
Hacia una literatura sin ficción

PID_00270131

Montse Gatell Pérez

Tiempo mínimo de dedicación recomendado: 2 horas





Montse Gatell Pérez

Doctora en Estudios de Lengua y Literatura Catalanas y Estudios Teatrales por la Universidad Autónoma de Barcelona (UAB), profesora de secundaria y profesora colaboradora de los Estudios de Artes y Humanidades de la Universitat Oberta de Catalunya (UOC).

El encargo y la creación de este recurso de aprendizaje UOC han sido coordinados por la profesora: Neus Rotger (2020)

Primera edición: febrero 2020
© Montse Gatell Pérez
Todos los derechos reservados
© de esta edición, FUOC, 2020
Av. Tibidabo, 39-43, 08035 Barcelona
Realización editorial: FUOC

Ninguna parte de esta publicación, incluido el diseño general y la cubierta, puede ser copiada, reproducida, almacenada o transmitida de ninguna forma, ni por ningún medio, sea este eléctrico, químico, mecánico, óptico, grabación, fotocopia, o cualquier otro, sin la previa autorización escrita de los titulares de los derechos.

Índice

Introducción	5
1. Una tentativa de definición	7
1.1. El problema de la nomenclatura: narrativas no ficcionales, narrativas de no ficción	7
1.2. El problema de la verdad	8
2. El discurso narrativo no ficcional	11
3. Las fronteras de la no ficción	16
3.1. Entre la literatura y el periodismo: la evolución del reportaje y la crónica	16
3.1.1. <i>Nonfiction novel</i> : el caso paradigmático de <i>A sangre fría</i> , de Truman Capote	19
3.2. Entre la literatura y la historia: narrativas de la memoria	20
3.2.1. El Holocausto como símbolo de la historia generadora de relatos memorísticos	23
3.2.2. La no ficción en el límite de la ficción	26
Bibliografía	29

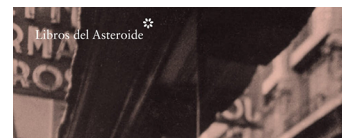
Introducción

Imaginemos la escena en la que un periodista, en las postrimerías del año 1956, oye una conversación en un café de La Plata y queda impactado por la frase «hay un fusilado que vive». Rodolfo Walsh (1927-1977) sabe inmediatamente que el fusilado es uno de los civiles ajusticiados como respuesta al intento revolucionario contra el régimen militar que había destituido al presidente Perón en 1955. La represión contra los opositores al régimen se había producido antes de que se decretara la ley marcial y había rumores de que algunos de estos revolucionarios habían sobrevivido a la ejecución. Walsh puede localizar a uno de los supervivientes y, a partir de su testimonio, emprende una exhaustiva investigación que acaba convirtiéndose en *Operación Masacre* (1957), la obra que desmiente la versión oficial de los hechos y en la que Walsh documenta un caso de terrorismo de Estado.

El afán catalogador nos empuja a considerar varios aspectos de la obra y sus elementos narrativos con objeto de adscribirla a los modelos literarios establecidos. De entrada, esta es la crónica de un hecho apoyada en un relato testimonial. No es, sin embargo, un reportaje periodístico ni un ensayo histórico, a pesar de que estos géneros, y también el documental o la crónica, serían los que se ajustarían más a la naturaleza de lo que se describe. Sabemos que se relatan hechos reales y que no contiene ningún elemento de ficción, por lo tanto, descartamos buena parte de los géneros narrativos que se definen como ficcionales. ¿Qué sucede, sin embargo, si añadimos a estas consideraciones la forma literaria que adquiere la narración del hecho real y el impulso que activa el acto creativo?

Nos movemos en un espacio al margen de las categorizaciones, en medio del cruce entre los géneros y las disciplinas, en unos limbos que generan denominaciones como *reportaje novelado*, *novela documental*, *literatura testimonial*, etc. ¿Por qué sumamos, en estas etiquetas, términos asociados a la literatura y a los textos no ficcionales?

A este género híbrido que parece surgir de una *contradictio in terminis* se le ha denominado **narrativa de no ficción** y de *Operación Masacre* (1957), de Rodolfo Walsh, se ha dicho que es la obra que lo inaugura.



Rodolfo Walsh
Operación Masacre
Introducción de Leila Guerriero



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

1. Una tentativa de definición

Nos preguntábamos, más arriba, cuál es el papel de la forma literaria que adquieren las narraciones de hechos reales y del impulso que activa el acto creativo. En relación con *Operación Masacre*, por seguir con el ejemplo de Walsh, la forma literaria que adopta la narración es la novela y el impulso del acto creativo es, sin duda, el interés por la búsqueda y la reconstrucción de la verdad (posteriormente a este proceso, también podemos hablar de reclamación de la justicia, de denuncia, etc.). Nos referimos, por lo tanto, a un hecho real sucedido en un lugar y un momento determinados. Lo que no está tan claro es si la manera de reconstruir literariamente este hecho *ha de ser*, o no, *verdad*. Porque uno de los aspectos que más nos interesa como lectores (también como espectadores) es el carácter ficticio o histórico de aquello que nos están explicando, es decir, si los acontecimientos narrados son ficción o no. En el caso de la obra de Walsh, el periodista investiga el fusilamiento de civiles contrarios al régimen a partir de documentación oficial y, sobre todo, a partir del relato de los testigos que localiza. Todo ello lo lleva a una investigación exhaustiva que tiene como objetivo, en primer término, desmentir la versión oficial de los hechos, es decir, aportar un nuevo relato, un discurso alternativo sobre el cual se han formulado las estructuras de poder en torno a un hecho real, objetivo, comprobable, pero que implica versiones diversas, subjetivas, interesadas.

El grado de veracidad y ficción, la relación entre el hecho real y el hecho narrado y, finalmente, el impulso creativo serán los ejes que nos permitirán definir las narrativas de no ficción.

Lectura recomendada

Los elementos paratextuales nos pueden ayudar a determinar aspectos relacionados con la veracidad de un texto o, incluso, con la naturaleza del impulso creativo. En el caso de *Operación Masacre*, por ejemplo, una gran cantidad de reseñas, artículos y estudios nos hablan de ello. Pero también un poema de Mario Benedetti en *Cotidianas (1978-1979)*, poemario de 1979 donde repite este verso que también es el título: «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: narrativas no ficcionales, narrativas de no ficción

La aparente contradicción que se establece en la etiqueta *no ficción* aplicada a la literatura proviene de una generalización igualmente controvertida: la idea de que la ficción es parte constitutiva del texto literario. El estudio de la tipología genérica de los textos nos ofrece un modelo de catalogación que distingue entre los textos literarios y los no literarios a partir de la presencia o

la ausencia de la ficción. Así, podemos encontrar una clasificación de los textos sin ficción que incluya el ensayo, el texto académico, el texto de referencia, el manual, el relato de viajes o el texto periodístico. Es decir, los correspondientes a las funciones textuales expositiva, argumentativa, instructiva, descriptiva o informativa.

Si bien estos son textos *no ficcionales* y *no literarios*, considerando la ausencia de ficción y su literariedad, comparten un espacio común con una serie de relatos que se sitúan exactamente en la línea divisoria entre los textos literarios y los no literarios: la biografía, la autobiografía, el dietario, el diario, los relatos de vida, las obras epistolares, los escritos testimoniales, etc. Son obras literarias relativas a las *literaturas del yo* que, junto a los textos históricos y periodísticos elaborados literariamente (sean reportajes, documentales, crónicas o entrevistas), están comprendidas dentro del concepto amplio de *narrativas no ficcionales*.

