mecanismo se contrastan los significados adheridos a las representaciones por separado y se detona la interpretación del discurso.

Se invita al espectador a cumplir la difícil tarea de contemplar todas las conjunciones a la vez y, a partir de las diferencias radicales, elevar su percepción y su comprensión de aquello que el *collage* exhibe, como un significado producido a partir de las interrelaciones. Por ello, sucede con frecuencia que, en la narrativa sin ficción, el tipo de documentos presentados genera un tipo de novela-*collage* que sobrepasa las formas de transmisión discursivas en la narrativa, tal como sucede con *Asesinato*, compuesta tanto por texto como imagen. En este orden de ideas, el siguiente subinciso tiene la finalidad de examinar ambos niveles textuales.

Los bordes del texto y la imagen

A partir de la técnica del *collage*, dentro de la novela sin ficción se crea un vínculo entre el texto verbal y las ilustraciones que, como se ha dicho anteriormente, amplía el efecto mimético del suceso histórico revisitado y plantea la pregunta sobre en qué orden debe leerse la combinación visual-verbal. Claramente, no hay un orden fijo para leer primero el texto verbal y luego seguir con el visual, o viceversa; ni existe regla que indique mirar de un lado a otro interrumpiendo la lectura del texto verbal para examinar las imágenes, como sí es evidente que existe en el discurso verbal: hay un orden para leer desde el primer enunciado hasta el último, a riesgo de perder parte del significado si se lee en forma diferente.

Por ello, Brian McHale¹¹² considera que, en las condiciones de las obras posmodernistas, la lectura de textos intermediales, idealmente de componentes visuales y verbales, debe ser simultánea. Aunque advierte que la idea de simultaneidad se puede presentar de diversas formas en la escritura posmodernista, por ejemplo, la lectura en *zig-zag*, para McHale, en cualquier caso, la complejidad de la estructura se nutre de los diferentes niveles y texturas que genera la combinación de documentos visuales y verbales en la conformación de un texto que trata de hablar de la realidad para reanalizarla y ordenarla.

Sirve el ejemplo de la FIGURA 4 para ilustrar este hecho. Ahí, la disposición de las páginas funciona como un gesto intencional para construir significados en la representación del personaje (lo mismo sucede con los espacios y la escena del crimen a lo largo del libro), por lo que, a partir de este ejemplo, podemos deducir que las imágenes y el texto guardan una equivalencia en el enriquecimiento del sentido a medida que se van presentando. Incluso, en ocasiones, se produce una duplicación de las fuentes, como sucede en las páginas 28 y 29, donde la primera reproduce facsimilarmente la primera plana de *El Universal Gráfico* del 11 de octubre de 1978, con el titular “¡Fue el nieto!” y, posteriormente, el narrador glosa esta fuente frente a la manera en que otros periódicos dieron la noticia.

La función representativa de estas imágenes que reduplican la información escrita, de manera similar a las caricaturas antes citadas, es avanzar en la resignificación de la noticia hacia la construcción de una narrativa en la que conviven ambos discursos. Por ejemplo, cuando en la novela aparecen los planos y los esquemas de los peritajes, hay una función mimética, es decir,

¹¹² McHale, *op. cit.*; p. 288.

contribuyen al desarrollo del campo de referencia interno y externo; pero también contienen información imprescindible que ayuda al lector a idear hipótesis y a detectar las incoherencias que el narrador señala en diferentes niveles de representación.

Por tanto, la existencia de dos tipos discursivos, uno verbal y otro visual, debe ser entendido como otra herramienta más de montaje de la novela sin ficción, que tiene una intención dispositiva para ampliar la lectura a partir del contraste y la estructura yuxtapuesta, con lo que se profundizan las inferencias e implicaciones narrativas.

El archivo como texto

Las imágenes y los textos integrados en *Asesinato* provienen del trabajo de archivo realizado por Vicente Leñero. Con el propósito de “mantener el máximo grado de objetividad” (p. 5), el autor declara que “sólo los datos existentes en documentos o testimonios públicos forman parte de esta historia” (*idem.*). Esto justifica, en gran medida, su pertenencia a la novela sin ficción y revela su relación con la metaficción historiográfica, pues para revisar el pasado, Leñero reconoce como un requisito fundamental la constancia escrita o el reconocimiento de algún modo público para evitar deformaciones de los acontecimientos contrarias al propósito de su investigación.

Para pasar del archivo a la ficción, la novela historiográfica se apoya en interpretaciones, que, por supuesto no están libres de sospecha ni incertidumbre.¹¹³ El perfil documental de la novela sin ficción no sólo funciona en el sentido histórico, sino que también apunta a otros géneros de metodología basada en archivos y genera un “periodismo posmoderno”¹¹⁴, en el que la exposición, la calidad, la transparencia y la objetividad de los medios de comunicación son filtrados a través del uso del “yo” autobiográfico y metahistoriográfico. La intención autoral de Vicente Leñero está muy cercana al periodismo posmoderno, puesto que, en su obra, el análisis de la sociedad mexicana critica la emisión de información periodística y la formación de narrativas en torno a las representaciones no documentadas.

La novela abre con las fotografías explícitas de los cadáveres de Gilberto Flores Muñoz y Asunción Izquierdo (p. 8), las cuales proceden de un archivo hemerográfico, propias de las

¹¹³ Chávez Díaz, “*Santa Evita*”, *op. cit.*; p. 127.

¹¹⁴ Liliana Guadalupe Chávez Díaz. “Based on true Stories: Representing the Self and the Other in Latin America Documentary Narratives”. Tesis de Doctorado: Universidad de Cambridge, 2017; p. 18.

secciones de nota roja, por lo que perfilan el tono crudo de la historia. Estas imágenes aportan detalles innecesarios para la transmisión completa del relato, pues otro tipo de material archivístico, como las noticias periodísticas y las declaraciones testimoniales, describen exactamente la misma escena. Sin embargo, perfilan el tono de la historia trágica y descarnada, e incluso apelan al efecto sensacionalista del discurso de la prensa roja que, intencionalmente, reproduce fotografías salpicadas de sangre para saciar la curiosidad por los detalles. A medida que se incrementa la cantidad de información y el archivo se transforma en un discurso textual, el realismo gana precisión para acercar al lector a diferentes formas de comprobar la verosimilitud de la historia.

El autor reemplaza, así, la amplitud de la mirada periodística por la ubicuidad de la literatura y le propone al lector un punto de vista para que vea tal o cual suceso del modo que parece más coherente y verosímil. El lector se somete a la voluntad de la narración y es dirigido por ella en los movimientos consecutivos de la acción. Por la unificación del punto de vista, el autor logra reconstruir una historia a partir de fragmentos inconexos que son los testimonios. Para ello se necesita un mínimo de indicios que ayude a enmascarar el proceso de la construcción narrativa.

2.4. El narrador como sujeto de la posmodernidad

Anteriormente se ha explicado, como una cualidad esencial de la posmodernidad, la metarrepresentación en múltiples niveles de complejidad, donde el autor tiene el nivel más alto de observación, por lo que obtiene una visión de conjunto de la historia. No obstante, la novela posmoderna problematiza también la representación autoral, complicando la división entre ficción y realidad. Este apartado intenta evidenciar por qué el narrador de *Asesinato* es un sujeto de la posmodernidad.

La figura del narrador de *Asesinato* está representada por un periodista involucrado en el acto escritural de representar un tema relevante en la sociedad mexicana de finales del siglo XX, donde la incorporación de lo real y la ficción sirven para figurar un narrador-periodista-cronista, como una voz autorizada para dar una relación de los hechos: es decir, al mismo tiempo que existe como referente, Vicente Leñero como autor se figura como una entidad narrativa que se identifica con éste en calidad del ejercicio de un oficio particular con una vista panorámica.

Este posicionamiento del narrador en un nivel superior de representación es típico de la ficción posmoderna. Incluso, Brian McHale¹¹⁵ exagera la definición de esta cualidad al cuestionarse si, en vista de que existe un meta-autor que ocupa un nivel más alto que el propio, hipotéticamente podría existir un autor hipodiegético al que correspondería un nivel por debajo de él, y se pregunta entonces por qué no podría haber también un meta-meta-autor en un meta-meta-nivel y así infinitamente.

De esta forma, el autor identifica un patrón en los textos multinivel posmodernistas: la complejidad aumenta hasta el punto en que los niveles colapsan, como por su propio peso, en un solo nivel de diégesis. Así, al quedarse atrapado entre dos infinitos y dos series de anidamientos recursivos que retroceden hacia dos puntos de fuga, el autor representado renuncia a su proyecto y comienza de nuevo con lo que espera sea una estructura más simple.

McHale identifica que la mente humana es capaz de manejar estructuras recursivas con bastante facilidad y confianza, y lo realiza todo el tiempo. Por ejemplo, cuando somos capaces de diferenciar distintos niveles de representación en informes de noticias en la radio o la televisión y nos damos cuenta de que cada nivel tiene rasgos disímiles, pues si todos fueran similares nos confundiríamos en un abrir y cerrar de ojos. Para McHale, los textos posmodernistas, en cambio, tienden a alentar el “*trompe l'oeil*”, engañando deliberadamente al lector para que considere un mundo secundario incrustado como el mundo diegético primario, por lo que dependemos de mantener la distinción de los diferentes niveles en nuestras mentes.¹¹⁶

Entonces, el objetivo de un narrador-autor de un texto de ficción es elaborar una estructura tan compleja como la de la caja china¹¹⁷. En el intento por estabilizar esta vertiginosa espiral de ficciones en una realidad más simple, varios escritores posmodernistas han tratado de introducir en su texto lo que parece ser la única realidad irreductiblemente real en su actuación como escritores: el acto mismo de escribir. En concordancia, la novela sin ficción también toma como una línea central la autorreflexión y la autoconsciencia al declarar el proceso creativo de la escritura como una credencial de autoridad que legitima al autor para que pueda hablar del tema,

¹¹⁵ McHale, *op. cit.*; p. 179.

¹¹⁶ *Idem*; p. 180.

¹¹⁷ Jorge Luis Borges ensayó la idea de que la estructura metaficcional implicaba que los lectores también somos personajes de ficción y que nuestra realidad es tan ficcional como la del protagonista, de ahí la continua fascinación por los límites entre la realidad y la ficción. *Cfr.* Jorge Luis Borges. “Magias parciales del Quijote”. *Otras inquisiciones*, en *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974; p. 667.

por ejemplo, hablando sobre el fortuito encuentro con el tema, la justificación del pretexto para tratar el tema, debido a la cercanía con esa realidad, o, bien, por conocer a sus protagonistas.

Así, en *Asesinato* la justificación para tratar un tema real sucede por la cercanía a través del ejercicio periodístico y finaliza en el involucramiento del autor como investigador del caso, mediante entrevistas con el propio protagonista de su novela. El rol autoral se distribuye entre figuras ubicadas en diferentes niveles de la estructura de la novela. Es decir, un Vicente Leñero que actúa y otro que cuenta la historia. Aunque aparentemente él funciona en dos niveles teóricamente distintos, nunca deja de ser un autor de papel ligado a la identidad de un nombre propio en el mundo real.

No obstante, es claro que existe una forma de ficción autofigurativa que conserva gran parte de la identidad de las personas reales y el mismo mecanismo se extiende al resto de los personajes, un hecho esencial para la novela sin ficción, que debe contener, como un método de referencialidad, los nombres tomados de la realidad, a excepción de aquellos que son suprimidos o cambiados para proteger las identidades vulnerables.

La parte final de la novela titulada “En la cárcel”, junto con el epílogo añadido en 1991, redondean el perfil de *Asesinato* como una novela sin ficción, porque colapsan el nivel del campo de referencia interno con el externo y proponen la esperanza de un método infalible para determinar la verdad de la historia: el autor entra en el escenario de la ficción a confrontar y entrevistar a su propio personaje. El *topos* del encuentro cara a cara entre el autor y su personaje, sin embargo, nos acerca a novelas como *Niebla* de Miguel de Unamuno e incluso a *Don Quijote* de Cervantes. Esto significa que la novela sin ficción y la ficción posmoderna tienen también un carácter mimético e hiperrealista, aunque en ambos casos también se ha llegado al extremo de representar un punto donde la realidad se ha vuelto irreal. La literatura como una manifestación posmodernista en apariencia es irreal porque sólo actúa como un reflejo del mundo actual.

CAPÍTULO 3. EL TRIBUNAL DE LA FICCIÓN

3.1 Asesinato dentro de su prototipo genérico

Una vez analizada la novela por su composición y por sus referentes culturales, este capítulo se enfoca en la presencia de estos elementos en la ficción para formar un género eminentemente literario. Por este motivo, centraremos la atención en la representación de juicios y en indicios informativos referenciales, de ahí que el análisis se desarrolle desde el enfoque cognitivo y pragmático para resaltar el papel que tiene el género como un marco de expectativas y su importancia en la interpretación del contenido.

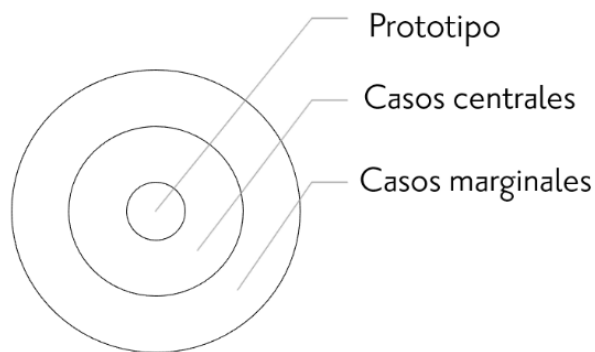
La teoría de prototipos responde a la necesidad de estudiar obras que, por sus cualidades, no se ajustan a modelos excluyentes basados en características necesarias y, por el contrario, proponen un análisis mucho más flexible con base en esquemas que consideran el género como una continua mezcla de razones discursivas¹¹⁸. Esta metodología analítica y crítica deriva de las reflexiones de Georges Kleiber en torno a la jerarquización semántica y las posibilidades de categorización lingüística y, en general, científica. En su obra *La semántica de los prototipos*, Kleiber explica una teoría de la categorización (para romper con la tradición clásica aristotélica), la cual prefiere las categorías “naturales”, que tienden ante todo a describir su organización interna y externa en relación con su funcionalidad. Esto implica que los procesos de categorización no se pueden basar en reglas de clasificación fijas y preconcebidas, sino en señalar similitudes globales y variaciones comunes, lo que ayuda a la formación de prototipos de referencia.¹¹⁹

Los prototipos nos permiten comprender una taxonomía de los géneros literarios mucho más amplia y difuminada sin caer en la vaguedad, pues las divisiones de género no se realizan con base en la coincidencia de un rasgo común, sino en la acumulación superpuesta y densa de rasgos comunes, hasta construir un prototipo, es decir, el ejemplar más idóneo o incluso el mejor caso,

¹¹⁸ Higashi, *op. cit.*; p. 40.

¹¹⁹ Kleiber, *op. cit.*; pp. 19-20.

FIGURA 5. Esquema prototípico de la categoría de género: el área central pertenece al prototipo, según su acercamiento en parecidos de familia existen casos centrales y marginales



el mejor representante o caso central de una categoría. Por el contrario, se diferencia del sentido corriente de “primer ejemplar de un modelo (vehículo) construido antes de la fabricación en serie”¹²⁰. En consecuencia, una categoría cuyos miembros no son equidistantes establece una relación entre sus miembros mediada por una “gradación prototípica”, en la que un ejemplar será menos apropiado o menos representativo o incluso un miembro marginal dependiendo de la escala de representatividad asociada a una categoría por la que obtiene su pertenencia interindividual (véase, FIGURA 5):

Como los miembros de una categoría no son ejemplares equivalentes, las categorías ya no pueden ser estructuradas como en el modelo de las CNS [categorías necesarias y suficientes]. Su organización debe reflejar la gradación de prototipia. El prototipo se convierte de esa forma en la entidad central alrededor de la cual se encuentra toda la categoría. Los casos que poseen un grado de representatividad muy bajo, los ejemplares menos idóneos de la categoría [...] constituirán la periferia de la categoría. Los que tengan un grado de prototipicidad intermedio [...] se colocan a una distancia intermedia entre los casos prototípicos y los representantes menos idóneos de la categoría. Es esta relación gradual la que nos conduce desde los casos prototípicos a los casos periféricos.¹²¹

Así, por ejemplo, al formar la categoría de *novela sin ficción* como un prototipo, *Asesinato* responde como una subcategoría y, al mismo tiempo, se puede emparentar con otras novelas como *Operación masacre*, *A sangre fría* u otros textos de la misma clase. Aunque algunos de estos casos pueden resultar más prototípicos que otros, dependiendo, entre muchos otros factores, de sus cualidades textuales y sus filiaciones literarias. Esto se debe a que un prototipo, contempla no sólo casos particulares existentes o que realmente han existido, sino que también reúne ejemplares virtuales y contrafactuales, con lo que se puede suponer que el prototipo no siempre tiene una

¹²⁰ Higashi, *op. cit.*; p. 47.

¹²¹ Kleiber, *op. cit.*; p. 51.

representación concreta ni se identifica con casos particulares, sino que puede tratarse simplemente de la idea de un prototipo. De esta manera, el centro del esquema en la FIGURA 5, bien podría tratarse de un espacio vacío o un área gris.

