

# Los relatos transfronterizos en la literatura francesa del siglo XXI

Annick Louis\*

Universidad de Franche-Comté/CRIT  
Institut Universitaire de France- CRAL (EHESS-CNRS)  
[anne\\_marie.louis@univ-fcomte.fr](mailto:anne_marie.louis@univ-fcomte.fr)

Fecha de recepción: 12/08/24  
Fecha de aceptación: 09/09/24

## RESUMEN

El siglo XXI ha visto desarrollarse la tendencia a borrar las fronteras y los pactos de lectura entre ficción y no ficción en el arte. En la literatura, porque transforman una línea de demarcación en un territorio, elegimos llamar a este tipo de textos “transfronterizos”, una terminología que implica que estas producciones solamente pueden existir en una sociedad capaz de diferenciar la ficción y la no ficción. Este vasto territorio narrativo internacional incorpora documentos, archivos, hechos históricos, *fait-divers*, así como otros materiales que inscriben lo referencial, a menudo en forma bruta. Si el fenómeno es internacional, cada zona cultural ha producido relatos con características específicas. Algunos rasgos singulares de los textos transfronterizos franceses contemporáneos serán analizados tomando como punto de partida los clásicos *Dora Bruder* de Patrick Modiano (1997) y *L'adversaire* de Emmanuelle Carrère (2000). Se incorporarán tendencias como el relato de filiación, la investigación sobre un *fait-divers*, el cruce entre historia y literatura.

*Palabras clave:* Relatos transfronterizos. Literatura francesa contemporánea. Relato de investigación. *Fait-divers*. Relato de filiación

## ABSTRACT

### Transborder narratives in French literature of the 21st Century

The 21st century has seen the development of a tendency to blur the boundaries and reading pacts between fiction and non-fiction in art. In literature, because they transform a line of demarcation into a territory, we choose to call these types of texts “transborder narratives”, a terminology that implies that these productions can only exist in a society that is able to identify fiction and nonfiction. This vast international narrative territory incorporates documents, archives, historical facts, *fait-divers*, as well as other materials that inscribe the referential aspect, often in raw form. Even though the phenomenon is international, each cultural zone has produced narratives with specific characteristics. Some particular features of contemporary French cross-border texts will be studied taking as a starting point the classics *Dora Bruder* by Patrick Modiano (1997) and *L'adversaire* by Emmanuelle Carrère (2000), incorporating trends such as the filiation narrative, the investigation of a *fait-divers*, the articulation between literature and History.

*Keywords:* Transborder narrative. Contemporary French literature. Inquiry narrative. *Fait-divers*. Filiation narrative.

---

\* Es Licenciada en Letras por la Universidad de Buenos Aires. Hizo su tesis en la *Ecole des Hautes Etudes en Sciences Sociales*-Paris (1995). Fue *Visiting Professor* en la Universidad de Yale (1999-2000) y becaria de la Fundación Alexander von Humboldt (2000- 2002, 2010). Es profesora en la Universidad de Franche-Comté (Francia), miembro del equipo pedagógico de la EHESS-Paris, del *Institut Universitaire* de France y de la Academia Europea. Su trabajo actual se orienta hacia la epistemología de la literatura. Es autora de varias publicaciones en francés y en español.

## 1. Presentación

**M**i objetivo es ubicar en la topografía actual de la producción francesa y mundial una tendencia de la literatura, acerca de la cual se discute aún si constituye un nuevo género: los relatos que borronean las fronteras entre ficción y no ficción, que en trabajos anteriores he propuesto denominar “relatos transfronterizos” (Louis, 2024a). Si no puede decirse que este tipo de texto carece de tradición (Louis, 2024b), es, en todo caso, novedosa su visibilidad desde el comienzo del siglo XXI, y tiene hoy un éxito importante. El fenómeno va más allá de la literatura, puesto que concierne también a las producciones artísticas contemporáneas, así como de la cultura de masas; es, por lo tanto, trans-artístico y transdisciplinario, y caracteriza una vasta producción internacional (Louis 2024c). En cuanto a la elección terminológica, la noción de “transfronterizo” designa el hecho de que la línea que parecía separar y diferenciar la ficción de la no ficción se transforma en un territorio: un espacio vasto, variado, amplio e internacional, de producciones que no pueden existir sin un reconocimiento y una percepción tanto de la ficción como de la no ficción, una capacidad compartida por los especialistas y por el público (García 2017)<sup>1</sup>. Se trata de una literatura que incorpora documentos, archivos, acontecimientos históricos, así como otros materiales que inscriben lo referencial, a menudo en su forma bruta, o bien una ficción de estos, recurriendo a géneros y materiales heterogéneos, y que está vinculada al llamado “giro



documental” o “giro archivístico” en las artes (Nash, 2018) y al “giro etnográfico” (Foster, 1999).

Para considerar el fenómeno, es necesario, como he tenido la ocasión de señalarlo, tener en cuenta las teorías de la ficción y las teorías cognitivistas, cuyo desarrollo se produjo en paralelo a la popularización de la tendencia a borrar las fronteras entre ficción y no ficción, en las artes como en la cultura popular, proceso en el cual la evolución de los medios técnicos ha jugado un papel determinante (Genette, 1991; Schaeffer, 1989; Lavocat, 2016). Mi hipótesis es que los textos transfronterizos implicaron el desarrollo de una capacidad cognitiva específica, compartida por los especialistas y el público, que permite una lectura “suspendida” y no exige que el lector se

<sup>1</sup> Recordemos rápidamente que varios escritores e investigadores han propuesto diferentes términos para designar el fenómeno: “no ficción”, que reenvía a la tradición norteamericana (Capote, 1966; Gefen, 2020); “novela real” o “realidad novelada” (Bonasso 1984); “literatura factual” (Genette, 1991; Jeannelle, 2007), “obras-documento” (Bessière, 2006), “relato documental” (Ruffel, 2012), “factografías” (Zenetti, 2014),

“novela sin ficción” (Cercas, 2009; Volpi, 2018), “literaturas de terreno” (Viert, 2008), “realidadficción” (Ludmer, 2010), “realismo documental” (Nash, 2018), “docuficción”, un término usado por los medios masivos/visuales; “literatura de investigación” (Florent Coste, 2017); “investigación” (Demanze, 2019). Ver, en particular, Louis (2024a) respecto de la nomenclatura.

pronuncie acerca del estatuto del texto (ficcional o factual): estos textos pueden ser leídos y recibidos como un “entre dos”, si partimos de la idea de que la noción de ficción no designa una forma de organización de las representaciones, sino la actitud epistémica que adoptamos ante ciertas representaciones, sea cual sea su modo de organización (Schaeffer, 2020). La ficción y la no ficción se diferenciarían porque la primera tiene tendencia a solicitar más la simulación inmersiva que los relatos factuales, y porque estos últimos ponen el acento en la precisión y en la veracidad más que en el efecto de inmersión. Esto nos lleva a afirmar que los relatos transfronterizos se basan en combinaciones de géneros establecidos, reconocibles, y reconocidos por los lectores, algunos de los cuales vienen de la tradición ficcional occidental y otros de géneros referenciales o profesionales<sup>2</sup>.