Mantendremos la denominación *narrativas* (o *novela* o *literatura*) de *no ficción* para los relatos literarios que se sitúan en la intersección doble entre los géneros y las disciplinas, aquellos que, por un lado, comparten estrategias narrativas con la novela, el testimonio, la crónica, el reportaje y el ensayo y, por otro lado, se estructuran en el entorno de ámbitos del conocimiento como la historia y el periodismo y donde coinciden la identidad del autor y la del personaje narrador.

1.2. El problema de la verdad

Parecería que la distinción entre la ficción y la no ficción remite a la veracidad de los hechos narrados, pero la articulación literaria de esta veracidad no está exenta de matices. Los términos *ficción* y *no ficción* son nociones que sobrepasan las categorías textuales y los géneros literarios y son lo suficientemente amplios como para comprender estrategias de comunicación cultural que se manifiestan de manera muy diversa por medio de diferentes producciones artísticas. En todos los casos, sin embargo, tanto la ficción como la no ficción – en cuanto a procesos de enunciación– contienen en su formulación una cierta intencionalidad del autor.

Lectura recomendada

Podéis consultar los trabajos de José Martínez Rubio (2014), que sigue a John Searle (1983), en cuanto a la voluntad y la intencionalidad de los discursos que el autor y el lector reconocen, más allá de la forma de estos discursos, con objeto de resolver *el problema de la verdad* en los textos literarios.

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

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

Decíamos que la distinción entre ficción y no ficción se basa, principalmente, en la referencia a hechos imaginarios (en el caso de la ficción) o a aspectos de la realidad extratextual (en el caso de la no ficción). Es decir, en la formulación de lo que podemos denominar *problema de la verdad*: ¿hasta qué punto es verdad lo que se narra en la obra literaria? ¿Cómo ha sido alterado el hecho real? Si una novela narra un hecho histórico, ¿puede construirse utilizando la ficción como técnica narrativa? Philippe Lejeune (1975) propone interpretar los textos, tanto los ficcionales como los no ficcionales, en vista de los *pactos de lectura*, unos pactos que están sujetos a los criterios de verdad y mentira en el caso de los textos no ficcionales y a la ficcionalidad en el caso de los ficcionales, donde no tiene cabida este cuestionamiento sobre la veracidad de los hechos narrados, aunque se puede reclamar su verosimilitud.

Como en tantas otras cuestiones, la *Poética* de Aristóteles nos ofrece elementos valiosos para el estudio del texto literario. Según sus teorías, el límite entre ficción y no ficción se corresponde con la distinción entre historia y poesía:

«No es función del poeta contar hechos que han sucedido, sino aquello que puede suceder, es decir, aquello que es verdad según la verosimilitud o la necesidad. El historiador y el poeta no difieren entre sí por el hecho de que uno escribe en prosa y otro en verso [...] La diferencia radica en el hecho de que uno narra lo que ha ocurrido, y el otro, lo que ha podido ocurrir.»

Aristóteles (2000). *Poética* (pág. 34, trad. José Alsina Clota). Barcelona: Icaria.

Actualmente, sin embargo, esta distinción entre la narración de hechos imaginarios o de hechos reales continúa siendo problematizada porque no se ha consolidado la separación entre ambas nociones. Susana Arroyo (2011, pág. 16) destaca la función de los paradigmas culturales e históricos en la fluctuación de la línea divisoria entre ficción y no ficción, de modo que se ha llegado a poner en entredicho la posibilidad de distinguirlas de acuerdo con las concepciones poéticas tradicionales. A ello añadimos la consideración de que tanto la historia (más adelante hablaremos de su relación con la memoria) como la literatura (en su acepción de creación de textos verosímiles y no sujetos, necesariamente, a principios de ficcionalidad) establecen, para su creación, estrategias narrativas selectivas y, por lo tanto, hacen tambalear el principio de veracidad.

También nos enfrentamos a la cuestión de la forma que adquieren estos relatos y de qué manera esta forma puede implicar grados de referencialidad y verosimilitud. Identificamos relatos ficticios con apariencia de veracidad y relatos basados en hechos verídicos pero que adquieren cualquiera de las formas propias de la ficción.

Así, las memorias y las autobiografías formarían parte del ámbito del pacto de veracidad y las novelas y cuentos se vincularían al pacto ficcional. Existe el caso, no obstante, de las *literaturas del yo*, que estarían adscritas al denominado **pacto ambiguo** en el que conviven los dos modelos de pactos lectores que hemos visto anteriormente. Por un lado, comparten con el pacto ficcional la

Pactos de lectura

Los **pactos de lectura** responden a una negociación previa entre el autor y el lector y estipulan, en el caso de la ficción, la manera como el lector asume la verosimilitud de los hechos narrados, a pesar de no ser hechos verídicos y, en el caso de la no ficción, la asunción de la veracidad de los hechos. El **pacto de veracidad** se establece, pues, en contra del **pacto de ficcionalidad**.

posibilidad de que la coincidencia triple entre el autor, el narrador y el personaje sea ficticia y, con el pacto de veracidad, el hecho de que la referencia de la identidad del autor tiene que ser real.

Las *narrativas de no ficción* son relatos con un alto grado de referencialidad pero contruidos con las estrategias narrativas propias de las obras de ficción. De hecho, si el lector no tuviera ningún conocimiento del hecho relatado, no cabría la posibilidad de que dudara de la naturaleza ficcional de este.

El acrónimo *faction*¹ hace referencia a la mezcla de literatura e historia que refiere el género de no ficción y que corresponde a la elaboración narrativa de hechos o acontecimientos reales, aunque utiliza las técnicas propias de la ficción.

⁽¹⁾Del inglés, *facts* (hechos) y *fiction* (ficción).

2. El discurso narrativo no ficcional

Teniendo en cuenta todos los elementos que hemos hecho intervenir en la ecuación que nos ha llevado a la definición de los relatos de no ficción, podemos concluir que una de las características más relevantes del género es la presencia de la *tensión*: entre géneros, entre realidad y ficción, entre el testigo y su construcción narrativa. Hay que tener en cuenta que en toda elaboración literaria hay transformación, es decir, que la propia disposición del material con que cuenta el autor (en el caso de la no ficción, hablamos del hecho real, los documentos, los testimonios, etc.) y su narración constituyen una *versión* del hecho narrado, no solo una repetición, una transcripción de la realidad. Ana María Amar Sánchez, estudiosa de la obra de Walsh, y de lo que ella denomina *relato documental* o *relato testimonial*, destaca el hecho de que la crítica se ha limitado a clasificar y describir los textos denominados de no ficción pero que nunca se ha interesado por su especificidad, como si estos textos no tuvieran rasgos propios.

Así, los estudios del género o de las obras que pertenecen a este se limitan a señalar aquello que la no ficción *no es* (en relación con las disciplinas como la historia o con los géneros literarios que la limitan), el grado de objetividad y de fidelidad a los hechos referenciados y la complejidad de las técnicas utilizadas. Es decir, el género no se piensa singularmente en cuanto a discurso nuevo, que es la propuesta de Amar Sánchez, sino en su condición de mezcla y de material híbrido. El párrafo siguiente presenta sintéticamente lo que hemos establecido en relación con las narrativas de no ficción hasta aquí:

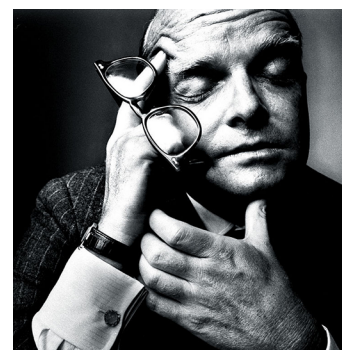
«El género se juega en el cruce de dos imposibilidades: la de mostrarse como una ficción, puesto que los hechos ocurrieron y el lector lo sabe y, por otra parte, la imposibilidad de mostrarse como un espejo fiel de esos hechos. Lo real no es describible “tal cual es” porque el lenguaje es otra realidad 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* (pág. 19). Argentina: Beatriz Viterbo Editora.