En concordancia con lo anterior, las categorías genéricas son culturalmente dependientes y cada cultura forma su propia tipología de clases y decide qué combinaciones de rasgos serán apartadas del resto, qué nombre recibirán y cómo serán producidas y consumidas. Por ello, históricamente una obra literaria puede salir de o entrar a un género literario reformulando su conceptualización a medida que se suma un nuevo ejemplar.

Eleonor Rosch, pionera en el estudio de los prototipos, explica que los géneros literarios no forman compartimentos estancos, ni son cajas individuales en las que o una obra está o no está. En el caso de la novela, aunque esto pareciera evidente, resulta difícil determinar cuáles son los rasgos definatorios, pues ni la historia o trama, ni el contenido o las formas discursivas son exclusivamente razones que acoten la definición de la novela, sobre todo ante la enorme producción histórica de este género¹²².

La teoría de prototipos es efectiva ante este problema porque, aunque contempla una “borrosidad” en los límites de las categorías, aclara que éstas deben ser claras y concretas con rasgos bien definidos. Por ello, Kleiber recurre a los “parecidos de familia”¹²³, para agrupar distintos ejemplares mediante la relación de contigüidad.¹²⁴ En el caso de una categoría como la novela sería inviable proponer una serie de rasgos esenciales totalmente satisfactorios para la definición de un prototipo, por lo que esta teoría propone como una posibilidad que la categoría “novela” pueda tener más de un núcleo. La manera en que esto se puede explicar es mediante la expresión lógica AB BC CD DE donde A no tiene nada que ver con E. Esta proposición evidencia las semejanzas de familia a través de las relaciones de tipo asociativo en la que el objeto A comparte con B al menos una propiedad; B una con C; C una con D; D una con E, mientras que no existe

¹²² Eleonor H. Rosch. “Natural categories”. *Cognitive Psychology*, 4, 1973; pp. 328-350.

¹²³ Kleiber retoma el sintagma “parecidos de familia” de la idea de Ludwig Wittgenstein sobre aquellos rasgos que unen, entrecruzados, a gran escala y en detalle, un conjunto de cosas muy distintas entre sí, pero a las que nos referimos con una misma palabra. *Cfr.* Kleiber, *op. cit.*; p. 54.

¹²⁴ Claudia Sofía Benito Temprano y Laro del Río Castañeda. “La teoría de prototipos: un acercamiento cognitivista al estudio de los géneros literarios”. En Borja Rodríguez Gutiérrez, Javier Voces Fernández y Raquel Gutiérrez Sebastián (coords.). *Teoría de la novela: Pasado, presente y futuro*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza; 2021; pp. 71-84.

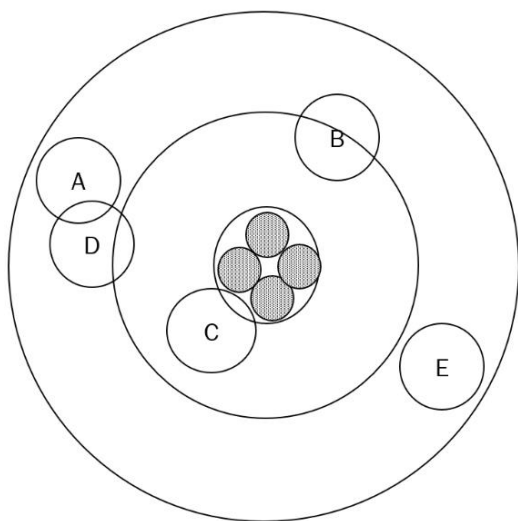


FIGURA 6. Esquema del prototipo genérico de Asesinato (A) donde B, C, D y E representan la distancia y la relación de semejanza de otras novelas sin ficción con respecto a A. El centro del prototipo está compuesto por diferentes núcleos discursivos.

ninguna propiedad común a tres objetos cualquiera de la categoría, resaltando que, aunque los objetos puedan estar distantes, es posible que aparezcan denominadores comunes¹²⁵.

De esta forma, la teoría de prototipos nos permite proponer que una novela como *Asesinato* no deba colocarse en un único lugar, ni que se le nieguen las características propias de un género para poder decir que pertenece a otro. Esta novela, como en general la novela sin ficción, puede participar de varias categorías simultáneamente y funciona como una madeja de hilo. Ya que “la robustez de la madeja no reside en que una fibra cualquiera recorra toda su longitud, sino en que se superpongan muchas fibras”¹²⁶, la importancia recae en que los miembros de una categoría cumplen ciertos rasgos entre sí, y no necesariamente en que cumplan con todos los requisitos del prototipo, de tal manera que puedan seguirse sumando ejemplares más o menos idóneos, que al añadirse se modifique el conjunto de miembros.

Si es posible ubicar *Asesinato* dentro del prototipo genérico de la novela sin ficción, se debe tomar en cuenta que este texto establece razones de semejanza con otras del mismo tipo como *Operación masacre*; *A sangre fría*; *Limónov*; *El hombre que amaba a los perros* o *Una novela criminal*, etc., y que en el núcleo se encuentra más de un prototipo, puesto que la categoría de novela sin ficción se compone de distintos rasgos textuales y discursivos como la historia, el periodismo, la literatura, entre otros. Así, en la FIGURA 6, *Asesinato* está representada por A, y B, C, D, E corresponde a la posición y a la distancia que mantiene con otras novelas similares,

¹²⁵ Cfr. Kleiber, *op. cit.*; p. 152-153.

¹²⁶ Benito Temprano y Río Castañeda, *op. cit.*; p. 71-74.

mientras que en el centro se hallan los múltiples núcleos que constituyen el prototipo de la novela sin ficción.

Ahora bien, una vez expuesta la utilidad de la teoría de prototipos, es necesario conceptualizar el prototipo de género que se ajusta a la novela sin ficción, con la finalidad de ubicar *Asesinato* dentro de este esquema. La idea de género propuesta en esta investigación concuerda con la aproximación de Christoph Unger¹²⁷, que surge a partir del reconocimiento de que el género está ligado al propósito principal de un grupo de textos. La intención y la función discursiva del género establecen un marco donde cabe esperar cierta forma a partir del contenido. Para Unger, tanto el género como el conocimiento que el lector tiene de él son importantes para poder crear expectativas de relevancia (entendida como la optimización de la comunicación según la perspectiva pragmática definida por Sperber y Wilson dentro de actos de comunicación ostensiva), lo cual repercute directamente en la interpretación que se puede realizar de un texto dado.

Según Unger, la definición de género se presenta como un horizonte de expectativas para autores y como una marca para lectores con la que se obtiene una idea previa de lo que van a encontrar cuando leen una novela o un poema. Entonces, el género es una señal para la sociedad que caracteriza como literario un texto que, tal vez, podría circular sin que se preste atención a su condición artística. Este teórico argumenta que la relevancia y la coherencia interna son los dos aspectos más importantes en la interpretación y comprensión de un género.

Tanto la relevancia como la coherencia interna del género forman parte de un conocimiento enciclopédico en la medida en que los géneros se definen culturalmente. De tal manera que, por la convención genérica, el lector reconoce incluso procedimientos extremos, pues la clasificación por géneros literarios va unida indisolublemente a la historia de las series de modelos que han tenido vigencia, que han desaparecido o pueden desaparecer. Esta situación concuerda con las posturas de otros teóricos del género, sobre todo en cuanto a las coordenadas espacio-temporales y las manifestaciones de las posibilidades creadoras del humano, pero también de la temporalidad del quehacer artístico¹²⁸.

¹²⁷ Christoph Unger. *Genre, relevance and global coherence. Pragmatics of discourse type*. Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2006; p. 206.

¹²⁸ Cfr. Miguel Ángel Garrido. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988; p. 20-21.

En su explicación sobre el origen de los géneros, Tzvetan Todorov señala que un nuevo género siempre es la transformación de uno o de varios géneros antiguos por inversión, por desplazamiento o por combinación. La procedencia de los géneros lleva a Todorov a desarrollar la idea de que la recurrencia de ciertas propiedades discursivas se institucionaliza en una sociedad y que los textos, entonces, se producen y perciben en relación con la norma que constituye esa convención. De esa manera, un género condensa el repertorio cultural de propiedades discursivas que están vigentes en la sociedad donde se crearon y fundamenta el parentesco de obras por medio de parecidos de familia en las taxonomías genológicas.¹²⁹

Siguiendo esta conceptualización, el género de la novela sin ficción se presenta como un horizonte de expectativas en el que, según sea relevante, aparecerán tópicos y contextos acordes a la coherencia global del texto. En el caso de *Asesinato*, no cabe una descripción verdadera de un único mundo, sino muchas descripciones y representaciones concebidas desde diferentes perspectivas en contextos y circunstancias diversas. Entonces, se devela, continuamente el tejido de legajos judiciales, fotografías de la nota roja, notas periodísticas, testimonios e indicios periciales. Esto quiere decir que su núcleo prototípico está formado igualmente tanto por discursos novelísticos como por documentos referenciales.

En concordancia con la teoría de los mundos posibles de Doležel (a la que hemos hecho alusión en el capítulo anterior), la verosimilitud de *Asesinato* no sólo está dada por la sólida correspondencia entre el mundo real y el ficcional, sino también por la construcción del tejido que agrupa distintas versiones para formar una o más versiones posibles. Esto nos recuerda el estatus ficcional del texto y su cualidad mimética: ambos presentan una alternativa de orden al difuso caso de los Flores Muñoz.

A partir de la mimesis, que Doležel entiende como una figura de lenguaje o representación de un hablar, o bien como una citación¹³⁰, se explica la ambigüedad generada por los distintos niveles de metarrepresentación en el discurso de la novela, donde el narrador representa distintos actos de habla correspondientes a personas reales y fuentes referenciales que no son imaginarias. Por lo mismo, deben reflejarse siempre como verosímiles, incluso cuando hay contradicciones.

¹²⁹ Tzvetan Todorov. "El origen de los géneros", en Miguel Ángel Garrido. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988; p. 35-36.

¹³⁰ Doležel. "Mimesis...", *op. cit.*, p. 75-77.

En la página 175 de *Asesinato* hay indicios de cómo Vicente Leñero lidia con el choque de las versiones y los datos contradictorios o falsos. En la nota que inaugura la sección de la novela que contiene más rasgos ficcionales, “La novela del crimen”, el autor señala, además de las fuentes utilizadas para fundamentar la recreación del homicidio, que ha intentado reconstruir un relato sin poner en tela de juicio la verosimilitud de los hechos narrados en los testimonios. Eso implica que, ante las versiones contradictorias, el autor ofrezca las dos o más existentes dentro de una misma narración.

El caso más notorio de la contradicción de las versiones ocurre cuando la declaración de Gilberto se contrapone a la de Anacarsis en cuanto a la planeación del crimen. Anacarsis, presionado por su madre y por su abogado, rindió una sola declaración a cambio de su deslinde del caso; mientras que la parte defensora de Gilberto utiliza este argumento para señalar una complicidad en el delito. Así reconstruye Leñero el relato de la trama del crimen:

Antes de recoger los planos en casa de Eliana (*relato de Anacarsis y primer relato de Gilberto*) /Después de recoger los planos en casa de Eliana (*segundo relato de Gilberto*), Anacarsis propuso ir a una ferretería de su confianza donde él y su madre solían comprar enseres y herramientas para las necesidades de su rancho en Tuxpan. Y hacia allá guió su Rambler (p. 193, las cursivas son del original).

El relato prosigue con las mismas anotaciones en cursivas hasta el final de ese capítulo y, esporádicamente, sucede lo mismo en el resto del libro. A lo largo de este pasaje, la señalización de la procedencia de los relatos implica que Anacarsis emitió sólo una declaración; mientras que Gilberto más de una y, a partir de la segunda, señala la ayuda de Anacarsis, por lo que se observa cómo, mediante el cambio de declaraciones, la narración comienza a orientarse hacia el planteamiento de que Anacarsis está mintiendo o que Gilberto busca inculparlo. Lo dicho conlleva a que el autor emita algunas conjeturas: “Habían conversado por teléfono la noche anterior —cuando Gilberto se hallaba sólo en Paseos del Pedregal o bien cuando regresó a dormir a Paseo de las Palmas—” (p. 188). De esta suerte, las lagunas en las fuentes documentales provocan una narración fragmentada que muestra dos caminos a seguir por una u otra declaración.

Cabe recordar que *Asesinato* se encuentra en la linde entre dos categorías, según una clara etiqueta que el autor coloca como advertencia inicial “reportaje o novela sin ficción” (p. 5). En ese sentido, reproducir las diferentes versiones obedece a la presencia de una narración

informativa que reactualiza un mismo texto en distintas épocas y emplea, también en tiempos diferidos, ciertos rasgos textuales que apelan a géneros específicos en el interior de la novela.

Dentro del esquema de metarrepresentación, Leñero asume el nivel más alto en la óptica de conjunto de la narración, poniendo de manifiesto, entonces, el grado de incrustación en que cita a los personajes. De esa manera, las suposiciones contextuales, en torno a los testigos e involucrados, derivarán estrechamente de los documentos judiciales, los reportes periodísticos y las comunicaciones testimoniales que predisponen a esperar una verdad y una mentira (como también simbólicamente sucede en la novela policíaca). Así pues, la unión del conocimiento cultural y de la experiencia de lectura de la novela crean una expectativa de relevancia, que se basa en la taxonomía de la novela sin ficción, así como en la mezcla de competencias de lectura de tipos de textos y géneros, que preceden a la formación de esta clase de textos.

La dificultad que genera el hecho de clasificar la novela de Leñero dentro de una categoría genérica específica se debe tanto a la complejidad del texto como al hecho de que los actos de lenguaje son contextuales y, por tanto, sólo se pueden comprender plenamente si se anclan en uno de los múltiples contextos donde una obra puede reactivarse.¹³¹ Gracias a esto último, la novela sin ficción revela, de forma ostensiva, sus límites genológicos, porque pretende proporcionar parámetros que ayuden a orientar la lectura. Al develar los mecanismos de composición del texto, a través de las fuentes documentales y de las distintas versiones que confronta y combina, se manifiestan las posibilidades de la ficción, cuyo fin es suplir la información faltante y abrir nuevas posibilidades hermenéuticas. Tal es el mecanismo por el que Leñero da cuenta de la creación de la acusación y la consigna de culpabilidad que pesa sobre Gilberto Flores Alavez (en los siguientes apartados intentaremos evidenciarlo con éste y otros ejemplos).

Con la finalidad de mostrar este límite genológico, en las siguientes páginas retomaré otra vertiente de la posmodernidad: la presencia o figuración autoral dentro del texto a partir de su condición autorreflexiva. Además, tomaremos en cuenta el carácter de *Asesinato* como un acto de habla fingido, con el que la novela separa su valor de verdad y lógica homogénea, según el campo de referencia externo, para construir su propia forma de validación dentro del campo de

¹³¹ Jean-Marie Schaeffer. *¿Qué es un género?* Madrid: Akal, 2006; 126 pp.

referencia interno a partir de la confrontación de diferentes puntos de vista y material documental, lo que remite a lo expuesto anteriormente sobre la posverdad.

3.2 Basado en hechos reales y otros deslindes

Ubicar la novela *Asesinato* dentro de su prototipo genérico y perfilar el género mismo conlleva a la idea de establecer relaciones de filiación, pero, sobre todo, de diferencia con otras etiquetas genéricas. Es común encontrar una variada lista de nombres y advertencias en torno al estatus ficcional de esta clase de novelas que, en muchos casos, tiende a sustituir la etiqueta de “no ficción”, por “basada en hechos reales”; “adaptación”; “libre adaptación”; “recreación”; “novela documental”, o incluso “hechos históricos”, entre otras frases y leyendas parecidas. Todas tienden a llevar un componente documental o histórico para difuminar la frontera entre la realidad y la ficción.

Sobre este tipo de clasificaciones cabe recordar que su función es programática, es decir, contribuyen o guían, incluso predisponen, la concepción o interpretación de un texto de no ficción a lo largo de toda la lectura, pues generan un horizonte de expectativas en torno a la naturaleza de los hechos dentro de un texto y hacen posible la filiación de los géneros de no ficción con otros géneros o disciplinas, como el ensayo, la historia y el periodismo. Con ello se genera una difusa frontera entre géneros. De aquí, me interesa resaltar el carácter de la novela sin ficción como un texto de relaciones complejas que se ligan a todos estos bordes, a través del parentesco por convivencia con otro tipo de géneros.

Si la teoría de prototipos permite situar una novela como *Asesinato* en el centro de una categoría, entonces, a su alrededor se podría justificar un parecido con novelas históricas, notas periodísticas, archivos policiales o bien, novelas policiacas, crónicas, etc. La novela sin ficción como un género combinatorio, puede incluir cualquiera de estas categorías genéricas y, de hecho, las utiliza como recursos creativos, que se presentan como formas insertas, pero de ningún modo se limitan a una sola etiqueta en particular. Tal como he mostrado en el capítulo 2, la composición de *Asesinato* tiende a crear marcos en diferentes niveles, a la manera de trampantojo posmoderno, para superponer representaciones provenientes de diferentes fuentes.

Para diferenciar dentro del género qué es y qué no es la novela sin ficción es útil confrontar con el modelo de prototipos las semejanzas y aires de familia que puedan redondear el prototipo formado por estas novelas inclasificables. La novela sin ficción también se parece a géneros como la novela histórica, el reportaje, (auto)biografía, las memorias, el diario íntimo o de escritura (por ejemplo, cuando el narrador incluye su proceso de escritura o cómo llegó al tema que pretende tratar), pues se trata de un tipo de texto que abreva de estos y otros géneros, así como diferentes formas discursivas. En ese sentido, uno de los problemas que más contribuyen a la polémica del género de novela sin ficción es la enorme dispersión y variedad de formas que adopta en su estructura.