Uno de los rasgos más notables de los relatos transfronterizos es que apuestan a la creación de vínculos, lo cual está estrechamente enlazado con sus condiciones de producción y de circulación, que dependen en gran medida de las relaciones personales y profesionales de sus autores, así como del sistema editorial y académico<sup>3</sup>. Aunque me resulta imposible, por razones de espacio, desarrollar esta cuestión, quisiera mencionar otro aspecto particularmente importante con respecto a la puesta en lectura de los textos transfronterizos: la inscripción del contexto y de las comunidades mediante la traducción y el reciclaje de técnicas de puesta en página.

<sup>2</sup> Respecto de los parámetros propuestos para pensar los relatos transfronterizos, ver Louis 2024a; 2024b.

<sup>3</sup> La creación de vínculos es trabajada en Louis 2025 (en proceso de edición).

<sup>4</sup> Propuestas de sistematización pueden encontrarse en Boltanski (2012), Demanze (2019), Piégay (2019), Zenetti (2016).

<sup>5</sup> Sobre el relato de investigación, ver Louis 2020, donde propongo una clasificación del relato de investigación en “relato de investigación del yo” y “relato de investigación del tú”.

Dentro del primer caso, se puede considerar la traducción en francés de *Soldados de Salamina* de Javier Cercas, y dentro del segundo, la reproducción de la imagen de los ojos en *In cold Blood* de Truman Capote, *Austerlitz* de Sebald y *The Lost* de Mendelsohn (2006).

## 2. El relato transfronterizo en la literatura francesa contemporánea

Como lo observa Lionel Ruffel (2012), el caos del presente resulta siempre escurridizo e inestable, e incita a la pulsión de clasificación y a la taxonomía. Aunque, como lo recordamos, los relatos transfronterizos son un fenómeno transnacional, nos centraremos aquí en la literatura francesa contemporánea, en la cual podemos distinguir tres tendencias que, aunque se encuentran en otras literaturas, son en ésta dominantes: el relato de filiación, el *fait-divers* y el relato de los rastros de la historia. Los tres participan del llamado “relato de investigación”, un modo narrativo que se ha vuelto muy popular y seductor para el público especializado y no especializado, y ha dado lugar a numerosos trabajos<sup>4</sup>; en ellos un yo-narrador-investigador toma a cargo un relato que consiste en una investigación respecto de un personaje histórico, un evento o su propia historia familiar<sup>5</sup>. Tres aspectos resultan de importancia para pensar este tipo de relato: el espesor del yo-narrador-investigador; el tipo de investigación realizada y la dimensión lírica del yo-narrador-investigador<sup>6</sup>.

<sup>6</sup> Ver, al respecto, Louis 2024c, en el que postulo una clasificación de los modos de articulación entre las dos zonas del relato, la historia del narrador y la de la investigación: el “narrador sujeto y objeto”, cuya historia personal o familiar es el objeto de la investigación; el “narrador testigo-personal”, que tiene un vínculo con el objeto de la investigación, pero ésta no lo concierne directamente, que pone en paralelo su propia historia con la de la investigación, y que recurre a testigos y a veces a archivos; el “narrador testigo-contextual”, cuyo vínculo con el

### A. El relato de filiación

El “relato investigación del yo” toma a menudo por objeto la historia familiar, en ocasiones en el marco de situaciones históricas, a menudo extremas<sup>7</sup>. Entre los más célebres ejemplos se encuentran *The Lost. A Search for Six of Six Million* de Daniel Mendelsohn (2006), *Histoire des grands-parents que je n’ai pas eus* de Iván Jablonka (2012), *Les trois exils: Juifs d’Algérie* de Benjamin Stora (2006), *Vie et mort de Paul Gény* de Philippe Artières (2013), *Les carnets blancs* (2010) y *Barbe rose* (2016) de Mathieu Simonet, *Tombeaux : autobiographie de ma famille* de Annette Wieworka (2023). En Francia se trata de un movimiento particularmente importante, como lo señala Stéphane Gerson (2022) respecto de los historiadores contemporáneos, cuyas conclusiones resultan también pertinentes para los escritos de otros especialistas de las ciencias humanas y sociales que exploran su pasado con la formación y los instrumentos de la profesión. Porque los relatos de filiación buscan, por un lado, renovar las formas de escritura académica y, por otro, ensanchar el espectro de su público: establecen lazos con la comunidad de los especialistas de ciencias humanas y sociales y, simultáneamente, se proyectan hacia públicos no especializados, a veces con éxito.

Por otro lado, se plantea la cuestión de la publicación, porque es generalmente la posición institucional lo que permite a estos investigadores publicar en colecciones prestigiosas y desafiar las convenciones académicas sin consecuencias nefastas para sus carreras e, incluso, con cierto éxito (como en el caso de Jablonka), y también

contribuir al lanzamiento de una carrera. De este modo los académicos pueden mantener sus posiciones centrales y modificarlas simultáneamente (la excepción sería el comienzo de una carrera). Para ello recurren generalmente a combinaciones narrativas de protocolos de escritura de su profesión, y recursos literarios o periodísticos, a veces a un modo narrativo que reenvía a la autobiografía o a la biografía. La investigación familiar es lo que Annette Wieworka llama el “yo en plural” (le “je au pluriel”), porque en ese “yo individual” se inscribe una comunidad, un colectivo. Gerson (2022) sostiene también que estos relatos de filiación se producen en el marco de relaciones familiares debilitadas y de un declive de la confianza en las instituciones colectivas, de una nueva importancia otorgada a las experiencias subjetivas, y de una transformación de las normas sociales que autoriza nuevos arreglos familiares, a la vez que permite conservar el deseo de preservar los vínculos intergeneracionales. En palabras de Claudio Lomnitz (2018), dado que ya no podemos apoyarnos en un pasado colectivo, la historia familiar se ha vuelto importante nuevamente. Por eso podemos decir que el modo en que estos textos crean comunidad se basa en la reactivación del vínculo familiar y en la restitución de un pasado, que se presenta como posible. Un retorno hacia la historia familiar que pone en evidencia una ruptura en la cadena de transmisión y que intenta evitar el borramiento histórico, lo cual significa reconstruir la presencia de las personas comunes en la historia; gente de diferentes géneros, razas, clases sociales, orígenes étnicos, mediante exploraciones genéricas nuevas, de donde se deriva el borramiento de fronteras entre ficción y no

