

Ficción en la novela de la no-ficción. Análisis del estatuto ficcional a partir del narrador

Fiction in the non-fiction novel.

Analysis of the fictional status based on
the narrator

GEMMA LÓPEZ CANICIO

Universidad Autónoma de Madrid, España

[gcanicio\[at\]gmail.com](mailto:gcanicio[at]gmail.com)

Impossibilia. Revista Internacional de Estudios Literarios. N° 13. Páginas 176-198

(Mayo 2017) ISSN 2174-2464. Artículo recibido el 30/11/2016, aceptado el
28/03/2017 y publicado el 30/05/2017.



RESUMEN: Este trabajo aborda, desde la figura del narrador, el problema que presenta el estatuto ficcional de la narrativa de la no-ficción, cuya indeterminación ha puesto en entredicho el carácter literario de estos relatos, que juegan un papel fundamental en el vigente paradigma literario. El objeto de este artículo es alcanzar unas conclusiones que nos permitan, desde una perspectiva teórica, elaborar una caracterización de las novelas de la no-ficción que atienda a la problemática que representa su estatuto ficcional y encontrar un lugar cómodo en la actual poética para este tipo de relatos. Para alcanzar este objetivo, este texto toma como punto de partida el relato no-ficcional hispano y las conclusiones se construyen a partir del análisis del uso del narrador en tres relatos de no-ficción pertenecientes a la tradición hispana, aunque muy diferentes entre sí: *Operación masacre* (1957), *Crónica de una muerte anunciada* (1981) y *Anatomía de un instante* (2009). Este análisis se inserta en el marco de la *Teoría de los mundos posibles* (1998), propuesta por Tomás Albaladejo, que funciona como herramienta fundamental para determinar la naturaleza del estatuto ficcional de estas obras.

PALABRAS CLAVE: ficción, no-ficción, novela, periodismo, narrador

ABSTRACT: This article tackles, from the figure of the narrator, the problem presented by the fictional statute over non-fiction narrative. Its indeterminacy places in question the literary nature of these stories, which play a fundamental part on the vigente literary paradigm. The objective of this article is to reach conclusions that allow us, from a theoretical perspective, to elaborate a characterisation of non-fiction novels that attends to the issue of their fictional statute, and find a comfortable place in today's poetry for this kind of stories. To reach this objective, this article will take as a starting point the Hispanic non-fictional story and the conclusions to which we arrive after analysing the use of a narrator in three non-fiction stories. These stories, all from Hispanic origins but very different from one another, are: *Operación masacre* (1957), *Crónica de una muerte anunciada* (1981) and *Anatomía de un instante* (2009). This analysis fits on the *Teoría de los mundos posibles* (1998), proposed by

Tomás Albaladejo, which works as a fundamental tool to determine the nature of the fictional statute in these works.

KEYWORDS: fiction, non-fiction, novel, journalism, narrator



INTRODUCCIÓN

Si debiéramos definir nuestra actualidad literaria con sólo unos pocos adjetivos, uno de ellos podría ser “híbrida”. En esta posmodernidad, el gusto por la experimentación y por llevar al límite las formas literarias fijadas por la tradición ha convergido en la deformación y el desvanecimiento de sus límites. Entre muchos factores, debemos señalar como culpables los discursos ajenos a lo literario –e incluso, a veces, a lo puramente textual– que ejercen gran influencia sobre lo que hasta hoy hemos denominado “literatura”. Nos encontramos insertos en una “galaxia discursiva”, como apunta Tomás Albaladejo (2009), en la que todos los discursos se ven imbricados entre sí y dan lugar a formas híbridas de difícil definición dentro del paradigma clásico de la literatura.

Esta alienación pone en jaque muchos aspectos que, hasta el momento, se consideraban características indiscutibles e indispensables de cualquier texto que se definiera como literario. Una de ellas es la ficción. Aunque muchos manuales ponen en entredicho la afirmación de que toda obra literaria haya de ser ficcional, lo cierto es que, si revisamos los productos que hoy consideramos canon literario, parece existir la conciencia colectiva de considerar como literatura solo aquellos textos que se insertan en el paradigma de la tríada genérica, que abarca narrativa (novela, fundamentalmente, desde la Edad Moderna hasta nuestros días), teatro y

lítica. Esta clasificación tripartita resulta bastante cómoda, pero parece no ser capaz de incluir con facilidad aquellas formas literarias que surgen a partir de discursos sin ficción, como son las novelas de la no-ficción: un tipo de manifestación narrativa –con una gran representatividad en el actual panorama literario– que, debido a la indeterminación de su estatuto ficcional, no encuentra un lugar cómodo en la clasificación tradicional de los géneros literarios.

