

---

# Cap a una literatura sense ficció

---

PID\_00270127

Montse Gatell Pérez

---

Temps mínim de dedicació recomanat: 2 hores

---





**Montse Gatell Pérez**

Doctora en Estudis de Llengua i Literatura catalanes i Estudis teatrals per la Universitat Autònoma de Barcelona (UAB), professora de secundària i professora col·laboradora dels Estudis d'Arts i Humanitats de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC).

L'encàrrec i la creació d'aquest recurs d'aprenentatge UOC han estat coordinats per la professora: Neus Rotger (2020)

Primera edició: febrer 2020  
© Montse Gatell Pérez  
Tots els drets reservats  
© d'aquesta edició, FUOC, 2020  
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona  
Realització editorial: FUOC

*Cap part d'aquesta publicació, incloent-hi el disseny general i la coberta, no pot ser copiada, reproduïda, emmagatzemada o transmesa de cap manera ni per cap mitjà, tant si és elèctric com químic, mecànic, òptic, de gravació, de fotocòpia o per altres mètodes, sense l'autorització prèvia per escrit dels titulars dels drets.*

# Índex

<b>Introducció</b> .....	5
<b>1. Una temptativa de definició</b> .....	7
1.1. El problema de la nomenclatura: narratives no fictionals, narratives de no-ficció .....	7
1.2. El problema de la veritat .....	8
<b>2. El discurs narratiu no ficcional</b> .....	11
<b>3. Les fronteres de la no-ficció</b> .....	16
3.1. Entre la literatura i el periodisme: l'evolució del reportatge i la crònica .....	16
3.1.1. <i>Nonfiction novel</i> : el cas paradigmàtic d' <i>A sang freda</i> , de Truman Capote .....	19
3.2. Entre la literatura i la història: narratives de la memòria .....	20
3.2.1. L'Holocaust com a símbol de la història generadora de relats memorístics .....	22
3.2.2. La no-ficció al límit de la ficció .....	26
<b>Bibliografia</b> .....	29



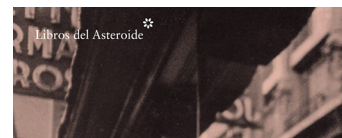
## Introducció

Imaginem l'escena en què un periodista, a les acaballes de l'any 1956, sent una conversa en un cafè de La Plata i queda impactat per la frase «hay un fusilado que vive». Rodolfo Walsh (1927-1977) sap immediatament que l'afusellat és un dels civils ajusticiats com a resposta a l'intent revolucionari contra el règim militar que havia destituït el president Perón el 1955. La repressió contra els opositors al règim s'havia produït abans que es decretés la llei marcial i hi havia rumors que alguns d'aquests revolucionaris havien sobreviscut a l'execució. Walsh pot localitzar un dels supervivents i, a partir del seu testimoni, emprèn una exhaustiva investigació que acaba convertint-se en *Operación Masacre* (1957), l'obra que desmenteix la versió oficial dels fets i en què Walsh documenta un cas de terrorisme d'Estat.

L'afany catalogador ens empeny a considerar diversos aspectes de l'obra i els seus elements narratius a fi d'adscriure-la als models literaris establerts. D'entrada, aquesta és la crònica d'un fet recolzada en un relat testimonial. No és, però, un reportatge periodístic ni un assaig històric, tot i que aquests gèneres, i també el documental o la crònica, serien els que s'avindrien més a la naturalesa d'allò que s'hi descriu. Sabem que s'hi relaten fets reals i que no s'hi conté cap element de ficció, per tant, descartem bona part dels gèneres narratius que es defineixen com a ficticials. Què passa, però, si afegim a aquestes consideracions la forma literària que adquireix la narració del fet real i l'impuls que activa l'acte creatiu?

Ens movem en un espai al marge de les categoritzacions, al bell mig de l'encreuament entre els gèneres i les disciplines, en uns llimbs que generen denominacions com *reportatge novel·lat*, *novel·la documental*, *literatura testimonial*, etc. Per què sumem, en aquestes etiquetes, termes associats a la literatura i als textos no ficticials?

D'aquest gènere híbrid que sembla sorgir d'una *contradictio in terminis* se n'ha dit **narrativa de no-ficció** i d'*Operación Masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, l'obra que l'inaugura.



Rodolfo Walsh  
*Operación Masacre*  
Introducción de Leila Guerriero



Rodolfo Walsh (1957). *Operación Masacre*.  
Buenos Aires: Ediciones Sigla.  
Font: zendalibros.com



## 1. Una temptativa de definició

Ens preguntàvem, més amunt, quin és el paper de la forma literària que adquireixen les narracions de fets reals i de l'impuls que activa l'acte creatiu. En relació amb *Operación Masacre*, per seguir amb l'exemple de Walsh, la forma literària que adopta la narració és la novel·la i l'impuls de l'acte creatiu és, sense dubte, l'interès per la cerca i la reconstrucció de la veritat (posteriorment a aquest procés, també podem parlar de reclamació de la justícia, de denúncia, etc.). Ens referim, per tant, a un fet real succeït en un lloc i un moment determinats. El que no és tan clar és si la manera de reconstruir literàriament aquest fet *ha de ser*, o no, *veritat*. Perquè un dels aspectes que més ens interessa com a lectors (també com a espectadors) és el caràcter fictici o històric d'allò que ens estan explicant, és a dir, si els esdeveniments narrats són ficció o no. En el cas de l'obra de Walsh, el periodista investiga l'afusellament de civils contraris al règim a partir de documentació oficial i, sobretot, a partir del relat dels testimonis que localitza. Tot plegat el porta a una investigació exhaustiva que té com a objectiu, en primer terme, desmentir la versió oficial dels fets, és a dir, aportar un nou relat, un discurs alternatiu sobre el qual s'han formulat les estructures de poder a l'entorn d'un fet real, objectiu, comprovable, però que comporta versions diverses, subjectives, interessades.

El grau de veracitat i ficció, la relació entre el fet real i el fet narrat i, finalment, l'impuls creatiu seran els eixos que ens permetran definir les narratives de no-ficció.

### Lectura recomanada

Els elements paratextuals ens poden ajudar a determinar aspectes relacionats amb la veracitat d'un text o, fins i tot, amb la naturalesa de l'impuls creatiu. En el cas d'*Operación Masacre*, per exemple, una gran quantitat de ressenyes, articles i estudis ens en parlen. Però també un poema de Mario Benedetti a *Cotidianas (1978-1979)*, poemari de 1979 i que repeteix aquest vers que també és el títol: «Rodolfo convirtió la realidad en su obra maestra».

Mario Benedetti (1998). *Cotidianas (1978-1979)*. Colección Visor Libros. Biblioteca Mario Benedetti, 11.

### 1.1. El problema de la nomenclatura: narratives no fictionals, narratives de no-ficció

L'aparent contradicció que s'estableix en l'etiqueta *no-ficció* aplicada a la literatura prové d'una generalització igualment controvertida: la idea que la ficció és part constitutiva del text literari. L'estudi de la tipologia genèrica dels textos ens ofereix un model de catalogació que distingeix entre els textos literaris i els no literaris a partir de la presència o l'absència de la ficció. Així, podem trobar una classificació dels textos sense ficció que inclogui l'assaig, el text acadèmic,

el text de referència, el manual, el relat de viatges o el text periodístic. És a dir, els corresponents a les funcions textuais expositiva, argumentativa, instructiva, descriptiva o informativa.

Si bé aquests són textos *no ficcionals* i *no literaris*, atenent a l'absència de ficció i a la seva literarietat, comparteixen un espai comú amb un seguit de relats que se situen exactament en la línia divisòria entre els textos literaris i els no literaris: la biografia, l'autobiografia, el dietari, el diari, els relats de vida, les obres epistolars, els escrits testimonials, etc. Són obres literàries relatives a les *literatures del jo* que, juntament amb els textos històrics i periodístics elaborats literàriament (siguin reportatges, documentals, cròniques o entrevistes) estan compreses dins el concepte ampli de *narratives no ficcionals*.

Diferentment, mantindrem la denominació *narratives* (o *novel·la* o *literatura de no-ficció*) per als relats literaris que se situen en la intersecció doble entre els gèneres i les disciplines, aquells que, d'una banda, comparteixen estratègies narratives amb la novel·la, el testimoni, la crònica, el reportatge i l'assaig i, d'altra banda, s'estructuren a l'entorn d'àmbits del coneixement com la història i el periodisme i en què coincideix la identitat de l'autor amb la del personatge narrador.