---

acontecimiento que es objeto de la investigación no es de tipo personal, sino por pertenecer a un grupo determinado, definido por el lugar de residencia, género, generación, experiencia, etc.; el “narrador archivista” que presenta una investigación sin vínculo personal al acontecimiento y sin establecer contacto con los actores del evento, aunque traza

también un paralelo con su propia vida, con recurso a testigos o archivos; y, finalmente, los cruces entre estos diferentes tipos.

<sup>7</sup> El relato de filiación fue identificado en tanto género por Dominique Viart (2008), quien lo trabaja a partir de la literatura francesa de los años 1980.

ficción. Sin embargo, como lo señala Gerson (2022), se puede decir que estas obras no problematizan la relación entre lo público y lo privado, ni la relación entre memoria institucional y familiar; a menudo tienden a una historia de las emociones que pueden ser transmitidas entre generaciones. A lo cual podemos agregar que presentan, frecuentemente, una confusión – o una fusión – entre el registro de la ética y el de la legalidad.

Existen por supuesto algunas excepciones. Por ejemplo, en *Vie et mort de Paul Gény*, Philippe Artières cuestiona el derecho del historiador a ejercer esta violencia en los archivos. “*L'historien est un voleur*” [“El historiador es un ladrón”] afirma, y continúa:

*Je m'interrogeais sur la manière dont les historiens, à l'instar d'ailleurs de leurs collègues archéologues, sont des pilleurs... Ils débarquent dans des fonds d'archives, arrachent des vies à l'oubli, les tirent du passé pour les télescoper à leur présent. On gomme souvent cette violence, celle de l'égyptologue qui 'profane' le tombeau et fait les mêmes gestes que le pilleur. Pour moi, il y a dans la démarche même d'aller en archives une pratique qui relève donc de la rapine. (p.103)*

[Me cuestionaba la manera en que los historiadores, como sus colegas los arqueólogos, son saqueadores... Desembarcan en el fondo de los archivos, arrebatan vidas del olvido, las extraen del pasado para mostrarlas en su presente. A menudo borramos esta violencia, la del egiptólogo que “profana” la tumba y hace los mismos gestos que el saqueador. Para mí, el proceso mismo de acudir a los archivos es una práctica que, por tanto, equivale a un saqueo.]<sup>8</sup>

Agrega que hay que ser “*un peu truand et mentir pour accéder aux archives*” [“hay que ser un poco bandido y mentir para acceder a los archivos”], introduciendo de este modo una visión romántica de los archivos y del investigador. Otros escritores contemporáneos plantean el problema en términos diferentes, como Mathieu Simonet en sus obras *Les carnets blancs* y *Barbe rose*. Su cuestionamiento es explicado, pero no lleva a una resolución. Simonet es además abogado, especialista en derechos de autor, y en sus obras pone en evidencia la diferencia entre la jurisdicción y las cuestiones éticas planteadas por la exposición de la intimidad de otras personas (familia, amigos, etc.). Se define de este modo una zona gris, sobre la que trabaja en su ensayo “*Un avocat hors la loi*” (2018) [“Un abogado fuera de la ley”]. Se puede agregar que la cuestión de la divulgación de la vida privada plantea varios problemas, según el tipo de archivos y de documentos. Los archivos públicos y privados institucionalizados tienen reglas que se pueden violar o no: si uno sustrae un documento se quiebra una ley, pero si no es el caso y se trata de archivos privados, nos encontramos frente a una forma de apropiación que plantea problemas éticos y no legales; porque los archivos familiares privados no están sometidos a una legislación y plantean por lo tanto la cuestión del derecho ético a usarlos. En cuanto a la publicación de escritos de otra persona, está sometida a leyes, específicamente a derechos de propiedad y al derecho al respeto de la vida privada. En el caso de personas muertas, los derechos pertenecen a los herederos; en el caso de personas vivas, rige la protección de la vida privada, y por eso la cuestión es si puede reconocerse o no a la persona transformada en personaje (Simonet, 2018).

En *Barbe rose*, Simonet se cuestiona el derecho de escribir sobre su padre: “*Ai-je le*

<sup>8</sup> Salvo indicación contraria, soy la autora de las traducciones. A.L.

*droit d'écrire sur mon père ? Certains écrivains me disent, avec un air péremptoire : 'Oui, bien sûr !' (D'autres, avec le même air péremptoire, m'intiment : 'Non, bien sûr !')*” (2016 : 78) [“¿Tengo derecho a escribir sobre mi padre? Algunos escritores me dicen, con un aire categórico: ‘¡Sí, por supuesto!’ (Otros, con el mismo aire categórico, me advierten: ‘¡No, por supuesto!’)]. Sigue el narrador :

*Ces réponses simples me tétanisent ; elles me déroutent. Je ne les comprends pas. Je n'aurai jamais de certitude sur ce livre (ce manuscrit que je ne terminerai peut-être pas). Ce roman sur mon père. Pour mon père. Contre mon père. Sans mon père.* (p. 78)

[Estas respuestas simples me paralizan; me desconciertan. No las entiendo. Nunca tendré certeza sobre este libro (este manuscrito que quizás nunca termine). Esta novela sobre mi padre. Para mi padre. Contra mi padre. Sin mi padre.]