La apertura en las formas es imitativa y, en palabras de Linda Hutcheon, también paródica, pues cuando los narradores pretenden ironizar los límites de la ficción y compararlos con otra clase de textos, los homenajean o los referencian. Por ello, la novela sin ficción acepta múltiples lecturas, según la cantidad de diferentes géneros identificables haya en una sola obra. De ahí la importancia de las leyendas programáticas y, a su vez, la colaboración de los lectores para completar la obra.

Asesinato aprovecha la autodenominación para constituir un discurso que, en calidad de literatura, pone entre paréntesis las fuerzas de valor que le corresponderían a la misma información en condiciones comunicativas cotidianas de un acto de habla: “El autor no ha querido tomarse la libertad alguna para imaginar, inventar o deducir hechos [...] con ello se pretende evitar cualquier sospecha de difamación o deformación de acontecimientos y personas contraria a los propósitos descriptivos de la investigación” (p. 5). En cambio, su fuerza es mimética, en otras palabras, intencionalmente imitativa, toda vez que reproduce al pie de la letra el material documental: “Conviene aclarar que el relato se ha construido con este material sin poner en tela de juicio la verosimilitud de los hechos narrados.” (p. 175). Entonces, la serie de actos que constituyen el texto prescinden de otro tipo de existencia, más allá de la coherencia interna de la novela. Su mimetismo resulta de la representación de las enunciaciones de otros y del cúmulo de versiones postruistas, las cuales reconstruyen, de manera ficcional, una representación que imita los hechos referenciales, pues intenta demostrar que el orden narrativo es factible y verosímil:

Un examen detenido de las pruebas de culpabilidad presentadas por el Ministerio Público de la Procuraduría y de las pruebas de inculpabilidad aportadas por la Defensa (averiguaciones que se realizaron a lo largo de 3 años 8 meses) da ocasión a realizar, confrontándolas, una investigación documental de los diversos aspectos relacionados con el crimen de Gilberto Flores Muñoz y Asunción Izquierdo (276-277).

Esta suspensión de las cualidades ilocutivas de la literatura se correlaciona con lo dicho en el capítulo 2 acerca de *Asesinato* como un producto posmoderno, específicamente en las condiciones de la posverdad. Tanto la novela, como las versiones testimoniales suspenden sus características de verdad, debido a su naturaleza desviacionista. Por tal motivo, ambos tienen un estatuto de ficción muy parecido, desde el punto de vista pragmático, con la excepción, muy importante, de que la novela, desde su advertencia inicial, se reconoce a sí misma como una representación ficcional y, a lo largo de su relato, señala episodios de omisiones de la verdad. Por el contrario, la posverdad no se posiciona ni en el engaño ni en la verdad, aunque puede asimilarse a una ficción sin declararlo.

3.3 Los rieles de la consigna en la novelización del crimen

El valor de la verdad en *Asesinato* tiene un lugar preponderante, pues el objetivo de la narración puede resumirse en ofrecer al lector una visión mucho más clara de un suceso creado a partir de las diferentes dudas, forjadas por un proceso irregular y tan delicado como la justicia en México. No obstante, con este problema surge el dilema de la autonomía de la ficción con respecto al mundo real en que basa su trama y que atañe a los límites genológicos de la novela sin ficción. En este apartado y los sucesivos se intenta explicar cómo se van construyendo estos valores a partir de estrategias discursivas y temáticas propias del género.

Según Lubomir Doležel, la verdad está asignada por el hablar narrativo, en tanto que una frase narrativa es verdadera sólo si expresa un estado de cosas que existen en el mundo ficcional; por el contrario, es falsa si tal estado de cosas no existe en el mundo del texto. Por tanto, a partir de un concepto de existencia ficcional y del valor de verdad referido por la fuente textual que lo crea, el teórico independiza los “hechos narrativos” de “los hechos referenciales” del mundo real, abandonando la correspondencia entre la verdad lógica y la verdad ficcional, al mismo tiempo

que asigna al narrador la capacidad de autentificar y validar la narración, según su propia coherencia y competencia narrativa.¹³²

En la novela de Vicente Leñero, como en otras tantas novelas sin ficción, existe una necesidad de ofrecer una versión posible sobre la verdad en el nivel referencial, que se oculta entre los procedimientos de justicia que impiden que dicha verdad salga a la luz. En el nivel novelístico, en cambio, se parte de una base que presupone que, en el ordenamiento narrativo, puede haber una posibilidad de comprender cómo sucedió el crimen, bajo la advertencia de que, como hecho ficcional, puede comportarse independientemente de la verdad del mundo real.

Tal como afirma Doležel, los modelos de mundos posibles no requieren correspondencia ontológica con los referentes del mundo real: “La verdad ficcional es estrictamente verdad dentro/fuera del mundo narrativo constituido y su criterio es el acuerdo o desacuerdo con hechos narrativos autentificados.”¹³³

Ante esta independencia de lo que se considera como verdad o mentira dentro de los criterios de un mundo posible como el de *Asesinato*, es interesante revisar cómo se van montando los rieles de la consigna¹³⁴ contra el personaje acusado, en lugar de indagar en las causas y los misterios. La labor investigativa de Vicente Leñero para la realización de la novela cobra relevancia, toda vez que ofrece diferentes perspectivas sobre la construcción de la acusación que, eventualmente, podrían tener diferentes soluciones. Por ello, cuando la realidad referencial es tan compleja, por sus sombras y lagunas, validar o rectificar la información, que se obtiene a primera vista, proporciona herramientas para entender un suceso con mayor profundidad.

Por esta causa, el lector tiene la difícil tarea de monitorear las fuentes. Cada acusación que se arroja sobre uno de los personajes de la novela implica una postura estratégica desarrollada por aquel que la emite; por ejemplo, los medios de comunicación, cuyo papel consistiría en transmitir información con una expectativa de objetividad, son representados en la novela como los agentes

¹³² Lubomir Doležel. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimor and London: The Johns Hopkins University Press, 1998; p. 116.

¹³³ *Idem*; p. 73.

¹³⁴ El término “los rieles de la consigna” pertenecen a Carlos Mendoza, documentalista, quien, para crear un texto no ficcional sobre un crimen donde al igual que *Asesinato* la investigación era esencial, sugiere sospechar, puesto que las cosas no siempre son lo que parecen y que generalmente, se suelen construir representaciones polarizadas de realidades llenas de matices. Cfr. Carlos Mendoza. *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008; p. 43-70.

de la consigna contra Gilberto, a través de los juicios que aparecen dentro de notas periodísticas, artículos de opinión y caricaturas. Estas últimas exaltan los defectos del protagonista, con lo que se genera una culpabilidad mediática que repercute en el medio judicial.

El documento acusatorio legal retoma los indicios de las posibles causas del doble crimen, ahí se determinan las posibles motivaciones y se va concretando la responsabilidad de Gilberto por la vía de la sospecha: “Al término de la Averiguación previa, la Procuraduría agregó a ese primer expediente, enviado al Juzgado Decimoquinto de lo Penal, un documento acusatorio contra Flores Alavez en el que se describían los móviles y la manera en que el nieto, según la Procuraduría, ejecutó el doble asesinato” (p. 271-272).

Las acusaciones exacerbaban las declaraciones de los involucrados hasta formar un hecho concreto y señalable para el juzgado; pero, de hecho, Gilberto las considera enteramente falsas y contradictorias e integradas artificiosamente, por lo que, con la impugnación se detona un conflicto de versiones que se excluyen mutuamente. De ahí, la lectura de la novela enciende una alerta sobre el examen de las fuentes. Mientras el acusado afirma que la procuraduría está mintiendo, el narrador apunta que no fueron tomadas en cuenta estas observaciones en las conclusiones posteriores y también mantiene la reserva de la duda, introduciendo la declaración mediante la frase “según la Procuraduría” y cita el documento al pie de página, a través del documento de defensa de Gilberto, con lo que se implica ya una perspectiva.

En páginas posteriores, el narrador señala la manera parcial con que los periodistas manejaron partes de la investigación que dieron lugar a las dudas, pero sobre todo, evidencia, a partir del comportamiento de los personajes, que están mintiendo y tratan de ocultar la verdad, lo que se ha identificado en el capítulo anterior como una actividad postruista:

La docilidad de los reporteros de la fuente policiaca llegó a su extremo al admitir sin discusión que Anacarsis Peralta era sólo testigo de cargo. Al mismo Alanís Fuentes, durante la accidentada conferencia de prensa en la madrugada del 12 de octubre, parecía costarle esfuerzo convencerse y convencer a los demás de la total inocencia de Anacarsis. Dada a conocer en esos momentos, la compra de los machetes inducía por sí sola a pensar en la complicidad del joven Peralta. Tuvo que interrumpir a gritos Irma Torres el discurso de Nazar Haro. El procurador admitió la protesta de Irma Torres y aclaró nerviosamente: tiene razón; Anacarsis sólo está aquí como testigo de cargo, señores, como testigo de cargo (p. 284).

Más adelante, en el segundo relato a su abogado defensor (p. 290), Gilberto al sentirse traicionado por su amigo Anacarsis, empieza a atacarlo de manera sutil y luego trata de inculparlo,

por lo que, una vez más, surge una duda irresoluble sobre la veracidad de la fuente. No obstante, el narrador ya orienta la lectura de manera muy clara hacia las inconsistencias y contradicciones que surgen en los relatos de los testigos; sirva como ejemplo el comentario del narrador sobre las declaraciones más comprometedoras, la del chofer de Asunción Izquierdo y la del vigilante de la casa de Paseo de las Palmas: “Ninguno de los datos aportados en esa declaración parecen directamente inculpatórios contra Gilberto Flores Alavez. Se diría que son sumamente generales, neutros, y que en el momento en esa primera comparecencia Sandoval Tableros no tenía aún sospecha cierta de quién o quiénes podrían ser los asesinos de sus patrones” (p. 292).

En una primera versión:

llegó al domicilio el joven Gilberto Flores Alavez, nieto del propietario de la casa, percatándose el emiteute ya que escuchó el ruido del motor, y al asomarse vio un automóvil parado a unos siete metros de distancia de la casa, y llegó el citado Gilberto acompañado de otro joven a quien el de la voz le dio un cerrillo que le había solicitado, retirándose en el automóvil, al parecer marca Valiant o Dodge, de color oscuro; que el declarante acompañó a Gilberto Flores Alavez hasta cerca de la puerta de la casa, percatándose de que quedaba cerrada³⁹.

En una segunda versión:

el externante se apresuró a abrirle la puerta al joven Gilberto Flores Alavez y esperó hasta que entrara, observando que llevaba cargados en los brazos 6 ó 7 libros y cuadernos, y sin pronunciar palabra alguna dicho joven penetró al interior de la casa; que como el pasillo comprendido entre la puerta de entrada a la residencia y la puerta de acceso a la calle se encontraba oscuro, el dicente le preguntó al joven Gilberto Flores Alavez que «si le encendía la luz», contestándole dicha persona «Que no, así estaba bien». Agrega el externante que el joven que acompañaba al nieto del ingeniero Flores Muñoz permaneció parado en la puerta de entrada que tiene acceso a la calle, y una vez que el externante cerró la puerta, el mencionado joven le dijo al externante «Que si no le regalaba un cerrillo», viendo el emiteute que ese joven tenía un cigarro en la boca. Que desde luego el emiteute le prestó su encendedor, accionándolo el joven mencionado y encendiéndose su cigarro, para a continuación retirarse del lugar. Quiere dejar asentado el eminente que antes de que el joven Gilberto Flores Alavez penetrara a la casa y cerrara el emiteute la puerta, escuchó que el joven que lo acompañaba le dijo: «Bueno, ahí nos vemos, mañana te hablo por teléfono.» Que al ver el deponente que el joven se retiraba el declarante penetró al interior de la casa y cerrando no se percató si éste abordó o no su vehículo para retirarse de ese domicilio⁴⁰.

En una tercera versión:

le abrió la puerta de acceso al domicilio del matrimonio Flores Muñoz, percatándose únicamente de que el joven Gilberto traía consigo un bulto, no pudiendo percatarse el de la voz de sus características, toda vez que el amigo de Gilberto, es decir el joven Anacarsis Peralta Torres, se interpuso frente al declarante al mismo tiempo que le solicitaba un cerrillo mientras el joven Gilberto entraba⁴¹.

Para la Defensa, las variantes que diferencian estas tres versio-

³⁹ Acusación Procuraduría. Primera Declaración de Pérez Mancera, Hoja 33.

⁴⁰ Acusación Procuraduría. Segunda Declaración de Pérez Mancera, Hoja 36.

⁴¹ Versión citada por Peimbert en Defensa Peimbert pág. 33.

Según el narrador, todo se reduce a materia de interpretación, tanto por los judiciales, como por el resto de los personajes que, guiados por la sospecha de todo lo que han escuchado y visto, han proyectado una percepción y atribuido intenciones y pensamientos sobre Gilberto. Sopesar constantemente las acusaciones de los testigos genera cambios en las narrativas de sus declaraciones, como se muestra en la FIGURA 7, ocasionando diferentes posibilidades versionadas, que si fueran trasladadas a un esquema de metarrepresentación (como se mostró en el inciso 2.1 de este trabajo) se obtendrían subniveles que dificultan el seguimiento de la información y vuelven insostenible el costo de procesamiento cognitivo de la lectura. Parte de la dificultad de la resolución del conflicto en el caso se encuentra en la complejidad de distinguir y seguir la veracidad de las fuentes.

Por otra parte, la razón de los rasgos de irresolubilidad y de ambigüedad en *Asesinato* reside en la posverdad en la que se sumerge el caso, como un factor ocasionado por premeditación y por la mala intención de algunos personajes, incluidos los periodistas, que el narrador resalta con respecto a la sospecha de la veracidad de sus testimonios. Nuevamente, Leñero hace hincapié en la forma en que los personajes incorporan variantes en sus perspectivas, pero, sobre todo, en la intención de ocultar un “hecho de tan grave importancia” (p. 290), que ocasiona errores de apreciación e imprecisiones.

Todas estas acusaciones originadas inicialmente en la prensa contribuyen a perfilar al protagonista como un individuo cuyas acciones son del todo deleznable y difícilmente creíbles, por su magnitud y repercusión. Sin dejar de insistir en el carácter objetivo e hiperrealista de *Asesinato*, en el siguiente acápite se analiza el perfil del protagonista, a partir de las atribuciones que otros personajes juzgan según su comportamiento y que figuran un significado moral e incluso una interpretación religiosa de la magnitud de una tragedia épica.

3.4 El principal sospechoso y sus acciones épicas

Cada personaje de *Asesinato* tiene un referente en el mundo real, por lo que sus acciones ficticiales reproducen directamente lo reportado en documentos, dejando poco espacio a la creación literaria, pero es interesante estudiar al personaje como etiqueta temática y sus acciones, como un medio para acceder a sus pensamientos. ¿Cómo una persona real se convierte en un

personaje literario? Quizá no ocurre un proceso de ficcionalización, sino que sea más acertado afirmar que se crea un personaje por medio de una construcción de significado. Es innegable que en la novela sin ficción los personajes son los elementos que mayormente remiten al mundo real y que el objetivo explícito de Leñero es el calco de las acciones históricas. No obstante, este apartado se propone mostrar el perfil del protagonista y sus relaciones temáticas, así como las interpretaciones generadas a partir de los relatos que constituyen las declaraciones de otros personajes, dentro de las que se incluyen las percepciones del propio narrador-autor.

Aunque en literatura es imposible sacar del mundo real y trasladar al mundo ficcional a una persona, o viceversa, el hecho de que los actores resulten de una representación de humanos reales parece hacer imposible no asimilarlos con conductas humanizables, pero su resultado como un personaje de ficción “no es otra cosa que un efecto de sentido”¹³⁵ de orden moral, psicológico o cultural, logrado a través de las estrategias discursivas y narrativas. Luz Aurora Pimentel anota que el personaje es producto de una “semántica de las expansiones”¹³⁶, que es “el proceso en el que el lector forma una ‘imagen’ sintética de la apariencia física de los personajes, así como su ‘retrato’ moral, a partir de un sinnúmero de detalles (a)notados [...]”¹³⁷ En este proceso, el lector coloca etiquetas temáticas con respecto a los rasgos de personalidad y los valores de las acciones del personaje; por ello, sus atributos pueden tener referencias a un mundo de acción y valores humanos, aunque no sean representaciones de personas en tanto que “copia fiel”.

Desde otro punto de vista, Lisa Zunshine considera que al leer ficción se estimula nuestra habilidad para explicar el comportamiento de los personajes en términos de sus sentimientos, creencias o deseos, aunque no son personas reales, en absoluto, pues parece que cualquier indicativo de que se está frente a una entidad capaz de una acción nos lleva a suponer que posee pensamientos, los cuales son susceptibles de interpretación o de intuir una intencionalidad detrás

¹³⁵ Pimentel, *Relato... op. cit.*; p. 59.