## 1.2. El problema de la veritat

Semblaria que la distinció entre la ficció i la no-ficció remet a la veracitat dels fets narrats, però l'articulació literària d'aquesta veracitat no està exempta de matisos. Els termes *ficció* i *no-ficció* són nocions que sobrepassen les categories textuais i els gèneres literaris i són prou amplis per a comprendre estratègies de comunicació cultural que es manifesten de manera molt diversa per mitjà de diferents produccions artístiques. En tots els casos, però, tant la ficció com la no-ficció –quant a processos d'enunciació– contenen en la seva formulació una certa intencionalitat de l'autor.

### Lectura recomanada

Podeu consultar els treballs de José Martínez Rubio (2014), que segueix John Searle (1983), quant a la voluntat i la intencionalitat dels discursos que l'autor i el lector reconeixen, més enllà de la forma d'aquests discursos, a fi de resoldre *el problema de la veritat* en els textos literaris.

**José Martínez Rubio** (2014). «Autoficción y docuficción como propuestas de sentido» *Castilla. Estudios de Literatura* (núm. 5, pàg. 26-38).

**John Searle** (1983). *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.



Dèiem que la distinció entre ficció i no-ficció es basa, principalment, en la referència que fan a la narració de fets imaginaris (en el cas de la ficció) o a aspectes de la realitat extratextual (en el cas de la no-ficció). És a dir, a la formulació del que podem anomenar *problema de la veritat*: fins a quin punt és veritat el que es narra en l'obra literària? Com ha estat alterat el fet real? Si una novel·la narra un fet històric, pot construir-se utilitzant la ficció com a tècnica narrativa? Philippe Lejeune (1975) proposa interpretar els textos, tant els ficcionals com els no ficcionals, en vista dels *pactes de lectura*, uns pactes que estan subjectes als criteris de veritat i mentida en el cas dels textos no ficcionals i a la ficcionalitat en el cas dels ficcionals, en què no té cabuda aquest qüestionament sobre la veracitat dels fets narrats, tot i que s'hi pot reclamar la versemblança.

Com en tantes altres qüestions, la *Poètica* d'Aristòtil ens ofereix elements valuosos per a l'estudi del text literari. Segons les seves teories, el límit entre ficció i no-ficció es correspon amb la distinció entre història i poesia:

«La tasca del poeta no és dir les coses que han passat, sinó les de la mena que podrien passar i les possibles segons el que està bé i és lògic o el necessari. L'historiador i el poeta no es diferencien per parlar en vers o sense vers [...]; al contrari, es diferencien en això altre: que un diu les coses que han passat, i l'altre les que podrien passar.»

Aristòtil (2017). *Poètica* (pàg. 139, trad. Xavier Riu). Barcelona: Fundació Bernat Metge.

Actualment, però, aquesta distinció entre la narració d'esdeveniments imaginaris o de fets reals continua sent problematitzada perquè no s'ha consolidat la separació entre ambdues nocions. Susana Arroyo (2011, pàg. 16) destaca la funció dels paradigmes culturals i històrics en la fluctuació de la línia divisòria entre ficció i no-ficció, de manera que s'ha arribat a posar en dubte la possibilitat de distingir-les d'acord amb les concepcions poètiques tradicionals. Hi afegim, a més, la consideració que tant la història (més endavant parlarem de la seva relació amb la memòria) com la literatura (en la seva accepció de creació de textos versemblants i no subjectes, necessàriament, al principi de ficcionalitat) estableixen, per a la seva creació, estratègies narratives selectives i, per tant, fan trontollar el principi de veracitat.

També ens enfrontem a la qüestió de la forma que adquireixen aquests relats i de quina manera aquesta forma pot implicar graus de referencialitat i versemblança. Identifiquem relats ficticis amb aparença de veracitat i relats basats en fets verídics però que adquireixen qualsevol de les formes pròpies de la ficció.

Així, les memòries i les autobiografies formarien part de l'àmbit del pacte de veracitat i les novel·les i contes es vincularien al pacte ficcional. Hi ha el cas, però, de les *literatures del jo*, que estarien adscrites a l'anomenat **pacte ambigu** en què conviuen els dos models de pactes lectors que hem vist anteriorment. D'una banda, comparteixen amb el pacte ficcional la possibilitat que la coincidència triple entre l'autor, el narrador i el personatge sigui fictícia i, amb el pacte de veracitat, el fet que la referència de la identitat de l'autor ha de ser real.

### Pactes de lectura

Els **pactes de lectura** responen a una negociació prèvia entre l'autor i el lector i estipulen, en el cas de la ficció, la manera com el lector assumeix la versemblança dels fets narrats, tot i no ser fets verídics i, en el cas de la no-ficció, l'assumpció de la veracitat dels fets. S'estableixen, doncs, el **pacte de veracitat** contra el **pacte de ficcionalitat**.

Les *narratives de no-ficció* són relats amb un alt grau de referencialitat però construïts amb les estratègies narratives pròpies de les obres de ficció. De fet, si el lector no tingués cap coneixement del fet relatat, no hi hauria possibilitat que dubtés de la naturalesa ficcional del mateix.

L'acrònim *faction*<sup>1</sup> fa referència a la mescla de literatura i història que refereix el gènere de no-ficció i que correspon a l'elaboració narrativa de fets o esdeveniments reals, tot i que utilitza les tècniques pròpies de la ficció.

<sup>(1)</sup>De l'anglès, *facts* (fets) i *fiction* (ficció).

## 2. El discurs narratiu no ficcional

Tenint en compte tots els elements que hem fet intervenir en l'equació que ens ha dut a la definició dels relats de no-ficció, podem concloure que una de les característiques més rellevants del gènere és la presència de la *tensió*: entre gèneres, entre realitat i ficció, entre el testimoni i la seva construcció narrativa. Hem de tenir en compte que en tota elaboració literària hi ha transformació, és a dir, que la mateixa disposició del material amb què compta l'autor (en el cas de la no-ficció, parlem del fet real, els documents, els testimoniatges, etc.) i la seva narració constitueixen una *versió* del fet narrat, no solament una repetició, una transcripció de la realitat. Ana María Amar Sánchez, estudiosa de l'obra de Walsh i del que ella anomena *relat documental* o *relat testimonial*, destaca el fet que la crítica s'ha limitat a classificar i descriure els textos anomenats de no-ficció però que mai s'ha interessat per la seva especificitat, com si aquests textos no tinguessin trets propis.

Així, els estudis sobre el gènere o sobre les obres que hi pertanyen es limiten a assenyalar allò que la no-ficció *no és* (en relació amb les disciplines com la història o amb els gèneres literaris que hi limiten), el grau d'objectivitat i de fidelitat als fets referenciats i la complexitat de les tècniques utilitzades. És a dir, el gènere no es pensa singularment quant a discurs nou, que és la proposta d'Amar Sánchez, sinó en la seva condició de mescla i de material híbrid. El paràgraf següent recull sintèticament el que hem establert en relació amb les narratives de no-ficció fins aquí:

«El género se juega en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción, puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos. Lo real no es describible 'tal cual es' porque el lenguaje es otra realidad e impone sus leyes: de algún modo recorta, organiza y ficcionaliza. El relato de no-ficción se distancia tanto del realismo ingenuo como de la pretendida 'objetividad' periodística, produciendo simultáneamente la destrucción de la ilusión ficcional (en la medida en que mantiene un compromiso de 'fidelidad' con los hechos) y de la creencia en el reflejo exacto e imparcial de los sucesos, al utilizar formas con un fuerte verosímil interno como es el caso de la novela policial.»

Ana María Amar Sánchez (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura* (pàg. 19). Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

### Lectura recomanada

És molt recomanable la consulta d'Ana María Amar Sánchez (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. A banda de l'estudi de l'obra de Walsh, l'autora problematitza els aspectes més importants del gènere de no-ficció assenyalant les tradicions que se n'han ocupat en bona mesura: l'anglosaxona i la sud-americana.

La història del sorgiment del relat de no-ficció explica, en part, les confusions i múltiples possibilitats de definició i caracterització del gènere i, també, el dibuix oscil·lant de les fronteres que el separen –i uneixen– a altres manifestacions literàries. Generalment, s'estableix que la no-ficció apareix amb la novel·la *A sang freda* (1965), de Truman Capote, considerada, atesa la rellevància de l'autor i l'èxit de l'obra, com la primera *nonfiction novel* tot i haver estat publicada vuit anys després d'*Operación Masacre*. A la dècada dels seixanta, després de la publicació de les obres de Walsh i Capote, apareixen alguns textos i estudis, tant en l'òrbita llatinoamericana com anglosaxona, vinculats a aquest gènere.