Y un poco más adelante agrega : “*J'ai peur de lui montrer ce manuscrit. Comme une performance. Pour boucler la boucle. Le père qui interdit au fils de publier le père. Ça me plaît. Cette absurdité de l'écriture*” (p. 78) [Tengo miedo de mostrarle este manuscrito. Como una performance. Para cerrar el círculo. El padre que prohíbe al hijo publicar al padre. Me gusta. Esta absurdidad de la escritura.]. Unas páginas más tarde, insiste:

*Ai-je le droit de recopier des extraits d'un manuscrit de mon père sans son autorisation ? Faut-il prévoir une exception si mon père m'avait mandaté pour publier son livre ? Un mandat, confié il y a vingt ans, est-il encore valable ? Faut-il prévoir une exception si je suis 'personnage' de son roman ? Le droit est-il un outil d'équilibre social ou une performance artistique ?* (p. 85)

[¿Tengo derecho a transcribir fragmentos de un manuscrito de mi padre sin su autorización? ¿Debe preverse una excepción si mi padre me había encargado publicar su libro? ¿Es válido un encargo hecho hace veinte años? ¿Debe preverse una excepción si soy un ‘personaje’ de su novela? ¿Es el derecho una herramienta de equilibrio social o una performance artística?]

Para terminar, luego de publicar un fragmento del manuscrito del padre, afirma: “*Je sais que la jurisprudence ne répond pas clairement à cette question : ai-je le droit ou non d'écrire sur mon père sans son autorisation ?*” (p. 114) [“Sé que la jurisprudencia no responde claramente a esta pregunta: ¿tengo o no el derecho a escribir sobre mi padre sin su autorización?”]

#### B. El *fait-divers*: explorando lo monstruoso en la vida cotidiana

El *fait-divers*, presente desde siempre en la literatura, adquirió relevancia en la literatura francesa contemporánea desde la publicación del ya clásico *L'Adversaire* de Emmanuel Carrère (2000). Ejemplos más recientes, que presentan características específicas, son: *Ce crime est à moi* de Philippe Ridet (2020), *Au printemps des monstres* de Philippe Jaenada (2021), *Mort d'un voyageur. Une contre-enquête* de Didier Fassin (2023). Por su importancia, esta zona puede pensarse como un equivalente de la zona de la literatura latinoamericana relacionada con la violencia social y de Estado. En estos textos, se vuelve sobre un *fait-divers* que ha marcado la sociedad francesa, en diferentes momentos históricos, mediante un “yo-narrador-investigador”, cuyo retrato se produce, fragmentariamente en general, en el relato, y que es simultáneamente el retrato de una época.

*L'Adversaire* de Carrère, cuyo carácter fundacional ha sido reconocido, narra la historia de Jean-Claude Romand, quien el 9

de enero de 1993 mató a su esposa y sus hijos. El relato de este *fait-divers* plantea la cuestión de los límites entre ficción y no ficción, en parte porque se accede a la interioridad de los personajes, sin saber siempre si esto es posible gracias a las declaraciones hechas en el juicio por Romand, a lo que éste le contó al narrador, o si el narrador imagina y especula en base a los datos que ha ido recopilando. Por otro lado, los paralelismos entre la vida de Romand y la del narrador ponen de relieve sus diferencias, porque el narrador nunca hace un héroe del asesino sino que, por el contrario, exhibe su palabra para tomar distancia y enjuiciarlo, de modo magistral, dejando al lector decidir acerca de sus propios sentimientos respecto de los hechos y del personaje.

En cuanto a *Ce crime est à moi* de Philippe Ridet, periodista de *Le Monde*, narra el relato de un crimen de 1974: una estudiante dispara contra un salvavidas (presentado como un seductor) de una pileta de Alain-Gottvallès, en la que el narrador pasó su adolescencia, y que, en el presente del relato, ha sido cerrada. Existe, por lo tanto, un compromiso del narrador con los lugares y el acontecimiento, que lo lleva a intentar reconstruir los hechos, mediante los archivos del juicio y visitando los lugares vinculados a los protagonistas del crimen. En este caso, por lo tanto, el *fait-divers* está vinculado a un mundo desaparecido y a una época perdida, en particular a modos de sociabilidad que ya no existen en la Francia contemporánea (al menos en ese sitio), a la nostalgia de las *Trente Glorieuses*. Como su título lo indica, uno de los elementos más interesantes es la forma de apropiación del crimen por el narrador: como si tuviera una conexión particular con él por haber formado parte de ese mundo, como lo muestra el párrafo retomado en la solapa de la tapa:

*Ce meurtre est mon compagnon secret.  
Il me leste, m'encombre parfois comme  
ces vieilles lettres qu'on se refuse de  
jeter même si leurs expéditeurs ont*

*disparu de votre mémoire. Il m'arrime  
à la ville alors que je n'y habite plus  
depuis longtemps. Il s'insinue dans ma  
vie. Une vraie fuite d'eau. Parfois eux  
ou trois mois se passent sans que j'y  
pense, puis il revient me hanter. Je n'y  
peux rien.*

[Este asesinato es mi compañero secreto. Me pesa, me agobia a veces como esas viejas cartas que uno se niega a tirar, aun cuando sus remitentes han desaparecido de tu memoria. Me ancla a la ciudad, aunque ya no viva allí desde hace mucho tiempo. Se insinúa en mi vida. Una verdadera fuga de agua. A veces pasan uno o dos meses sin que piense en ello y luego vuelve a atormentarme. No puedo hacer nada al respecto.]

Un importante éxito tuvo *Au printemps des monstres* de Philippe Jaenada, relato del asesinato de Luc Tarron en 1964, el día anterior al nacimiento del narrador-escritor. El texto pone en escena al yo-narrador-investigador que reconstruye la muerte del niño y la de su asesino, Lucien Léger, así como la de la esposa. El movimiento de puesta en paralelo del objeto (el caso narrado) y el sujeto (el narrador) apunta principalmente a entender, aunque no se logre, a los monstruos, al mal, y a explorar nuestra convivencia con ellos (sin, no obstante, borrar las fronteras entre quienes son monstruos y quienes no lo son). La investigación y la reconstrucción son extremadamente minuciosas; el libro consta de 600 páginas y se apoya en material de archivos, de prensa, en la visita a lugares, en documentos variados, así como en los sentimientos y la historia personal del narrador. El *fait-divers*, como vemos, no es, en este caso, de actualidad; pero sí aparece como un acontecimiento de interés social, en parte por la importancia otorgada a la prensa y sus versiones y contra-versiones, sus interferencias positivas y negativas. En cuanto al narrador, propone un cruce entre una objetividad extrema y una subjetividad

introspectiva, que se despliega en el presente de la escritura, en particular cuando el narrador entra en contacto con los lugares vinculados al crimen, como el bosque donde se encontró el cuerpo del niño asesinado. Lo que no sabe, el narrador lo imagina, intentando, como lo declara él mismo, imaginar lo imposible. *Au printemps des monstres* se vincula de modo explícito con *L'adversaire* de Carrère, en cuanto al tratamiento de un crimen “banal” o “común” y los monstruos que lo producen, y con *Dora Bruder* de Modiano, porque los espacios están marcados por el pasado y los personajes que los frecuentaron y alimentan el relato.