Lectura recomendada

Es muy recomendable la consulta de **Ana María Amar Sánchez** (1992). *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh: testimonio y escritura*. Además del estudio de la obra de Walsh, la autora problematiza los aspectos más importantes del género de no ficción, señalando las tradiciones que se han ocupado en buena medida de este: la anglosajona y la sudamericana.

La historia del surgimiento del relato de no ficción explica, en parte, las confusiones y múltiples posibilidades de definición y caracterización del género y, también, el dibujo oscilante de las fronteras que lo separan –y unen– de otras manifestaciones literarias. Generalmente, se establece que la no ficción aparece con la novela *A sangre fría* (1965), de Truman Capote, considerada, teniendo en cuenta la relevancia del autor y el éxito de la obra, como la primera *nonfiction novel*, a pesar de haber sido publicada ocho años después de *Operación Masacre*. En la década de los sesenta, después de la publicación de las obras de Walsh y Capote, aparecen algunos textos y estudios, tanto en la órbita latinoamericana como anglosajona, vinculados a este género.



Truman Capote
Fuente: la-razon.com

Es en esta época cuando la no ficción se convierte en la respuesta a la obsolescencia de las formas narrativas del realismo, incapaces de soportar ya la presión del hecho real que debía ser literaturizado. Lejos de la idea básica del realismo (también compartida por el periodismo tradicional), según la cual hay una realidad objetiva que puede ser comunicada con precisión, en la época de cambios que son las décadas posteriores a la Segunda Guerra Mundial –con la crisis y la transformación social que tienen lugar entonces–, aparecen los postulados que denuncian la crisis de las antiguas formas literarias y, especialmente, la ilusión de *reflejo* del relato realista. A este contexto se refiere la frase de Norman Mailer «la realidad ya no es realista» y la idea de John Hellmann según la cual el relato realista anuncia al lector que cuanto explica no pasó realmente, pero podría haber pasado, mientras que **la no ficción hace referencia a los hechos ocurridos, a pesar de su apariencia 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* (pág. 11). Illinois: University of Illinois Press.

Esta renovación literaria resulta necesaria en un momento histórico determinado que acumula hechos y acontecimientos que, de alguna manera, se pueden considerar suficientemente *literaturizables*, sin necesidad de que intervenga la ficción. En todos los casos, tanto si el hecho está vinculado a revoluciones o, por ejemplo, a crímenes políticos, como si refiere una masacre o un asesinato, lo que distingue los relatos de no ficción es **el posicionamiento del autor ante la propia literatura**, dado que la elección del género, del tipo de texto, implica una declaración estética. Pero también hay un posicionamiento ético del autor que pretende reconstruir la verdad –o su versión de la verdad– por medio del montaje que realiza con los elementos de los que dispone, como por ejemplo archivos, entrevistas, fotografías, grabaciones, etc. Esta es la tarea del sujeto-narrador que, evidentemente, tiene un punto de vista determinado y, en realidad, es en la elección tanto del tema como de la forma donde da al relato una enunciación y, por lo tanto, una elección.

Así pues, el texto de no ficción busca la verdad de los hechos y es el propio texto el que pone al servicio de la verdad las pruebas y los testimonios de los que dispone. Ahora bien, no es solamente la observación de los hechos reales lo que implica la *verdad*, sino que la *verdad* surge de la construcción literaria que el autor lleva a cabo. La versión que el autor construye se enfrenta –o se puede enfrentar– a otras versiones de los mismos hechos. A menudo estos relatos de no ficción tienen el objetivo manifiesto de dar voz a los testigos y discursos que otras instancias han silenciado. En estos casos, **narrar la verdad no siempre es narrar la realidad.**

Para encarar esta reelaboración literaria del hecho real, se utilizan varias técnicas narrativas –compartidas con los relatos ficcionales–, como por ejemplo la distribución del material con que el autor cuenta, la reconstrucción de los diálogos, la descripción de los personajes (que son, en todos los casos, reales) y la constitución de los sujetos de enunciación. Dado que los hechos no pueden ser modificados, los posicionamientos del narrador y de los testigos son los que pueden modificarlos, ya que, como sujetos de la enunciación, imponen su punto de vista. A diferencia de lo que pasa con los relatos de ficción, donde no hay correferencia entre el autor y el narrador, en la no ficción se identifican o, al menos, siempre hay oscilación entre el narrador y el autor: uno es artífice de la narración del hecho real y de los relatos de los testigos; el otro es el responsable de la investigación que dará forma al relato. Y esta forma no es neutra, sino que también implica un significado en relación con lo que se explica. Veamos un ejemplo siguiendo con *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* (pág. 208). Argentina: Penguin Random House.

Además de los elementos textuales (forma y estructura, estilo, personajes, etc.), los elementos paratextuales, como por ejemplo las notas introductorias, las reseñas, las sinopsis, los prólogos, los epílogos, etc., constituyen una parte fundamental de la obra de no ficción en el sentido de que a menudo advierten al lector de la relación entre la historia y la ficción o la no ficción de los hechos que se explican y, en otros muchos casos, contextualizan la situación histórica y los motivos que mueven al autor a ocuparse de ella.

Así, por ejemplo, *Operación Masacre* está dividida en tres partes, tituladas, significativamente: 1. «Las personas»; 2. «Los hechos»; 3. «Las evidencias». La tercera edición del libro, de 1964, cuenta con un prólogo en el que el autor

explica los motivos de su investigación de los hechos, el procedimiento de escritura, la investigación y la intervención de los testigos y, también, encontramos un epílogo en el que el autor hace una evaluación de la novela.

El prólogo es un relato no solo del posicionamiento, sino también de las vivencias del autor en relación con los fusilamientos y, en general, con la situación política del país. Walsh habla de la impresión que le provocan los testigos, del cambio de vida que debe hacer para poder encargarse de la elaboración de la novela y apela al recuerdo de su propia experiencia:

«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, pero es solamente el azar lo que me ha puesto eso ante los ojos.»

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

Más inquietante y, probablemente, de factura más literaria es la nota que Emmanuel Carrère usa de pórtico para su obra *L'adversaire* (2000), una recreación de la historia del asesino e impostor Jean-Claude Romand que conmocionó a Francia en 1993:

«La mañana del sábado 9 de enero de 1993, mientras Jean-Claude Romand mataba a su mujer y a sus hijos, yo asistía con los míos a una reunión pedagógica en la escuela de Gabriel, nuestro hijo primogénito. Gabriel tenía cinco años, la edad de Antoine Romand. Luego fuimos a comer con mis padres, y Romand a casa de los suyos, a los que mató después de la comida.»

Emmanuel Carrère (2019). *El adversario* (pág. 7, trad. Jaime Zulaika). Barcelona: Anagrama.

L'adversaire

La novela de Carrère, del año 2000, es una de las cinco obras de no ficción del autor francés. La obra relata la impostura de Jean-Claude Romand, quien, después de inventarse una vida durante veinte años, acabó asesinando a su familia por temor a ser descubierto. En *L'adversaire*, Carrère relata la historia sin ninguna intención de objetividad, como podemos comprobar en la nota introductoria, en la que se posiciona en relación con los hechos narrados. Lejos de ser una crónica de los crímenes o un relato periodístico, Carrère intenta entrar en la conciencia de Romand para entender sus pensamientos y motivaciones por medio de la reconstrucción de su vida, a la manera de Capote con los personajes de *A sangre fría*. En 2002, la historia de Romand fue llevada al cine en una película dirigida por Nicole García y protagonizada por Daniel Auteuil.

