

NOVELA Y FICCIÓN. (A PROPÓSITO  
DE *UNA NOVELA CRIMINAL*, DE JORGE VOLPI)<sup>1</sup>

*Novel and Fiction. (On Una novela criminal, by Jorge Volpi)*

Francisco José MARTÍN  
*Università di Torino (Italia)*

Enviado: 24 de junio de 2020  
Aceptado: 31 de agosto de 2020

RESUMEN

Partiendo de la división aristotélica entre el relato de las cosas sucedidas y las que podrían suceder, que tradicionalmente ha enfrentado la escritura de la historia a la creación poética, este artículo se adentra en las derivas de algunos conceptos que surgen a la luz de esta dicotomía, como son los de literatura y poesía, o ficción y novela, en su diferente modo de aproximación a lo real. Sobre este acercamiento, el artículo propone una lectura de *Una novela criminal* de Jorge Volpi que explore las posibilidades de la novela para constituirse como un medio privilegiado de indagación de los aspectos ficcionales de toda representación de lo real. La maestría de la novela no ficcional de Volpi consiste no tanto en decantar la diferencia entre ficción y verdad sino, más bien, en hacer forma del límite mismo.

*Palabras clave:* Jorge Volpi; historia; ficción; novela.

ABSTRACT

On the basis of the Aristotelian division between the story of things happened and those that could happen, which has traditionally opposed the writing of history to that of poetic creation, this article goes into the derivations of some concepts that arise in the light of this dichotomy, such as

1. Ponencia presentada en el V Congreso Iberoamericano de Filosofía celebrado en Ciudad de México del 17 al 21 de junio de 2019.

those of literature and poetry, or fiction and novel, in the different ways of approaching reality. From this view, this article proposes a reading of *Una novela criminal* by Jorge Volpi that explores the possibilities of the novel to constitute itself as a means of investigating the fictional aspects of any representation of the real. The mastery of Volpi's non-fictional novel consists not so much in decanting the difference between fiction and truth but rather in making shape of the limit itself.

*Key words:* Jorge Volpi; history; fiction; novel.

Dicen que dijo Gide, el controvertido autor de *Entrevistas imaginarias*, que la historia es la ficción que sucedió, mientras que la ficción es la historia que podría haber sucedido. Se trata, obviamente, de una de las muchas variantes de uno de los pasos más célebres de la *Poética* de Aristóteles: “No corresponde al poeta decir lo que ha sucedido, sino lo que podría suceder o podría haber sucedido, es decir: lo posible conforme a verosimilitud y necesidad. El historiador y el poeta no difieren por contar las cosas en verso o en prosa [...], sino en que uno dice lo que ha sucedido y otro lo que podría o suceder o haber sucedido. De donde se sigue que la poesía es siempre más noble que la historia, y también más filosófica y elevada, pues lo que dice tiene carácter universal, mientras que la otra refiere siempre lo particular” (1451 a-b). Eso que podría o suceder o haber sucedido referido por el estagirita es lo que Gide –pertinentemente– llama ficción.

No sólo él, claro está, sino una larga tradición que atraviesa la entera historia de la cultura occidental. Bien podría decirse, salvando todas las distancias del caso, que lo que los antiguos llamaban poesía podría genéricamente equivalerse a lo que los modernos y postmodernos hemos dado en llamar literatura. La literatura entendida como el ámbito de la ficción, como el despliegue de las facultades imaginativas y del poder creador de la fantasía propias de lo humano. Salvo en un caso, y es que, para los antiguos griegos y latinos, la poesía no estaba desprovista aún del potencial cognoscitivo del que el proceso moderno ha pretendido –y no casualmente– privarla. La poesía era entonces una forma de conocimiento, mientras que la literatura –sobre todo a partir del triunfo del racionalismo sobre el humanismo renacentista y del consiguiente dominio del modelo matemático de las ciencias experimentales– iba a quedar poco a poco relegada al ámbito del entretenimiento y del ocio ciudadano, como algo que de suyo procura placer y belleza, sin duda, o sus

contrarios, pero no un conocimiento seguro –claro y distinto según Descartes, *more geometrico* según Espinoza– sobre las cosas del mundo y de la vida.