Pretendemos, en este artículo, atender a las necesidades de estos productos literarios y proponer una delimitación de su estatuto ficcional. Con el fin de alcanzar unos resultados coherentes a partir de nuestro análisis, tomaremos como marco teórico la *Teoría de los mundos posibles*, propuesta por Tomás Albaladejo Mayordomo (1998), que nos permitirá, a través de la semántica extensional, encontrar la naturaleza ficcional de esta clase de relatos y discernir de qué manera pueden ser integrados o no en la actual Poética de la ficción.

EL PROBLEMA DE LA NOVELA DE LA NO-FICCIÓN: UN MEZCLA IMPOSIBLE DE PERIODISMO Y LITERATURA

Las novelas de la no-ficción constituyen una parte activa y representativa de nuestra narrativa actual. Se trata de manifestaciones cuya naturaleza se encuentra a caballo entre la crónica periodística y la narrativa novelesca literaria. Francisco Álamo Felices las describe como obras en las que “los temas narrados aparecen ficcionalizados y dentro de cuya estructura el ‘yo narrador’ refiere un suceso, más o menos relacionado con su quehacer cotidiano, que le sirve como un motivo de análisis o crítica” (2014: 33) y apunta que se encuentran muy próximas a la autoficción en la medida en que, como ella, difuminan la frontera entre lo ficcional y la pura realidad. Esto se debe a que, para su construcción, la o el autor del relato suele llevar a cabo, de forma previa, un complicado y meticuloso proceso de investigación con el que pretende justificar que los hechos que narra ocurrieron en el pasado

real, por lo que la novela resultante es un producto con un muy alto grado de *mimesis* con nuestra realidad efectiva (Álamo Felices, 2014: 34).

Aunque la novela de la no-ficción tiene en el periodismo estadounidense de los años cincuenta su origen reconocido y se le concede a Truman Capote la paternidad del subgénero, lo cierto es que Rodolfo Walsh, desde Argentina, ya se había anticipado al movimiento del *New Journalism* y se convertía en precursor del mismo con *Operación masacre* (1957). Sin embargo, Albert Chillón (1999) nos recuerda que la conjunción de periodismo y literatura tiene sus ecos en el siglo XIX, en el nacimiento del mismo periodismo, que viene acompañado de la aparición de la novela moderna.

La novela, desde su nacimiento en el siglo XVI, no ha dejado de crecer y de transformar sus esquemas básicos y, gracias a su carácter elástico y moldeable, hoy podemos decir que esta expresión narrativa es el género con más presencia e influencia en el panorama literario. Su importancia es tal que ha logrado trascender su propia condición de escritura ficcional para adaptarse a otros discursos como el ensayístico, el cinematográfico, el televisivo, el cómic, el documental y, por supuesto, el periodístico. A finales del siglo XIX y a principios del XX, en Europa y Estados Unidos la unión entre novela y reportaje —o entre periodismo y literatura— ya era evidente y, además, fue potenciada por el surgimiento de la sociedad de comunicación de masas. Según Chillón, esta situación cultural y social actuó como caldo de cultivo para la proliferación de la simbiosis entre periodismo informativo y narrativa ficcional (1999: 77-81, 143-144).

Con los años hemos cobrado conciencia de esta relación retroalimentativa que mantienen periodismo y literatura. Sin embargo, advierte Chillón que, aunque desde hace tiempo tenemos conocimiento de ella y el debate acerca de la división entre escritura ficcional

y escritura de no-ficción se mantiene en boga desde los años sesenta,¹ sólo ahora comenzamos a tener perspectiva histórica y teórica para valorarla (1999: 185). De hecho, la no-ficción, pese a que tiene su germen en la conjunción de periodismo y literatura –y es acerca de esta conjunción, en específico, sobre la que nos referiremos en este trabajo–, en la actualidad se concreta en un espectro amplísimo de posibilidades que abarcan la fusión de muchísimos tipos de discursos no literarios (histórico, ensayístico, documental...) con los mecanismos propios de la narrativa ficcional literaria. Sin embargo, lo que nos preocupa de este fenómeno de hibridación no es, precisamente, el fenómeno en sí (que todavía está, en gran medida, por delimitar), sino los problemas que plantea, puesto que ha desdibujado los límites tradicionales de la ficción literaria.

La novela de la no-ficción se enfrenta a un problema fundamental y es el alto grado de *mimesis* al que parece estar sometido su estatuto ficcional. La fusión –que mencionábamos en líneas anteriores– entre periodismo y literatura funciona muy bien en el plano de la recepción en este tipo de productos, pero suscita algunos problemas en el campo analítico. Para comprenderlos debemos diferenciar, en primer lugar, entre el concepto de ficción y el concepto de mentira.