Para seguir con los ejemplos de los elementos paratextuales como indicadores del carácter no ficcional de las obras, veamos un fragmento que aparece en la contracubierta de la edición en Rayo Verde de la obra *Últimos testigos* (2016), de Svetlana Aleksíevich, que construye todo un universo en torno a la historia de la antigua Unión Soviética. Aleksíevich, Premio Nobel de Literatura en 2015, explica la historia por medio de los testimonios de personas anónimas. Se ha dicho que cultiva el género de la *novela de voces*:

«Una extraordinaria obra coral que enaltece la no ficción como un género imprescindible y fascinante. [...] Svetlana Aleksíevich entrevistó a muchos de los huérfanos de la Segunda Guerra Mundial y tejió con sus testimonios una nueva e inesperada perspectiva de una de las tragedias más grandes de la historia.»

Culturamas.

Del mismo modo, una reseña puede poner atención en los elementos que adscriben la obra a la no ficción. Es el caso de la crítica sobre *Un día más con vida* (2018), película de animación sobre uno de los viajes de Kapuscinski, un reportero polaco que viaja a la Angola de la Guerra Fría, durante la guerra civil que sufrió el país después de su independencia. El relato, estremecedor, adquiere la forma de la animación cinematográfica y de fragmentos documentales que indican la veracidad de los hechos relatados. La naturaleza extraordinaria del hecho real reclama, precisamente, una aclaración sobre la veracidad de lo que en él se explica, dado que la verosimilitud del relato queda cuestionada:

«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 en: www.espinof.com/criticas/dia-vida-espectacular-cronica-que-cuestiona-papel-reportero-tiempos-guerra.



SVETLANA
ALEXIÉVICH



ÚLTIMOS
TESTIGOS



Svetlana Aleksíevich (2016). *Últimos testigos*.
Barcelona: Debate.
Fuente: Libros y literatura

3. Las fronteras de la no ficción

A lo largo de esta digresión sobre la narrativa de no ficción, hemos entrado y salido en varias ocasiones del espacio en que se gestaba una pregunta fundamental, a pesar de su aparente simplicidad: ¿qué explican los relatos de no ficción? Hemos hablado de reconstrucción o reelaboración del hecho histórico, de narrativización del relato de los testigos, de voluntad de denuncia, de búsqueda de justicia, de oposición al silencio, de alternativas al relato oficial, etc.

Encontraremos muchas obras y muy variadas que se atienen a la idea de no ficción que hemos planteado aquí y, por lo tanto, elegiremos los dos espacios más representados a nivel general en los textos de no ficción: aquel en el que coinciden la literatura y el periodismo, por un lado, y aquel que representa la confluencia entre la literatura y la historia, por otro. Son las obras que narran hechos relativos a situaciones traumáticas (considerando toda la amplitud del término) y a contextos bélicos. Por eso hablaremos de articulación literaria de la experiencia y de narrativas de la memoria en relación con la no ficción, dando cumplimiento al esquema enunciado más arriba, que estipula que esta modalidad discursiva está en el intersticio entre los géneros y las disciplinas.

3.1. Entre la literatura y el periodismo: la evolución del reportaje y la crónica

En el ámbito anglosajón, la no ficción aparece en la década de los sesenta muy ligada a lo que se conoce como *New Journalism* y en contacto con el periodismo. Por lo tanto, es comprensible que la crítica estipule las características del género según el mayor o menor desempeño con el código periodístico. Una de las obras de referencia es *El nuevo periodismo* (1973), de Tom Wolfe, que establece el *New Journalism*, la no ficción, como un nuevo periodismo que supera el convencionalismo de las formas periodísticas anteriores, que quedan así cuestionadas. Lo que establece Wolfe es la práctica de un periodismo que pueda ser leído *como una novela*, es decir, textos fieles a la realidad escritos con técnicas propias de la narrativa que superen los principios de objetividad y neutralidad propios del periodismo.

Según Wolfe, el nuevo modelo de reportaje que se propone con el *New Journalism* es el que recoge todo tipo de material sobre un tema determinado con el objetivo de interpretarlo y elaborarlo aprovechando artificios literarios con el fin de apelar a la emoción del lector sin perjudicar la veracidad de los hechos. Así, este tipo de texto utiliza las técnicas propias de la literatura, como por ejemplo la descripción de escenas que hacen evolucionar la acción, la caracterización de los personajes mediante los diálogos, la significación de los símbolos y la adopción de un punto de vista determinado. Siguen a Wolfe autores como Norman Mailer, Jimmy Breslin y Truman Capote, a pesar de que



Tom Wolfe
Fuente: hearstapps.com

Lectura complementaria

Tom Wolfe, autor de varios relatos de no ficción, también teoriza sobre el género en *El nuevo periodismo* (1984). Barcelona: Anagrama.

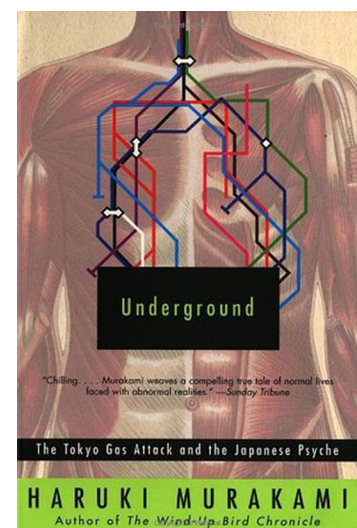
este último pretende alejarse dando más importancia a la naturaleza artística del nuevo periodismo y problematizando la relación entre la subjetividad y el relato de la verdad.

Tanto el tema de la verdad como el de la objetividad han sido los dos puntos más cuestionados del *New Journalism*. Las dudas que, en el momento de su aparición, planeaban sobre el género se referían, sobre todo, al hecho de que se quisiera reemplazar la objetividad propia del periodismo por una subjetividad que podía poner en entredicho la credibilidad de toda la profesión. Ante el posicionamiento de quienes aseguraban que se podían escribir historias atractivas y estéticamente ricas sin sacrificar la veracidad, los detractores advertían de la posibilidad de que se manipulara la verdad en favor de una mayor dramatización de la historia relatada. En medio del debate suscitado, diarios como el *New York Herald Tribune*, *Esquire*, *The New Yorker* o el *New York Times* publicaron, con mucho éxito, artículos que posteriormente se convertirían en novelas de no ficción. Este es el caso de las novelas referidas de Walsh, Capote y la reconocida obra de Tom Wolfe *The Kandy-Kolored Tangerine-Flake Streamline Baby*, de 1965, traducida al castellano como *El coqueto aerodinámico rocanrol color caramelo de ron*.

Relato de un naufragio

A pesar de ser catalogada simplemente como una novela, *Relato de un naufragio* (1970), de Gabriel García Márquez, también está dentro de los parámetros del nuevo periodismo en el ámbito sudamericano. En primer lugar, el relato fue publicado por capítulos en el diario *El Espectador*, como crónica del naufragio de ocho marineros del ejército, y quince años más tarde apareció como novela, con un apéndice en el que el autor habla de la «reconstrucción periodística» de un testimonio que corresponde al marinero que sobrevivió a la catástrofe y a quien el autor cede la voz. La diferencia esencial entre el texto de García Márquez y el de Walsh, y que acerca al primero a los autores norteamericanos de no ficción, es la ausencia del compromiso político y ético tan presente en la obra del argentino.