¹³⁶ Luz Aurora Pimentel retoma la expresión de Roland Barthes en *S/Z* para explicar el aspecto del relato que corresponde a la caracterización del personaje. Barthes define la semántica de las expansiones con las siguientes palabras: “Ahora bien, de algún modo esta semántica de las expansiones existe ya: es lo que se llama la Temática. Tematizar es [...] salir del diccionario, seguir ciertas cadenas sinonímicas (turbulento, turbio, inestable, desecho), dejarse arrastrar por una nominación en expansión.” Roland Barthes. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004; p. 77.

¹³⁷ Pimentel, *Relato... op. cit.*; p. 61.

de estos, incluso pueden ser malinterpretarlos, puesto que esta capacidad de rastrear mentes no es del todo infalible.¹³⁸

Así, esta habilidad cognitiva de suponer que hay una postura mental detrás de cada acción física ficcional conduce a Zunshine a explicar, en primer lugar, el placer que genera leer ficción a través del rico estímulo que produce imaginar los estados mentales de personajes ficcionales y comparar nuestra percepción con las de otros personajes. En segundo lugar, la capacidad de seguir las representaciones disponibles de tales estados a lo largo de la narración, afirma la autora, definen la novela como un experimento cognitivo, donde el autor provee pistas textuales para permitir imaginar lo que hay detrás de un lenguaje corporal opaco a partir de inferencias propias de la lectura y con ayuda del seguimiento de lo que las mentes de otros personajes nos permiten conocer.¹³⁹

Por tanto, la novela también implica nuestra capacidad de metarrepresentación, es decir, la tendencia a reconstruir posibles estados mentales en diferentes niveles, o sea, lo que piensa un personaje sobre otros, como ya se ha ejemplificado antes en esta tesis. En *Asesinato*, la metarrepresentación y la atribución de pensamientos es fundamental para la construcción del perfil de Gilberto Flores Alavez, como personaje de ficción, principalmente porque la estructura del relato está constituida por diferentes puntos de vista que señalan hacia el protagonista.

A lo largo de la novela, Gilberto recibirá diferentes acusaciones y señalamientos de distinta índole; los más interesantes son, sin lugar a duda, los que provienen de la prensa escrita y se relacionan con una temática moral. A partir de la escandalosa aparición en distintos diarios de que el asesino “¡FUE EL NIETO!” (*Gráfico de El Universal*, 11 de octubre de 1978, *cit. pos.* Leñero, p. 29), Leñero hace notar que los periodistas presentaron distintas versiones, “En lo que no se ponían de acuerdo los vespertinos era en cómo había llegado Gilberto Flores Alavez a la Procuraduría” (p. 29-30). Además, da cuenta de las rectificaciones: “Los matutinos del jueves 12 de octubre completaron y corrigieron algunos datos ofrecidos en la precipitada información del miércoles 11 por la tarde” (p. 31) y en el mismo seguimiento de la noticia, reproduce notas detalladas en las que encontramos los juicios de los reporteros, algunos de ellos fundamentados en rumores, como la afirmación de la nota *El Universal*: “Se dijo que si a don Gilberto lo mató

¹³⁸ Zunshine, *op. cit.*; p. 9.

¹³⁹ *Idem*; p. 48.

por rencor, a su abuela la asesinó pensando en la cuantiosa herencia que estaría en disputa.” (p. 32); otras notas resaltan declaraciones de Gilberto: “Lo hice motivado por una enfermedad mental” (p. 32).

Resulta significativo que en el montaje de yuxtaposición de la novela se integre también la indagación hemerográfica con los pormenores relatados a través de la reproducción de notas que concuerdan en figurar a Gilberto como “un tipo audaz, frío y mentiroso de lo peor” (p. 35), recalcando que si Gilberto cometió el crimen fue bajo una enfermedad mental y que él mismo declaró no poder recordar nada. En el final de la primera parte, el narrador analiza las implicaciones de las reflexiones que se fueron formando en la prensa, algunas de ellas ya las he comentado en el apartado 2.1, como implicaturas de una metarrepresentación; pero en este punto es interesante retomar el asunto porque, en su conjunto, todas esas atribuciones son recopiladas por la etiqueta temática del personaje protagonista y permanecen imantadas a su nombre como acusaciones de tipo moral o incluso religioso.

El delito del que se acusa a Gilberto es legalmente el parricidio; pero es notable que algunos periodistas citados dentro de la novela argumentan que este crimen es absolutamente indefendible, haciendo alusión a razones religiosas, por sus implicaciones morales y sociales. Por un lado, la primera vez que se nombra al acusado como parricida, no sólo como homicida, es cuando se reproduce la nota de Sergio Ávila en *Novedades*, en medio de una presentación de Gilberto ante periodistas. Ahí, el tema está estrechamente relacionado con una posible enfermedad mental que pudiera motivar el crimen, como si el lazo familiar impidiera que una persona mentalmente sana pudiera ser capaz de cometer un acto tan deleznable para los reporteros y la sociedad.

En parte, el surgimiento de la versión sobre problemas psíquicos parece sugerido por el propio Gilberto, quien ante la pregunta de un reportero argumenta que pudo haber sido “un acto de inconsciencia psicológica” (p. 33), con lo que intenta expresar que no es capaz de afirmar su responsabilidad, pero los reporteros asocian la respuesta directamente con la locura. Esa versión repercutirá hasta el día en que, orillado a aceptar los cargos, la defensa de Gilberto argumenta un estado de enfermedad mental para atenuar la condena.

La consideración de la locura o un estado de inconsciencia psicológica permean en toda la novela como la única justificación ante el parricidio y también como la forma más viable de

entender la magnitud increíble de las acciones del personaje. En ese sentido, en los periódicos, se va tejiendo una consigna sobre la repulsión de los hechos y en varias notas se repite el tamaño de una gran tragedia grotesca, que remite a la figura mitológica y teatral de Edipo. De hecho, también será recurrente la forma en que el juicio será visto como un montaje teatral o televisivo:

A la 1:50 de la mañana del jueves 12 de octubre se abrió la gran puerta interior de la Sala de Procuradores y aparecieron ante la prensa los personajes del drama. Eso parecía en realidad el acto: la escena culminante de un drama teatral, el fin de fiesta de un brillante espectáculo iluminado por los reflectores de la televisión y ahogadas todas las conversaciones por los ruidos del tumulto (p. 255).

El proceso, percibido como un drama teatral, deja ver al presunto asesino en el papel de un héroe trágico frente a sus víctimas, que concuerdan con el gran tema de la tragedia griega. José Luis Martínez Morales apoya esta lectura de un fatalismo trágico en *Asesinato* y lo agrega a la idea de la prefiguración, la premonición y la indeterminación que Leñero recurrentemente utiliza en la novela, como el hecho de relacionar a la abuela, su escritura violenta, la sangre y el asesinato, con la profecía cumplida de la escena del crimen. “Por supuesto, ésta no es una causa verdadera del asesinato, sino una lectura posible, proveniente de la capacidad del autor de leer los hechos y relacionar los eventos, que engendradora en un mundo posible oculto en el factual.”¹⁴⁰ (p. 66).

La opinión de Martínez empata la construcción temática del personaje con los recursos intertextuales de la novela y la teoría de los mundos posibles, puesto que da la pauta para comentar que Gilberto, cuyo referente en el mundo real o “factual” se transforma en una versión interpretada por el autor, es un personaje proveniente del centro de una sociedad acomodada, que poco a poco va a decaer en una espiral de marginalidad, a partir del juicio de los medios, por lo que su función es más bien la del antihéroe que lucha contra la adversidad de una crisis de ideología por la justicia. Ésta es, por lo menos, una versión mimética de la actuación del personaje, pero se incluye además una caracterización temática medular para la comprensión completa de las acciones de Gilberto, como un mártir cristiano, que también tendrá sus grados referenciales, biográficos y psicológicos, que ponen en comunicación los mundos real y ficcional.

La modalidad discursiva elegida por Vicente Leñero para introducir el perfil de los personajes es la biografía. Los primeros capítulos de la novela se dedican a relatar por separado la

¹⁴⁰ Martínez Morales. “Asesinato...”, *op. cit.*, pp. 54-67.

vida de los principales personajes, Gilberto Flores Muñoz, Asunción Izquierdo y su nieto. Estos pasajes ofrecen datos que cobrarán relevancia posteriormente en el crimen. En el caso de Flores Alavez, la narración biográfica se enfoca en varios aspectos, cuyo significado redundante en la etiqueta temática ambivalente de la inocencia/culpabilidad, o bien qué tanto sería posible encontrar elementos que confirmen que Gilberto tenía un carácter inofensivo y cómo se puede sospechar que él tenía motivos para cometer un asesinato.

La biografía del protagonista está tomada de las declaraciones de otros personajes y los estudios psicológicos, realizados por la Procuraduría de Justicia, con los que el autor logra recorrer los veinte años que Gilberto había cumplido hasta ese momento, y se inicia con el rasgo del miedo a la sangre, cuyo significado puede ajustarse conceptualmente en más de un sentido. De manera textual, el narrador afirma que “se le helaba la sangre cuando oía hablar de sangre” (p. 127); por lo que se sugiere inmediatamente una pregunta retórica: ¿cómo sería capaz de asesinar? Se relaciona esta característica como un sinónimo de cobardía, pues la gente que conocía a Gilberto había comprobado que desde niños se desmayaba al ver sangre y, por tanto, evitaba a toda costa accidentes y peleas, así que era lo “opuesto a toda violencia” y “era medio sacón para los trancazos” (p. 128).

Este primer fragmento se cierra recordando que la sangre fue la obsesión literaria de su abuela, cuyas novelas estaban salpicadas de rojo en exceso y que, por otra parte, la sangre también era el interés científico del padre que era médico. La sangre, en fin, además de su sentido fisiológico, también puede leerse metafóricamente como una diferencia en los lazos familiares, pues lo que para los abuelos era tan cotidiano, se convierte para Gilberto en una repulsión sobre esos intereses.

En el desarrollo biográfico de Quile, como lo llamaban sus papás y abuelos, se deja ver que se crío como un niño débil y consentido: tuvo toda la atención de su madre y abuela, quien le prohibió leer sus novelas, aunque él antes de cumplir los veinte años ya las había leído todas, lo que contribuyó a convertirlo, en “un chico imaginativo, fantasioso, mentiroso.” (p. 132). Además de sobreprotegido, fue educado como piadoso católico en colegios religiosos, por lo que el narrador le atribuye costumbres conservadoras, a partir de la descripción de sus actitudes sobre el sexo y las pruebas psicológicas a las que fue sometido el personaje acusado.

De ellas, incluso el narrador cita que se encontró en Gilberto: “un ajuste heterosexual deficiente’ con ‘características de personalidad orientadas a lo femenino’ y la ‘existencia de núcleos homosexuales.’” (p. 136). Este rasgo no es gratuito, pues una de las hipótesis será que su relación con Anacarsis era de pareja sentimental y aflora la idea de una complicidad en el delito. Asimismo, es una característica deducida de la sola actitud de Gilberto, pero consolidada por el carácter débil y frágil antes marcado en su perfil biográfico, así como por la represión por la religiosidad mística y contrastada con la forma en que es percibido en el documento de acusación en su contra, donde se le define como un individuo “demandante, suspicaz, hedonista, megalómano, perfeccionista’, invadido por ‘sentimientos de omnipotencia” (p. 137). Se puede ver, entonces, que la parte acusatoria resalta las cualidades que considera negativas, mientras que las partes de su defensa “encontraron en él, ‘pese a su apariencia de seguridad y arrogancia externa’, un muchacho ‘ingenuo, frágil emocionalmente, temeroso’, con ‘una extrema orientación idealista hacia la vida y hacia las vivencias afectivas’ y subrayaron ‘parece desear ser la persona que irradia energía del bien a los demás” (p. 137).

Este perfil biográfico y psicológico es una forma de entrar en la mente del protagonista desde una perspectiva externa, según lo que otros personajes afirman percibir de él a partir de su comportamiento; sin embargo, también se incluyen en la novela las declaraciones de Gilberto, con las que se puede obtener otra perspectiva, ahora desde la propia voz del acusado. Desde la primera declaración, analizada en el apartado 2.1 con un esquema de metarrepresentación, ha quedado claro que su principal objetivo era convencer al jurado de que probablemente no mató a sus abuelos, aunque no lo recuerda (p. 39).

Vicente Leñero reconstruye, en la página 241, una versión posible de cuál fue el momento en que Gilberto asume su culpabilidad y no difiere mucho de la versión periodística. Luego de que en la prensa haya sonado el escándalo de que el culpable de la familia inmolada ha sido el propio nieto y que se hayan desatado los rieles de la consigna de una acusación sobre Flores Alavez como asesino y enfermo mental, el propio abogado defensor, Aguilar y Quevedo, se reúne a solas con Gilberto y luego de escuchar su testimonio, le presenta dos únicas opciones: huir del país y consagrarse como culpable o entregarse y enfrentar los cargos. El monólogo místico con el que Gilberto acepta su culpabilidad tiende paralelismos religiosos con el trayecto de su acusación:

—Está bien, me entrego —dijo—. Acepto el sufrimiento. No será mayor que el de nuestro señor Jesucristo porque él siendo Dios aceptó el suplicio de los azotes, del viacrucis, del escarnio, del calvario y de la crucifixión. A él también lo condenaron siendo inocente y él lo permitió por amor a los hombres, licenciado, para salvarnos del pecado. Jesucristo era Dios y lo soportó. Yo que soy un simple mortal no puedo hacer menos que él. Voy a aceptar este sufrimiento y todos los que vengan por amor a mis abuelitos, para la salvación de su alma y para la salvación de la mía, licenciado, Yo me entrego como se entregó nuestro señor Jesucristo a sus verdugos, de la misma forma, en este instante. (p. 142)

De esa manera, Gilberto continúa durante media hora en una reflexión que asombró a Aguilar y Quevedo por la oratoria del muchacho que calificaría propia de un iluminado, “parecía alucinado por un raptó. En un trance que tenía tintes de éxtasis. Mártir de una causa religiosa en el momento de apurar hasta lo último del cáliz del dolor.” (*idem*). La cita anterior remata los rasgos psicológicos y físicos de Gilberto, ahora desde sus creencias religiosas; pero también evidencia la presión que siente para declararse culpable, pues la narración deja entrever que es la opinión del abogado defensor, formada en el instante mismo de la confesión, pues no había leído las noticias del acontecimiento, la que opera sobre la decisión de Gilberto. Finalmente, también por la impresión que causa la reflexión espiritual del joven, Aguilar y Quevedo termina por afirmar que padece de una perturbación psicológica, recurso que él mismo utilizará como medio de defensa y justificación del crimen.

Después, por la vía del desdoblamiento de la visión del narrador-autor se conoce otra versión del perfil de Gilberto. Al mismo tiempo, la inclusión de esta perspectiva origina una ambigüedad en la estructura de la novela, complicando los niveles de representación de la obra y creando la ilusión de un trampantojo en el que se funden el narrador y la figura del autor. La perspectiva de Leñero como narrador se rompe con su incursión en la diégesis como el personaje de un periodista que es él mismo, en busca de una entrevista, por lo que se coloca en un nivel metaficcional, en el que, cual *Niebla* o, mejor aún, con base en un recurso quijotesco, el autor se reúne con su personaje. El motivo de la confrontación es escuchar las palabras de Gilberto directamente y disolver las dudas, de una vez por todas, sobre su participación en el crimen.

Vicente Leñero visita a Gilberto en la cárcel el jueves 7 de junio de 1984. Han pasado ya más de cinco años desde los acontecimientos; se han agotado muchos de los recursos de apelación, incluso la intervención presidencial o una huelga de hambre. Ya se había dictado una sentencia de 28 años de prisión. La esperanza de su libertad está casi agotada para Flores Alavez, aunque hay

varias personas convencidas de su inocencia, incluyendo aquellos que en un inicio lo insultaban o acusaban, y ahora lo defienden con firme convicción, como fue el caso de la periodista Margarita Michelena. Por lo mismo, la opinión pública respecto al caso, así como sobre Gilberto también cambió mucho y había gente interesada en continuar estudiando y trabajando en el caso, como su nuevo abogado defensor, Juan Rivero Legorreta, guía de Leñero en el encuentro con su personaje.

La percepción de Leñero deja ver a su protagonista como un interno del reclusorio adaptado a la vida de la cárcel con ciertos privilegios, como una habitación privada de visita íntima en lugar de una celda e incluso la concesión del restaurante adjunto a dichas habitaciones. Su confrontación inicial con Gilberto sorprende a Vicente Leñero porque, hasta ese momento, sólo ha conocido al joven a través de fotografías y a partir de lo que se escribe sobre él en la prensa, su contacto con la persona real reconfigura la percepción del Gilberto (hasta entonces ficcional), que Leñero ha creado imaginativamente. Este contacto con la persona real se refleja en el desconcierto que ciertos rasgos físicos producen en el autor de *Asesinato*, al notar que la imagen mental que tenía de su personaje ha sufrido cambios:

A pesar de las incontables fotografías publicadas en la prensa a lo largo de cinco años, Gilberto Flores Alavez resultó de momento irreconocible. No tenía ya los rasgos adolescentes de octubre de 1978, pero tampoco la barba de 1982 ni el cabello largo y greñudo cayéndole hasta la nuca con que lo fotografió el semanario *Express* en junio de 1983. Conservaba, eso sí, como único rasgo típico, el bigote, mientras su cabello le transformaba ahora el semblante. Era eso. Lo traía tenido de un rubio claro, rojizo, tirando a rubio; una onda de pelo muy bien lograda le cruzaba en sentido horizontal la frente. Vestía pantalón caqui y camisa sport muy fina, de cuellito Mao y con los dos botones más altos desabrochados. (p. 423)

La apariencia física de Gilberto delata un marcador con el que el narrador introduce un rompimiento entre dos niveles de ficción cruzados por él mismo. Acompañan a estos rasgos la descripción de las impresiones que Leñero tuvo de su personaje: lo ve platicar de manera superficial y ligera, mostrándose confiado en alcanzar la libertad, sin pesimismo; con desenvoltura repite las mismas palabras y argumentos que en 1979, “[...] exacta la repetición, impresionante, aunque sin duda lógica, esa obsesión de estar diciendo siempre, siempre, siempre, que era víctima de un injusto encarcelamiento” (p. 424). Aquella tranquilidad y confianza que describe Leñero en su relato muestra el convencimiento de la inocencia de Gilberto, emanada desde su propio personaje, que ya se enfila hacia la conclusión de la novela.