Jean-Marie Schaeffer (1999), ha distinguido entre el “fingimiento lúdico”, que se corresponde con el fingimiento ficcional, y el “fingimiento ‘serio’”, que se corresponde con lo que entendemos como mentira. Argumenta Schaeffer que, a diferencia de en el caso de la mentira, cuando un escritor elabora un relato ficcional necesita que el receptor reconozca su intención y le otorgue los medios para hacerlo, por lo que el fingimiento lúdico ha de ser siempre compartido (2002 : 129). Según Schaeffer, los medios del fingimiento lúdico proceden del fingimiento “serio”, pero el fin de ambos fingimientos es distinto: mientras que el objeto

¹ Es a partir de los sesenta cuando irrumpen en el panorama literario prosistas como Truman Capote, Norman Mailer, Tom Wolfe, Eduardo Galeano, Gabriel García Márquez, Manuel Vázquez Montalbán o Ryszard Kapuściński.

del fingimiento lúdico es crear universos imaginarios e invitar al receptor a entrar en ellos, el fingimiento “serio” se interesa por inducir al receptor a crear que el universo imaginario es real (2002: 130-138).

Sobre esta definición de Schaeffer resultan aplicables los apuntes que Alfonso Reyes ofrece en *El deslinde* (1987): la literatura se nutre de la ficción porque no contrae compromiso alguno con el suceder real y, aunque para configurarse parte de la *mimesis* con la realidad efectiva —el ser humano es incapaz de inventar a partir de lo que le es por completo desconocido—, su último objetivo no es dar cuenta de ella, sino producir un texto con valor estético, capaz de suscitar una impresión en el lector quién, de forma consciente, no busca en él verdad alguna, sino un disfrute de naturaleza artística.

No obstante, el objetivo inmediato de cualquier texto periodístico parece opuesto al de un texto literario: mientras que la literatura puede permitirse la licencia de modificar, incluso, hechos reales para construir historias artísticas y ficcionales sin perder su valor ni su objeto principal, cualquier modificación de la realidad en un texto periodístico no es considerada una ficcionalización y, por tanto, aceptada por el lector, sino que, por el contrario, se tacha como una falacia o mentira y el texto queda desacreditado. Esto ocurre porque el objetivo principal del periodismo, como en el caso de la historia, no es otro que dar cuenta de la realidad con la mayor precisión, objetividad y exactitud posible y, para comprender qué significa “con la mayor exactitud posible” es necesario tener en cuenta las investigaciones de Hayden White (2003), respecto al discurso histórico, puesto que son aplicables de igual manera al periodismo por ser un discurso factual que también suele verse intervenido por las restricciones mencionadas.

White defiende que la historia (como el periodismo, añadimos) se compone por un conjunto de datos registrados que, por sí mismos, no pueden constituir un relato. Por este motivo, el historiador (como el periodista), modifica, adapta, suprime, caracteriza y añade

distintos puntos de vista, haciendo uso de “las técnicas que normalmente esperaríamos encontrar en el entramado de una novela o una obra” (White, 2015: 113).

De acuerdo con la argumentación de White, resulta erróneo considerar el texto histórico como una réplica de la realidad acontecida y es esta afirmación la que le lleva a definir la historia, no sólo como un modelo de acontecimientos y procesos pasados, sino también como un cúmulo de enunciados metafóricos que relacionan estos procesos con los relatos que de forma habitual empleamos para “dotar a los acontecimientos de nuestras vidas de significados culturalmente reconocidos” (2015: 119-120).

Según este autor, se suele oponer el concepto de historia al concepto de literatura porque, en principio, la historia se interesa por lo real, no por lo posible, que es el objeto de representación que, desde Aristóteles, la literatura ha defendido como propio (White 2015: 121). Con todo, White considera que el historiador carga los acontecimientos que relata con la “significatividad simbólica” propia de una trama comprensible, lo que, de forma inevitable, convierte su trabajo en una traducción de los hechos acontecidos a través de la ficionalización (2015: 126). Todo esto es debido, entre otras cuestiones, a que el discurso histórico (como el periodístico), no posee una terminología técnica aceptada. Su instrumento de codificación es el discurso ordinario culto, que implica un uso de las técnicas del lenguaje figurativo, también presentes en la literatura (White, 2015: 130).