Hay toda una serie de obras que huyen del esquema que hemos establecido en relación con el *New Journalism* pero que, aun así, mantienen correspondencias con los rasgos característicos de los textos de no ficción en su interacción entre la literatura y el periodismo o, quizás más concretamente, entre el texto literario y la crónica o el documental. Es el caso, por ejemplo, de *Underground* (1997), de Haruki Murakami, sobre los ataques con gas sarín en el metro de Tokyo. El autor transcribe, evitando intervenir, las entrevistas que realizó tanto a las víctimas del atentado como a sus autores, miembros de la secta Aum Shinrikyô. Como la obra de Svetlana Aleksíevich, también en *Underground* desaparece la voz del narrador o aparece convertida en la voz del entrevistador, es decir, no hay un tratamiento literario ni una construcción discursiva de los testimonios.



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

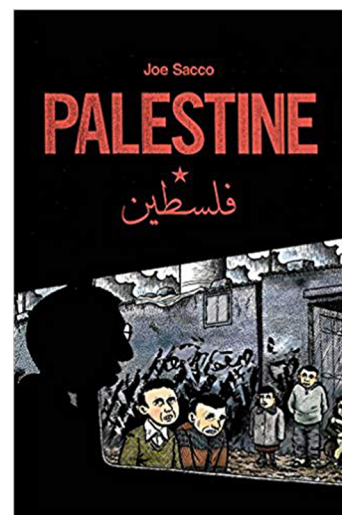
Fuente: i.gr-assets.com

También la novela gráfica se ha hecho cargo de obras surgidas del contacto entre la literatura y el periodismo. Destacan las obras de Guy Delisle, entre ellas *Pyongyang, A Journey in North Korea* (2004), en la que el autor de Quebec presenta un documental novelado e historiado sobre Corea del Norte. También hay que mencionar la obra gráfica de Joe Sacco, autor de una quincena de reportajes de guerra publicados como cómics (entre los más destacados, *Palestine*, de 1993 y *Safe Area Gorazde: The War in Eastern Bosnia 1992-1995*, publicada en el año 2000).

Más allá del encuentro entre la novela y el documental o crónica, algunas obras de teatro y de televisión se han acercado a la no ficción por medio de la recreación de acontecimientos a partir de una investigación. Los dos ejemplos que ponemos a continuación problematizan el concepto de no ficción, tal como lo hemos ido construyendo, pero resultan eficaces para entender cómo, en los textos no-ficcionales, el juego de fuerzas entre la literatura (en cuanto a narrativización) y el reportaje (en cuanto a documento verídico) siempre es desigual y no permite el equilibrio perfecto, todavía menos en géneros vinculados a las artes escénicas, donde los elementos propios del medio requieren un nivel determinado de elaboración. Sin voluntad de profundizar, podríamos plantearnos, con las teorías de la dramaturgia, cuál sería, en el caso del teatro, la identificación entre autor, personaje, director y actor, por ejemplo, cuestión que alteraría la fórmula relativa a la correspondencia de las identidades de los sujetos en los que hemos basado la no ficción.

Por un lado, *Port Arthur, un interrogatorio al borde del abismo* (2016), de Jordi Casanovas y Sílvia Sanfeliu, es una obra teatral basada en la transcripción del interrogatorio realizado a Martin Bryant, autor de la masacre acontecida en abril de 1996 en Port Arthur, Tasmania, donde murieron 35 personas, y que provocó un cambio de legislación en relación con la tenencia de armas en el país. Una «nota del autor» aclara que el texto es la recreación de una transcripción que se puede encontrar en la red y que ha dado lugar a varias teorías conspiratorias que plantean la posibilidad de que no sea un texto verídico. En todo caso, las últimas palabras de Jordi Casanovas en esta nota abren la puerta a cualquier tipo de especulación: «Tres hombres luchan para descubrir la verdad en una ficción demasiado real».

Por otro lado, la serie televisiva *American History Crime. The People v. O. J. Simpson* (2016), de Scott Alexander y Larry Karaszewski, es la recreación del juicio por asesinato a O. J. Simpson. Se basa en el libro *The Run of His Life: The people v. O. J. Simpson* (1996), de Jeffrey Toobin, una obra de no ficción que recoge documentación relativa al proceso contra el deportista. Si bien es cierto que la serie ficcionaliza el juicio, utiliza recurrentemente imágenes de archivo de la época, de modo que hace un retrato social de los Estados Unidos de América de los años noventa cuando habla, sobre todo, de los conflictos raciales, la corrupción policial o el impacto del juicio en la memoria de los norteamericanos.



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

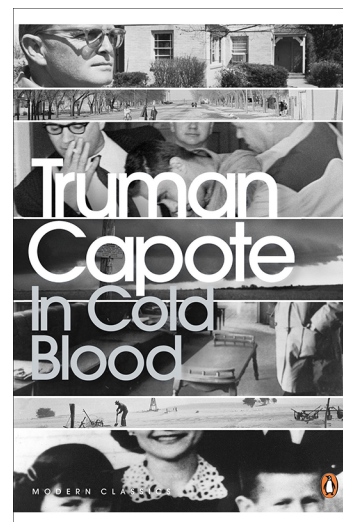
La distancia entre el periodismo y la no ficción (en este sentido también hablamos de la distancia entre la historia y la no ficción) se basa en la narrativización de las figuras reales, que se convierten en personajes y en narradores, de modo que la individualización que se hace aquí los convierte en sujetos que participan tanto del plano real como del plano narrativo. Es por medio de estos sujetos como se construye la verdad a partir de su versión, de su relato.

3.1.1. *Nonfiction novel*: el caso paradigmático de *A sangre fría*, de Truman Capote

Del mismo modo que el interés de Walsh es activado por una conversación oída en un bar de La Plata, a Capote el interés por el asesinato de la familia Clutter le llega por la prensa escrita, en forma de noticia, en 1959. La sociedad estadounidense quedó conmocionada por un crimen que hacía tambalear la seguridad con la que parecía que vivía la mayoría de la ciudadanía. Truman Capote, incluso antes de la detención de los asesinos, Dick Hickock y Perry Edward Smith, decide dedicarse a recopilar toda la información posible, y no solo sobre los Clutter, también sobre el tipo de vida del pueblo de Holcomb y las circunstancias que permitieron la masacre. Para conseguirlo, el periodista y escritor se fijó el objetivo de ganarse la confianza de los habitantes del municipio, una población mayoritariamente metodista, profundamente religiosa, que, en principio, no aceptó con facilidad la complicidad de un excéntrico y homosexual periodista neoyorquino. Emprende esta aventura con la escritora Harper Lee, con quien estaba trabajando en otros proyectos y quien le infunde ánimos cuando se le cierran puertas o la investigación no avanza. Dado que Capote creía que la grabación de los testigos hacía perder la espontaneidad de su relato, no tomaba ni siquiera notas escritas. Al atardecer, los dos escritores rehacían y escribían las conversaciones. Después de la detención de los acusados, también se entrevista en numerosas ocasiones con ellos, con la intención de recrear el tipo de vida que había llevado a dos chicos jóvenes a cometer desde pequeños delitos hasta llegar al asesinato de cuatro personas.

Capote, que articula una tesis alrededor del concepto *nonfiction novel* en la entrevista «*The Story Behind a Nonfiction Novel*» (1966), en la que habla de la elaboración de *A sangre fría*, estipula que su objetivo fue crear una novela a partir de la recopilación exhaustiva de información, datos y testigos sobre el hecho que quería relatar y admite que, descartada la objetividad propia del periodismo, pretende ofrecer un punto de vista que, a pesar de su parcialidad implícita, es legítimo porque se apoya en la verdad.