Algo así como una pasión inútil es lo que iba a ser la literatura en la época moderna. Y no fueron pocos quienes aceptaron esa supuesta inutilidad y la relanzaron hacia adelante haciendo de ella la bandera de una nueva función social de la literatura. En el vario orden capitalista que configura nuestro mundo esa inutilidad de la literatura, tan en contraste con la lógica dominante, podía venderse o como factor de conservación social o como capacidad subversiva y de resistencia a la inexorable dinámica de los mercados. Apocalípticos e integrados hubieran podido llamarse también sus mentores. Sin olvidar, claro está, que hay siempre una revolución que se vende de rebajas en los Grandes almacenes. Sin olvidar tampoco que una cosa es la creación de una novela o un poema, su escritura solitaria por parte de un autor, y otra, muy distinta, su producción en el orden del mercado. No siempre sus lógicas coinciden. A veces esta segunda hace negocio precisamente con alguna crítica al sistema de la primera, lo cual –no hay que tener dotes especiales para darse cuenta– a la postre repercute en beneficio y reafirmación del propio sistema criticado: vaciando el potencial subversivo que el autor había cifrado en su obra y empaquetando ésta como simple producto en venta dentro del perímetro circunscrito por la ley de la oferta y la demanda.

Un problema, y no menor, sin duda, éste de la necesaria inserción de la literatura en el entramado de relaciones que constituyen el mundo técnicamente organizado. Necesaria porque no es posible concebir –y si se puede tal vez carezca de sentido– una literatura separada del mundo y de la vida. La literatura siempre estará referida al mundo, siempre, y por más que quiera preservarse su pureza o su inocencia de la perversidad de los mercados, siempre, quiera o no, tendrá que bajar a la calle y mezclarse en el tráfico cotidiano. En ese tráfico, los grandes escritores de siempre han defendido el valor de sus ficciones (cada cual a su manera: quien reclamando un valor moral o ético, quien cívico o formativo, quien sólo estético, etc.). Porque de lo que no cabe duda es que la literatura ha descansado siempre sobre el concepto o categoría de ficción. Ficciones eran tanto las novelas de caballería como los diálogos de Erasmo o de Vives, tanto la novela picaresca como la novela sentimental o la morisca, tanto los relatos fantásticos de Wells o de Bradbury como los de carácter más realista de Zola o de Moravia. La ficción es –lo ha sido siempre– el cimiento de la novela.

¿Es o era? Es decir: ¿sigue siendo la ficción el cimiento de la novela, la columna de carga sobre la que se levanta y construye su variable arquitectu-

ra? ¿No estamos acaso asistiendo al ocaso de ese modo de novelar que tradicionalmente se asienta en la ficción? ¿Qué significan, y qué alcance tienen, los repetidos intentos de los últimos años de construir novelas sin ficción? ¿Responden las novelas sin ficción a una efectiva revolución copernicana en lo que hace a la teoría de la novela, o se trata, más bien, en cambio, de una operación de marketing editorial convertido en un eficaz reclamo publicitario que persigue el aumento de las ventas de uno más de los productos de un mercado con evidentes signos de saturación? ¿Qué fue, en fin, de la ficción en las novelas sin ficción?

La crítica suele señalar *A sangre fría*, de Truman Capote, como la novela que inaugura la tradición de la novela sin ficción o del relato real o como quiera que se lo llame. En su intento se trataría de utilizar las herramientas de la literatura y el oficio del escritor para dar forma a un relato capaz de corresponderse fielmente con la realidad efectiva de unos hechos consumados (el asesinato de una familia en un pueblo tranquilo del Kansas en 1959, la sucesiva captura de los asesinos y el juicio y la condena de los mismos). En esa misma línea iniciada por Capote (tal vez no, pues anteriores son, por lo menos, *Operación masacre*, de Rodolfo Walsh, y *Un millón de muertos*, de José María Gironella) y seguida por autores como Norman Mailer, Tom Wolfe, Leonardo Sciascia, Elena Poniatowska, Svetlana Alexiévich, Emmanuel Carrère, Tomás Eloy Martínez, Martín Caparrós, Javier Cercas o Leila Guerriero, entre otros muchos, claro está, habría que colocar la reciente novela del mexicano Jorge Volpi, *Una novela criminal*, galardonada con el prestigioso Premio Alfaguara de 2018.

Llama la atención –pero no negativamente– que un premio como el Alfaguara, antiguo defensor de la baza de la ficción, haya desplazado su interés hacia la novedad que suponen las novelas sin ficción. En el acta del jurado (reproducido en la contraportada del libro como reclamo publicitario fundado en el renombre de sus integrantes) puede leerse lo siguiente:

Rompiendo todas las convenciones del género, el autor coloca al lector y a la realidad frente a frente, sin intermediarios. El narrador es tan sólo el ojo que se pasea sobre los hechos y los ordena. Su mirada es la pregunta, aquí no hay respuestas, sólo la complejidad de lo real.