Aunque el narrador también apunta que a Gilberto se le veía eufórico y berrinchudo (pp. 426 y 427), en algún momento le cede la palabra para reafirmar que el apego a su carácter religioso y la aceptación de su martirio carcelario le ha ayudado a conciliar la paz consigo mismo:

[...] he profundizado en los valores y por la fe enorme que le tengo a Dios. Yo: la religión. Para mí la religión es muchísimo, muy importante. A mí es lo que me ha sostenido en todos estos años. Antes tenía una religión muy cerrada, era como más fanático; ahora no. Ahora soy menos religioso si usted quiere pero tengo una fe más fuerte. (p. 426).

Contra toda coherencia de su carácter religioso, al entrar el narrador en la celda de Gilberto, curiosamente, se resalta en el texto lo extraño que resulta no encontrar cuadros ni estampas religiosas; en su lugar ocupa un sitio prominente una pintura que representa la justicia.

Dentro de este contexto de contradicciones y sorpresas, Gilberto menciona que sus planes consisten en dedicarse a ser un actor teatral, así que el personaje novelesco confiesa ante su autor que quiere seguir representando ficciones porque le han dicho que lo hace muy bien. Habla de su experiencia en una obra de Raúl Carrancá y Rivas, *En carne viva*, dentro del reclusorio, pero la indeterminación del texto también permite intuir que se refiere a su experiencia dentro del mundo real como un gran teatro: “—Era una obra bellísima. Más bien un monólogo que yo decía. Yo era el actor principal, y lo hacía muy bien, me dijeron. Creo que muy bien... Ahí fue cuando decidí dedicarme por completo al teatro” (p. 427).

La sonrisa, el orgullo y la postura erguida con que Gilberto platica sobre este tema permiten a Leñero leer en ello una verdadera felicidad; se confirma una seria dedicación al teatro, por medio de su preparación con Nancy Cárdenas, quien, también convencida de la inocencia de Gilberto, lo ha guiado en las producciones teatrales montadas dentro del reclusorio.

Esa primera visita termina con la pregunta directa “—Gilberto, ¿tú mataste a tus abuelos?” y éste responde “—Por supuesto que no” (p. 430). Con ello se cierra la novela, significativamente, pues después de toda la aventura periodística y literaria, al fin se lee una respuesta definitiva de su protagonista.

En 1991, se añade a la novela un epílogo, en el que, además de notificar la reducción de la pena y la consecuente liberación de Gilberto, Leñero relata dos encuentros finales; en ambos se pueden encontrar diferencias tanto físicas como psicológicas inexplicables o misteriosas. El 2 de junio de 1990 es Gilberto quien se acerca a saludar a Leñero e intercambian palabras; pero una

semana más tarde, con el pelo totalmente diferente y la barba exageradamente crecida, Gilberto no es capaz de reconocer a Leñero (pp. 441-442). Este pasaje, además de funcionar como una acentuación al carácter contradictorio y voluble de Gilberto, finaliza con la confirmación de que se ha convertido en un hombre que ha alcanzado absolutamente la libertad.

3.5 La escena del crimen: el tiempo y el espacio en la novela sin ficción

Después de los personajes, las dimensiones con mayor grado referencial y en constante comunicación entre el mundo de ficción y el mundo real son sin duda la del espacio y el tiempo. El espacio diegético es una dimensión subordinada a la narración por medio de la descripción, según Luz Aurora Pimentel,¹⁴¹ y funciona como un vehículo para desarrollar temáticamente refuerzos ideológicos o valores simbólicos del relato, que en conjunto crean una “ilusión de realidad”, incluso visualmente y generan en el lector un “reflejo fiel” o con diferentes grados de fidelidad, a través de diversos modos discursivos de significar un espacio, en tanto que representación, por ejemplo, de una ciudad u otro lugar específico.

Los espacios y su decoración en la novela de Leñero presentan una constante referencialidad entre los mundos real y ficcional. Entonces, la referencia “no es nunca a un objeto indiferente, sino a un objeto que significa, que establece relaciones significantes con otros objetos de ese mundo dicho real y con el texto origen de la ilusión”¹⁴². Debido a que la escena del crimen delimita las acciones de los personajes, es necesario establecer un mundo humano cargado de significado social y psicológico, equivalente al contexto y las expectativas para el desarrollo de cada actor, por lo que hay una concordancia entre los espacios y las representaciones sociales, económicas y culturales altamente reconocibles en el referente.

Por otro lado, el tiempo también se distingue en dos tipos, tradicionalmente un tiempo del discurso (el de la duración de la novela, que determina su desarrollo y su existencia) y el tiempo de la historia (el del contenido que se representa con una perspectiva tan distante del primero que puede o no coincidir)¹⁴³. Entre un tiempo externo y uno interno podemos establecer

¹⁴¹ Pimentel. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI, 2016; p. 8.

¹⁴² *Idem*; p. 9.

¹⁴³ Darío Villanueva. *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Anthropos, 1994; p. 34.

correspondencias entre la línea cronológica de los sucesos de la historia con los mismos parámetros del mundo real y la temporalidad textual del discurso, que en la novela sin ficción ocurre de manera recursiva.

Sin embargo, es importante reconocer que en *Asesinato*, a pesar del constante intento por recrear realista y objetivamente un suceso histórico, tanto el espacio como el tiempo dentro del mundo ficcional son incompletos¹⁴⁴, es decir, debido a la parcialización de la mirada del narrador, el foco se coloca en un determinado punto espacial o temporal, por lo que el resto del panorama queda fuera de vista.

Consecuentemente, estas coordenadas en los mundos ficcionales son constructos de la actividad textual y, por tanto, no son homogéneos. El espacio en *Asesinato* se comunica con el campo de referencia externo, pero éstos no necesariamente funden su identidad; ese mundo real sostiene la creación de los referentes de ficción y, con ayuda de un mapa tangible, el lector puede comprobar, a pesar de la distancia temporal, en la que los establecimientos mencionados ya no existen, o incluso hay cambios toponímicos o topográficos, la plausibilidad del recorrido que Gilberto declara haber hecho previamente al crimen para comprar tanto los machetes como el Valium y el desarrollo del crimen a partir de los indicios mostrados físicamente.

A partir de la sola mención de los nombres de calles y establecimientos se puede percibir, en general, un paralelismo entre los espacios referenciales y el discurso del narrador, puesto que, cabe recordar, se trata de la cita directa de una declaración judicial, por lo que, en origen, el motivo de la enunciación pretende ubicar fielmente la representación de una acción en el mundo real. De tal forma, el motivo de esa comunicación original de Gilberto requiere que se nombren calles y establecimientos del año 1978 en la ciudad de México, a efectos de construir una verosimilitud sumamente mimética, lo que deriva en el hiperrealismo ansiado por la novela sin ficción.

Incluso se da la necesidad de incluir un capítulo especial para describir la distribución de la casa de los Flores Muñoz, donde tendrá lugar la escena del crimen. Aun con aquella intención

¹⁴⁴ José María Pozuelo Yvancos. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993; p. 140.

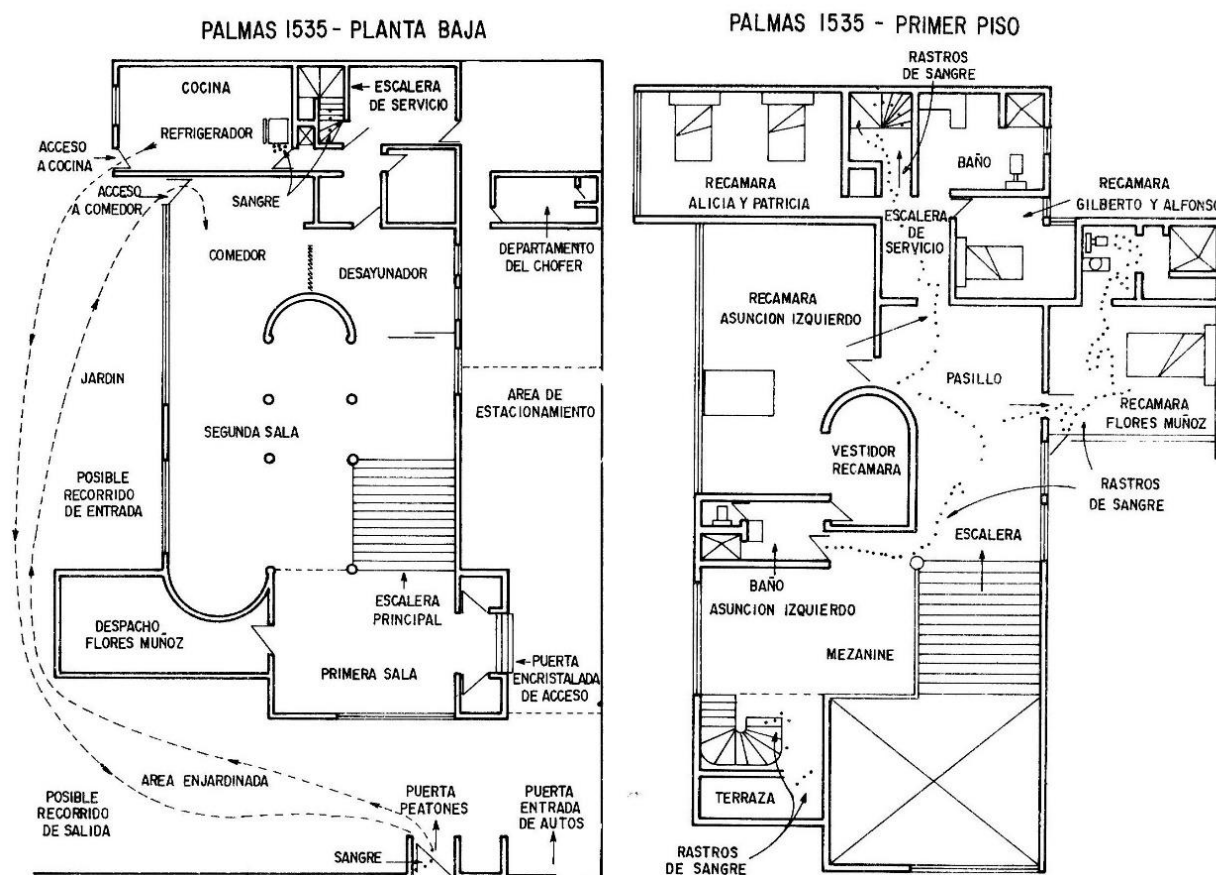


FIGURA 8. Plano de la casa de Paseo de las Palmas 1535 donde se muestran los hallazgos de sangre en la escena del crimen, *cit. pos.*, Leñero pp. 363-364.

mimética de reproducir un plano de la casa y, posteriormente, mostrar el mismo plano con indicios de sangre que sugieren el desarrollo del crimen (FIGURA 8), la escena no escapa a las lagunas en relación con el espacio: no se entiende cómo el criminal salió y entró de la casa sin dejar rastros de su presencia, por cuál puerta entró, qué pasos recorrió; todo ello está velado para el ojo pericial, a pesar de los intentos por reconstruir la escena.

En la parte llamada “Las vísperas”, Leñero establece como un prelude las tensiones que generan sospechas en la culminación del asesinato de los Flores Muñoz, así como una detallada descripción de la residencia con el número 1535 del Paseo de las Palmas, en la Ciudad de México. El subapartado intitulado “El escenario del crimen” incluye fotografías de la fachada y del

interior de la casa, así como el croquis antes mostrado. A estos componentes visuales se añade una extensa descripción de la casa, que incluye las medidas del terreno, las dimensiones y disposición de la construcción, el estilo arquitectónico de la casa, pero también la historia de la formación del patrimonio, protagonizada por Gilberto Flores Muñoz; cerrando con las últimas remodelaciones que, al momento del crimen, se seguían realizando. También se añade un listado del personal de servicio y trabajadores que en ese momento tenían acceso a ciertas partes de la casa.

El inventario de la residencia resulta importante, primero, porque se presenta como la escena del crimen; es decir, la descripción de este espacio debe ser totalmente clara para el lector y presentarse de manera panorámica, ya que pronto se revelarán las inconsistencias en el marisma de declaraciones, así que no puede haber reformulaciones sobre el espacio diegético, como a menudo sucede con los lugares construidos verbalmente, donde no es posible visualizar la presencia de un objeto particular a menos de que se mencione explícitamente¹⁴⁵. Una segunda razón sobre la importancia de este fragmento puramente descriptivo es su función dimensional del espacio diegético como precedente de la sección “La novela del crimen”, pues, ante la duda de la verosimilitud de este pasaje, el lector podrá remitirse a la viabilidad espacial según la descripción anterior.

Por ejemplo, se puede descartar la filtración de un asesino ajeno a la familia, pues según las descripciones había grandes bardas de 3.50 o 4 m, interrumpidas por únicos accesos a la acera del Paseo de las Palmas (p. 164), además de un control de las entradas y salidas:

Sobre todo en el horario diurno, el policía tenía órdenes de registrar en una libreta, llamada “Libreta de Novedades”, la hora en que entraban y salían los visitantes de la casa. Cuando se trataba de desconocidos, el ingreso de estos visitantes era autorizado por doña Asunción a través de una sirvienta o de alguno de los choferes, quienes a su vez se lo comunicaban al policía de turno. Este permitía entonces el acceso y se apostaba frente a la puerta de cristales —llamada “vidriera” en la terminología familiar—; desde ahí observaba discretamente si la visita “se conducía en forma moderada y no entrañaba algún peligro para la señora. También el vigilante de turno tenía instrucciones de revisar “todo aquel bulto que entraba y salía de la residencia”, y era el encargado de operar el control eléctrico y manual con que se abría la puerta para dar acceso a los automóviles. La puerta de cristales para el ingreso a la zona habitacional se mantenía cerrada durante la noche y se operaba desde dentro, con una llave (p. 170).

¹⁴⁵ Pimentel, *Espacio.... op. cit.*; p 62.

Además de las resonancias en los temores que tenía Asunción Izquierdo con respecto a las amenazas de muerte recibidas durante el ascenso de la carrera política del señor Gilberto Flores Muñoz, las cuales llevaron a fortalecer las medidas de seguridad de la casa, la descripción habla de múltiples candados de restricción al ingreso de la casa. Hecho que afianza la hipótesis presentada durante toda la novela: el asesino se encontraba dentro del seno familiar y aviva otras sospechas como el ingreso de las armas del delito, puesto que la aparente impenetrabilidad de la casa sólo se puede traspasar con la autorización desde dentro.

La puerta de cristales, la “vidriera”, es un marcador tanto de separación de la entrada de la calle y de la zona habitacional, como de la fragilidad de la seguridad de la casa, puesto que los empleados de seguridad sólo pueden tener acceso a la casa a través de la vista y confiar en la apariencia del orden, lo que resultará significativo durante “La novela del crimen”, cuando se cuenta cómo Gilberto logra entrar, una vez cerrada la vidriera, la noche del asesinato, con la absoluta confianza del vigilante de la entrada. Para los vigilantes que no tienen acceso al interior de la casa, la seguridad está basada en la transparencia que deja pasar la puerta como signo de orden.

Con respecto a los nombres propios de las calles y establecimientos, entre otros lugares, cabe decir que estos son los elementos de más alto valor referencial. De hecho, se pretendería, dentro de una novela sin ficción, que estos nombres sólo posean un sentido, el de la ubicación en favor de la objetividad de la reconstrucción del texto, es decir, estos nombres tienen una denotación pero no una connotación, pues su objetivo es dar a una entidad diegética el mismo nombre que ya ostenta un lugar en el mundo real, con el propósito de remitir al lector, sin ninguna otra mediación, al espacio designado y no a otro. En síntesis, su función es puramente de reconocimiento.

No obstante, debido a que nunca existe en la ficción un espacio neutro o inocente, y en vista de que, en *Asesinato* la referencialidad a la noción de un lugar está dada por imágenes extratextuales como mapas, fotografías, discursos visuales o, en última instancia, con remisiones a la propia experiencia del lector con la ciudad representada, los lugares referidos siempre están acompañados de una significación.

Volvieron a salir de Obrero Mundial 662 en el auto de Anacarsis y recorrieron varias farmacias de la colonia Narvarte. Por ese rumbo se alzaban algunos edificios propiedad de Asunción Izquierdo:

el de Vértiz y Diagonal San Antonio, el de Diagonal San Antonio entre Petén y Morena, el de Diagonal San Antonio y Rebsamen. Frecuentemente, los dos amigos pasaban por ahí y ahora Anacarsis recordaba que en aquellas ocasiones Gilberto se mostraba prepotente: cuando él heredara esos edificios y todos los demás de su abuela, presumía Gilberto, sabría aprovecharlos mejor: demolería los viejos y restauraría el resto, hasta dejarlos flamantes (p. 197).