En la nota introductoria que abre la novela, el autor justifica su naturaleza no-ficcional con tres ideas claras, esto es, su punto de vista como personaje narrador, el uso de la documentación oficial y la entrevista con los testigos como fuentes de información y, en último término, el proceso obligado de investigación y reconstrucción que acaba configurando el texto literario:



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

«Todos los materiales de este libro que no derivan de mis propias observaciones han sido tomados de archivos oficiales o son resultado de entrevistas con personas directamente afectadas; entrevistas que, con mucha frecuencia, abarcaron un período considerable de tiempo. Como estos “colaboradores” están identificados en el texto, sería redundante nombrarlos [...] Tampoco intentaré nombrar a todos los ciudadanos del condado de Finney que proporcionaron al autor una hospitalidad y una amistad que, aunque sus nombres no figuran en estas páginas, podré quizá corresponder, pero nunca pagar.»

Truman Capote (2004). *A sangre fría* (pág. 7, trad. Jesús Zulaika Goicoechea). Barcelona: Anagrama.

Así pues, la recopilación de información –además de las entrevistas Capote también investiga el caso a partir de los documentos oficiales que contiene la causa abierta contra los presuntos asesinos– y la creación del sujeto narrador se ponen al servicio de la voluntad doble del autor: por un lado, la de reconstruir el contexto que permite los asesinatos (el de los asesinos y el de la comunidad en la que el crimen tiene lugar) y, por otro, la de ofrecer una visión mediatizada por su subjetividad, lejos de la objetividad del tratamiento periodístico. Para conseguirlo, el escritor utiliza el discurso indirecto libre que, aplicado al reportaje novelado, le permite sumar el punto de vista externo del investigador con el interno de los personajes. Si bien es cierto que este estilo implica el riesgo de hacer desaparecer el rigor documental requerido al reportaje periodístico, el uso magistral que de él hace Capote le permite mantener este rigor sin perder calidad en la vocación literaria. En definitiva, el acceso que el lector tiene al interior de los personajes no le es otorgado por medio del relato de sus sentimientos o reflexiones, sino que lo tiene que inferir de su conducta y actitud ante los hechos que se van sucediendo.

En realidad, Truman Capote escribe un reportaje en forma de novela y con un estilo literario más propio de la narrativa que de la crónica. En el libro, se intercalan páginas dedicadas a los asesinos, a las víctimas, a los testigos y al pueblo de Holcomb. No solo la obra en sí misma, sino la popularidad del autor y su figura controvertida, hicieron de *A sangre fría* la novela inaugural de la no ficción y la obra emblemática del nuevo periodismo.

3.2. Entre la literatura y la historia: narrativas de la memoria

La no ficción presenta soluciones narrativas a la compleja relación que se presenta en el relato literario, entre los sujetos que son autores y narradores a la vez, entre el hecho real y el hecho literario, entre el discurso historiográfico del hecho y la construcción del recuerdo y, finalmente, entre la historia, la memoria y la literatura. Nos situamos, aquí, en las fronteras con el ámbito de las literaturas del yo: biografía, autobiografía, dietario, diario, relatos de vida, obras epistolares o escritos testimoniales, textos relativos a las narrativas no ficcionales. Pero nuestro interés se centra en las obras relativas a las narrativas de la memoria, es decir, aquellas que narrativizan el pasado por medio de discursos que (re)construyen el recuerdo. Las obras de no ficción adscritas a las

narrativas de la memoria se singularizan por su capacidad de producir significados y representaciones simbólicas de una realidad histórica determinada, y lo hacen, es evidente, sin utilizar la ficción como estrategia narrativa.

A diferencia de la historiografía, la memoria recrea el pasado a partir del recuerdo, que actúa como dispositivo, sin la voluntad de distanciamiento y objetividad que se le supone al estudio de la historia. Una y otra, historia y memoria, comparten, sin embargo, algunos rasgos característicos, como por ejemplo su naturaleza selectiva y narrativa. La propiedad selectiva se concreta en la imposibilidad del recuerdo total y en la necesidad de que la memoria se articule a partir del olvido como parte constitutiva de esta, de modo que los marcos sociales y culturales en los que se da la memoria inducen a una negociación social y a una selección entre las diferentes versiones del pasado. La propiedad narrativa nos lleva a la reflexión sobre la literatura y su relación con los procesos de rememoración, es decir, a las interferencias entre la historiografía, la memoria y la literatura.

En relación con esta propiedad narrativa, concluimos que tanto la historiografía como la memoria y la literatura utilizan estructuras narrativas para representar acontecimientos del pasado y el lenguaje literario como articulador de la experiencia. En ningún caso, por lo tanto, el relato es neutro, porque está mediatizado por quien lo produce (que es quien impone una determinada estructura al relato, elige un tipo de trama y selecciona aquello que quiere recordar y lo que quiere olvidar). Ahora bien, de las diferencias entre unas y otras destacamos el poder de invención de la literatura y también la posibilidad que tiene la literatura de representar la conciencia, de dar al lector la posibilidad de tener acceso a la experiencia de los distintos personajes. La literatura, a diferencia de la historiografía, puede construir versiones del pasado y, a la vez, reflexionar sobre el propio proceso de creación. Además de estas consideraciones, las denominadas *narrativas de la memoria*, y también otras expresiones artísticas, constituyen un sistema simbólico que participa en la (re)construcción del pasado colectivo, y lo hacen, a diferencia de la historiografía, a menudo con una voluntad testimonial y sin ceñirse a un criterio de veracidad sino, más bien, construyendo un relato en el entorno de la verosimilitud de los hechos narrados que responde a la construcción de una versión.

La literatura se convierte en un medio de reflexión crítica sobre el pasado y sus representaciones, con poder para intervenir en la modificación del imaginario colectivo, en la construcción del sentido del pasado y en la configuración de nuevas memorias por medio de procesos estéticos.

En el estudio de la memoria (de la cual se ocupan los *memory studies*) concurren varias concepciones en el entorno de la propia memoria y de la articulación que se ha hecho individual y colectivamente a lo largo de la historia. La necesidad de conservar y transmitir las vivencias y el recuerdo de estas vivencias de

los testigos y supervivientes de un hecho traumático, sumada a la necesidad de ordenar el pasado y de proporcionar nuevos relatos que contravengan el relato historiográfico oficial, ha propiciado la constitución de una **memoria cultural** con capacidad para crear nuevas imágenes del pasado y modificar las existentes.

Astrid Erll, en su obra *Memoria colectiva y culturas del recuerdo. Estudio introductorio* (2012), estipula la **memoria cultural** como marco de análisis literario y la asimila a la memoria colectiva, dando por sentado que facilita la representación de las formas de recuerdo y olvido que se producen en contextos socioculturales. La propuesta de Erll sobre la memoria cultural es que no todas las fórmulas de recordación que se dan en contextos socioculturales son producto, sin embargo, de experiencias directas, sino de representaciones que han sido transmitidas por medio de diferentes tipos de memoria, como por ejemplo la literatura.

Así pues, muchas obras literarias se han hecho cargo de la narrativización de la experiencia de testigos directos o vicarios, tanto utilizando la ficción como estrategia narrativa –dando por sentado que posibilita que los textos tematizan lo que otros sistemas simbólicos no tratan, por imposibilidad o por falta de interés– como utilizando los recursos propios de los textos no ficcionales. En este último caso, descartados los géneros en los que coincide la identidad del autor, el narrador y el personaje protagonista, hablamos de narrativas de no ficción situadas en el espacio que comparten la historia, la memoria y la literatura.