Antropólogo y sociólogo francés que enseña en el Collège de France, titular de la cátedra *Questions morales et enjeux politiques dans les sociétés contemporaines* [Asuntos morales y desafíos políticos en las sociedades contemporáneas], entre otros títulos, Didier Fassin narra en *Mort d'un voyageur. Une contre-enquête, suivi de La juge et l'ethnologue*, la muerte, a manos de la policía, de Angelo Garand, un gitano, el 30 de marzo de 2017, y los intentos de la familia, en particular de su hermana, por obtener justicia, mediante la acusación de violencia voluntaria agravada. A pedido de la familia, Didier Fassin interviene en un acto público, decide luego llevar adelante una investigación y reconstruir la muerte de Angelo Garand. El texto presenta también un cuestionamiento del rol del narrador investigador y recurre incluso a la ficción para dar lugar a la interioridad de los personajes; restaura, incluso, aquello que se ignora: la escena del asesinato. En el relato no hay nombres propios, pero se puede reconocer fácilmente el caso gracias a internet, como lo señala el narrador. Aunque la escritura es subjetiva, se da en tercera persona. El funcionamiento de la justicia es examinado a través de un filtro crítico, al tiempo que se estudian los relatos de los testigos y el dossier. El narrador define el libro como un dispositivo experimental de escritura y presenta una serie de reflexiones

sobre el relato, acerca de cómo narrar un caso como éste, definiéndolo como una contra investigación: “*Ce livre a un statut singulier.*” (p.11) [“Este libro tiene un estatuto singular”]. De este modo, el relato examina las condiciones de producción de la verdad y de la mentira dentro de la sociedad francesa. Por todo esto, es posible afirmar que se trata de un enfrentamiento con el sistema, en el cual el narrador se erige como juez y como antropólogo, para “*traquer les faits jusque dans les moindres détails*” (año, página) [“rastrear los hechos hasta en los más mínimos detalles”], y luego afirma: “*La liberté créatrice est en quelque sorte contrainte par l'exigence de véridiction*” (p. 19) [“La libertad creativa está de alguna manera restringida por la exigencia de veracidad”]. El objetivo del texto no es adoptar el punto de vista de los vencidos ni de los vencedores sino producir un relato independiente de todo vínculo institucional, de toda afinidad profesional y, dentro de lo posible, de todo prejuicio.

El yo-narrador-investigador insiste en las características peculiares del modo narrativo adoptado, en particular en el Postfacio (“*Mort d'un voyageur est un objet insolite.*” (p. 173) [“Muerte de un viajante es un objeto insólito”]), lo cual presenta un aspecto particularmente interesante: la falta de referencia a una serie de escritos provenientes de las ciencias sociales que se advierten en nuevas formas de escritura y de difusión desde, al menos, el comienzo del siglo XXI, borroneando las fronteras entre escritura disciplinar y literatura (y, por lo tanto, entre ficción y no ficción). Como si se ignorara la tradición que consiste en enfrentar el abuso del estado o la injusticia, presente en obras como *Operación masacre* (1957) de Rodolfo Walsh o *In cold blood* (1966) de Truman Capote y, más recientemente, *Las muertas* (1977) de Jorge Ibarra, *El material humano* (2009) de Rodrigo Rey Rosa, *El invencible verano de Liliana* (2021) de Cristina Rivera Garza. Es verdad, no obstante, que se trata de una tendencia menos común en Europa, donde

el estado de derecho parece garantizar la justicia.

### C. El relato de los rastros de la Historia

Algunos ejemplos de esta zona de la literatura francesa contemporánea, de carácter muy diferente, son el ya mencionado *Dora Bruder* (1996) de Patrick Modiano, *Jan Kariski* de Yannick Haenel (2009) y *La guerre des pauvres* (2020) de Eric Vuillard. Esta categoría de textos presenta también dos zonas de relato: una investigación relacionada con acontecimientos históricos y los rastros que quedan de éstos, y el relato del yo-narrador-investigador.

*Dora Bruder* puede considerarse un texto fundador dentro de esta categoría, así como lo es *The Lost* de Mendelsohn para el relato de filiación, y *Operación masacre* de Rodolfo Walsh en el caso del *fait-divers* o crimen político. Fundadores o textos de referencia, porque llamaron la atención del público y se erigieron en modelos narrativos, proponiendo una imbricación de la historia personal y de la historia de las víctimas que tuvo una repercusión importante. La investigación se posiciona aquí entre lo policial, lo histórico, lo periodístico, lo sociológico, lo antropológico, e implica una serie de desplazamientos espaciales. Otra particularidad es que el yo-narrador-investigador que asume el relato es, en la práctica de la investigación realizada, un “nosotros”, que se remite a investigaciones realizadas por varias personas. En *Dora Bruder* una parte de la investigación es llevada a cabo por Serge Klarsfeld, pero el narrador la cuenta como si la hubiera hecho él mismo; lo que aparece como una apropiación es tal vez simplemente una estrategia narrativa, que subraya la intensa conexión que se establece entre el yo-narrador-investigador y el objeto de su investigación (al punto que, como es sabido, en su última carta, del 3 de abril, Klarsfeld

sugiere: “*Peut-être êtes-vous amoureux de Dora ou de son ombre et, comme nous l'avons cherchée ensemble, vous tenez à la garder pour vous-même, tout en la faisant aimer par un large public*” (Guidée y Heck, 2012: 186). [“Quizás usted esté enamorado de Dora o de su sombra y, como la hemos buscado juntos, desea mantenerla para usted mismo, mientras la hace apreciar por un amplio público”]. Cuando Klarsfeld descubre que no es mencionado en el libro, manifiesta su irritación:

*Permettez-moi (...) de remarquer que l'enquête, telle que vous la narrez, tient plus du roman que de la réalité, puisque vous m'effacez et pourtant Dieu sait que j'ai œuvré pour découvrir et rassembler des informations sur Dora et vous les communiquer. Je ne sais si cette disparition (...) est significative d'une trop grande présence de ma part dans cette recherche ou si c'est un procédé littéraire permettant à l'auteur d'être le seul demiurge* (Guidée y Heck, 2012 : 186).