La mención de los espacios en la cita anterior resulta deliberada, no sólo porque enfatiza, como un efecto retórico de repetición, la referencia a tres edificios sobre la misma avenida, sino también porque señala la riqueza de Asunción Izquierdo y la familiaridad que los personajes tenían con respecto a estas calles. Más importante aún, implican la ambición que fue utilizada por Anacarsis como un elemento para incriminar a Gilberto.

Los lugares también tienen una significación porque concuerdan con el desarrollo de los personajes. No resultaría de la misma manera si *Asesinato* ocurriera en cualquier otra colonia de la ciudad de México; como tampoco se puede negar la significación que implicaría que Gilberto visite, con todas sus etiquetas temáticas como protagonista de la acusación, la colonia del Valle, el Pedregal, una ferretería de la colonia Narvarte o una farmacia en Coyoacán.

En ese orden de ideas, en los ejemplos presentados anteriormente, el montaje espacial integra una imagen de la ciudad y de la residencia de Paseo de la Palmas 1535, que se interconectan en el desarrollo de la parte novelística de *Asesinato*, dando como resultado diferentes implicaturas de verosimilitud que apuntan a la acusación de Gilberto como agente del crimen. Las distintas descripciones espaciales revisadas aquí sirven como puntos de anclaje de las cuales el narrador se sirve para presentar los puntos de vista de diferentes personajes, como los trabajadores de servicio de la casa o los empleados de la ferretería y de las farmacias, así como de las personas que declararon su versión de los hechos. A partir de este mecanismo, el narrador entra y sale de las mentes de los personajes para completar las perspectivas en torno a un mismo hecho. De esta manera, a través de las conexiones espaciales, el propósito de mostrar simultáneamente diferentes versiones depende de la posición que tomen los personajes y de que reflejen un punto de vista de las acciones del acusado.

De ahí que la disposición del espacio, tal como la realiza el narrador, siga un esquema de yuxtaposición y de expansión detallada, porque la reproducción de cada espacio en la mente de cada personaje también tomará distintas acepciones, o sea, alrededor de los referentes subyace un tejido de significados compartidos socialmente, y cuya causa es la simple coexistencia de los

personajes dentro del mismo lugar. Así, por ejemplo, dentro del relato, cuando Gilberto intenta conseguir las píldoras de Valium 10 con una receta falsa, inicia su búsqueda en la colonia Narvarte y, poco a poco, se va desplazando hacia Coyoacán:

Salieron de Paseos del Pedregal 165 y en el Rambler de Anacarsis tomaron rumbo por Avenida Universidad. Había oscurecido pero ya no lloviznaba. Al llegar a la Casa del Libro dieron una vuelta prohibida a la izquierda, hacia Coyoacán. A unos cuantos edificios de la esquina, bajando, se hallaba la farmacia San Antonio, en el número 1836. El local formaba parte de un edificio de departamentos y se anunciaba con un letrero luminoso. Estaba prohibido estacionarse sobre esa acera, pero Anacarsis detuvo el Rambler, encendió los flashers y bajó confiado en que Gilberto se quedaba dentro, como siempre. Tuvo un soplo de indecisión antes de entrar en la farmacia con la receta falsificada en las manos. Sólo un soplo; por fin entró (198).

Dentro de la cita hay marcadores del perfil de los personajes. De forma constante se hace mención a las prohibiciones de tránsito, que son violadas por ambos, con lo que se figuran caracteres de infracción civil que se suman a la obtención de un fármaco con una receta falsa. La cita termina con una expresión que permite pensar en que no hubo una objeción de conciencia tan firme, sino una breve duda que no fue significativa para impedir que Anacarsis pudiera entrar a la farmacia.

Los rasgos de duda sobre su integridad se acentúan por el lugar que visitan, pues más adelante se hace referencia a que el propietario de la misma farmacia había observado que “con frecuencia los estudiantes de Ciudad Universitaria se descolgaban hasta su farmacia y le presentaban recetas falsas para comprar drogas, a veces Valium precisamente, para ‘cruzarse’ con algún licor.” (p. 198). Con base en un prejuicio contra los estudiantes, por la cercanía del lugar, se incrementa la temática negativa del perfil moral y delictivo de los personajes, que se asocia con el consumo de fármacos.

Si, como he demostrado anteriormente, según la teoría de los mundos posibles, la narración está formada por distintos puntos de vista y cada versión tiene un espacio y un tiempo definidos, para el narrador, esta reunión de múltiples ángulos y perspectivas modificadoras de la historia implican una limitación en la construcción de la realidad que el narrador cree haber visto y contado. El narrador de *Asesinato* se esfuerza a menudo por acortar la distancia entre el lector y las fuentes documentales que cita, a través de comentarios frecuentes en la novela, orientando con estas intervenciones la interpretación de la lectura de los pasajes más controvertidos, incluso se podría decir, de toda la novela en su conjunto.

De esta manera, el narrador muestra una limitación importante ante su lector, pues sólo puede contar para dar orden a los hechos, lo que ha tenido oportunidad de investigar y hasta donde ha tenido acceso a partir de los documentos consultables (lo que significa una investigación ya colosal), pero ello no siempre es suficiente para obtener un narrador olímpico que con seguridad conoce el presente, el pasado y profetice el futuro, porque sería incongruente con la realidad de lo que está contando.

No hay en *Asesinato* “mundos”, sino un mundo posible ya realizado, parcial y no homogéneo, que pretende funcionar como una representación de cómo ocurrieron los hechos en ciertas condiciones que, indudablemente, tienen alguna correspondencia con el contexto mexicano, pues la novela sin ficción introduce campos de referencia externos como recurso de estabilización del reconocimiento geográfico.

Retomando las ideas de Brian McHalle sobre la ficción posmodernista, cabe recordar que la identidad de los personajes, cuando son de tipo histórico, debe construirse con criterios idénticos tanto en el mundo real como en el de ficción, por medio de lo que el teórico llama “identidad transmundial”¹⁴⁶, es decir, criterios que establecen la misma existencia de un personaje en más de un mundo posible, tales como la diferencia de su prototipo dentro del mundo ficcional sólo en propiedades accidentales, no esenciales, y las correspondencias entre el prototipo y sus variantes en el mundo ficcional. Esta formulación captura la intuición de los lectores de que un personaje histórico es el mismo en su representación en una novela, o que un autor es el mismo en su ficcionalización.

De manera parecida ocurre con el espacio en *Asesinato*, donde surgen una serie de ambigüedades sobre el desdoblamiento del estatuto del autor, narrador y de los personajes en niveles metaficcionales que, aparentemente, se comunican de un nivel a otro, e implican una accesibilidad entre los mundos representados, aunque “este caso aparente de accesibilidad simétrica entre el mundo real y el ficticio no es más que un trampantojo, una homonimia más que una identidad transmundial.”¹⁴⁷

¹⁴⁶ McHalle, *op. cit.*; p. 61.

¹⁴⁷ “[T]his apparent case of symmetrical accessibility between the real and fictional worlds is no more than trompe-l’oeil, homonymy rather than transworld identity.” *Idem*.

En la ambigüedad que existe entre ficción y no ficción, *Asesinato* exalta la identidad del autor, narrador y personaje gracias al escenario hiperrealista de la ilusión del espacio y el tiempo narrativos; de manera que la novela sin ficción reduce la distancia entre el autor y el narrador; no obstante, al mismo tiempo, por su naturaleza referencial, tal como sucede con otros géneros de no ficción, la firma y el nombre del autor funcionan en una práctica social de la escritura, con acuerdos y convenciones genéricas que tácitamente afecta al modo de ser leídas las obras. Las convenciones de género son un horizonte básico para el espacio autofigurativo mismo.

De forma similar al mecanismo de la novela histórica, la novela sin ficción supe información hasta donde los datos documentales lo permiten para continuar con la verosimilitud, McHalle llama “áreas oscuras” a los tiempos y espacios donde el mundo real y el puramente ficcional interactúan. Éstas constituyen las marcas de ficcionalidad, porque después de dar específicamente una fecha, una hora, o un lugar, se crean, de forma conveniente, áreas oscuras que permitan al novelista un espacio de libertad para improvisar.

Dentro del relato novelístico “La novela del crimen” es posible detectar estas áreas oscuras, pues el narrador, a pesar de aclarar las fuentes de las que toma la información debida y de establecer un cronograma detallado y puntual acerca de dónde se encontraban los personajes en una retrospectiva simultánea, tuvo que completar situaciones, cuyas lagunas son insalvables en la construcción de una narración continua.

El día anterior al asesinato, Gilberto y Anacarsis planearon comer juntos. Así imagina el narrador que sucedieron los hechos: “Habían conversado por teléfono la noche anterior —cuando Gilberto se hallaba solo en Paseos del Pedregal o bien cuando regresó a dormir a Paseo de las Palmas— y acordaron comer juntos ese jueves en casa de Anacarsis, entre las dos y las dos y media.” (p. 188). Este vacío que el narrador supe con una sutil deducción obedece a la carencia de la información que lo confirme, pero sobre todo a la necesidad de que el lector encuentre soluciones sobre cómo fue planeado el crimen, sin quebrantar la línea temporal narrativa, solucionando, así, el lugar y el tiempo en que surgió el encuentro, mismo en que más tarde se ve a los personajes.

Luego, en “Investigación de las investigaciones”, ese tipo de deducciones, dignas de un detective de novela policíaca, abundarán, igualmente sutiles, pero con palabras que expresan la posibilidad de la invención y la alternativa, con afirmaciones del tipo “La impugnación fue al parecer tomada en cuenta y el documento no figuró en las conclusiones de culpabilidad

presentadas posteriormente por la procuraduría” (p. 272); “Quedaron puntos por esclarecer, actitudes de los investigadores sospechosamente incompletas.” (p. 281); “Se podría sospechar, además, que las influencias políticas y económicas de Héctor A. Peralta Díaz Ceballos, el padre de Anacarsis [...]” (p. 283); “Como si le hubieran dicho: para salvarte necesitas culpar a Gilberto” (p. 287).

La ambigüedad de *Asesinato* está dada por los múltiples niveles de representación. Así la figura de autoridad se va dispersando dentro de dichos niveles, hasta que los datos relacionados con los personajes de ficción sean confrontados con el discurso del narrador principal. ¿Cómo saber que un dato es falso o verdadero? Es posible asignar a cada personaje ficcional valores que dependen de las correspondencias y reglas establecidas en los mundos posibles. La coherencia del relato depende de la verdad de las enunciaciones ficcionales, como afirma Doležel¹⁴⁸; por lo que, se utiliza la perspectiva personal de cada personaje como un factor de verdad y conocimiento validado por el lector, una vez que su experiencia concuerda con la viabilidad del mundo posible expuesto en la narración.

Desde el punto de vista mimético de la teoría de los mundos posibles, aunado al afán posmodernista de la hiperrealidad, tanto el tiempo como el espacio en la novela sin ficción, se representan como elementos con posibilidades novelísticas, pero al mismo tiempo, con la limitación de la misma lengua, como un reto creativo de la representación de varios sucesos que suceden simultáneamente en varios lugares a la vez.

¹⁴⁸ Doležel, *Heterocosmica...*, *op. cit.*; p. 146.

CONCLUSIONES

El objetivo de esta tesis ha sido mostrar el límite genológico de la novela sin ficción *Asesinato* de Vicente Leñero, con base en sus rasgos compositivos, contextualizados en la posmodernidad. Por ello, durante el primer capítulo fue importante conceptualizar al género literario como un producto cultural inmerso en una tendencia documental que sigue las necesidades de expresión en situaciones complejas, de acuerdo con el tema que aborda, mismo que generalmente se enfoca en la reflexión y en el cuestionamiento de las ideologías, versiones históricas o historias oficiales. Al abordar los rasgos genológicos de la novela de Leñero se destacó una combinación continua de rasgos literarios, periodísticos e históricos, entre otras fuentes, que dio pie a la problematización subsecuente de sus técnicas de composición que describieran la complejidad del texto.

Así, a partir del segundo capítulo, bajo la línea rectora del contexto cultural de la posmodernidad, el análisis continuó con los elementos de composición que dan cuenta de la ambigüedad de la novela y que constituyen el género de la novela como un repertorio representativo de recursos que reflejan la discontinuidad de temas y discursos. Además, en conjunto, dichos recursos generan un marco de lectura que desemboca en la reunión de diferentes géneros, hasta crear uno nuevo, una novela sin ficción.

Dentro de la discusión inicial sobre la posmodernidad como una fuerza cultural que ejerce una marcada influencia en la creación de artistas como Vicente Leñero, para expresar la crítica con respecto a un contexto de la realidad circundante, los conceptos más problemáticos en la obra literaria son la realidad y la ficción, puesto que el efecto central que persigue la novela de Leñero consiste en difuminar la frontera entre estos dos conceptos. La teoría de los mundos posibles de Lubomir Doležel aportó soluciones viables para esta investigación, puesto que las reflexiones del teórico checo, basadas en el efecto mimético de la obra literaria, remiten a la distinción de los mundos ficcional y actual o de la realidad, con sus equivalencias terminológicas con otros teóricos, como el campo de referencia interno y el externo de Benjamín Harshaw, mismos que coinciden en la intercomunicación constante de ambos mundos para posibilitar la realización del discurso literario.

La búsqueda de otra realidad posible, o una alternativa de comprensión de la realidad caótica a través de la narración, delata la fragilidad de las verdades sostenidas por principios que ya no tienen la misma validez en el contexto de la posmodernidad, y mucha menos credibilidad dentro del extremo de la posverdad, donde todas las verdades dependen de la interpretación y de la perspectiva. En ese entendido, la novela sin ficción presenta claves que manifiestan el desorden y, a su vez, remedian con la ficción las áreas oscuras de casos irresolubles. Así, el narrador de *Asesinato* inicia la aventura literaria comprendiendo que la búsqueda de la verdad puede ser un “empeño obsesivo” y “casi infructuoso” (p. 6), por lo que hacia la presentación de la historia con el celo documental necesario, intuye que hay omisiones de la información o invenciones deliberadas que, como demostré, prefiguran el extremo de la posverdad periodística.

Con ello, se deduce que la instancia narradora enfrascada en la posverdad debe tomar una determinación basada en un sesgo informativo, provocado por las múltiples líneas narrativas que se pueden derivar de los problemas de interpretación. De tal manera, la intuición de Vicente Leñero delata la complejidad producida por la sucesión de errores que sumados crean una polémica. Un ejemplo de lo antes dicho se halla en la sección “Cada quien su juicio” (p. 51-59), donde la crítica y el escarnio que representan las caricaturas apelan tanto al origen político como a la clase social de la familia, mientras que el narrador centra su crítica en la toma de decisiones de los periodistas, apuntando que también hubo articulistas que pidieron cordura y serenidad, mismos que denunciaban “abusos en el derecho a la información” (p. 60). Así, en el nivel de la narración se crea una equivalencia construida por la representación de diferentes voces citadas por los discursos documentales que, a pesar de ser antagónicos, tienen exactamente el mismo peso narrativo.

En consecuencia, debido a que existe la posibilidad de que las obras literarias que constituyen un mundo ficcional apelen a un campo de referencia externo, en esta investigación presenté esta direccionalidad como una explicación del mecanismo de la novela sin ficción. Concluyo entonces, en otras palabras, que el efecto de realidad de novelas como *Asesinato* está dado por una comunicación donde el mundo de ficción muestra, de forma activa, su alimentación en el mundo de la realidad, exclusivamente en ese sentido, pues, a la inversa, es inútil tratar de explicar que la realidad del caso puede constatarse en la ficción, aunque esto no quiere decir que la ficción no tenga cierto influjo en la percepción de la realidad, aunque es necesario precisar que

esto sucede con un desfase mucho mayor del que se podría estudiar en una investigación como esta tesis.

Aunque pueda parecer paradójico que la novela posmoderna ponga en comunicación el mundo real con el mundo ficcional, cabe recordar que la posmodernidad nunca pierde sus referentes, sino que los somete a la duda cuestionando lo que la realidad puede significar y cómo podemos llegar a conocerla. Sobre este tema Linda Hutcheon considera que:

No es que la representación ahora domine o borre al referente, sino que ahora conscientemente reconoce su existencia como representación, es decir, como interpretando (de hecho, como creando) su referente, no como ofreciendo acceso directo e inmediato a él.

Esto no quiere decir que lo que Jameson llama “la antigua lógica del referente (o realismo)” (1986-7: 43) no sea históricamente importante para la representación posmodernista. De hecho, muchas estrategias posmodernas parten abiertamente de un desafío a la noción realista de representación que supone la transparencia del medio y, por lo tanto, el vínculo directo y natural entre signo y referente o entre palabra y mundo.¹⁴⁹

La cita anterior concuerda con que existe un referente interpretado autoconscientemente por el texto posmoderno y señala la importancia del contexto histórico, mas no como un acceso directo a él, lo que sugiere que el tratamiento de la realidad en la ficción puede adoptar distintos caminos, tantos como perspectivas y posibilidades creativas tenga un autor. Uno de los recursos a los que Hutcheon alude es precisamente el *collage*, que, como he expuesto en esta tesis, posiciona al artista en medio de un mundo de ruinas tras la destrucción de los valores absolutos. De esta manera, se puede concluir que *Asesinato* no necesita inventar más allá del mundo real para representar una forma de comprender la fragmentación de la realidad, sino que ofrece una reconstrucción subjetiva, interpretando elementos dispersos de carácter documental para tejer una narrativa realista.