Estas obras, que mantienen los rasgos propios de la no ficción que hemos identificado en la intersección entre el periodismo y la literatura, adoptan formas y estrategias literarias propias del relato de la experiencia y del discurso testimonial. Por esta razón, están señaladas a menudo como novelas testimoniales, *testimonio*, *lifewriting*, etc., y asociadas a procesos traumáticos y contextos bélicos. En estas obras, el hecho real no sirve –como en las obras de ficción– ni como estímulo creativo ni como referente contextual, sino que adquiere la centralidad que le corresponde en su relación con quien testimonia, en el sentido de que la identificación entre los elementos que referencian personas o acontecimientos y los elementos referenciados es total. Nos encontramos ante textos que recrean el hecho histórico a partir del recuerdo, propio o heredado, y de la experiencia, y que se acercan, en muchos casos, a la forma de la autobiografía y el relato testimonial.

3.2.1. El Holocausto como símbolo de la historia generadora de relatos memorísticos

En el mundo occidental, los discursos y estudios sobre la memoria han sido estimulados y generalizados a raíz de los debates sobre la Segunda Guerra Mundial y, muy particularmente, sobre el exterminio nazi. A partir de la década de 1980, estos discursos se intensifican y se globalizan de tal modo que hacen surgir debates similares en el entorno de otros sistemas totalitarios, dictaduras, estados de represión o traumas sociales y colectivos diversos, tanto en el continente europeo como en el Cono Sur. Huyssen (2000) plantea la **globalización del discurso del Holocausto** de forma que este pierde su condición de hecho histórico concreto y funciona como metáfora de otras historias traumáticas y de su memoria.

Los estudios sobre la Shoá constituyen la base sobre la cual se han construido los estudios culturales de la memoria en Europa y en los cuales se ha fundamentado buena parte de la producción literaria vinculada al testimonio de los conflictos bélicos. Así, los términos *trauma*, *genocidio*, *víctima* o *testigo* son resignificados a raíz del cambio ético que representa la experiencia del Holocausto y de la articulación del trauma histórico que, por primera vez, se hace desde la perspectiva y con la voz de las víctimas. Generalmente, los autores que se ocupan del estudio de la memoria consideran el Holocausto como símbolo inaugural de la «**era del testigo**», en palabras de Annette Wieviorka (1998). Según Esther Cohen (2006), a partir de los años setenta emerge conscientemente la figura del testigo en relación con los campos de exterminio como respuesta colectiva al fenómeno, y de este modo el testigo ocupa por primera vez su lugar en la historia.

El interés por este hecho histórico se desarrolla en los *Holocaust studies* y deriva en lo que se ha denominado *moda de la memoria*, *boom de la memoria* o *cultura de la memoria*, términos que indican que se asume la importancia y la obligatoriedad de recordar y dan cuenta de la ingente cantidad de estudios académicos y de la producción cultural en el entorno de otros hechos traumáticos, más allá de la Segunda Guerra Mundial, como por ejemplo los regímenes totalitarios de Sudamérica y de Europa del Este o la Guerra Civil española.

Si esto es un hombre (1947), de Primo Levi, es, probablemente, la novela de no ficción más paradigmática en relación con la experiencia de los campos de concentración nazis. Icono de las narrativas testimoniales sobre los *lager*, es el relato con que Levi pretende proporcionar documentos para un «estudio sereno de algunos aspectos del alma humana» (Levi, 2003, pág. 9, trad. Pilar Gómez Bedate). Su vocación es estrictamente testimonial, de tal manera que afirma que si no hubiera pasado por el campo nunca habría escrito nada y que el hecho de haber testimoniado le hace sentirse en paz consigo mismo, dado que «[l]a necesidad de explicar a “los demás”, de hacer que “los demás” supiesen, había asumido entre nosotros, antes de nuestra liberación y después de ella, el carácter de un impulso inmediato y violento» (Levi, 2003, pág. 10).

No todo el mundo tiene esta capacidad, ni la necesidad, del testimonio inmediato. Jorge Semprún, por ejemplo, no escribe hasta cincuenta años después de la liberación de los campos, pero son varios los prisioneros liberados que se plantean la necesidad de explicar la propia experiencia y, a la vez, la imposibilidad de hacerlo. El propio Semprún se interroga en *La escritura o la vida* (1994): «Estábamos preguntándonos cómo habrá que contarlos, para que se nos comprenda. ¿Cómo contar una historia poco creíble, cómo suscitar la imaginación de lo unimaginable si no es elaborando, trabajando la realidad, poniéndola en perspectiva?». Esta obra, a caballo entre la autobiografía y el ensayo, sirve al autor para cuestionarse no solo la posibilidad de narrar la experiencia del trauma, sino también la posibilidad de vivir en el olvido. Una y otra ofrecen un relato testimonial con la forma de la no ficción, a diferencia, por ejemplo, de la aclamada obra de Imre Kertész *Sin destino* (1975), de quien él mismo ha explicitado que, a pesar de basarse en su experiencia en los campos de Auschwitz y Buchenwald, es una novela ficcional.

En estas obras, la recopilación de información, documentación y testimonios que hemos establecido como estrategia de construcción literaria en las obras del *New Journalism*, por ejemplo, es sustituida por la experiencia del autor, que es a la vez narrador y, quizás, también personaje protagonista (con diferentes grados de rasgos ficcionales según el caso). Se alejan de la autoficción porque los hechos relatados son reales y de la autobiografía porque no tienen la pretensión de consignar un trayecto vital, sino de dar relieve a un aspecto determinado de este trayecto que, además, tiene que ver con la reconstrucción de la historia personal y colectiva.

En los años ochenta, sin embargo, el surgimiento del interés por el Holocausto está determinado por la necesidad de los descendientes de las víctimas de reconstruir la historia familiar para darle sentido y completud. Aparecen, en este contexto, varias obras que cuentan con la narración de un testigo delegado, quizás depositario de la herencia oral familiar, quizás de documentos, cartas, fotografías o de resultados de una búsqueda de familiares desaparecidos. Algunas de estas obras literarias son ejemplos claros de novelas de no ficción situadas en el intersticio, o tal vez la fusión, de la memoria y la literatura.

Es un referente de lo dicho *Maus: Relato de un superviviente* (1991), de Art Spiegelman, novela gráfica en la que el autor recrea la historia de la deportación a Auschwitz de sus padres a partir de entrevistas a su padre y de fotografías familiares. La novela, que combina diferentes tramas y planos temporales, se sitúa en el pasado del padre, el presente de la relación entre padre e hijo y la historia de la creación del cómic, en un ejercicio metanarrativo. En el dibujo, el uso de animales antropomórficos para la representación de los judíos, los alemanes, los polacos, los franceses, los suecos y los norteamericanos que aparecen en él, responde a la voluntad del autor de establecer una metáfora a partir de la deformación de los personajes, más que por el interés de ficcionalizar la historia.

Otro modelo literario es *1945. Cómo el mundo descubrió el horror* (2016), de Annette Wieviorka, en el que la autora reconstruye el periplo del periodista Meyer Levin y el fotógrafo Éric Schwab por los campos liberados que habían visitado los generales Patton, Bradley y Eisenhower en un ejercicio que pretendía mostrar los restos de la barbarie. Wieviorka analiza la reacción de los aliados ante el descubrimiento del horror y la figura de los cómplices necesarios de los nazis a partir del viaje de Levin y Schwab.