No obstante, más adelante White recuerda que no hay que desmerecer la narración histórica como generadora de conocimiento, aunque para la historia resulte irrealizable la idea de alcanzar la verdad pura. Sobre este conocimiento, dice Magdalena Perkowska (2011) a partir del ejemplo de la novela histórica –cuyo problema es similar al de la non-fiction novel y se encuentra, también, en consonancia con las reflexiones de White– que los novelistas asumen el papel de contar una historia que debe ser reinventada y corregida por estar

plagada de vacíos, lagunas, tabúes o falsificaciones. Esta historia busca un relato y un relator. Contándola de otra manera, las ficciones reconfiguran el mapa de lo sensible, trazan nuevas cartografías del imaginario, redefinen el común limitado por las “tradiciones inventadas” de la historia nacional y oficial (2011: 155).

Pensamos, como White, que estas ideas pueden ser aplicables al caso del discurso periodístico e incidimos, también, en la necesidad de revisar la vigente distinción entre discurso poético y discurso en prosa y la actual diferenciación entre historia y literatura, porque “si hay un elemento historia en toda poesía, hay también un elemento de poesía en cada relato histórico acerca del mundo” (White 2015: 136).

Ahora bien, los objetivos de la literatura y el periodismo que mencionábamos antes como distintivos de las dos expresiones y a los que también alude White, conviven, en apariencia, sin problemas en las novelas de la no-ficción, de tal manera que el autor elabora un relato que, aunque persigue dar cuenta de una realidad acontecida, no reniega del valor artístico y estético y, para alcanzarlo, utiliza los mecanismos propios de la literatura. El problema está en que el uso de artificios literarios hace a estos productos adoptar formas muy parecidas a las de la novela convencional, que recuerdan al aparato propio de la narrativa ficcional literaria. Dice Ana María Amar Sánchez al respecto: “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 reflejo fiel de los hechos” (1992: 19).

Encontramos una relación entre los presupuestos de Amar Sánchez y la argumentación de White. Para ella, lo real tampoco es descriptible tal y como es porque el lenguaje forma parte de otra realidad e, de manera inevitable, ficcionaliza. Para la autora, el relato de no-ficción se distancia tanto del realismo ingenuo como de la más pura objetividad periodística y, de forma simultánea, destruye la ilusión ficcional y la ilusión de ser capaz de reflejar lo acontecido de forma exacta e imparcial (Amar Sánchez, 1992: 19)

Esta cuestión es una de las que más ha alimentado la polémica acerca de la delimitación de la realidad en estas obras y de su validez como expresiones periodísticas debido a que, –en términos de Albaladejo y de la correspondiente ampliación de Francisco Javier Rodríguez Pequeño–² aunque los autores de novela de la no-ficción defienden que las estructuras de conjunto referencial de estos relatos pertenecen a un modelo de mundo de tipo I debido al compromiso que adquieren estos textos con la realidad efectiva, lo cierto es que algunos detalles parecen situar sus estructuras de conjunto referencial en un modelo de mundo de tipo II, de lo ficcional verosímil. Por este motivo, han sido muchos los críticos y periodistas que han puesto en duda la capacidad de las novelas de la no-ficción para transmitir verdad y las han tachado de “periodismo mentiroso” –para muestra las discusiones que Arcadi Espada Enériz ha mantenido a través de la prensa con escritores como Javier Cercas– y otros tantos los que han cuestionado su valor literario y han discrepado a la hora de atribuirles la etiqueta de “novela”.

En cierto modo, las críticas surgen ante la imposibilidad de dar una definición y un nombre convincente a este tipo de productos debido a su naturaleza híbrida de realidad y ficción y a la consecuente indeterminación de su estatuto ficcional. Por este motivo, la

² El concepto de ‘mundos posibles’ o ‘modelos de mundo’ procede de la filosofía del lenguaje y de la semántica formal y plantea la existencia de mundos mentales textualizados, paralelos al universo real. Según Tomás Albaladejo, encontramos dos tipos de modelo de mundo: el “de lo verdadero”, que se corresponde con el modelo de mundo de tipo I y lo forman aquellos textos no literarios que poseen funcionalidad y cuentan hechos sucedidos en el mundo real; y los mundos construidos, que adquieren infinitas posibilidades de concreción que pueden coincidir o no con las reglas de nuestro universo real. Estos mundos construidos siguen el criterio de calidad, no el de verdad, y están relacionados con los textos literarios. Intentan, a través de la ficción, suscitar una reacción en el lector. Son el modelo de mundo de tipo II, de lo ficcional verosímil, el modelo de mundo de tipo III –introducido posteriormente por Francisco Javier Rodríguez Pequeño–, de lo fantástico verosímil, y el modelo de mundo de tipo IV, de lo fantástico inverosímil. Para aplicar esta clasificación es necesario tener en cuenta la *ley de máximos semánticos*, que matiza que se determinará uno y otro tipo de modelo de mundo para el texto en cuestión según el nivel semántico máximo que incluya su estructura de conjunto referencial (Albaladejo, 1998: 39-72).

literatura de no-ficción ha sido mantenida en cuarentena en la periferia del paradigma literario tradicional y canónico desde su surgimiento.