De hecho, en la novela de Leñero, como he afirmado, existe un mundo posible que corresponde a la perspectiva del narrador, quien intenta ver por los ojos de los testigos al mismo tiempo, en más de una ocasión; aunque ello no significa que no puedan existir otros mundos

¹⁴⁹ It is not that representation now dominates or effaces the referent, but rather that it now self-consciously acknowledges its existence as representation, that is, as interpreting (indeed as creating) its referent, not as offering direct and immediate access to it.

This is not to say that what Jameson calls ‘the older logic of the referent (or realism)’ (1986–7: 43) is not historically important to postmodernist representation. In fact, many postmodern strategies are openly premised on a challenge to the realist notion of representation that presumes the transparency of the medium and thus the direct and natural link between sign and referent or between word and world. Hutcheon, *Politics...*, *op. cit.*; p. 34.

posibles; es decir, en *Asesinato* la verosimilitud se establece como una forma coherente en el nivel narrativo de la ficción, aunque no se tenga la garantía de que, efectivamente, en la realidad los hechos ocurrieron de tal o cual forma. Es importante considerar esta noción de una brecha entre la ficción y la realidad, toda vez que el objetivo de Leñero no es la resolución de la incógnita del crimen, sino el examen secundario de las condiciones de la sociedad mexicana de aquel tiempo, a través de un ejercicio literario, una feroz crítica.

Por ello, he propuesto una comparación entre el punto de vista y la representación de una versión narrativa, a través de la posverdad, con el ánimo de explicar, desde el punto de vista pragmático, que la reunificación de las versiones sólo constituye una forma narrativa dentro de los muchos mundos posibles que Leñero hubiera podido crear a partir del material del que dispone. La posverdad puede considerarse, primero, como un fenómeno pragmático que en la diégesis de la novela complejiza la estructura narrativa creando divergencias y ambigüedades; y de forma paralela, en el nivel de la composición, funciona como un recurso de intertextualidad que prefigura los indicios que posteriormente resultarán de relevancia para la lectura.

En ese sentido, se obtuvo como resultado la conceptualización de este término, muchas veces relacionado con el ámbito social, como un fenómeno pragmático de la narración representado en *Asesinato*, cuyo empleo funge como un recurso literario que contribuye al suspenso de la ficción por su calidad de indeterminación y su costo de procesamiento cognitivo al confrontarse con el valor de la mentira en la narrativa policiaca. De forma simultánea, la posverdad también puede equipararse con la perspectiva narratológica, por lo que implica una constante verificación de la fuente de los testigos, hasta reformular la expectativa del desenlace de la novela.

La realidad y la ficción pueden entenderse como un engranaje que funciona de forma perfecta en *Asesinato*, en tanto novela sin ficción, porque no son excluyentes; sino que, por el contrario, funcionan como puntos de anclaje mutuos, donde el peso de la narrativa ficcional ofrece recursos para ordenar y visualizar la realidad, pero cuya función no es la misma que la periodística, la histórica o la de cualquier otro discurso de distinta índole que se incluye en este tipo de textos. En lugar de ello, con la simple yuxtaposición de técnicas se intenta un acercamiento específico a realidades problemáticas que pueden construir una solución verosímil, pero siempre provisional, puesto que la literatura pone entre paréntesis el valor de verdad y lo verifica sólo en

términos de la coherencia interna de la narrativa. Esta conclusión se puede constatar con los ejemplos citados en capítulo 2 de esta tesis, donde el autor señala las omisiones a la verdad cometidas por los periodistas, cuya intención era deliberadamente ocultar la verdad y los datos que el mismo Leñero aporta para la consideración del lector. Además, dentro de su propia investigación periodística, aporta conjeturas que se fían de detalles minúsculos, más tarde significativos en un nivel textual específico para la conclusión, como, por ejemplo, el vaticinio prefigurativo de la obra literaria de Asunción Izquierdo, con respecto a su propio asesinato, “Por lo que hace a la muerte, en *Andréida*, se describen cuatro fallecimientos: uno por causas naturales, otro por asesinato y dos por suicidio [...] El vaticinio se cumple años después.” (p. 95) y más adelante agrega: “El dato de la ficción parece anticipar hechos reales” (p. 115), tales afirmaciones sólo son válidas en términos de la perspicacia del narrador.

Por ejemplo, este hecho se observa ante la participación y declaración de Anacarsis, pues cuando éste narra en su declaración haberle preguntado a Gilberto: “Dime una cosa, ¿tú lo hiciste?” y Gilberto responde “Sí, fue algo espantoso.” (p. 231), el narrador no declara que esta sea la única verdad, sino por el contrario, da paso a la versión confrontada de Gilberto, donde el diálogo se modifica porque éste responde a la misma interrogante de Anacarsis: “no, pero fue horrible” (p. 231).

Como he mostrado durante el capítulo 3 de esta tesis, el mecanismo de la presentación de dos versiones se repite y, en ocasiones, el narrador expresamente comenta su valoración y verificación de la fuente testimonial; a saber, en el caso ya comentado sobre las versiones de los vigilantes de la entrada, donde se descarta la verosimilitud de su declaración debido a los cambios constantes en su testimonio: “las variantes que diferencian estas tres versiones hacen sospechar de la veracidad de Pérez Mancera” (p. 297). El hecho de que el narrador subraye que esta variación es cometida por el testigo de manera premeditada y con malévolas intenciones revela la intencionalidad de la modificación de la verdad, así como el descarte de la verosimilitud de su versión.

A partir del análisis, se puede concluir que la verificación del valor de verdad niega la noción de que la ficción literaria y la mentira son conceptos similares y permite considerar que la novela sin ficción constituye un género literario eminentemente mimético, que une el mundo ficcional con el actual, puesto que su objetivo es reconstruir hechos desordenados, pero con el

propósito de no ser una simple repetición, sino de cuestionar con leyes propias de la narración la credibilidad de cada perspectiva posible y, en el caso específico de *Asesinato*, como ya se ha comprobado, de examinar áreas significativas de la sociedad mexicana de la segunda mitad del siglo XX. El análisis permite interpretar que esto se consigue bajo la representación de consigna y la facilidad con que se encausan estas acusaciones a través de los medios de comunicación.

Si desde su origen, con *Operación masacre* de Rodolfo Walsh en el ámbito hispanoamericano, la novela sin ficción ha tenido una prolífera producción de textos, entonces existe una tradición documental y un esfuerzo de memoria histórica que se relacionan con el contexto histórico latinoamericano lleno de abusos, de dictaduras y de censuras, pero sobre todo, por el difícil acceso a la verdad, que en cambio se sustituyó con versiones oficiales inamovibles, así como con verdades mediáticas. Desde esta óptica, la novela sin ficción ha servido como un medio para reinterpretar y revisar, incluso derribar grandes imposiciones ideológicas, ya con el espíritu totalmente posmodernista de relativizar el estatus de los conceptos absolutos. De hecho, esta clase de novelas es un referente de esta estética para teóricos como Linda Hutcheon y Brian McHale.

Como revisé en el segundo capítulo, la novela de Leñero puede analizarse mediante sus características posmodernas. Los conceptos de Hutcheon, en particular, *Politics of Posmodernism*, acerca de las categorías de representación de la realidad en el mundo posmoderno fueron de suma utilidad para analizar la composición discursiva de *Asesinato*. Así se evidenció la sensibilidad del autor para detectar la complejidad de su tiempo y notar el peligro que se generaría con sus extremos más radicales; por ello, aunque Vicente Leñero no escribe ni una apología ni una crítica de la posmodernidad, la presencia de ésta es constatable a partir de rasgos estructurales, como una fuerza estética que dicta sobre la creación literaria de Leñero la necesidad de una autoconsciencia, autorrepresentación y una autodestrucción.

Ahora bien, uno de los recursos de composición posmodernos más prominentes en *Asesinato* es la metarrepresentación, debido a que el material de archivo es continuamente declarado de manera indirecta, es decir, el narrador forma su discurso a través de mencionar las enunciaciones proferidas por otros personajes, que se insertan en diferentes niveles. De esta manera, los esquemas de metarrepresentación propuestos por Dan Sperber han sido de utilidad en esta investigación para mostrar las profundidades que la lectura puede alcanzar en diferentes

perspectivas, cada una correspondiente a las declaraciones de cada personaje, y cuál es su objetivo de enunciación, pues se persiguen fines específicos en cada nivel, porque se trata de una recopilación de diversas situaciones comunicativas.

Siguiendo a Sperber, la atribución de pensamientos relacionados con los comportamientos representados permitió una interpretación de la perspectiva de los personajes con sus respectivos niveles de reporte superiores, que desembocan en la labor del narrador como periodista, ofreciendo una visión de conjunto con respecto a todas las versiones filtradas por su discurso. En ese sentido, concluyo que en *Asesinato* se ha recuperado información que permite esquematizar, en términos de verdad y de mentira, las implicaturas de las conductas de los personajes que se corroboran mediante la sospecha; así como de las pistas que sugieren atar los cabos de la narración. Por tal motivo, a medida que se presentan nuevos indicios, la lectura de la novela se reformula a partir de los criterios de la propia dosificación de la narración, apelando a la vigilancia epistémica, donde el lector examina la fuente, en el caso de *Asesinato*, los testimonios y evalúa el grado de confiabilidad de cada una, con lo cual se genera una respuesta interpretativa de la base del esquema de metarrepresentación, “cómo sucedió p”, donde p=el asesinato de los Flores Muñoz.

A la cualidad explicativa del esquema de metarrepresentación adaptado a la estructura de *Asesinato*, se sumó la expectativa de acción de por lo menos un mentiroso en la novela, con base en la propuesta de Liza Sunshine, según las reglas de una lectura análoga a un relato policiaco, que es posible gracias a la flexibilidad del género de la novela sin ficción. En esta parte del análisis, como conclusión, es importante destacar que la ficción pone en juego nuestra capacidad cognitiva de atribuir intenciones sobre los comportamientos de los personajes, es decir, la narrativa ejercita nuestra capacidad de adivinar pensamientos, en este caso para entrar en la mente del asesino y, con ello reconocer que hay un costo de procesamiento cognitivo, donde el lector debe tener muy claro el origen de las fuentes y sopesarlas paralelamente para determinar en qué punto puede aparecer una mentira. En tal caso, no sólo se agrega un nivel más de representación, sino que se reformula toda la expectativa hasta el momento formada para resolver el misterio.

Por ello, se deduce que la novela sin ficción también adapta de géneros establecidos convencionalmente las estructuras que permitan transmitir la complejidad del caso en un formato ordenado para transgredirlo. Entonces, se puede concluir que, si se acepta la lectura de *Asesinato*

como una novela policiaca posmoderna, se debe partir de la expectativa de que hay más de un mentiroso y de que no hay una garantía de satisfacción al revelar el misterio final. Quizá nunca se sabrá si Gilberto cometió el delito del que se le acusa, porque incluso él mismo tiene varios pronunciamientos ambiguos al respecto dentro de la diégesis, porque así sucedió en la vida misma y la novela sin ficción no hace más que representar esa contradicción.

No obstante, los rasgos posmodernos de una obra abierta y nunca terminada, orientan la lectura a través del montaje de distintos recursos basados en la yuxtaposición de elementos que dan mayor significado en conjunto que por separado. *Asesinato* se compone de diferentes técnicas narrativas y se nutre de distintos discursos, por ejemplo, las citas de las notas periodísticas, además de su intrínseca característica informativa, interesa al narrador recuperar los significados que se generan alrededor de ellas. De tal manera, se evidencian los espacios abiertos de la realidad que pueden ser rellenos con ficción, pero que muestran las circunstancias más polémicas y los puntos clave para llevar al lector a una conjetura.

Los recursos de composición de la novela posmoderna, expuestos durante el segundo capítulo, están relacionados con la intertextualidad, la intergenericidad y la intermedialidad, como procedimientos narrativos que ponen de manifiesto la autoconsciencia de la novela a través de su autodenominación como un texto que rebasa los límites de la literatura con herramientas del periodismo, como el reportaje, para abordar un hecho histórico. A través de este análisis, se ha comprobado que la figura autoral se puede distinguir como un narrador con múltiples aristas: un autor referencial, un narrador-periodista y una autorrepresentación como personaje detective que tiene participación hacia el final de la novela. Este método de composición provoca en la novela una complejidad con respecto a los niveles de representación de la ficción y de la realidad, en la que, a la manera de un trampantojo, Vicente Leñero obtiene distintos puntos de vista que van graduando la confiabilidad y el conocimiento de la diégesis, a la vez que crea estructuras metaficcionales (típicas en toda su obra), donde se cuestionan los límites de la ficción y el estatus mismo de autor, puesto que, se concluye con base en el análisis, la vigilancia epistémica también aplica sus reglas sobre esta figura y su visión está inmersa en el juicio parcial de su mirada contextualizada por su propio tiempo, es decir, es un sujeto susceptible a los efectos de la posmodernidad.

La perspectiva autorial no se impone en la novela sin ficción como una solución tajante de los hechos, sino como un mundo posible regido por la verosimilitud, declarando que la verdad puede construirse de otras maneras y que en el caleidoscopio de la reconstrucción de un crimen ésta depende de la versión de los testigos, las autoridades, los policías, los acusados y hasta de los actores externos. Por esta razón, se ha probado que el narrador de esta novela sin ficción restringe sus funciones de comentario para dar paso a la disposición del material documental, a fin de generar la apariencia de la no-ficción, pero no deja de ser una construcción intervenida por el autor de carne y hueso para lograr un fin narrativo. A partir de la primera nota al pie de página, Vicente Leñero determina su metodología:

Tanto las noticias periodísticas que se reproducen en los nueve capítulos de esta Primera parte, como las que se consignan en otras páginas del libro, han sido transcritas en forma prácticamente textual. Sólo se hicieron ligeras correcciones a la sintaxis, a la ortografía y a la puntuación cuando se consideró indispensable para favorecer la lectura [...] También se corrigieron algunos errores gruesos e inexactitudes, pero sólo cuando amenazaban entorpecer la comprensión de los hechos (p. 9).

Este recurso atañe al realismo de la novela, en términos de comprobación de los hechos narrados con sus fuentes, por lo que la mínima intervención del narrador resulta efectiva: permite al lector el acercamiento a la historia en términos periodísticos, a través de la accesibilidad de las diferentes voces citadas para crear la impresión de posicionarse ante discursos objetivos, aunque la disposición de las noticias de la primera parte son un montaje dispuesto por el autor en un cierto orden, cuyo fin es facilitar la comprensión de los hechos y la claridad en la lectura.

En correspondencia con el rasgo autodestructivo de la posmodernidad, se destacan en la novela la parodia, el *collage*, las imágenes periodísticas y el archivo como formas de imitación de textos previamente citados dentro de ella. A este respecto, se concluye que se trata de recursos que apoyan el efecto de realidad, por su capacidad de incluir el campo de referencia externo dentro de la ficción. De igual manera, dichos recursos intentan crear una percepción transgresora del género de la novela en el momento que obligan a una disposición particular de la página, con un aparato crítico y una lectura no lineal sino en forma de *zig-zag*, donde la mirada salta de las ilustraciones al texto, creando indicios nuevos, pero que no son del todo innovadores ni se separan del prototipo de la novela, pues aparecen desde el origen de la novela moderna. Por eso,

concluimos, *Asesinato* logra desestabilizar la expectativa del prototipo de la novela a través de un modelo genérico que introduce material documental variado, con una estructura que expande las posibilidades de lectura por la simple conjunción de la información.

Resulta significativo considerar la función de estos elementos en el contexto posmoderno para crear una novela sin ficción como un acto irónico; es decir, los recursos destructivos de moldes textuales reflexionan en torno a las propiedades y límites del género, de tal manera que, a través de la imitación, las diferencias de los medios parodiados cobran vida y crean un deslinde con el discurso literario. El análisis demuestra que, con esto, se cuestiona el alcance objetivo del lenguaje periodístico y el campo de acción de la literatura pero, a su vez, lo anterior habla de la caducidad de los rasgos absolutos y certeros en estos ámbitos.

En este aspecto, el enfoque pragmático resultó útil para la interpretación de la novela sin ficción porque, desde este punto de vista, la literatura pone entre paréntesis sus características de verdad, si se considera un acto de habla explícitamente fingido. Leñero logra esta ironía porque sitúa la información periodística y judicial, en muchos casos, integrando citas y cuestionándolas, para evidenciar lo absurdo del contexto de la impartición de justicia. Tal es el cometido de la parte “La investigación sobre la investigación”, donde se presentan los cabos sueltos en la investigación en un nivel tan básico que resulta imposible creer que se trata de actos involuntarios.

En el tercer capítulo, el análisis enfocado en los elementos de composición para representar los rasgos del campo de referencia externos, productos de la posmodernidad, prosiguió sintetizando la forma en que éstos devienen en un género de ficción. A partir de la teoría de prototipos, se situó a la novela dentro de un prototipo genérico, lo que condujo a la conclusión de que, dentro de los diferentes modelos prototípicos, el de la novela sin ficción debe tener más de un núcleo compuesto por discursos provenientes de la literatura, pero también integrado por el periodístico y el histórico, entre otros, a razón de la presencia del *collage* y de material archivístico convertido en fuentes textuales. En la periferia del prototipo de novela se sitúa *Asesinato*, con la coexistencia de otras novelas que guardan similitudes y diferencias, basadas en la relación de semejanza de familia. Así, a medida que se integren nuevos ejemplares a este esquema, se enriquecerá y se reformulará toda la categoría, dependiendo de su cercanía o alejamiento con otras obras.