[Permítame (...) señalar que la investigación, tal como usted la narra, se asemeja más a una novela que a la realidad, dado que me borra y, sin embargo, Dios sabe que he trabajado para descubrir y reunir información sobre Dora y comunicársela. No sé si esta desaparición (...) es indicativa de una presencia excesiva de mi parte en esta investigación o si es un recurso literario que permite al autor ser el único demiurgo.]

Subraya, de este modo, otro elemento que caracteriza la obra: no expone, realmente, una investigación, sino más bien sus resultados. El narrador se desplaza únicamente una vez en busca de documentos, lo que probablemente hizo Klarsfeld. En cambio, sí se desplaza en la ciudad, rastreando los espacios en los que estuvo, o pudo estar, Dora Bruder, los que coinciden con la propia historia por momentos: la ciudad contiene en ella los

rastros de la historia, como si se inscribieran en su espacio, y es lo que permite articular la historia de Dora Bruder a la del yo-narrador-investigador, de un modo tan certero que existe hoy un recorrido de la ciudad de París que reconstruye el del libro<sup>9</sup>.

*Jan Karski* de Yannick Haenel cuenta la historia de este personaje histórico, un miembro de la Resistencia polaca durante la Segunda Guerra Mundial, correo de la *Armia Krajowa* (Armada polaca del interior) que intentó advertir a los aliados acerca del exterminio de los judíos. Después de la guerra, a fines de los años '60, aporta su testimonio, para oponerse al movimiento negacionista. El relato de Haenel se organiza en tres partes: en la primera se resumen las declaraciones de Jan Karski en la película *Shoah* de Claude Lanzmann, usando el discurso indirecto y citando las palabras de Karski, mientras el narrador se desplaza entre un “*nous*” y un “*on*”, y toma a cargo el relato de la película, poniéndose en la posición de un espectador que evalúa e interpreta las escenas, treinta y cinco años después; una segunda parte resume el libro escrito por el mismo Jan Karski sobre su experiencia, *Story of a Secret State* de 1944; la tercera es definida en el prefacio como una ficción: “*Le chapitre 3 est une fiction*” [“El capítulo 3 es una ficción”], que se apoya en el libro *How One Man Tried to Stop the Holocaust* (1994) de E. Thomas Wood y Stanislas M. Jankowski, en la que el narrador es Karski, por lo cual se aclara en el prefacio: “*Mais les scènes, les phrases et les pensées que je prête à Jan Karski relèvent de l’invention.*” (p. 11) [“Pero las escenas, las frases y los pensamientos que atribuyo a Jan Karski son fruto de la invención”]. El movimiento del libro, por lo tanto, se relaciona con su epígrafe: “*Qui témoigne pour le témoin?*” [“¿Quién da

testimonio por el testigo?”] de Paul Celan. En otras palabras, la intención es ser el testigo de un testigo, pero recurriendo a la ficcionalización, un gesto que el conjunto paratextual acentúa, como lo hicieron también el contexto de publicación, el contexto de edición y la recepción del texto. Definido en la tapa como “*roman*” [“novela”], *Jan Karski* salió en la Colección *L’Infini*, creada en 1983 por Philippe Sollers y retomada en 1987 por Gallimard, que adoptó desde entonces el tono de la colección Blanche, donde coinciden relatos que pueden ser asociados tanto a la ficción como al testimonio o al relato autobiográfico, y donde estos géneros también se combinan.

El objetivo explícito de este tipo de textos es reconstruir el destino de víctimas desconocidas o de personajes históricos mediante el uso de técnicas de ficcionalización, especialmente, los diálogos y la exposición de la interioridad de los personajes. La cuestión determinante es quién toma a cargo la escritura, porque los escritores se desplazan hacia el terreno retórico de las ciencias sociales pero sin adoptar sus protocolos, realizando lo que Laurence Giavarini (2018) definió como un “gesto historiográfico”: la expresión describe textos que recuperan un momento histórico, o que buscan explorar lo que la historia no logra aprehender, como si se situaran fuera de la historia, proponiendo un vínculo al pasado al servicio de una interpretación específica, y juegan por lo tanto con los *poderes de la literatura* y las fronteras entre ficción e historia. Estos “gestos historiográficos” serían posibles únicamente en una configuración intelectual y social específica, por lo que es necesario considerar su contexto de recepción. En el caso de *Dora Bruder* es evidente la ubicación del texto en un

<sup>9</sup> Inaugurado por Anne Hidalgo el 1ero de junio del 2015, en presencia de Patrick Modiano, el paseo Dora Bruder se encuentra en el barrio XVIII. Véase: Eloy, Morgane, Aïssaoui, Mohammed, AFP agence: “Paris immortalise Dora Bruder en présence de

Patrick Modiano”, *Le Figaro*, 01/06/2015. <https://www.lefigaro.fr/livres/2015/06/01/03005-20150601ARTFIG00252-paris-immortalise-dora-bruder.php>

momento en que se empezaba a desplegar el negacionismo y la investigación histórica sobre el exterminio de los judíos cobró una considerable amplitud. *Jan Karski* dio lugar a una serie de polémicas, y fue acusado por Claude Lanzmann de falsificar la historia (Wieder 2010).

Todo esto lleva a preguntarse por qué el tratamiento que proponen de la historia resulta problemático. Una respuesta posible es que, efectivamente, estos textos intentan responder a preguntas no especializadas – a veces a leyendas, o mitos, o rumores sobre la historia – que los historiadores no tienen necesariamente en cuenta (como lo sostiene la contratapa de *Jan Karski*). Sería el caso tanto de *La guerre des pauvres* como de *L'ordre du jour* de Eric Viillard, que trabajan a partir de elementos históricos, pero acudiendo para la ficcionalización, a leyendas y mitos populares sobre los eventos tratados, sin renunciar enteramente a incluir elementos históricos, y adoptando un modo y un tono narrativo que reenvían a la crónica histórica.