Una apretada síntesis que necesita, en cada uno de sus puntos, ser aquílatada reflexivamente desde el horizonte abierto por las novelas sin ficción o relatos reales o como quiera que se los llame –teniendo en cuenta, claro

está, que ningún nombre nunca es inocente y que el mismo acto de nombrar supone ya un modo de dar forma a la realidad.

La novela de Volpi narra los entresijos de caso Cassez-Vallarta, una serie de sucesos realmente acaecidos en Ciudad de México en 2005 y que se hilvanan –o los hilvanan– con otros muchos en un complejo proceso aún no concluido en el que se mezclan una amplia variedad de actores de todo tipo (secuestradores y presuntos tales, víctimas reales y fingidas, policías y agentes de seguridad, narcotraficantes, lobbistas, jueces y magistrados, periodistas e investigadores, activistas de vario signo, diplomáticos, ministros, presidentes de gobierno y altas jerarquías de la Iglesia católica) alrededor del problema nacional mexicano de la inseguridad social (cuyo ápice eran los secuestros exprés). Sucesos que, por lo demás, estuvieron en la primera plana de los medios de comunicación mexicanos durante años y en algún caso concreto lograron incluso la atención internacional. La novela se dispone en cinco partes bien trabadas precedidas de una Advertencia y seguidas de una Nota, una página de Agradecimientos, un oportuno *Dramatis personae* y un necesario Índice de abreviaturas.

La novela podría leerse como una ficción, sin duda, es decir: dando fe a ese pacto ficcional con el lector en el que se sustenta la literatura según el cual lo que se narra carece de verdad efectiva, pero no de verosimilitud, y corresponde por tanto a ese ámbito de la posibilidad al que Aristóteles se refería como lo que podría ocurrir o haber ocurrido. La novela de Volpi, en efecto, podría –y puede– leerse como *Madame Bovary* o como *Cien años de soledad*, en el sentido que lo ficcional de estas últimas supone –además del consabido placer estético– una clara contribución al conocimiento de la realidad (aunque según el pacto aludido carezcan de verdad). Porque la ficción –digámoslo claro– no sólo no está reñida con la realidad, sino que supone un modo distinto –entiéndase: distinto del canónico y dominante– de acercarse al conocimiento de lo real. Y hay que decir también que tampoco está reñida con la verdad, a pesar de lo que diga el pacto ese, sino que, también en este caso, supone un modo distinto de proceder a su desvelamiento. Pero el caso es que Volpi –como antes Capote y antes Walsh– no tiene ningún interés en que su novela pueda leerse *fictiosa more*, porque lo que pretende –precisamente– es evitar esa lectura, ese particular modo de leer fundado en aquel pacto ficcional, a saber por quién y cuándo firmado, pacto que confiere al relato leído un carácter de fantasiosa irrealidad con derivadas consecuencias cognoscitivas sobre la efectiva realidad del lector.

Para escribir su novela Volpi se ha documentado exhaustivamente, sin duda, pero también lo hicieron, y con pareja exhaustividad, Flaubert y García Márquez (dos escritores bien reconocibles en esa gran tradición de la novela moderna inaugurada por Cervantes), o el propio Volpi en su faceta de escritor ficcional (porque la tiene y es de considerable importancia). O sea, que ese no es el punto que los separa, sino, más bien, lo que hacen después con el material de la documentación. Y la diferencia está en que Volpi, fiel en este caso a un dispositivo no-ficcional, pretende ordenar ese material acumulado y darle forma novelesca sin servirse de la ficción (o sirviéndose de ella de un modo novedoso, como veremos). En vulgar: sin servirse de la ficción quiere decir sin inventarse nada de nada, o muy poco, apenas nada –Flaubert y García Márquez no paran de inventar, aunque sean invenciones perfectamente verosímiles que contribuyen eficazmente al conocimiento de lo real desde el horizonte del pacto ficcional. Volpi rompe ese pacto. O por lo menos lo pretende, como antes que él lo pretendieron la larga estela de autores reconocibles bajo el sello de la novela sin ficción o del relato real o como quiera que se lo llame. Todos ellos rompen por distintos motivos, pero en común tienen la voluntad de dotar al dispositivo narrativo del valor de verdad del que el pacto ficcional privaba a la literatura. O por lo menos de vincular la novela con la multiplicidad de verdades que se asoman en el esclarecimiento del que la novela no ficcional se hace portador.