Truman Capote  
Font: la-razon.com

És en aquesta època que la no-ficció es converteix en la resposta a l'obsolescència de les formes narratives del realisme incapaces de suportar ja la pressió del fet real que havia de ser literaturitzat. Lluny de la idea bàsica del realisme (també compartida pel periodisme tradicional), segons la qual hi ha una realitat objectiva que pot ser comunicada amb precisió, en l'època de canvis que són les dècades posteriors a la Segona Guerra Mundial –amb la crisi i la transformació social que hi tenen lloc– apareixen els postulats que denuncien la crisi de les antigues formes literàries i, especialment, la il·lusió de *reflex* del relat realista. A aquest context es refereix la frase de Norman Mailer «la realitat ja no és realista» i la idea de John Hellmann segons la qual el relat realista anuncia al lector que tot el que explica no va passar realment, però podria haver passat, mentre que **la no-ficció fa referència als fets ocorreguts, tot i la seva aparença ficcional.**

«The fabulist need only convince on the basis of internal cohesion of his purely imaginary works. He says, *All this could never happen, so do not blame me if it does not seem real.* The **new journalist**, on the other hand, need only convince on the basis of verifiable sources and his personal integrity: *All this actually did happen, so do not blame me if it does not seem real.*»

John Hellmann (1981). *Fables of Fact. The New Journalism as New Fiction* (pàg. 11). Illinois: University of Illinois Press.

Aquesta renovació literària resulta necessària en un moment històric determinat que acumula fets i esdeveniments que, d'alguna manera, es poden considerar suficientment *literaturitzables* sense necessitat que hi intervingui la ficció. En tots els casos, tant si el fet està vinculat a revolucions o, per exemple, a crims polítics, com si refereix una massacre o un assassinat, allò que distingeix els relats de no-ficció és **el posicionament de l'autor davant la literatura mateixa**, ja que l'elecció del gènere, del tipus de text, implica una declaració estètica. Però també hi ha un posicionament ètic de l'autor que pretén reconstruir la veritat –o la seva versió de la veritat– per mitjà del muntatge que realitza amb els elements que disposa com ara arxius, entrevistes, fotografies, enregistraments, etc. Aquesta és la tasca del subjecte-narrador que, evidentment, té un punt de vista determinat i, en realitat, és en la tria tant del tema com de la forma que dona al relat que s'hi conté una enunciació i, per tant, una elecció.

Així doncs, el text de no-ficció cerca la veritat dels fets i és el text mateix que posa al servei de la veritat les proves i els testimonis de què disposa. Ara bé, no és solament l'observació dels fets reals que implica la *veritat*, sinó que la *veritat* sorgeix de la construcció literària que l'autor fa. La versió que l'autor construeix s'enfronta –o es pot enfrontar– a altres versions dels mateixos fets. Sovint aquests relats de no-ficció tenen l'objectiu manifest de donar veu als testimonis i discursos que altres instàncies han silenciats. En aquests casos, **narrar la veritat no sempre és narrar la realitat**.

Per a encarar aquesta reelaboració literària del fet real, s'utilitzen diverses tècniques narratives –compartides amb els relats ficticials– com ara la distribució del material amb què l'autor compta, la reconstrucció dels diàlegs, la descripció dels personatges (que són, en tots els casos, reals) i la constitució dels subjectes d'enunciació. Com que els fets no poden ser modificats, el posicionament del narrador i dels testimonis són els qui poden modificar-los ja que, com a subjectes de l'enunciació, imposen el seu punt de vista. Diferentment del que passa amb els relats de ficció en què no hi ha co-referència entre l'autor i el narrador, en la no-ficció s'identifiquen o, almenys, sempre hi ha oscil·lació, entre el narrador i l'autor: l'un, artífex de la narració del fet real i dels relats dels testimonis; l'altre, responsable de la investigació que donarà forma al relat. I aquesta forma no és neutra, sinó que també comporta un significat en relació amb el que s'hi explica. Vegem-ne un exemple seguint amb *Operación Masacre*:

«Porque el mismo Walsh, consultado acerca de por qué no había escrito simplemente una novela con un tema tan formidable y tan, justamente, novelesco, como el del fusilado que vive, anotaba que 'la denuncia traducida al arte de la novela se vuelve inofensiva, es decir, se sacraliza como arte. Por otro lado, el documento, el testimonio, admite cualquier grado de perfección, en la selección, en el trabajo de investigación se abren inmensas posibilidades artísticas'. Y también, en sus diarios de 1971: 'El testimonio presenta los hechos, la ficción los representa. La ficción resulta encumbrada porque no tiene filo verdadero, no hiera a nadie, no acusa ni desenmascara'.»

Martín Prieto (2011). *Breve historia de la literatura argentina* (pàg. 208). Argentina: Penguin Random House.

A banda dels elements textuais (forma i estructura, estil, personatges, etc.), els elements paratextuals, com ara les notes introductòries, les ressenyes, les sinopsis, els pròlegs, els epílegs, etc., constitueixen una part fonamental de l'obra de no-ficció en el sentit que sovint adverteixen el lector de la relació entre la història i la ficció o la no-ficció dels fets que s'expliquen i, en molts altres casos, contextualitzen la situació històrica i els motius que mouen l'autor a ocupar-se'n.

Així, per exemple, *Operación Masacre* està dividida en tres parts, titulades, significativament: 1. «Las personas»; 2. «Los hechos»; 3. «Las evidencias». La tercera edició del llibre, de 1964, compta amb un pròleg en què l'autor explica els motius de la seva investigació dels fets, el procediment d'escriptura, la investigació i la intervenció dels testimonis i, també, hi trobem un epíleg en què l'autor fa una avaluació de la novel·la.

El pròleg és un relat no solament del posicionament sinó també de les vivències de l'autor en relació amb els afusellaments i, en general, amb la situació política del país. Walsh parla de la impressió que li provoquen els testimonis, del canvi de vida que ha de fer per a poder encarregar-se de l'elaboració de la novel·la i apel·la al record de la seva pròpia experiència:

«En ese mismo lugar, seis meses antes, nos había sorprendido una medianoche el cercano tiroteo [...] en la fracasada revolución de Valle. Recuerdo cómo salimos en tropel los jugadores de ajedrez [...] Recuerdo que después volví a encontrarme solo en la oscurecida calle 54 [...] Recuerdo la incoercible autonomía de mis piernas... [...] La violencia me ha salpicado las paredes, en las ventanas hay agujeros de balas, he visto un coche agujereado y adentro un hombre con los sesos al aire, però es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos.»

Rodolfo Walsh (2009). *Operación Masacre* (pàg. 17-18). Buenos Aires: De la Flor.

Més inquietant i, probablement de factura més literària, és la nota que Emmanuel Carrère fa servir de pròleg per a la seva obra, *L'adversaire* (2000), una recreació de la història de l'assassí i impostor Jean-Claude Romand que va començar a França el 1993:

«El matí del dissabte 9 de gener de 1993 mentre Jean-Claude Romand matava la seva dona i els seus fills, jo assistia amb la meua família a una reunió pedagògica a l'escola de Gabriel, el nostre fill gran. Tenia cinc anys, l'edat d'Antoine Romand. Després vam anar a dinar a casa dels meus pares i Romand a casa dels seus, que va matar havent dinat.»

Emmanuel Carrère (2000). *L'adversari* (pàg. 5, trad. Marta Marfany). Barcelona: Empúries.

### ***L'adversaire***

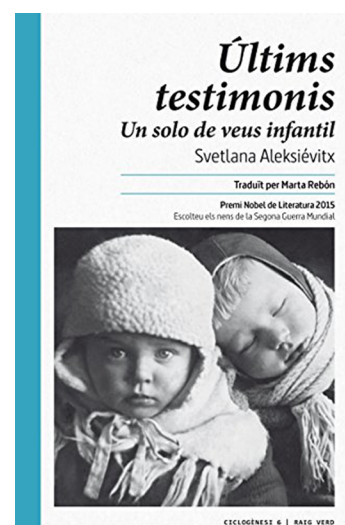
La novel·la de Carrère, de 2000, és una de les cinc obres de no-ficció de l'autor francès. L'obra relata la impostura de Jean-Claude Romand qui, després d'inventar-se una vida durant vint anys, va acabar assassinant la seva família per temor a ser descobert. A *L'adversaire*, Carrère relata la història sense cap intenció d'objectivitat, com podem comprovar a la nota introductòria, en què es posiciona en relació amb els fets narrats. Lluny de ser una crònica dels crims o un relat periodístic, Carrère intenta entrar en la consciència de Romand per a entendre els seus pensaments i motivacions per mitjà de la reconstrucció de la seva vida, a la manera de Capote amb els personatges d'*A sang freda*. El 2002, la història de Romand va ser portada al cinema en una pel·lícula dirigida per Nicole García i protagonitzada per Daniel Auteuil.