### 3. Conclusiones: el lirismo de lo real

Si la proliferación de los relatos transfronterizos es un fenómeno transnacional, cada área cultural presenta sus especificidades; identificarlas y definir las implica pensar lo que aparece como un nuevo modo de circulación de la literatura. En la medida en que el método comparatista lo autoriza, los ejemplos tratados hasta ahora permiten identificar especificidades locales. La clasificación propuesta pone en evidencia, en el caso de la literatura francesa contemporánea, el modo en que los yo-narradores-investigadores del corpus tratado construyen y postulan realidades múltiples, entre las cuales son generalmente los medios los que permiten una comunicación y una conexión,

provocando a menudo el sentimiento de una realidad que se nos escapa en tanto lectores, pero que podemos compartir gracias al relato. Los yo-narradores investigadores despliegan sus sentimientos, pero nosotros, los lectores, ¿qué sentimos ante ellos?, ¿y ante la exposición del mal, que se presenta a la vez bajo una forma banal que interpela nuestras vidas y también como excepción? Para Boltanski, (2012) el relato de investigación cuestiona la solidez misma de la realidad y juega con la tensión entre lo real y la realidad; aparece como un modo de cuestionar la realidad construida por un Estado-Nación garante de la estabilidad, de la seguridad de las formas sociales. En cierta medida, los casos estudiados corresponden a su interpretación, pero también presentan otras particularidades: pueden señalar el deterioro de la estabilidad por la pérdida de ciertas condiciones sociales, pueden acusar al Estado de un crimen, pueden poner en evidencia todo aquello que el Estado de derecho francés no puede garantizar ni proteger (a pesar de un discurso que afirma lo contrario).

Una de las particularidades de estos textos del área francesa es la superposición de temporalidades que el yo-narrador-investigador percibe en los espacios que explora durante su investigación: como si en los espacios (ciertos barrios de una ciudad, el bosque, la pileta, etc.) se inscribieran los acontecimientos y las personas. Esta superposición de temporalidades gracias a improntas percibidas por el narrador en los espacios permite una inscripción de la historia, y también sitúa al yo-narrador-investigador en un lugar privilegiado de intérprete. ¿Se trataría de la forma que tiene la literatura de postular “lieux de mémoire” [“lugares de memoria”]<sup>10</sup>? Se trataría de “lieux de mémoire” geográficos

<sup>10</sup> El concepto de “lieux de mémoire” fue propuesto por Pierre Nora en el volumen colectivo del mismo

nombre, publicado entre 1984 y 1992; él mismo los define como aquello que va del objeto más material

que escaparían al Estado y a su política de memoria, y postularían un vínculo personal entre los narradores y esos espacios, con éxitos variados, a veces incitando al Estado a reproducir y concretizar el gesto literario en el espacio, como en el caso de *Dora Bruder*.

Por otra parte, los textos transfronterizos en el caso francés se focalizan en parte en las consecuencias actuales de la segunda guerra mundial, y también en las del proceso de desindustrialización (mientras que, en América Latina, suelen asociarse con la violencia de Estado y la violencia social); es decir, en todo aquello vinculado al hecho de que nuestra época se caracteriza por haber hecho del trauma un lugar común del mundo contemporáneo, estableciendo una relación trágica con la historia (Gerson, 2022). Por referirse a la temática del exterminio de los judíos por el estado nacionalsocialista, algunos provocaron debates que llevaron a un cuestionamiento de la ficción y su vínculo con la verdad y la veracidad histórica<sup>11</sup>.

En todos estos casos, observamos que el yo-narrador-investigador adquiere una dimensión lírica. Por eso se puede decir que el yo-narrador-investigador es una categoría específica construida a partir de una forma de vaciamiento del “Yo lírico” tradicional, que es llenada en el relato de un modo nuevo, en un cruce de biografía personal, acontecimiento social e inscripción histórica de éste. Como es sabido, el “Yo lírico” reenvía a una concepción estrecha, que viene del romanticismo; esta categoría gramatical, como la llama Borges (1922/1925), adquiere un contenido subjetivo, un mundo interior, despliega un alma agitada por sentimientos que, en vez de actuar, persiste en su interioridad y no puede tener como

forma y objetivo sino la efusión del sujeto, su expresión. Lo lírico en un comienzo era un sub-género menor de la poesía que, a partir del romanticismo, va a ser identificado con toda la poesía (Rabaté, 1996; Combe, 1996). En el caso de los relatos de investigación, el yo-narrador-lírico-investigador se construye a partir de la combinación de escrituras comunes y letradas, y su base es el pasaje entre unas y otras. El lirismo en estos textos se presenta como un recurso que permite colmar la categoría del yo gramatical, mediante matices y grados variados, pero acentuando una interioridad inexorablemente conectada con los espacios y los personajes sobre los cuales se expone.

### Referencias bibliográficas

- Artières, P. (2013). *Vie et mort de Paul Gény*. Paris: Seuil.
- Bessière, Jean. (2006). “L’œuvre document et la communication de l’ignorance”. En : Jean-François Chevrier, Philippe Roussin (ed.), “Des faits et des gestes. Le parti-pris du document 2”, *Communications*, n. 79, Paris: Seuil.
- Boltanski, L. (2012). *Enigmes et complots. Une enquête à propos d’enquêtes*. Paris: Gallimard/Essais.
- Bonasso, M. (1984). *Recuerdo de la muerte*. Buenos Aires: 1984.
- Borges, J. L. (ag. 1922). “La nadería de la personalidad”. *Proa*, vol. 1, n. 1; *Inquisiciones*, Proa, Buenos Aires, 1925, 84-95.
- Capote, T. (1966). *In cold blood*. NY: Random House.
- Carrère, E. (2000). *L’Adversaire*. Paris: P.O.L.
- Cercas, J. (2001). *Soldados de Salamina*. Barcelona: Tusquets.

y concreto, eventualmente geográficamente situado, al objeto más abstracto e intelectualmente construido.

<sup>11</sup> Al respecto pueden verse las polémicas alrededor de *Jan Karski* (2009) de Yannick Haenel, analizadas

por Anaïs Fléchet, Élie Haddad (abril-junio 2018) y la que opuso a Robert Paxton y Éric Vuillard cuando la publicación de *L’Ordre du jour* (2017) (Paxton 06/12/2018).