A la hora de resolver esta cuestión, parece, sin embargo, poco productivo abordar el problema entrando de lleno en la refriega y tomando partido por uno de los bandos.³ Llegar a una resolución concluyente va más allá de adoptar una postura crítica o de defender argumentos generales de carácter teórico. Se necesita, en primer lugar, analizar el escollo del problema y, para ello, debemos previamente observar cómo se comporta la materia prima sobre la que vamos a trabajar: el propio texto no-ficcional.

EL NARRADOR: EJE VERTEBRADOR DEL TEXTO NO-FICCIONAL

Comentábamos en el anterior epígrafe los problemas que surgen de utilizar los mecanismos propios de la narrativa ficcional con objeto de dar cuenta de la realidad efectiva. Parece que realidad y ficción se consideran, de manera general, conceptos antónimos e incompatibles. Por tanto, ¿por qué escoger los recursos propios de la narrativa ficcional sobre otras técnicas más predispuestas para transmitir al lector una serie de hechos reales? ¿Qué efectos, en concreto, tiene la utilización de mecanismos novelísticos para contar verdad? Para responder estas preguntas analizaremos, a continuación, cómo se comportan los mecanismos ficcionales en este tipo de productos a partir de uno de los principales ejes vertebradores de la narrativa ficcional: el narrador literario.

³ Utilizamos “bandos” para referirnos a las posturas principales que se toman, por parte de teóricos, escritores y críticos, ante el problema. Por un lado, los escritores del New Journalism, con Tom Wolfe a la cabeza, defienden la novela de la no-ficción como un nuevo tipo de periodismo que ha superado a la literatura. Por otro lado, determinados críticos y teóricos, como Arcadi Espada, consideran que la novela de la no-ficción desvirtúa y pervierte el periodismo. En cambio, personalidades como Pedro Sorela defienden posturas como la de Gabriel García Márquez o Rubén Darío y encuentran una conexión evidente entre periodismo y literatura.

El narrador es, tal vez, el mecanismo literario empleado por las novelas de la no-ficción que más evidencia la estructura literaria y ficcional que usan este tipo de relatos. De hecho, según Tom Wolfe, el narrador se convierte en uno de los principales problemas para los escritores del *New Journalism*, que ante el tono literario que adquieren sus textos, se ven obligados a intentar acomodar este vistoso recurso a la objetividad y neutralidad propias del discurso periodístico:

La voz del narrador, de hecho, era uno de los grandes problemas en la literatura de la no-ficción [...]. La idea era que la voz del narrador debía ser como las paredes blanquecidas [...] un “fondo neutral” sobre el cual pudieran destacar pequeños toques de color. La *elipsis* era la cuestión [...]. El problema residía en que al principio de los años sesenta la elipsis se había convertido en un auténtico tapiz mortuario. Los lectores se aburrían hasta las lágrimas sin saber el porqué (Wolfe, 1981: 30).

Este era el verdadero problema del narrador en el Nuevo Periodismo: si el periodista adoptaba los mecanismos propios de la literatura para transmitir un suceso, debía, al menos, asegurarse de que estos recursos no pervirtieran la veracidad de lo relatado. La voz narrativa, por tanto, tenía que ajustarse a la objetividad y al rigor informativo del periodismo. De este pensamiento surge la tendencia a la elipsis que menciona Wolfe en la cita anterior. Se trataba de utilizar una voz narrativa omnisciente en tercera persona para conducir el relato y evitar que filtrase en él la subjetividad del periodista y escritor del texto. En los primeros textos no-ficcionales de Capote —empeñado en que el triunfo de la *non-fiction* novel se supeditaba a que el autor consiguiera apartarse por completo de su obra (B. Connery, 1992: 245)— ya encontramos la intención de elidir su propia voz narrativa con el empleo de un narrador omnisciente en tercera persona, aunque, como comentábamos anteriormente, hay que considerar que todo lenguaje contiene una carga subjetiva de la que ningún escritor, periodista o historiador parece haber podido desprenderse. Este efecto es observable en *A sangre fría* (1966); obra en la que Capote relata el asesinato de los Clutter desde una distancia que le una

distancia que le valió a Capote algunos comentarios negativos por parte de la crítica, que vio en la obra una carencia de expresividad y, de forma indirecta, animó al escritor a comenzar a utilizar la primera persona

Este narrador literario fue utilizado por muchos escritores vinculados a la escuela de *The New Yorker*. Su uso responde a la inquietud de convertir estos relatos en textos periodísticos de calidad. Sin embargo, este tipo de narrador no funcionó del todo para el lector de relato no-ficcional, que intuyó que restaba personalidad a la obra en cuestión y que, de forma paradójica, acercaba todavía más el relato a la narrativa ficcional tradicional, puesto que el narrador omnisciente ha sido, quizá, el más empleado en la tradición por ser el que permite construir una historia con mayor libertad.