Per a seguir amb els exemples dels elements paratextuals com a indicadors del caràcter no ficcional de les obres, vegem un fragment que apareix a la contracoberta de l'edició a Raig Verd de l'obra *Últims testimonis* (2016), de Svetlana Aleksíevitx, que hi construeix tot un univers a l'entorn de la història de l'antiga Unió Soviètica. Aleksíevitx, Premi Nobel de Literatura 2015, explica la història per mitjà dels testimonis de persones anònimes. Del gènere que conrea se n'ha dit **novel·la de veus**:

«Una extraordinària obra coral que enalteix la no-ficció com un gènere imprescindible i fascinant. [...] Svetlana Aleksíevitx va entrevistar molts dels orfes de la Segona Guerra Mundial i va teixir amb els seus testimonis una nova i inesperada perspectiva d'una de les tragèdies més grans de la història.»

*Culturamas.*

De la mateixa manera, una ressenya pot fer atenció sobre els elements que adscriuen l'obra a la no-ficció. És el cas de la crítica sobre *Un día más con vida* (2018), pel·lícula d'animació sobre un dels viatges de Kapuscinski, un reporter



Svetlana Aleksíevitx (2016). *Últims testimonis*. Barcelona: Rayo Verde.  
Font: amazon.com

polonès que viatja a l'Angola de la guerra freda, durant la guerra civil que va patir el país després de la seva independència. El relat esfereïdor pren la forma de l'animació cinematogràfica i de fragments documentals que indiquen la veracitat dels fets relatats. La naturalesa extraordinària del fet real reclama, justament, un aclariment sobre la veracitat del que s'hi explica ja que la versemblança del relat queda qüestionada:

«Así que Kapuscinski se lanza a buscar a un militar portugués que abandonó su patria y se dedica a ayudar y entrenar a los angoleños rebeldes que se niegan a dar un paso atrás después de lograr la independencia. Comienza de este modo **una aventura casi suicida, tan increíble** que parece inventada.»

Juan Luis Caviaro (2018). «Un día más con vida: espectacular crónica que cuestiona el papel del reportero en tiempos de guerra. ESPINOF. Disponible a: [www.espinof.com/criticas/dia-vida-espectacular-cronica-que-cuestiona-papel-reportero-tiempos-guerra](http://www.espinof.com/criticas/dia-vida-espectacular-cronica-que-cuestiona-papel-reportero-tiempos-guerra).

### 3. Les fronteres de la no-ficció

Al llarg d'aquesta digressió sobre la narrativa de no-ficció, hem entrat i sortit en diverses ocasions de l'espai en què es congria una pregunta fonamental, tot i la seva aparent simplicitat: què expliquen els relats de no-ficció? Hem parlat de reconstrucció o reelaboració del fet històric, de narrativització del relat dels testimonis, de voluntat de denúncia, de cerca de justícia, d'oposició al silenci, d'alternatives al relat oficial, etc.

Trobarem moltes obres i molt variades que s'atenen a la idea de no-ficció que hem plantejat aquí i, per tant, escollirem els dos espais més representats a nivell general en els textos de no-ficció: aquell en què coincideixen la literatura i el periodisme, d'una banda, i el que representa la confluència entre la literatura i la història, de l'altra. Són les obres que narren fets relatius a situacions traumàtiques (considerant tota l'amplitud del terme) i a contextos bèl·lics. Per això parlarem d'articulació literària de l'experiència i de narratives de la memòria en relació amb la no-ficció, donant compliment a l'esquema enunciat més amunt que estipula que aquesta modalitat discursiva està en l'interstici entre els gèneres i les disciplines.

#### 3.1. Entre la literatura i el periodisme: l'evolució del reportatge i la crònica

En l'àmbit anglosaxó, la no-ficció apareix a la dècada dels seixanta molt lligada al que es coneix com a *New Journalism* i en contacte amb el periodisme. Per tant, és comprensible que la crítica estipuli les característiques del gènere segons el major o menor acompliment amb el codi periodístic. Una de les obres de referència és *El nuevo periodismo* (1973), de Tom Wolfe, que estableix el *New Journalism*, la no-ficció, com un nou periodisme que supera el convencionalisme de les formes periodístiques anteriors, que queden així qüestionades. El que estableix Wolfe és la pràctica d'un periodisme que pugui ser llegit *com una novel·la*, és a dir, textos fidels a la realitat escrits amb tècniques pròpies de la narrativa que superin els principis d'objectivitat i neutralitat propis del periodisme.

Segons Wolfe, el nou model de reportatge que es proposa amb el *New Journalism* és el que recull tot tipus de material sobre un tema determinat a fi d'interpretar-lo i elaborar-lo aprofitant artificis literaris amb la finalitat d'apel·lar a l'emoció del lector sense perjudicar la veracitat dels fets. Així, aquest tipus de text utilitza les tècniques pròpies de la literatura com ara la descripció d'escenes que fan evolucionar l'acció, la caracterització dels personatges mitjançant els diàlegs, la significació dels símbols i l'adopció d'un punt de vista determinat. Segueixen Wolfe autors com Norman Mailer, Jimmy Bres-



Tom Wolfe  
Font: hearstapps.com

#### Lectura complementària

**Tom Wolfe**, autor de diversos relats de no-ficció, també teoritza sobre el gènere a *El nuevo periodismo* (1984). Barcelona: Anagrama.



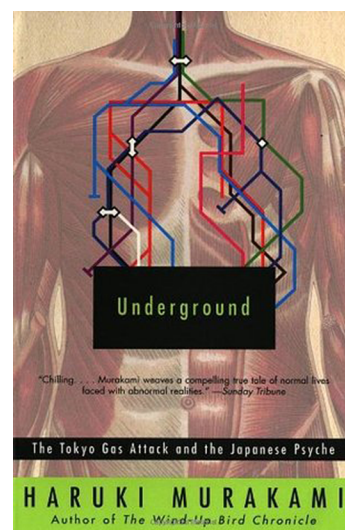
lin i Truman Capote, tot i que aquest darrer pretén allunyar-se'n donant més importància a la naturalesa artística del nou periodisme i problematitzant la relació entre la subjectivitat i el relat de la veritat.

Tant el tema de la veritat com el de l'objectivitat han estat els dos punts més qüestionats del *New Journalism*. Els dubtes que, en el moment de la seva aparició, planaven sobre el gènere es referien, sobretot, al fet que es volgués reemplaçar l'objectivitat pròpia del periodisme per una subjectivitat que podia posar en dubte la credibilitat de tota la professió. Davant el posicionament dels qui asseguraven que es podien escriure històries atractives i estèticament riques sense sacrificar-ne la veracitat, els detractors advertien de la possibilitat que es manipulés la veritat en favor d'una major dramatització de la història relatada. Enmig del debat suscitat, diaris com el *New York Herald Tribune*, *Esquire*, *The New Yorker* o *New York Times* van publicar, amb molt d'èxit, articles que posteriorment es convertirien en novel·les de no-ficció. Aquest és el cas de les novel·les referides de Walsh, Capote i la reconeguda obra de Tom Wolfe, *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, 1965, traduïda al castellà com *El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*.

### **Relato de un naufrago**

Tot i ser catalogada simplement com una novel·la, *Relato de un naufrago* (1970), de Gabriel García Márquez, també està dins dels paràmetres del nou periodisme en l'àmbit sud-americà. En primer lloc, el relat va ser publicat per capítols al diari *El Espectador*, com a crònica del naufragi de vuit mariners de l'exèrcit i, quinze anys més tard, apareix com a novel·la amb un apèndix en què l'autor parla de la «reconstrucció periodística» d'un testimoni que correspon al mariner que va sobreviure a la catàstrofe i a qui l'autor cedeix la veu. La diferència essencial entre el text de García Márquez i el de Walsh, i que apropa aquell als autors nord-americans de no-ficció, és l'absència del compromís polític i ètic tan present en l'obra de l'argentí.