A diferencia de Flaubert o de García Márquez, o de Kafka o Borges, a los escritores de novelas sin ficción no les interesa el ámbito de lo posible, eso que Aristóteles nombraba como lo que podría suceder o haber sucedido y cuyo relato constituía lo propio de la literatura, sino que lo que mueve su interés primordial es dar vida al relato de lo que efectivamente sucedió: contar los hechos y buscarles una trama de sentido. No se trata tanto, pues, de inventar historias de entretenimiento ejemplar, cuanto de indagar en los aspectos ocultos de una realidad compleja –extremadamente compleja– que a menudo se niega a aparecer o a ser desvelada o se la impide que pueda hacerlo. Es el caso, por ejemplo, de *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas, o de *Enterrar a los muertos*, de Ignacio Martínez de Pisón, en las que el novelista pretende con su trabajo de investigación y documentación, primero, y, después, con su trabajo de dar forma a esos materiales desordenados, construir un artefacto novelesco que sea capaz de penetrar la superficie de las historias oficiales y de sumergirse en el lado oscuro de las mismas. Es decir, que no es que la novela sin ficción quiera ocupar el espacio de la historia, sino que, más bien, nace como incitación derivada de la clara conciencia de los límites de

los relatos de las historias oficiales, de la desconfianza de los mismos, quizá al haber asumido que la historia, en fondo, responde siempre al poder y que son los vencedores de cualesquiera contiendas quienes las escriben –y lo hacen, claro está, en función de ese punto de vista vencedor y con el objetivo de imponer a la general conciencia ciudadana un propio relato. Cabría decir que cuando el novelista se da cuenta de que la historia no se corresponde con el propósito aristotélico (decir lo que ha sucedido) encuentra en el relato no ficcional el modo de corresponder desde la literatura al esclarecimiento de la verdad. Y lo que vale para la historia vale también para el periodismo (no en vano crece paralelo al auge de la novela sin ficción el cultivo literario de la crónica).

«Una verdad secuestrada por el poder y liberada por la literatura»: así reza el reclamo publicitario de la contraportada de la novela de Volpi. En ella, llena de aciertos y con una tensión narrativa que literalmente captura al lector, acaso lo más interesante –en donde hay un aporte indudable a la tradición de la novela sin ficción– sea el pertinaz desvelamiento y la pareja deconstrucción de las ficciones que han acompañado como relato de los hechos a los hechos efectivamente consumados. Ficción fue la puesta en escena de la detención de los presuntos secuestradores, la de la policía y servicios de investigación, la del sistema judicial, la de lobbistas sin escrúpulos y activistas de varia índole y carácter, la de la prensa y los medios de comunicación en general, la de la misma política en sus distintos estratos. Es como si la realidad hubiera estado creada por un dispositivo ficcional: como si la ficción, otrora elemento fundamental de la novela, hubiera sido raptada por el poder y puesta al servicio de la construcción social de la realidad, como si la ficción hubiera cambiado de campo y hubiera pasado a ser un elemento constitutivo de la realidad, como si la efectiva realidad no contara y lo importante fuera el relato que se es capaz de imponer para dar cuenta de los hechos. O como si, en ausencia de hechos, el poder hiciera intervenir a la ficción para crearlos, dando lugar a la propia justificación política más allá de todo viso de realidad efectiva. Ni que decir tiene que Volpi, con esta novela documental o novela sin ficción, como él mismo la llama, se juega la vida. La vida real, claro está: la suya –pues su entramado no ficcional desvela una realidad encubierta por la ficción y apunta directamente a unos poderes que a la postre tienen bajo secuestro a la democracia mexicana, sobre todo a su sistema de justicia.