Con base en esta premisa, el prototipo genérico propuesto por esta tesis contempla la integración de nuevas obras que puedan traslaparse con otras ya existentes, o bien, acoplarse en los puntos más extremos del esquema o incluso en el centro mismo del prototipo, pero nunca quedar fuera de la categoría, toda vez que la relación de parentesco no es excluyente, rígida ni discreta, sino continua. De esta forma, la flexibilidad de las categorías de género es la mayor virtud de la teoría de prototipos y el alcance de sus análisis, en su versión ampliada, puede ser útil para definir categorías mucho más amplias o incluso en estudios comparativos que examinen las semejanzas de familia de distintos géneros. Debido a los alcances de esta investigación centrada en una sola novela, esta línea de investigación queda como una posibilidad en futuras exploraciones.

También es importante rescatar que las fronteras genológicas no son discretas y que, por tanto, no es posible precisar en qué manera se produce el paso de una categoría discursiva a otra. En lugar de ello, la novela sin ficción integra diversos discursos genéricos, lo que sugiere la formación obras-género únicas e irrepetibles en su prototipo, pues cada una tiende a formar sus propias reglas de composición, porque tendrán distintos objetivos expresivos y de representación. Todo ello dependerá de los intereses tanto de lectores como de autores, así como de otros factores extraliterarios, mercadológicos incluso que, para reproducir ese modelo, recalquen una mayor atención hacia la realidad que a la ficción. En *Asesinato*, concluimos que el prototipo genológico está marcado por un interés periodístico, que quizá se deba a la formación de Vicente Leñero en este medio, por lo que el apego a la investigación hemerográfica domina la parte de presentación de los hechos, mientras que en los espacios a partir de la parte “La novela del crimen”, es notable que hay una labor con mucho mayor interés en la ficción para suplir las áreas oscuras, aunque el género de novela es criticado por Leñero a través de la inserción de elementos narrativos que están asociados con el trabajo periodístico.

La conceptualización de género como una convención cultural y variable en el tiempo y la cultura que lo alberga es la causa de esta potencialidad de la novela, además del hecho de que el género juega un rol importante en la comprensión del texto porque sugiere expectativas de relevancia y crea horizontes de expectativas que ayudan a desarrollar competencias de lectura. Esta tesis concluye que, por ello, la novela sin ficción declara su autodefinición como un texto esencialmente literario pero que apela, para su comprensión, a las herramientas que se utilizan

para leer una noticia o una crónica y que *Asesinato*, en su caso, exhibe autoconscientemente su estatus que linda entre el reportaje y una novela sin ficción.

Esta investigación cierra el tercer capítulo con el análisis del personaje y de las dimensiones espacio-temporales de la novela, del cual se derivan un par de rasgos de la novela sin ficción. Primero: el personaje protagónico de la novela sin ficción tiende a la epicidad. En el caso de Gilberto sus hazañas son increíbles por la implicación moral de sus acciones y consisten en afrontar las acusaciones encarriladas por los medios de comunicación antes que en una instancia legal, como correspondería. Esto lo coloca en una circunstancia de víctima de una inadecuada impartición de justicia, a la vez que responsable de una gran tragedia. El contexto situacional de la narración lo posiciona dentro de significados relacionados con el martirio, el montaje teatral y como víctima de múltiples errores de hecho y de derecho, cuya resolución resulta imposible.

Por otro lado, el segundo rasgo de la novela sin ficción atañe a la dimensión espacio-temporal y se puede establecer como una continua intercomunicación entre los campos de referencia externo e interno. Así como los personajes, los espacios son esencialmente referenciales, pero no por ello absueltos de connotación, es decir, no sirven solamente para situar la acción, pues no existen espacios inocentes; estos crean significados alrededor de los personajes y marcan la coherencia de su desarrollo para cooperar en el esclarecimiento de sus versiones. De la misma manera, el tiempo debe apearse milimétricamente al campo de referencia externo para no quebrantar el efecto de realidad, por ende, debe seguir los parámetros de medición del mundo externo y la labor del narrador consiste en estructurar la línea temporal con material referencial, mientras que tiene un espacio de libertad creativa cuando se encuentran áreas oscuras.

Para finalizar, cabe reiterar que la reflexión de los límites genológicos de una novela sin ficción como *Asesinato* evidencia la limitación y la inconsistencia que existe entre la nomenclatura empleada por autores, críticos y lectores para referirse a estos fenómenos inclasificables, que se encuentran en etapas de transición o de inestabilidad en cuanto a su categorización y en la que los modos de nombrarlos ya no son suficientes o no corresponden plenamente a la realidad literaria. Desde este hecho, es necesario estudiar casos particulares y comparar sus semejanzas.

Indudablemente, la obra de Vicente Leñero ha tenido repercusiones posteriores en la literatura mexicana, pues, actualmente, existe una proliferación de narraciones basadas en casos reales que podrían incluirse dentro del prototipo genérico por sus semejanzas de familia. Aunque

expuestos en esta tesis, una siguiente investigación sobre el valor de la obra de Leñero y su impronta en escritoras y escritores contemporáneos podría agregar aportaciones críticas y teóricas para reivindicar la trascendencia del autor de *Asesinato*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- AMIS, Martín. *Koba, el temible*. Barcelona: Anagrama, 2002; 328 pp.
- ANDERSON, Danny J. “Retórica de la legitimidad: las exigencias de la crónica en las “novelas sin ficción” de Vicente Leñero”. *La Palabra y el Hombre*, no. 84, octubre-diciembre 1992; pp. 63-80.
- _____. *Vicente Leñero: The Novelist as Critic*. New York: Peter Lang (University of Texas Studies In Contemporary Spanish-American Fiction, 3), 1989; 256 pp.
- BARTHES, Roland. *S/Z*. Buenos Aires: Siglo XXI, 2004; 232 pp.
- BENITO TEMPRANO, Claudia Sofía y Laro del Río Castañeda. “La teoría de prototipos: un acercamiento cognitivista al estudio de los géneros literarios”. En Borja Rodríguez Gutiérrez, Javier Voces Fernández y Raquel Gutiérrez Sebastián (coords.). *Teoría de la novela: Pasado, presente y futuro*. Zaragoza: Prensas de la Universidad de Zaragoza; 2021; pp. 71-84.
- BOBES NAVES, María del Carmen. *La novela*. Madrid: Síntesis, 1998; 277 pp.
- BORGES, Jorge Luis. “Magias parciales del Quijote”. *Otras inquisiciones*, en *Obras completas I*. Buenos Aires: Emecé, 1974.
- CARRÈRRE, Emmanuel. *Limónov*. Barcelona: Anagrama, 2011; 400 pp.
- CERCAS, Javier. Entrevista con Liliana Chávez. “Javier Cercas: La obsesión por la verdad”. *Nexos*, 25 de marzo de 2015, <https://cultura.nexos.com.mx/javier-cercas-la-obsesion-por-la-verdad/>
- CHÁVEZ DÍAZ, Liliana Guadalupe. “Based on true Stories: Representing the Self and the Other in Latin America Documentary Narratives”. Tesis de Doctorado: Universidad de Cambridge, 2017; p. 18.
- _____. “*Santa Evita*, de Tomás Eloy Martínez. La representación de la entrevista periodística en la ficción latinoamericana”. Tesis de Maestría, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- COLMENERO, María Jesús. “Profesionales de la información y documentación en tiempos inquietos”, en Aurora Cuevas -Cerveró; Elmira Simeão y Francisco Carlos Peletta (Coord.). *Información, ciencia y sociedad en tiempos de posverdad*. São Paulo: Escola de

- Comunicações e Artes da Universidade de São Paulo; Madrid: Universidad Complutense, 2021, pp. 11-18.
- DOLEŽEL, Lubomir. *Heterocosmica: Fiction and Possible Worlds*. Baltimor and London: The Johns Hopkins University Press, 1998; 339 pp.
- _____. “Mimesis y mundos posibles”. en Miguel Ángel Garrido. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988; p. 75-77.
- DOS SANTOS HASMANN, Robson Batista. “Historia y metateatralidad en Martirio de Morelos, de Vicente Leñero”. *Revista Landa*, núm. 1, vol. 6, 2017; pp. 90-114.
- FERRARIS, Maurizio. *Posverdad y otros enigmas*. Madrid: Alianza, 2019; 176 pp.
- FRANKEN K., Clemens A. “Vicente Leñero y el fracaso de su inspector”, *Literatura y lingüística*, núm. 21, 2010; pp. 19-20
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*. México: Diana, 1986; 144 pp.
- _____. *Noticia de un secuestro*. Barcelona: Mondadori, 1996; 328 pp.
- GARRIDO, Miguel Ángel. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988; 385 pp.
- GOLUBOV, Nattie. “Ni tan lejos ni tan cerca: de cómo un concepto viajero puede aproximar a la teoría literaria y la sociología”, en Alberto Trejo Amezcua y Gilda Waldman Mitnick (Coord.). *Pasaporte sellado: cruzando las fronteras entre ciencias sociales y literatura*. Universidad Nacional Autónoma Metropolitana, 2018; pp. 135-146.
- GONZÁLEZ, Aníbal. *Journalism and the Development of Spanish American Narrative*. Cambridge: Cambridge University Press, 1993; 176 pp.
- HARSHAW, Benjamín. “Fictionality and Fields of Reference. Remarks on a Theoretical Framework”. *Poetics Today*, 5, 2, 1984, pp. 227-251.
- HERLINGHAUS, Hermann. *Narraciones anacrónicas de la modernidad. Melodrama e intermedialidad en América Latina*. Chile: Cuarto Propio, 2020. [Consultado: 20 febrero 2020] https://books.google.com.mx/books?id=hMrrCZBaRgIC&lpg=PA111&ots=6CEd4b_o6l&lr&hl=es&pg=PA32#v=onepage&q&f=false
- HERRERO-OLAIZOLA, Alejandro. *Narrativas híbridas: parodia y posmodernismo en la ficción contemporánea de las Américas*. Madrid: Verbum, 2000.

- HIGASHI, Alejandro. "Edad Media y genología: el caso de las etiquetas de género", en Lillian von der Walde Moheno (editora). *Propuestas teórico-metodológicas para el estudio de la literatura hispánica medieval*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, Universidad Autónoma Metropolitana, 2003; pp. 35-73.
- HOLLOWELL, John. *Realidad y ficción: El nuevo periodismo y la novela de no ficción*. México: Noema, 1979.
- HUTCHEON, Linda. *A Poetics of Postmodernism: History, Theory, Fiction*. New York & London: Routledge, 1988.
- _____. *Politics of Postmodernism*. London-New York: Routledge.
- JAMESON, Fredric. *El posmodernismo o la lógica cultural del capitalismo avanzado*. Barcelona: Paidós, 1991; 121 pp.
- KEYES, Ralph. *The Post-Truth Era: Dishonesty and Deception in Contemporary Life*. Nueva York: St. Martin's Press, 2004, 423 pp.
- KLEIBER, Georges. *La semántica de los prototipos: categoría y sentido léxico*. Madrid: Visor (Visor Lingüística, 4), 1995; 190 pp.
- LEÑERO, Vicente. *Asesinato: El doble crimen de los Flores Muñoz*. México: Plaza & Valdés, 1993.
- _____. *Estudio Q*. México: Seix Barral, 2015.
- _____. *El garabato*. México: Seix Barral, 2015.
- _____. *Los albañiles*. México: Seix Barral, 2009.
- _____. *Los periodistas*. México: Seix Barral, 2015.
- _____. *La gota de agua*. México: Fondo de Cultura Económica, 2002.
- LUDMER, Josefina. "Literaturas posautónomas". *Ciberletras: Revista de crítica literaria y de cultura*. Vol. 17, julio 2007. <http://www.lehman.cuny.edu/ciberletras/v17/ludmer.htm>.
- LYOTARD, Jean François. *La condición posmoderna*. Madrid: Cátedra, 1987, 129 pp.
- MARTÍNEZ MORALES, José Luis "Leñero: ficción de la realidad, realidad de la ficción". *Texto crítico*. mayo-agosto 1984, no. 29, pp. 176-177.
- _____. "Asesinato: la novela del lector", *Texto crítico* 36-37, 1978: pp. 54-67.
- MARTÍNEZ, Tomás Eloy. *La novela de Perón*. México: Alfaguara, 2003; 475 pp.
- _____. *La pasión según Trelew*. México: Punto de lectura, 2007; 258 pp.
- _____. *Santa Evita*. México: Joaquín Mortiz, 1996; 398 pp.

- MCHALE, Brian. *Postmodernist Fiction*. London-New York: Routledge, 2004, 278 pp.
- MCINTYRE, Lee. *Posverdad*. Madrid: Cátedra, 2018, 211 pp.
- MENDOZA, Carlos. *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*. México: Universidad Nacional Autónoma de México, 2008; 231 pp.
- PADURA, Leonardo. *El hombre que amaba a los perros*. Barcelona: Tusquets, 2009; 633 pp.
- PAVEL, Thomas. "The Borders of Fiction", *Poetics Today*, 4, 1983, pp. 83-88.
- PIMENTEL, Luz Aurora. *El espacio en la ficción. Ficciones espaciales: la representación del espacio en los textos narrativos*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI, 2016; 191 pp.
- _____. *El relato en perspectiva. Estudio de teoría narrativa*. México: Universidad Nacional Autónoma de México-Siglo XXI, 2014; p. 59.
- POZUELO YVANCOS, José María. *Poética de la ficción*. Madrid: Síntesis, 1993; 256 pp.
- PULGARÍN, Amalia. *Metaficción histórica: la novela histórica en la narrativa hispánica posmodernista*. Madrid: Espiral Hispanoamericana, 1995, 230 pp.
- ROSCH, Eleanor H. "Natural categories". *Cognitive Psychology*, 4, 1973; pp. 328-350.
- RYAN, Marie-Laure. "Hacia una teoría de la competencia genérica", en Garrido Gallardo, Miguel Ángel (ed.), *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco/Libros, 2008; pp. 253-301.
- SAÉZ ARRECEYGOR, Hugo Enrique. "Biografía, *curriculum vitae*, rebeldes", en Alberto Trejo Amezcua y Gilda Waldman Mitnick (Coords.). *Pasaporte sellado: cruzando las fronteras entre las ciencias sociales y literatura*. México: Universidad Autónoma Metropolitana, 2018; pp. 33-51.
- SARLO, Beatriz. *Tiempo pasado: cultura de la memoria y giro subjetivo, una discusión*. México: Siglo XXI, 2006; 166 pp.
- SAVATER, Fernando *et al.* "XXI Premio Alfaguara de novela. Acta del jurado", en Jorge Volpi. *Una novela criminal*. Barcelona: Alfaguara, 2018; pp. 497-498.
- SCHAEFFER, Jean-Marie. *¿Qué es un género?* Madrid: Akal, 2006.
- SZMETAN, Ricardo. "Los albañiles, de Vicente Leñero, dentro de las novelas de detectives". *Confluencia*, vol. 4, núm. 2, primavera 1989; p. 67.

- SOLL, Jacob. "The Long and Brutal History of Fake News". *Politico Magazine*, 18 de diciembre de 2016, <https://www.politico.com/magazine/story/2016/12/fake-news-history-long-violent-214535/>
- SPERBER, Dan y Deidre Wilson, "Sobre la teoría de la conversación de Grice". En María Teresa Julio y Ricardo Muñoz (eds.). *Textos clásicos de pragmática*. Madrid: Arco/Libros: 1998; pp. 145-172.
- SPERBER, Dan. "Metarepresentations in an Evolutionary Perspective". *Metarepresentations: A Multidisciplinary Perspective*. Oxford University Press, 2000; pp. 117-137.
- TODOROV, Tzvetan. "El origen de los géneros", en Miguel Ángel Garrido. *Teoría de los géneros literarios*. Madrid: Arco Libros, 1988; pp. 31-48.
- UNGER, Christoph. *Genre, Relevance and Global Coherence. Pragmatics of Discourse Type*. Reino Unido: Palgrave Macmillan, 2006; 308 pp.
- VILLANUEVA, Darío. *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona: Anthropos, 1994.
- VILLORO, Juan. "Lo que pesa un muerto: La función del narrador en *Crónica de una muerte anunciada*", *La utilidad del deseo*. Barcelona: Anagrama, 2017; pp. 219-245.
- _____. *El vértigo horizontal*. México: Almadía, 2019; 416 pp.
- VOLPI, Jorge. *Una novela criminal*. México: Alfaguara, 2018; 499 pp.
- WALSH, Rodolfo. *Operación Masacre. Seguido de La campaña periodística*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor, 2009; 240 pp.
- WHITE, Hayden. "El texto histórico como artefacto literario", *El texto literario como artefacto literario y otros escritos*. Barcelona: Paidós, 2003; pp. 107-140.
- WOOLF, Tom. *El nuevo periodismo*. Barcelona: Anagrama, 2018; 214 pp.
- ZUNSHINE, Lisa. *Why We Read Fiction. Theory of Mind and the Novel*. Columbus: Ohio State University Press, 2012; 220 pp.