Hi ha tota una sèrie d'obres que fugen de l'esquema que hem establert en relació amb el *New Journalism* però que, tot i així, mantenen correspondències amb els trets característics dels textos de no-ficció en la seva interacció entre la literatura i el periodisme o, potser més concretament, entre el text literari i la crònica o el documental. És el cas, per exemple, d'*Underground* (1997), de Haruki Murakami, sobre els atacs amb gas sarín al metro de Tòquio. L'autor transcriu, evitant d'intervenir-hi, les entrevistes que va realitzar tant a les víctimes de l'atac com als seus autors, membres de la secta Aum Shinrikyō. Com a l'obra de Svetlana Aleksíevitx, també a *Underground* desapareix la veu del narrador o apareix convertida en la veu de l'entrevistador, és a dir, no hi ha un tractament literari ni una construcció discursiva dels testimoniatges.



Haruki Murakami (1997). *Underground*. Tokyo: Kodansha.

Font: i.gr-assets.com

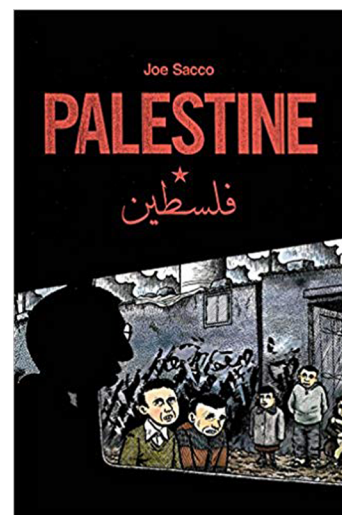
També la novel·la gràfica s'ha fet càrrec d'obres sorgides del contacte entre la literatura i el periodisme. Hi destaquen les obres de Guy Delisle, entre les quals *Pyongyang, A Journey in North Korea* (2004), en què l'autor quebequès presenta un documental novel·lat i historiat sobre Corea del Nord. També cal esmentar l'obra gràfica de Joe Sacco, autor d'una quinzena de reportatges de guerra publicats com a còmics (entre els més destacats, *Palestine*, de 1993 i *Safe Area Gorazde: The War in Eastern Bosnia 1992-1995*, publicada l'any 2000).

Més enllà de la trobada entre la novel·la i el documental o crònica, algunes obres de teatre i de televisió s'han acostat a la no-ficció per mitjà de la recreació d'esdeveniments a partir d'una investigació. Els dos exemples que posem a continuació problematitzen el concepte de no-ficció tal com l'hem anat construint, però resulten eficaços per a entendre com, en els textos no-ficcional, el joc de forces entre la literatura (quant a narrativització) i el reportatge (quant a document verídic) sempre és desigual i no permet l'equilibri perfecte, encara menys en gèneres vinculats a les arts escèniques en què els elements propis del mitjà requereixen un nivell determinat d'elaboració. Sense voluntat d'aprofundir-hi, podríem plantejar-nos, amb les teories de la dramaturgia, quina seria, en el cas del teatre, la identificació entre autor, personatge, director i actor, per exemple, qüestió que alteraria la fórmula relativa a la correspondència de les identitats dels subjectes en què hem basat la no-ficció.

D'una banda, *Port Arthur, un interrogatorio al borde del abismo* (2016), de Jordi Casanovas i Sílvia Sanfeliu, és una obra teatral basada en la transcripció de l'interrogatori realitzat a Martin Bryant, autor de la massacre esdevinguda l'abril de 1996 a Port Arthur, Tasmània, en què hi van morir 35 persones i va provocar un canvi de legislació en relació amb la tinença d'armes al país. Una «nota del autor» aclareix que el text és la recreació d'una transcripció que es pot trobar a la xarxa i que ha donat lloc a diverses teories conspiratòries que plantegen la possibilitat que no sigui un text verídic. En tot cas, les darreres paraules de Jordi Casanovas en aquesta nota obren la porta a qualsevol tipus d'especulació: «Tres hombres luchan para descubrir la verdad en una ficción demasiado real».

D'altra banda, la sèrie televisiva *American History Crime. The People v. O. J. Simpson* (2016), d'Scott Alexander i Larry Karaszewski, és la recreació del judici per assassinat a O. J. Simpson. Es basa en el llibre *The Run of His Life: The people v. O. J. Simpson* (1996), de Jeffrey Toobin, una obra de no-ficció que recull documentació relativa al procés contra l'esportista. Si bé és cert que la sèrie ficcionalitza el judici, utilitza recurrentment imatges d'arxiu de l'època, de manera que fa un retrat social dels Estats Units d'Amèrica dels anys noranta quan parla, sobretot, dels conflictes racials, la corrupció policial o l'impacte del judici en la memòria dels nord-americans.

La distància entre el periodisme i la no-ficció (i, en aquest aspecte, també parlem de la distància entre la història i la no-ficció) es basa en la narrativització de les figures reals que es converteixen en personatges i en narradors, de ma-



Joe Sacco (1993). *Palestine*. Washington: Fantagraphics Books.  
Font: amazon.com

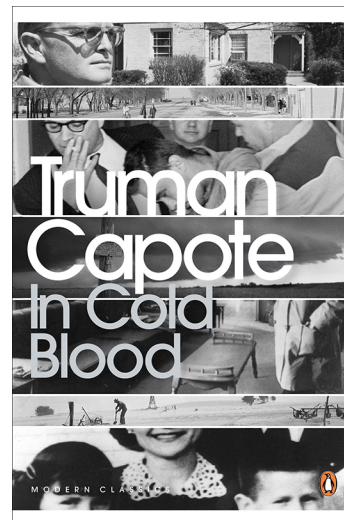
nera que la individualització que se'n fa els converteix en subjectes que participen tant del pla real com del pla narratiu. És per mitjà d'aquests subjectes que es construeix la veritat a partir de la seva versió, del seu relat.

### 3.1.1. *Nonfiction novel*: el cas paradigmàtic d'*A sang freda*, de Truman Capote

De la mateixa manera que l'interès de Walsh és activat per una conversa sentida en un bar de La Plata, a Capote, l'interès per l'assassinat de la família Clutter li arriba per la premsa escrita, en forma de notícia, el 1959. La societat estatunidenca va quedar commocionada per un crim que feia trontollar la seguretat amb què semblava que vivia la majoria de la ciutadania. Truman Capote, fins i tot abans de la detenció dels assassins, Dick Hickock i Perry Edward Smith, decideix dedicar-se a recopilar tota la informació possible no solament sobre els Clutter, sinó sobre el tipus de vida del poble de Holcomb i les circumstàncies que van permetre la massacre. Per a aconseguir-ho, el periodista i escriptor es va fixar l'objectiu de guanyar-se la confiança dels habitants del municipi, una població majoritàriament metodista, profundament religiosa, que, en principi, no va acceptar amb facilitat la complicitat d'un excèntric i homosexual periodista novaiorquès. Emprèn aquesta aventura amb l'escriptora Harper Lee, amb qui estava treballant en altres projectes i qui l'infon ànims quan se li tanquen portes o la investigació no avança. Com que Capote creia que l'enregistrament dels testimonis feia perdre l'espontaneïtat del seu relat, no prenia ni tan sols notes escrites. Al vespre, els dos escriptors refeien i escrivien en les converses. Després de la detenció dels acusats, també s'hi entrevista en nombroses ocasions, amb la intenció de recrear el tipus de vida que havien portat dos nois joves a cometre petits delictes fins a arribar a l'assassinat de quatre persones.

Capote, que articula una tesi al voltant del concepte *nonfiction novel* en l'entrevista «*The Story Behind a Nonfiction Novel*» (1966) en què parla de l'elaboració d'*A sang freda*, estipula que el seu objectiu va ser crear una novel·la a partir de la recopilació exhaustiva d'informació, dades i testimonis sobre el fet que volia relatar i admet que, descartada l'objectivitat pròpia del periodisme, pretén oferir un punt de vista que, malgrat la seva parcialitat implícita, és legítim perquè es recolza en la veritat.

En la nota introductòria que obre la novel·la, l'autor justifica la seva naturalesa no-ficcional amb tres idees clares, això és, el seu punt de vista com a personatge narrador, l'ús de la documentació oficial i l'entrevista amb els testimonis com a fonts d'informació i, en darrer terme, el procés obligat d'investigació i reconstrucció que acaba configurant el text literari:



Truman Capote (1965). *In Cold Blood*. Nova York: Penguin Random House.  
Font: wrbh.org

«Tot el material d'aquest llibre no derivat de les meves observacions ve dels registres oficials o és el resultat de les meves entrevistes amb persones directament afectades. Molt sovint l'enquesta em prenia llargs períodes de temps. Com que molts dels meus "col·laboradors" ja s'identifiquen en el text, fóra redundant d'anomenar-los aquí [...] Tampoc no intentaré de fer una llista amb els noms de tots aquells ciutadans del comtat de Finney que, malgrat que no apareguin en aquestes pàgines, han proporcionat a l'autor amistat i hospitalitat, que només poden ser correspostes amb reciprocitat, però sense que mai es puguin deixar saldades del tot.»