Con todo, otras novelas de la no-ficción han utilizado un tipo de narrador literario diferente –podría decirse que casi opuesto–, que da voz al relato desde la primera persona y habla desde la pura parcialidad y el subjetivismo. Este narrador ha contribuido a oscurecer todavía más los límites entre realidad y ficción en estas construcciones. En estos casos, el escritor no tiene interés alguno en desaparecer del texto. De hecho, hace todo lo posible por hacerse presente hasta el punto de introducirse como un personaje más sin el que el testimonio no podría haber sido escrito. El narrador adopta, entonces, la identidad del escritor de la obra y queda construido a su imagen y semejanza: se preocupa por justificar la información que aporta, interviene de forma activa en el relato, juzga y opina, apela al lector, se disculpa... Con este tipo de voz narrativa literaria, el autor trata de plasmar en su obra todo el conocimiento del caso en cuestión y, además, está muy interesado en que el receptor comprenda que todo ese conocimiento es fruto de un arduo proceso de investigación real, que contrasta como verdadera toda la información que el relato ofrece.

Este juego resulta muy interesante para abordar el problema que atañe a la indeterminación del estatuto de ficcional de estos textos: el narrador adquiere entidad y nombre en la conciencia del lector, que pone cara, cuerpo y voz a este personaje de la obra

que cuenta la historia y lo relaciona de manera directa con un referente existente en nuestra realidad efectiva. El receptor identifica, por consiguiente, la voz narrativa con la voz del escritor como persona que habita la realidad. Esta identificación acerca al lector a la idea de que debe recibir el texto, no como una narración ficcional, sino como pura realidad que, si bien podría haber sido contada con los clásicos mecanismos del periodismo o la historia, ahora es presentada de forma literaria. Por tanto, en términos propios de la *Teoría de los mundos posibles*, podemos decir que la identificación del narrador con el autor real de la novela ayuda a convencer al lector de que la obra en cuestión se encuentra inserta en un modelo de mundo de tipo I, de lo real, y no en un modelo de mundo de tipo II, de lo ficcional verosímil.

Esta técnica ha sido utilizada por muchos autores cuyos relatos no tienen nada en común formal, estructural y temáticamente, pese a haber sido todas ellas marcadas con la etiqueta de no-ficción. El argentino Rodolfo Walsh ya empleaba este tipo de narrador en primera persona en *Operación Masacre*, nueve años antes de que Truman Capote publicara *A sangre fría* y el Nuevo Periodismo estadounidense comenzara a tomar forma. Walsh articula el relato desde la experiencia de la voz narrativa, cuya identidad coincide con la suya como escritor. El autor utiliza su obra como vehículo para denunciar de forma pública los fusilamientos de José León Suárez durante la dictadura peronista en Argentina, que se mantuvieron en absoluta clandestinidad hasta que Walsh, tras un arduo proceso de investigación y documentación, sacó a la luz la masacre a través de este relato. Walsh usa, por tanto, la voz narrativa literaria para introducir un componente crítico que caracteriza y envuelve al texto y, para ello, se introduce en la obra como narrador que posiciona su opinión en el conflicto, critica y juzga aquello con lo que no está de acuerdo, corrobora y desmiente informaciones e incluso apela de forma directa al lector efectivo: «Quiero que se me diga qué diferencia hay entre esa concepción de la justicia y la que produjo las cámaras de gas en el nazismo» (2000: 172). El narrador literario, en este caso, contribuye a que el receptor entienda

la calidad y veracidad de todo el material que se presenta a modo de prueba documental en el relato (anexos, paratextos, extractos y citas textuales de los juicios), e intenta integrar al lector en el juego literario y disipar las dudas que le asaltan cuando se enfrenta ante fragmentos en los que prima el estilo literario y que resultarían difíciles de creer como pertenecientes a la realidad efectiva (diálogos íntegros entre los personajes, momentos en los que el narrador habla de forma omnisciente e incluso explicita pensamientos o sentimientos de los protagonistas de la acción...)⁴