- Combe, D. (1996). "La référence dédoublée. Le sujet lyrique entre fiction et autobiographie". En Rabaté, Dominique (ed.), *Figures du sujet lyrique*. Paris: puf/Perspectives littéraires, 39-63
- Coste, F. (2017). "Propositions pour une littérature d'investigation". *Journal des anthropologues* 148-149, 43-62.
- Demanze, L. (2019). *Un nouvel âge de l'enquête. Portraits de l'écrivain contemporain en enquêteur*. Paris: Editions Corti/Les Essais.
- Fassin, D. (2023). *Mort d'un voyageur. Une contre-enquête, suivi de La juge et l'ethnologue*. Paris: Editions du Seuil/Points.
- Foster, H. (1999). "L'artiste comme ethnographe ou la 'fin de l'histoire' signifie-t-elle le retour de l'anthropologie ?" *Face à l'histoire, 1933-1996*, Paris, Ed. du Centre Pompidou, p. 498-505.
- García, V. "Testimonio y ficción: problemas teóricos y soluciones literarias en la narrativa argentina contemporánea". *Actas de LASA*. Lima, 2017.
- Gefen, A. (ed.), *Territoires de la non-fiction. Cartographie d'un genre émergent*, Leiden/Boston : Brill, 2020.
- Genette, G. (1987). *Seuils*. Paris: Editions du Seuil.
- Gerson, S. (dic. 2022). "A History from Within: When Historians Write about Their Own Kin". *The Journal of Modern History* vol. 94, 4, p. 898-937.
- Giavarini, L. (2018/2). "Histoire, littérature, vérité. Sur la littérature comme geste historiographique". *Revue d'histoire moderne et contemporaine*, n° 65-2, p. 78-96. Jeannelle, Jean-Louis. "Les littératures factuelles", [http://www.fabula.org/atelier.php?Litt%26eacute%3Bratures\\_factuelles](http://www.fabula.org/atelier.php?Litt%26eacute%3Bratures_factuelles)
- Guidée, Raphaëlle, Heck, Maryline (2012). L'Herne. Modiano, Paris, Éditions de l'Herne, 2012.
- Haenel, Y. (2009). *Jan Karski*. Paris: Gallimard.
- Jablonka, I. (2012). *Histoire des grands-parents que je n'ai pas eus*. Paris: Editions du Seuil.
- Jaenada, P. (2021). *Au printemps des monstres*. Paris: Mialet Barrault.
- Lanzmann, C. (23/01/2010). "Jan Karski, un faux roman", *Marianne*, 23/01/2010.
- Lavocat, Françoise. (2017). *Fait et fiction*. Paris : Seuil.
- Lomnitz, C. (2018). *Nuestra América: utopía y persistencia de una familia judía*. México: FCE.
- Louis, A. (2024a). "Les récits transfrontaliers. Entre fiction et non fiction". *Poétique* 195, p. 3-19.
- (2024b). "Entre ficción y no ficción. Los retratos transfronterizos como nueva modalidad cognitiva". En Areco, M., F. Moreno y C. Quintana (eds.). *Ficción - No ficción en América Latina*. Francia : Editions des archives contemporaines <https://doi.org/10.17184/eac.9782813004864>.
- (2024c). "Zonas y modos de intersección: el 'yo-narrador-investigador' y el relato de la investigación". *Cuadernos LIRICO* [En línea] 26, Publicado el 15 febrero 2024, consultado el 27 febrero 2024. URL: <http://journals.openedition.org/lirico/14813>
- (2023). "Fiction or Death: The Latin American Tradition of Nonfiction", En James, Alison, Kubo, Akihiro, Lavocat, Françoise (eds.), *Can Fiction Change the World?* Legenda/Modern Humanities Research Association: Transcript 29, p. 165-175.
- (dic. 2020). "Les séductions de l'enquête". *Passés Futurs Politika* 8, <https://www.politika.io/fr/notice/seduction-s-lenquete>
- Ludmer, Josefina. (2010). *Aquí América Latina. Una especulación*. Buenos Aires: Eterna Cadencia.
- Mendelsohn, D. (2006). *Les Disparus/The Lost. A Search for Six of Six Million*. New York: Harper Collins Publishers.
- Modiano, P. (1997). *Dora Bruder*. Paris: Gallimard.
- Nash, Mark. (04/2008). "Reality in the Age of Aesthetics". *Frieze*, n. 114, <https://www.frieze.com/article/reality-age-aesthetics>; Consultado el 03/04/2016.
- Nora, Pierre (ed.) (1984-1992). *Les lieux de mémoire*. Paris : Gallimard (Bibliothèque illustrée des histoires), 3 tomes : t. 1 *La République* (1 vol., 1984), t. 2 *La Nation* (3 vol., 1986), t. 3 *Les France* (3 vol., 1992).

- Paxton, Robert (06/12/2018). "The Reich in Medias Res". *The New York Review of books*.
- Piégay, Nathalie. (2019). "Nouveaux usages de l'enquête". *Critique*, 11, p. 981-995.
- Rabaté, Dominique (dir.). (1996). *Figures du sujet lyrique*. Paris : puf/Perspectives littéraires.
- Ridet, P. (2020). *Ce crime est à moi*. Paris : Editions des Equateurs.
- Ruffel, Lionel (2012/2). "Un réalisme contemporain : les narrations documentaires". *Littérature*, n. 166, p. 13-25.
- Sebald, W.G. (2001). *Austelitz*. Munich: Hanser.
- Schaeffer, J-M. (2020). *Les troubles du récit. Pour une nouvelle approche des processus narratifs*. Paris: Editions Thierry Marchaisse.
- (1989). *Qu'est-ce qu'un genre littéraire?* Paris: Seuil
- Simonet, M. (2010). *Les carnets blancs*. Paris: Seuil.
- Simonet, M. (2016). *Barbe rose*, Paris : Seuil.
- Simonet, M. (2018). "Un avocat hors la loi". *Revue Droit & Littérature*, vol. 2, no. 1, p. 131-145.
- Stora, B. (2006). *Les trois exils : juifs d'Algérie*. Paris: Stock.
- Viart, Dominique, Vercier, Bruno. (2008). *La littérature française au présent*. Paris: Bordas.
- Vuillard, E. (2020). *La guerre des pauvres*. Paris: Actes Sud.
- Viullard, E. (2017). *L'ordre du jour*. Paris: Actes Sud.
- Volpi, Jorge. (2018). *Una novela criminal*. Madrid: Alfaguara.
- Walsh, R. (1957). *Operación Masacre. Un proceso que no ha sido clausurado*. Buenos Aires: Ediciones Sigla.
- Walsh, Rodolfo. (2010). *El violento oficio de escribir. Obra periodística (1953-1977)*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.
- Wieworka, A. (2023). *Tombeaux: autobiographie de ma famille*. Paris: Editions Points.
- Wieder, Thomas. (25/01/2010). "Polémique autour de Jan Karski", *Le Monde*.
- Wiewiorka, Annette. (09/2016). "Javier Cercas, la quête de vérité". *L'Histoire*, n°427.
- Zenetti, Marie-Jeanne. (16/07/2016). "Les angles morts de l'enquête", *En attendant Nadeau*, <https://www.en-attendant-nadeau.fr/2019/07/16/angles-morts-enquete-zenetti/>