Truman Capote (2006). *A sang freda* (pàg. 11, trad. Avel·lí Artís-Gener). Barcelona: Proa.

Així doncs, la recopilació d'informació –a banda de les entrevistes, Capote també investiga el cas a partir dels documents oficials que conté la causa oberta contra els presumptes assassins– i la creació del subjecte narrador es posen al servei de la voluntat doble de l'autor: d'una banda, la de reconstruir el context que permet els assassinats (el dels assassins i el de la comunitat en què el crim té lloc) i, de l'altra, la d'oferir-ne una visió mediatitzada per la seva subjectivitat, lluny de l'objectivitat del tractament periodístic. Per a aconseguir-ho, l'escriptor utilitza el discurs indirecte lliure que, aplicat al reportatge novel·lat, li permet sumar el punt de vista extern de l'investigador amb l'intern dels personatges. Si bé és cert que aquest estil comporta el risc de fer desaparèixer el rigor documental requerit al reportatge periodístic, l'ús magistral que en fa Capote li permet mantenir aquest rigor sense perdre qualitat en la vocació literària. En definitiva, l'accés que el lector té a l'interior dels personatges no li és atorgat per mitjà del relat dels seus sentiments o reflexions, sinó que l'ha d'inferir de la seva conducta i actitud davant dels fets que es van succeir.

En realitat, Truman Capote escriu un reportatge en forma de novel·la i amb un estil literari més propi de la narrativa que de la crònica. Al llibre, s'hi intercalen pàgines dedicades als assassins, a les víctimes, als testimonis i al poble de Holcomb. No solament l'obra en si mateixa, sinó la popularitat de l'autor i la seva figura controvertida, van fer d'*A sang freda* la novel·la inaugural de la no-ficció i d'obra emblemàtica del nou periodisme.

### 3.2. Entre la literatura i la història: narratives de la memòria

La no-ficció presenta solucions narratives a la complexa relació que es presenta en el relat literari, entre els subjectes que són autors i narradors alhora, entre el fet real i el fet literari, entre el discurs historiogràfic del fet i la construcció del record i, finalment, entre la història, la memòria i la literatura. Ens situem, aquí, en les fronteres amb l'àmbit de les literatures del jo: biografia, autobiografia, diari, relats de vida, obres epistolars o escrits testimonials, textos relatius a les narratives no fictionals. Però el nostre interès se centra en les obres relatives a les narratives de la memòria, és a dir, aquelles que narrativitzen el passat per mitjà de discursos que (re)construeixen el record. Les obres de no-ficció adscrites a les narratives de la memòria se singularitzen per la seva capacitat de produir significats i representacions simbòliques d'una realitat històrica determinada i que ho fan, és clar, sense utilitzar la ficció com a estratègia narrativa.

A diferència de la historiografia, la memòria recrea el passat a partir del record, que actua com a dispositiu, sense la voluntat de distanciament i objectivitat que se li suposa a l'estudi de la història. Una i altra, història i memòria, comparteixen, però, alguns trets característics com ara la seva naturalesa selectiva i narrativa. La propietat selectiva es concreta en la impossibilitat del record total i en la necessitat que la memòria s'articuli a partir de l'oblit com a part constitutiva de la mateixa, de manera que els marcs socials i culturals en què es dona la memòria indueixen una negociació social i una selecció entre les diferents versions del passat. La propietat narrativa ens duu a la reflexió sobre la literatura i la seva relació amb els processos de rememoració, és a dir, a les interferències entre la historiografia, la memòria i la literatura.

En relació amb aquesta propietat narrativa, concloem que tant la historiografia com la memòria i la literatura utilitzen estructures narratives per a representar esdeveniments del passat i el llenguatge literari com a articulador de l'experiència. En cap cas, per tant, el relat no és neutre, perquè està mediatitzat per qui el produeix (que és qui imposa una determinada estructura al relat, escull un tipus de trama i selecciona allò que vol recordar i el que vol oblidar). Ara bé, de les diferències entre unes i altres, destaquem el poder d'invenió de la literatura i també la possibilitat que té la literatura de representar la consciència, de donar al lector la possibilitat de tenir accés a l'experiència dels diversos personatges. La literatura, a diferència de la historiografia, pot construir versions del passat i, alhora, reflexionar sobre el propi procés de creació. A banda d'aquestes consideracions, les anomenades *narratives de la memòria*, i també altres expressions artístiques, constitueixen un sistema simbòlic que participa en la (re)construcció del passat col·lectiu, i ho fan, a diferència de la historiografia, sovint amb una voluntat testimonial i sense cenyir-se a un criteri de veracitat sinó, més aviat, construint un relat a l'entorn de la versemblança dels fets narrats que respon a la construcció d'una versió.

La literatura es converteix en un mitjà de reflexió crítica sobre el passat i les seves representacions, amb poder per a intervenir en la modificació de l'imaginari col·lectiu, en la construcció del sentit del passat i en la configuració de noves memòries per mitjà de processos estètics.

En l'estudi de la memòria (de la qual s'ocupen els *Memory studies*) hi concorren diverses concepcions a l'entorn de la memòria mateixa i de l'articulació que se n'ha fet individualment i col·lectivament al llarg de la història. La necessitat de conservar i transmetre les vivències i el record d'aquestes vivències dels testimonis i supervivents d'un fet traumàtic, sumada a la necessitat d'ordenar el passat i de proporcionar nous relats que contravinguin el relat historiogràfic oficial, ha propiciat la constitució d'una **memòria cultural** amb capacitat per a crear noves imatges del passat i modificar-ne les existents.

Astrid Erll, en la seva obra *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio* (2012), estipula la **memòria cultural** com a marc d'anàlisi literària i l'assimila a la memòria col·lectiva amb el benentès que facilita la representació de les formes de record i oblit que es produeixen en contextos socioculturals. La proposta d'Erll sobre la memòria cultural és que no totes les fórmules de recordació que es donen en contextos socioculturals, però, són producte d'experiències directes, sinó de representacions que han estat transmeses per mitjà de diferents mitjans de memòria, com ara la literatura.

Així doncs, moltes obres literàries s'han fet càrrec de la narrativització de l'experiència de testimonis directes o vicaris, tant utilitzant la ficció com a estratègia narrativa –amb el benentès que possibilita que els textos tematitzin el que altres sistemes simbòlics no tracten, per impossibilitat o per manca d'interès– com utilitzant els recursos propis dels textos no ficticials. En aquest darrer cas, descartats els gèneres en què coincideix la identitat de l'autor, el narrador i el personatge protagonista, parlem de narratives de no-ficció situades en l'espai que comparteixen la història, la memòria i la literatura.

Aquestes obres, que mantenen els trets propis de la no-ficció que hem identificat en la intersecció entre el periodisme i la literatura, adopten formes i estratègies literàries pròpies del relat de l'experiència i del discurs testimonial. Per aquesta raó, estan assenyalades sovint com a novel·les testimonials, *testimonio*, *lifewriting*, etc., i associades a processos traumàtics i contextos bèl·lics. En aquestes obres, el fet real no serveix –com en les obres de ficció– ni com a estímul creatiu ni com a referent contextual, sinó que adquireix la centralitat que li correspon en la seva relació amb qui testimonia en el sentit que la identificació entre els elements que referencien persones o esdeveniments i els elements referenciats és total. Ens trobem davant de textos que recreen el fet històric a partir del record, propi o heretat, i de l'experiència, i que s'acosten, en molts casos, a la forma de l'autobiografia i el relat testimonial.

### **3.2.1. L'Holocaust com a símbol de la història generadora de relats memorístics**

En el món occidental, els discursos i estudis sobre la memòria han estat estimulats i generalitzats arran dels debats sobre la Segona Guerra Mundial i, molt particularment, sobre l'extermini nazi. A partir de la dècada de 1980, aquests discursos s'intensifiquen i es globalitzen de manera que fan sorgir debats similars a l'entorn d'altres sistemes totalitaris, dictadures, estats de repressió o traumes socials i col·lectius diversos, tant en el continent europeu com al Con Sud. Huyssen (2000) planteja la **globalització del discurs de l'Holocaust** de manera que aquest perd la seva condició de fet històric concret i funciona com a metàfora d'altres històries traumàtiques i la seva memòria.