En cambio, más tarde, Gabriel García Márquez, con *Crónica de una muerte anunciada* (1981) se aleja de este estilo crítico y, aunque también utiliza un narrador literario en primera persona cuya voz coincide con la del escritor, no duda en emplear con total libertad cualquier recurso literario al estilo tradicional (diálogos íntegros, plasmación de sentimientos y pensamientos propios y ajenos...). Aun así, el objetivo de García Márquez en *Crónica de una muerte anunciada* es también contar verdad al receptor, en este caso, a la hora de recoger y describir todos los pormenores del asesinato de Santiago Nasar. El escritor se introduce también en el relato como un narrador en primera persona que funciona como testigo directo de la información que allí se presenta: “Yo lo vi en su memoria. Había cumplido 21 años la última semana de enero, y era esbelto y pálido, y tenía los párpados árabes y los cabellos rizados de su padre” (2015: 13). García Márquez se inserta, a través del narrador literario, como un personaje más de la acción y todo lo que cuenta se presenta como testimonio recogido por el narrador o como testimonio del propio narrador que el lector puede identificar con facilidad con el García Márquez escritor, puesto que a lo largo del relato explicita datos acerca de su identidad y de su vida familiar que se corresponden sus propios datos biográficos: “Nuestra casa estaba lejos de la plaza grande, en un bosque de mangos

⁴ El grado de precisión de lo narrado en estos fragmentos tan literarios y su disposición, acorde a unas pautas estéticas y literarias, parecen implicar una reconstrucción de lo acontecido que hace pensar al lector que la mano del escritor ha intervenido y adaptado al relato lo acontecido.

frente al río. Mi hermana Margot había ido hasta el puerto caminando por la orilla” (2015: 28-31). Con todo, resulta curioso el hecho de que el escritor, en este caso, no parece tener esa necesidad de reforzar el carácter real de los hechos acontecidos con pruebas (discursos no-ficcionales, imágenes, entrevistas...) que demuestren lo sucedido más allá de los testimonios recogidos en forma de diálogo literario. De hecho, en esta crónica, García Márquez emplea un tono literario que, en ciertos pasajes, guarda fuertes similitudes con el realismo mágico de *Cien años de soledad*,⁵ lo cual evidencia un componente ficcional que hace al lector cuestionar el carácter real de un relato que no da muestras de ser, en principio, una crónica al uso que pretende dar noticia de unos hechos en verdad sucedidos.

Sin embargo, en la actualidad literaria de la no-ficción este narrador literario testigo sigue utilizándose con la misma intención con la que lo usaba Walsh: con el objeto de reforzar el carácter verídico del texto. Por ejemplo, aunque en este caso en un tono más histórico que periodístico, el narrador de Javier Cercas en *Anatomía de un instante* (2009) habla también desde una primera persona implicada en la investigación de la acción que se narra –el golpe de estado fallido en España en el año 1981–, que el lector identifica con el propio autor del relato. No obstante, el narrador de Cercas es diferente al de Walsh porque, aunque en este caso también activa cierto componente crítico, prefiere diferenciar muy bien su voz narrativa de los hechos ocurridos que relata para no sembrar al lector ninguna duda acerca del estatuto de realidad del texto. Por ello, el narrador de *Anatomía de un instante* se vuelve meticuloso y siente la necesidad de sincerarse con el receptor hasta el punto de que se preocupa por justificar y separar aquellas afirmaciones que son producto de una conjetura o cavilación personal de las que cuentan lo realmente sucedido con rigor histórico:

⁵ Se ha definido *Crónica de una muerte anunciada* como uno de los referentes de la novela de la no-ficción. Resulta chocante, sin embargo, que pese a que García Márquez tiene la voluntad de recoger un suceso real (el asesinato de Santiago Nasar), en ocasiones introduce pasajes que muestran acontecimientos en apariencia inverosímiles. Un ejemplo lo encontramos al final del relato, cuando el protagonista camina y habla durante un breve espacio de tiempo después de haber sido casi eviscerado.

Ésas son las dos versiones de los antecedentes inmediatos del 23 de febrero. Imaginemos ahora que la segunda versión es la verdadera; imaginemos que Tejero no miente [...]. Si eso fue lo que hizo, quizá no sea inútil preguntarse por qué lo hizo (Cercas, 2015: 298).

Es probable que la metamorfosis de Adolfo Suárez en un hombre que de algún modo siempre había estado en él y que apenas guardaba relación con el antiguo falangista de provincias y el antiguo arribista del franquismo se iniciara el mismo día en que el Rey lo nombró presidente del gobierno... (Cercas, 2015: 363).

El narrador literario de Cercas emplea, en este caso, expresiones y verbos (“imaginemos”, “es probable”) con los que resta al texto certeza y lo enmarca en la posibilidad. Esta preocupación por diferenciar entre el contenido que es producto de una interpretación y el que debería considerarse consecuencia de la investigación periodística responde, también, a la necesidad de convencer al lector⁶ de que, pese al empleo de técnicas propias de la narrativa ficcional, el relato está libre de cualquier manipulación y de que se encuentra inserto, en términos de la *Teoría de los mundos posibles*, a un modelo de mundo de tipo I, perteneciente a la realidad efectiva que nos rodea.