Volpi llega a esta novela después de una larga –y exitosa– trayectoria ficcional, sobre todo después de un interesante estudio o ensayo sobre la ficción: *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*, de 2011. En él se dice,

por ejemplo, que los humanos somos “rehenes de la ficción”, algo que, en propiedad, acaso sólo quiera referir el contrasentido de querer separar a toda costa la realidad de la ficción, pues a la postre las ficciones se hallan alojadas en la realidad y se confunden con ella (algo, por lo demás, que Cervantes sabía muy bien y deja claro en ese gran inicio de la novela moderna que es el *Quijote*). También dice que «los mecanismos cerebrales por medio de los cuales nos acercamos a la realidad son básicamente idénticos a los que empleamos a la hora de crear o apreciar una ficción», lo cual, sin duda, coloca a Volpi o en las vecindades o en la misma estela de la consideración cognoscitiva de las ficciones y de su positivo papel en el desvelamiento de la verdad. No cabe duda de que la ficción desarrollada en su *Trilogía del siglo XX* constituye un aporte de principal importancia al conocimiento de algún que otro lado oscuro de la pasada centuria y, de consecuencia, al desvelamiento de su verdad, o, cuanto menos, de alguna de sus verdades. Pero, como queda dicho, el salto que cumple en *Una novela criminal* lo coloca voluntariamente en un espacio narrativo nuevo, en el que lo ficcional pertenece a la realidad y sirve para encubriarla, al tiempo que la literatura –la novela– acoge la responsabilidad moral de denunciar las falsedades de lo real (las ficciones que lo encubren) y de acometer el desvelamiento de su faz más verdadera. O de intentarlo, pues aunque no se consiga del todo (hay muros que la novela no logra romper) y todo quede como un noble intento, intelectualmente honesto, literariamente impecable, tal vez ejemplar, habrán valido la pena, cuanto menos, la deconstrucción y la denuncia llevadas a cabo.

Deconstrucción y denuncia de lo real fingido, de la ficción de la realidad, del proceso de ficcionalización que acompaña a la construcción de los relatos dominantes que operan en nuestras sociedades complejas e hipercomunicadas. Y es que si, a la postre, la realidad es una ficción, como Volpi demuestra relativamente a la sociedad mexicana y al caso que hace a la novela, va de suyo que corresponde al novelista ocuparse de su estudio e investigación. Es probable que ni el historiador ni el sociólogo tengan competencias específicas para enfrentarse al estudio del simulacro social en el que vivimos. Pero el novelista sí, sin duda, pues el saber acumulado de siglos y siglos haciendo de la ficción el centro de su labor, lo habilitan para afrontar con perfecta competencia el estudio de la complejidad ficcional de nuestro tiempo, sobre todo para buscar la verdad en el pertinaz intento de encubriarla que parece caracterizar el mundo en que vivimos.

La novela se abre con una cita de Valéry: «La mezcla de lo verdadero y de lo falso es muchísimo más tóxica que lo puramente falso». Cita oportuna

que coloca perfectamente al lector en la pista de la principal dificultad del novelista: la ficción de la realidad ha sido astutamente construida mezclando los ingredientes de la verdad y de la falsedad. Lo cual, claro está, a la hora de deconstruir la ficción pone las cosas muy cuesta arriba al novelista. De ello dio cuenta Leonardo Sciascia en *L'affaire Moro*, y es, sin duda, la mayor dificultad con la que a diario se encuentran los magistrados italianos que se ocupan de los procesos de mafia (*vid.*, por ejemplo, el caso Enzo Tortora). El territorio de las medias verdades, o de las verdades a medias, es siempre pantanoso y el novelista corre el riesgo de quedar atrapado en su ciénaga. Volpi lo sabe. Quizá por eso a la novela antepone una escueta Advertencia en la que declara qué es y qué no es lo que el lector tiene en sus manos: «una novela documental o novela sin ficción», dice que es, y en seguida añade que eso significa que «si bien he intentado conferirle una forma literaria al caos de la realidad, todo lo que aquí se cuenta se basa en el expediente de la causa criminal contra Israel Vallarta y Florence Cassez, en investigaciones periodísticas previas o en las declaraciones y entrevistas concedidas por los protagonistas del caso». Todo, pues, bien documentado, como corresponde a una seria investigación que busca esclarecer un caso en el que lo que reina no es precisamente la oscuridad, sino un exceso de luces y de focos cuyo propósito no es otro que la alteración misma de la verdad. Y sigue: «Si bien me esforcé por contrastar y confirmar los testimonios contradictorios, muchas veces no me quedó otra salida que decantarme por la versión que juzgué más verosímil». No la verdad, pues, sino lo verosímil, lo que con su competencia en ficciones juzgó como lo posible más probable –o menos improbable– de unos testimonios que finalmente no pueden ya verificarse por la persistente contaminación sufrida. A lo que añade aún:

Para llenar los incontables vacíos o lagunas, en ocasiones me arriesgué a conjeturar –a imaginar– escenas o situaciones que carecen de sustento en documentos, pruebas o testimonios oficiales: cuando así ocurre, lo asiento de manera explícita para evitar que una ficción elaborada por mí pudiera ser confundida con las ficciones tramadas por las autoridades.