Els estudis sobre la xoà constitueixen la base sobre la qual s'han construït els estudis culturals de la memòria a Europa i en els quals s'ha fonamentat bona part de la producció literària vinculada al testimoni dels conflictes bèl·lics. Així, els termes «trauma», «genocidi», «víctima» o «testimoni» són resignificats arran del canvi ètic que representa l'experiència de l'Holocaust i de l'articulació del trauma històric que, per primera vegada, es fa des de la perspectiva i amb la veu de les víctimes. Generalment, els autors que s'ocupen de l'estudi de la memòria consideren l'Holocaust com a símbol inaugural de l'«era del testimoni», en paraules d'Annette Wieviorka (1998). Segons Esther Cohen (2006), a partir dels anys 1970 emergeix conscientment la figura del testimoni en relació amb els camps d'extermini com a resposta col·lectiva al fenomen i, d'aquesta manera, el testimoni ocupa per primer cop el seu lloc a la història.

L'interès per aquest fet històric es desenvolupa en els *Holocaust studies* i deriva en el que s'ha anomenat *moda de la memòria*, *boom de la memòria* o *cultura de la memòria*, termes que indiquen que s'assumeix la importància i l'obligatorietat de recordar i donen compte de la ingent quantitat d'estudis acadèmics i de la producció cultural a l'entorn d'altres fets traumàtics, més enllà de la Segona Guerra Mundial, com ara els règims totalitaris de Sud-Amèrica i de l'Europa de l'Est o la Guerra Civil espanyola.

*Si això és un home* (1947), de Primo Levi, és, probablement, la novel·la de no-ficció més paradigmàtica en relació amb l'experiència dels camps de concentració nazis. Icona de les narratives testimonials sobre els *lager*, és el relat amb què Levi pretén proporcionar documents per a un «estudi asserenat d'alguns aspectes de l'ànima humana» (Levi, 2001, pàg. 19, trad. Francesc Miravittles i Salvador). La seva vocació és estrictament testimonial, de tal manera que afirma que si no hagués passat pel camp, mai no hauria escrit res i que el fet d'haver testimoni el fa sentir-se en pau amb ell mateix ja que «[l]a necessitat d'explicar als 'altres', de fer partícips als 'altres', havia assumit entre nosaltres, abans i després de l'alliberament, el caràcter d'un impuls immediat i violent» (Levi, 2001, pàg. 20). No tothom té aquesta capacitat, ni la necessitat, del testimoni immediat. Jorge Semprún, per exemple, no escriu fins cinquanta anys després de l'alliberament dels camps, però són diversos els presoners alliberats que es plantegen la necessitat d'explicar la pròpia experiència i, alhora, la impossibilitat de fer-ho. El mateix Semprún s'interroga a *La escritura o la vida* (1994): «Estábamos preguntándonos cómo habrá que contarle, para que se nos comprenda. ¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo inimaginable si no es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva?». Aquesta obra, a cavall entre l'autobiografia i l'assaig, serveix a l'autor per qüestionar-se no solament la possibilitat de narrar l'experiència del trauma, sinó la possibilitat de viure en l'oblit. Una i altra ofereixen un relat testimonial amb la forma de la no-ficció, a diferència, per exemple, de l'aclamada obra d'Imre Kertész, *Sense destí* (1975) de qui l'autor mateix ha explicat que, tot i basar-se en la seva experiència als camps d'Auschwitz i Buchenwald, és una novel·la ficcional.

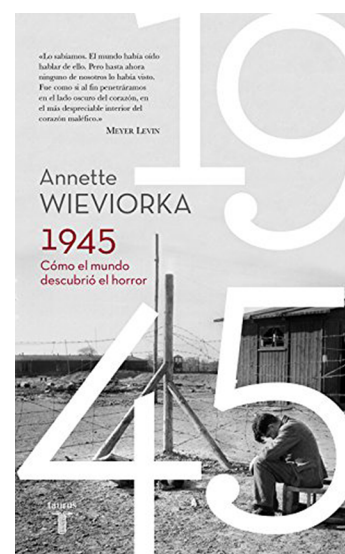
En aquestes obres, la recopilació d'informació, documentació i testimonis que hem establert com a estratègia de construcció literària en les obres del *New Journalism*, per exemple, és substituïda per l'experiència de l'autor que és, alhora, narrador i, potser, també personatge protagonista (amb diferents graus de trets ficticials segons el cas). S'allunyen de l'autoficció perquè els fets relatats són reals i de l'autobiografia perquè no tenen la pretensió de consignar un trajecte vital, sinó de donar relleu a un aspecte determinat d'aquest trajecte que, a més, té a veure amb la reconstrucció de la història personal i col·lectiva.

Als anys vuitanta, però, el sorgiment de l'interès per l'Holocaust és determinat per la necessitat dels descendents de les víctimes de reconstruir la història familiar per a donar-hi sentit i completesa. Apareixen, en aquest context, diverses obres que compten amb la narració d'un testimoni delegat, potser dipositari de l'herència oral familiar, potser de documents, cartes, fotografies o de resultats d'una cerca de familiars desapareguts. Algunes d'aquestes obres literàries són exemples clars de novel·les de no-ficció situades en l'interstici, o potser la fusió, de la memòria i la literatura.

N'és un referent *Maus: Relat d'un supervivent* (1991), d'Art Spiegelman, novel·la gràfica en què l'autor recrea la història de la deportació a Auschwitz dels seus pares a partir d'entrevistes al seu pare i de fotografies familiars. La novel·la, que combina diferents trames i plànols temporals, se situa en el passat del pare, el present de la relació entre pare i fill i la història de la creació del còmic, en un exercici metanarratiu. En el dibuix, l'ús d'animals antropomòrfics per a la representació dels jueus, els alemanys, els polonesos, els francesos, els suecs i els nord-americans que hi apareixen, respon a la voluntat de l'autor d'establir una metàfora a partir de la deformació dels personatges, més que no pas per l'interès a ficcionalitzar la història.

Un altre model literari és *1945. Cómo el mundo descubrió el horror* (2016), d'Annette Wieviorka, en què l'autora reconstrueix el periple del periodista Meyer Levin i el fotògraf Éric Schwab mitjançant els camps alliberats que havien visitat els generals Patton, Bradley i Eisenhower en un exercici que pretenia mostrar les restes de la barbàrie. Wieviorka analitza la reacció dels aliats davant el descobriment de l'horror i la figura dels còmplices necessaris dels nazis a partir del viatge de Levin i Schwab.

Com tants d'altres, Spiegelman i Wieviorka s'erigeixen en portadors de la memòria dels seus avantpassats i, per mitjà de la recuperació de l'experiència individual, elaboren unes obres que reconstrueixen el passat a partir del record transmès. Aquesta funció dels autors –Spiegelman com a dibuixant i Wieviorka com a especialista en l'Holocaust– aconsegueix amb els principis de documentació, recopilació i elaboració literària del fet real propis de les narratives de no-ficció.



Annette Wieviorka (2016). *1945. Cómo el mundo descubrió el horror*. Madrid: Taurus.  
Font: amazon.com



### **L'experiència d'Antonio Hernández Marín, deportat a Mauthausen, a Twitter**

L'any 2015 apareixia a Twitter un perfil que, amb el nom d'@deportado4443, reclamava, en primera persona –una autoria fingida– l'experiència de l'oncle de Carlos Hernández de Miguel, Antonio Hernández Marín, deportat a Mauthausen. El perfil es constituïa així en portaveu dels companys del presoner que, piulada a piulada, narrava el que hauria anat passant al camp de concentració a mode de diari. El 2017, l'experiència es va convertir en una novel·la gràfica il·lustrada per Ioannes Ensis. A la contracoberta de *Deportado 4443: sus tuits ilustrados*, Hernández de Miguel aclareix: «Un trabajo hecho desde el más absoluto rigor histórico, sin margen alguno para la invención. Todo lo que se muestra en estas páginas se basa en el testimonio de los pocos supervivientes y en las pruebas documentales existentes».

No discutirem que l'Holocaust és, probablement, l'exemple paradigmàtic de la idea popularment acceptada que *la realitat supera la ficció* i que, en els textos de no-ficció, es concreta en el fet que, tot i fer referència a esdeveniments reals, tenen una aparença ficcional. També en aquest encreuament entre la memòria i la literatura, el text pretén relatar la veritat i, per a fer-ho, posa al seu servei documents, proves i testimonis que, en l'elaboració de l'obra, constitueixen la *versió* de l'autor i, sovint, una *versió alternativa* al discurs oficial.