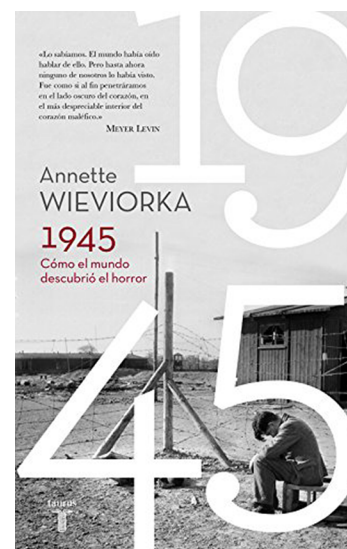
Como tantos otros, Spiegelman y Wieviorka se erigen en portadores de la memoria de sus antepasados y, por medio de la recuperación de la experiencia individual, elaboran unas obras que reconstruyen el pasado a partir del recuerdo transmitido. Esta función de los autores –Spiegelman como dibujante y Wieviorka como especialista en el Holocausto– cumple con los principios de documentación, recopilación y elaboración literaria del hecho real propios de las narrativas de no ficción.

La experiencia de Antonio Hernández Marín, deportado a Mauthausen, en Twitter

En el año 2015 aparecía en Twitter un perfil que, con el nombre de @deportado4443, reclamaba, en primera persona –una autoría fingida– la experiencia del tío de Carlos Hernández de Miguel, Antonio Hernández Marín, deportado a Mauthausen. El perfil se constituía así en portavoz de los compañeros del prisionero que, tuit a tuit, narraba lo que habría ido pasando en el campo de concentración a modo de diario. En 2017, la experiencia se convirtió en una novela gráfica ilustrada por Ioannes Ensis. En la contracubierta de *Deportado 4443: sus tuits ilustrados*, Hernández de Miguel aclara: «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 discutiremos que el Holocausto es, probablemente, el ejemplo paradigmático de la idea popularmente aceptada de que *la realidad supera la ficción* y que, en los textos de no ficción, se concreta en el hecho de que, a pesar de hacer referencia a acontecimientos reales, tienen una apariencia ficcional. También en este cruce entre la memoria y la literatura el texto pretende relatar la verdad y, para hacerlo, pone a su servicio documentos, pruebas y testigos que, en la elaboración de la obra, constituyen la *versión* del autor y, a menudo, una *versión alternativa* al discurso oficial.

También es el caso de algunas obras relativas a otros conflictos bélicos y estados de represión como *Buenos días, camaradas* (2003), de Ondjaki, pseudónimo de Ndalú de Almeida, que narra su experiencia personal en el contexto de la independencia de Angola. Ondjaki es autor de otras obras ficcionales que referencian acontecimientos y procesos políticos y bélicos, como por ejemplo la guerra civil angoleña o la posguerra en la ciudad de Luanda. El autor ha reconocido que, para que una obra sea verosímil, hay que alterar y minimizar el impacto de los hechos reales. Del mismo modo, podemos mencionar *Grain de sable, les combats d'une femme de disparu* (1983), de Nadine Barry, que relata los once años de investigación sobre la muerte de su marido después de las torturas a las que lo sometió el régimen de Sékou Touré en Guinea Conakry, así como una serie de novelas a medio camino entre la autobiografía y la no ficción, como algunas de las producciones de Hisham Matar y Mohamed Choukri o



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

la magnífica obra de Nadejda Mandelstam *Contra toda esperanza* (1970), en la que la autora explica la persecución, exilio y muerte de su marido, el poeta Óssip Mandelstam, y, a la vez, hace un retrato excepcional tanto de la generación de intelectuales con los que convivió como de la historia de la Rusia del primer tercio del siglo XX.

Destacamos, en la órbita de las producciones literarias en el entorno de la Guerra Civil española, la obra de Mercè Núñez Targa, *Cárcel de Ventas* (1967), escrita en el exilio y que describe la historia de las mujeres encarceladas por el franquismo a partir de su propia experiencia. Es una obra testimonial que contiene la historia real de varias mujeres, políticas, activistas o, simplemente, víctimas que sufrieron el encarcelamiento, la tortura y, en muchos casos, la muerte. Es el caso de Nicolasa Blas Santamaría, Matilde Revaque, Elena Cuartero o Julia Lázaro, todas ellas figuras reales que fueron ejecutadas. Núñez Targa, protagonista de una biografía propia de una novela (fugada del franquismo, acabó detenida en Francia, encarcelada en Argelers y, posteriormente, en Ravensbrück), también escribe *El carretó dels gossos* (1980), una obra de no ficción en la que reconstruye su experiencia en el campo de exterminio.

3.2.2. La no ficción en el límite de la ficción

La identificación de obras de no ficción en relación con las experiencias personales, en su contacto con la autobiografía, nos conduce a una problematización del término *no ficción* que podríamos aplicar a varias obras mencionadas hasta aquí. ¿En qué alteración de la definición que hemos hecho de la no ficción se manifiestan las autobiografías noveladas o las que configuran una reflexión en torno a un contexto histórico determinado? ¿Qué grado de ficcionalización hay en los relatos de los testigos delegados? ¿Cómo podemos establecer la veracidad de unos hechos novelados? Veamos algunos ejemplos de obras que suscitan estas preguntas.

El escritor francés David Foenkinos, preguntado por el espacio que ocupa la ficción en su obra *Charlotte* (2015), responde que todos los hechos que narra en la novela son reales. La obra, que en realidad es una biografía novelada de la pintora alemana de origen judío Charlotte Salomon, fugada de los nazis y ejecutada finalmente en Auschwitz, se basa en la autobiografía de la artista, que Foenkinos usa, junto con el análisis de su obra pictórica, para reconstruir lo que él imagina que fue su vida. El autor, sin embargo, aclara que su obra es una novela porque «trato de imaginar lo que ha pensado, lo que ha sentido».

También podríamos interrogarnos sobre la consideración de la novela de no ficción de *Mujer en punto cero* (1973), de Nawal Al-Saadawi. La escritora egipcia es depositaria del relato oral de la historia de Firdaus (nombre inventado detrás del cual se esconde la identidad de la protagonista), una mujer sentenciada a muerte por haber matado a su proxeneta. Los prólogos de la autora ponen a nuestra disposición todas las herramientas para interpretar hasta qué punto los

hechos que se narran son reales, la descripción de su trabajo de reelaboración literaria, el origen del interés por la historia y la voluntad de testimonio y denuncia del sistema patriarcal que persigue con su obra.

Finalmente, para cerrar esta breve exposición de obras que nos ponen al límite de las catalogaciones, consideramos *En el cuarto oscuro* (2016), de Susan Faludi, que presenta dos tramas sobre identidades performativas: la de su padre, que había adquirido otra identidad a partir de su tránsito de género a los setenta y seis años, y la de su país, Hungría, por medio de la historia de los judíos húngaros. Faludi invierte diez años en la investigación tanto médica –en relación con el padre– como histórica –en relación con el país– para poder escribir la novela. Etiquetada como memorias, investigación sobre la identidad, viaje personal y familiar, biografía, autobiografía, crónica, *thriller* de misterio, etc., es un ejemplo de la dificultad de definir las obras que transitan entre la historia, la memoria y la literatura.

84, Charing Cross Road

En 1970, casi por casualidad, Helene Hanff ve publicado *84, Charing Cross Road*, un volumen que reúne las cartas que, durante más de veinte años, la escritora y periodista estadounidense intercambió con Frank Doel, un librero londinense. Sin que haya ninguna intervención de la autora ni ninguna indicación para su lectura, el libro, considerado una novela epistolar de no ficción, contiene estrictamente las cartas y un *post scriptum* de Thomas Simonnet. La obra ha sido llevada al cine en una película de 1987 y también se hizo una adaptación teatral en 1981.



Susan Faludi (2018). *En el cuarto oscuro*.
Barcelona: Anagrama.
Fuente: El Corte Inglés

Bibliografía

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

Aristóteles (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 y 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). México: Noema.

Huysen, Andreas (2000, diciembre). «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, págs. 218-230).

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

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

Prieto, Martín (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*. Nueva 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.