Es decir, que la novela sin ficción que es *Una novela criminal* contiene dos tipos de ficciones: las de las autoridades de vario tipo (policías, periodistas, activistas, políticos, etc.) y las que crea *ex novo* el propio Volpi en aras del esclarecimiento de la verdad del caso Cassez-Vallarta. Unas, las primeras, son ficciones que encubren la realidad y se sustituyen a ella, mientras que las

otras, las de Volpi, cumplen la función de rellenar los vacíos o lagunas –así es como precisamente los llama– a los que aboca la narración no ficcional del caso. Lo cual significa que la novela no ficcional incorpora el recurso a la ficción como herramienta de utilidad en el trance del desvelamiento de la verdad. Volpi no engaña a nadie: a sus ficciones las llama conjeturas, y las sabe, sin duda, producto de su imaginación y de su fantasía. Lo dice claro. Y sabe también que, aunque el recurso a ellas pone en riesgo la naturaleza no ficcional de su novela, sin correr ese riesgo la novela no habría podido ni tan siquiera nacer.

Su novela es, como él mismo dice, un intento de dar forma al caos de la realidad. En propiedad, no es que la realidad sea un caos, sino que lo caótico del caso es la varia documentación adquirida durante el proceso de su investigación. El caos es a lo que llega el novelista al completar su fase de indagación del caso. Después, en un segundo momento, es a ese caos de documentos –capaces ya en su contradictorio desorden de poner en entredicho la realidad ficcional proclamada desde el poder– a lo que el novelista intenta dar forma. Forma de novela, claro está, pero, en cualquier caso, una forma nueva, distinta de la ficcional de pretendida imposición por parte de las autoridades, capaz de establecer desde la forma nueva una trama de sentido en la que al final pueda comparecer un asomo de verdad. O de verdades, puesto que la novela no ficcional debe acoger necesariamente los límites de una realidad que ha sido alterada por sus simulacros.

Pero es el caso que ese “dar forma” al que se refiere Volpi remite a un oficio –oficio entendido como *mestiere*, como destreza o maestría– secularmente forjado en la intimidad del permanente comercio humano con las ficciones. En la intimidad creadora y en la intimidad lectora. Y de ello queda claro que no puede prescindir la novela sin ficción. Ni puede ni quiere –al menos en lo que hace al caso de Volpi. Quizá por eso sea más adecuado decir que en las novelas sin ficción no es que desaparezca la ficción (al menos no completamente), sino que ésta –la ficción– se declina de otra manera. Tal vez de un modo acaso más cónsono al nuevo espíritu de este tiempo nuestro que se nos viene encima. Sobre todo tomando conciencia de la complejidad creciente de nuestro mundo y de su inherente –y necesario– componente ficcional.

En este mundo nuestro en el que la historia se manipula y se la pone al servicio del poder, algo tal vez impensable en tiempos de Aristóteles, corresponde al novelista decir –también– lo que ha sucedido. No sólo, pues, lo que podría suceder o podría haber sucedido conforme a verosimilitud y necesidad, sino también –y es aquí donde salta por los aires el andamiaje de

Aristóteles— lo que ha sucedido. Acierta el jurado que premió a la novela al decir que el narrador es el ojo que se pasea sobre los hechos y los ordena: la novela sin ficción no cabe ya en la vieja concepción de la novela entendida como un espejo que se pasea a lo largo de un camino. De la novela como reflejo de la realidad hemos pasado a la novela como visión directa del ojo que se pasea sobre los hechos y los ordena. ¿Directa? Tal vez no. Lo que el espejo ofrece es siempre un reflejo, mientras que el ojo, en su pretensión de ver, busca poner al lector delante de las cosas mismas. Pero buscar no es conseguir, desde luego, sobre todo porque aquí se busca un imposible. Quizá por eso dice también el acta citada que en la novela sin ficción el lector y la realidad quedan frente a frente, sin intermediación alguna. Un atrevimiento excesivo, sin duda, acaso para mantener su propia ficción del caso, pero que a la postre delata un escaso conocimiento del saber de los ojos. Ya lo decía Machado: «el ojo que ves, no es ojo porque tú lo veas, es ojo porque te ve».