També és el cas d'algunes obres relatives a altres conflictes bèl·lics i estats de repressió com *Buenos días, camaradas* (2003), d'Ondjaki, pseudònim de Ndalú de Almeida, que narra la seva experiència personal en el context de la independència d'Angola. Ondjaki és autor d'altres obres fictionals que referencien esdeveniments i processos polítics i bèl·lics, com ara la guerra civil anglesa o la postguerra a la ciutat de Luanda. L'autor ha reconegut que, perquè una obra sigui versemblant, cal alterar i minimitzar l'impacte dels fets reals. De la mateixa manera, podem esmentar *Grain de sable, les combats d'une femme de disparu* (1983), de Nadine Barry, que relata els onze anys d'investigació sobre la mort del seu marit després de les tortures a què el va sotmetre el règim de Sékou Touré a Guinea Conakry i, també, un seguit de novel·les a mig camí entre l'autobiografia i la no-ficció, com algunes de les produccions de Hisham Matar i Mohamed Choukri o la magnífica obra de Nadejda Mandelstam, *Contra tota esperança* (1970), en què l'autora explica la persecució, exili i mort del seu marit, el poeta Óssip Mandelstam, i, alhora, fa un retrat excepcional tant de la generació d'intel·lectuals amb què va conviure com de la història de la Rússia del primer terç del segle XX.

Destaquem, en l'òrbita de les produccions literàries a l'entorn de la Guerra Civil espanyola, l'obra de Mercè Núñez Targa, *Cárcel de Ventas* (1967), escrita a l'exili i que descriu la història de les dones empresonades pel franquisme a partir de la seva pròpia experiència. És una obra testimonial que conté la història real de diverses dones, polítiques, activistes o, simplement, víctimes que van patir l'empresonament, la tortura i, en molts casos, la mort. És el cas de Nicolasa Blas Santamaría, Matilde Revaque, Elena Cuartero o Julia Lázarro, totes elles figures reals que van ser executades. Núñez Targa, protagonista d'una biografia pròpia d'una novel·la (fugida del franquisme, acaba detinguda

a França, empresonada a Argelers i, posteriorment, a Ravensbrück) també escriu *El carretó dels gossos* (1980), una obra de no-ficció en què reconstrueix la seva experiència al camp d'extermini.

### 3.2.2. La no-ficció al límit de la ficció

La identificació d'obres de no-ficció en relació amb les experiències personals, en el seu contacte amb l'autobiografia, ens condueix a una problematització del terme *no-ficció* que podríem aplicar a diverses de les obres esmentades fins aquí. En quina alteració de la definició que hem fet de la no-ficció es manifesten les autobiografies novel·lades o les que confegeixen una reflexió a l'entorn d'un context històric determinat? Quin grau de ficcionalització hi ha en els relats dels testimonis delegats? Com podem establir la veracitat d'uns fets novel·lats? Vegem alguns exemples d'obres que susciten aquestes preguntes.

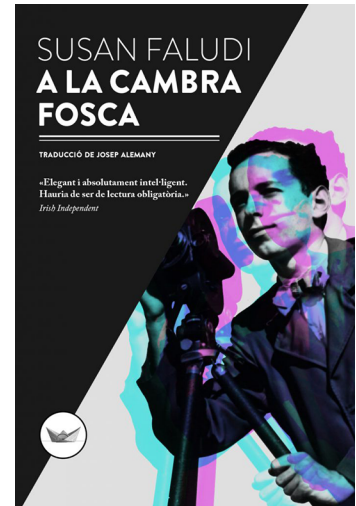
L'escriptor francès David Foenkinos, preguntat per l'espai que ocupa la ficció en la seva obra *Charlotte* (2015), respon que tots els fets que narra a la novel·la són reals. L'obra, que en realitat és una biografia novel·lada de la pintora alemanya d'origen jueu Charlotte Salomon, fugida dels nazis i executada finalment a Auschwitz, es basa en l'autobiografia de l'artista que Foenkinos fa servir, juntament amb l'anàlisi de la seva obra pictòrica, per a reconstruir el que ell imagina que va ser la seva vida. L'autor, però, aclareix que la seva obra és una novel·la perquè «trato de imaginar lo que ha pensado, lo que ha sentido».

També podríem interrogar-nos sobre la consideració de la novel·la de no-ficció de *Dona al punt zero* (1973), de Nawal Al-Saadawi. L'escriptora egípcia és dipositària del relat oral de la història de Firdaus (nom inventat darrere del qual s'amaga la identitat de la protagonista), una dona sentenciada a mort per haver matat el seu proxenet. Els pròlegs de l'autora ens forneixen de totes les eines per a interpretar fins a quin punt els fets que s'hi narren són reals, la descripció de la seva feina de reelaboració literària, l'origen de l'interès per la història i la voluntat de testimoniatge i denúncia del sistema patriarcal que persegueix amb la seva obra.

Finalment, per tancar aquesta breu exposició d'obres que ens posen al límit de les catalogacions, considerem *A la cambra fosca* (2016), de Susan Faludi, que hi presenta dues trames sobre identitats performatives: la del seu pare, que havia adquirit una altra identitat a partir del seu trànsit de gènere als setanta-sis anys, i la del seu país, Hongria, per mitjà de la història dels jueus hongaresos. Faludi inverteix deu anys en la investigació tant mèdica –en relació amb el pare– com històrica –en relació amb el país– per a poder escriure la novel·la. Etiquetada com a memòries, investigació sobre la identitat, viatge personal i familiar, biografia, autobiografia, crònica, *thriller* de misteri, etc. és un exemple de la dificultat de definir les obres que transiten entre la història, la memòria i la literatura.

#### **84, *Charing Cross Road***

El 1970, gairebé per casualitat, Helene Hanff veu publicat *84, Charing Cross Road*, un volum que reuneix les cartes que, durant més de vint anys, l'escriptora i periodista estatunidenca va intercanviar amb Frank Doel, un llibreter londinenc. Sense que hi hagi cap intervenció de l'autora ni cap indicació per a la seva lectura, el llibre, considerat una novel·la epistolar de no-ficció, conté estrictament les cartes i un *post scriptum* de Thomas Simonnet. L'obra ha estat portada al cinema en una pel·lícula de 1987 i també se'n va fer una adaptació teatral el 1981.



Susan Faludi (2016). *A la cambra fosca*.  
Barcelona: Periscopi.  
Font: llegirencatala.cat



## Bibliografia

**Amar Sánchez, Ana María** (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

**Aristòtil** (2000). *Poética* (trad. José Alsina Clota). Barcelona: Icaria.

**Arroyo, Susana** (2011). *La autoficción: entre la autobiografía y el ensayo biográfico. Límites del género*. Tesis doctoral. Madrid: Universidad de Alcalá.

**Barry, Nadine** (1983). *Grain de sable, les combats d'une femme de disparu*. París: Le Centurion.

**Erll, Astrid** (2012). *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio* (trad. Johanna Córdoba i Tatjana Louis). Bogotá: Universidad de los Andes.

**Hellmann, John** (1981). *Fables of Fact. The New Journalism as New Fiction*. Illinois: University of Illinois Press.

**Hollowell, John** (1979). *Realidad y ficción. El nuevo periodismo y la novela de no-ficción* (trad. M. Elisa Moreno). Mèxic: Noema.

**Huysen, Andreas** (2000, desembre). «En busca del tiempo futuro». *Puentes* (núm. 2, trad. Silvia Fehrmann).

**Lejeune, Philippe** (1975). *Le pacte autobiographique*. París: Seuil.

**Link, Daniel** (2007). «Rethinking past present». *Review: Literature and Arts of the Americas*. Routledge (núm. 40, pàg. 218–230).

**Martínez Rubio, José** (2014). «Autoficción y docuficción como propuestas de sentido». *Castilla. Estudios de Literatura* (núm. 5, pàg. 26-38).

**Plimpton, George** (1966, 16 de gener). «The Story Behind a Nonfiction Novel». *The New York Times* [en línia]. Disponible a: [movies2.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html](http://movies2.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html).

**Prieto, Martin** (2011). *Breve historia de la literatura argentina*. Argentina: Penguin Random House.

**Searle, John** (1983). *Intentionality: An Essay in the Philosophy of Mind*. Cambridge: Cambridge University Press.

**Waisbord, Silvio** (2000). *Watchdog Journalism in South America: News, Accountability, and Democracy*. Nova York: Columbia University Press.

**Wieviorka, Annette** (1998). *L'ère du témoin*. París: Plon.

**Wolfe, Tom** (1984). [1973]. *El nuevo periodismo* (trad. José Luis Guarner). Barcelona: Anagrama.