Aunque podríamos haber seleccionado otros ejemplos distintos para nuestro análisis, pensamos que la contraposición de los narradores literarios de *Operación masacre*, *Crónica de una muerte anunciada* y *Anatomía de un instante* resulta enriquecedora por dos motivos. En primer lugar, porque escoger estas tres obras tan dispares contextual, estructural, formal y temáticamente nos permite observar el problema desde una óptica abarcadora. En segundo lugar, porque, pese a las diferencias tan significativas que presentan estas obras, las tres

⁶ Para convencer al lector del grado de realidad del relato, Cercas hibrida con los recursos ficcionales otros mecanismos propios del discurso como el ensayístico y el académico (como la inclusión de notas al pie de página y de referencias bibliográficas) o recursos periodísticos o históricos (como la inclusión de imágenes testimoniales en el cuerpo del texto). Además, utiliza algunos paratextos en forma de agradecimientos que también contribuyen a resaltar el carácter real del relato.

persiguen un mismo objetivo través de un narrador en primera persona testigo. contar un suceso acontecido en la realidad y convencer al lector de que el uso de artificios literarios no implica una ficcionalización del texto que pueda faltar a su verdad, sino que contribuye a mostrar la realidad pura desde el momento en el que un recurso ficcional como el narrador permite al escritor hablar de firma directa con el lector y justificar su texto en cuestión.

REALIDAD NO ES ANTÓNIMO DE FICCIÓN

Entender el funcionamiento del narrador en la novela de la no-ficción resulta relevante para definir su estatuto ficcional, ya que, como hemos visto en las anteriores muestras, cada escritor adapta este recurso atendiendo al tipo de recepción que espera suscitar en el lector de su relato. De esta manera, el narrador funciona como un mecanismo narrativo ficcional del que el autor se vale, de forma paradójica, para convencer al receptor de que aquello que cuenta es real. Además, en torno a esta voz narrativa se articulan e introducen a lo largo del relato el resto de mecanismos literarios y ficcionales, adaptados, en extremo, al carácter mimético y confesamente real de la narración. Ahora bien, ¿la realidad que muestran los mecanismos propios de la narrativa ficcional literaria opera en el mismo plano que la realidad que pretende alcanzar un texto periodístico o histórico? ¿Significaría, entonces, que cualquier modificación o reconstrucción de la realidad, por parte del autor, debería ser sancionada por la crítica y descrita como una falacia porque, al pertenecer el texto a un modelo de mundo de tipo I, la ficción no tendría lugar en él? ¿Es el narrador el recurso que permite introducir esta falacia?

El lector que accede a una novela de la no-ficción –pese a las promesas del escritor y aunque sabe que lo que allí se cuenta ha tenido fuertes lazos con la realidad efectiva–, no puede evitar sentir descreimiento cuando observa cómo el narrador (a quien identifica con el autor) se introduce en los pensamientos de los protagonistas y recrea complejos diálogos que contienen cierto orden estético que el lenguaje natural, no literario, no tiene.

Además, el receptor suele notificar las diferencias entre las formas de discurso no literarias por naturaleza (citas literales, extractos de sumarios, fotografías) que se incluyen a modo de pruebas para mostrar la efectividad del texto frente a la narración y el diálogo que el autor establece entre los personajes, e intuye que el discurso no literario que se incluye pertenece a un plano mucho más real (modelo de mundo de tipo I) que no alcanza el resto del texto con valor literario que ha sido escrito por el propio autor. Entonces, ¿si en un texto que se confiesa a sus receptores como perteneciente al orden de lo real (modelo de mundo de tipo I) encontramos dos planos de realidad diferenciados (uno más real que otro), significa que estamos ante una obra falaz, que en realidad manipula y miente sobre lo que cuenta?

El problema reside en la creencia generalizada de que ‘mentira’ y ‘ficción’ son conceptos sinónimos, contrarios a ‘verdad’. Este pensamiento es el que ha llevado, por un lado, a los escritores de relatos de la no-ficción a intentar disimular y suavizar los recursos literarios típicos de la narración ficcional y, por otro lado, el que ha conducido a críticos y teóricos a sancionar con dureza la utilización de estos mecanismos a la hora de construir textos que conservan el objeto periodístico de transmitir verdad.

Sin embargo, dice Aristóteles en su *Poética* que la literatura camina hacia una verdad general y la historia hacia una verdad particular (1974: 1451b, 5-7). Entendemos que las novelas de la no-ficción, a la hora de construirse y debido a su objeto de transmitir verdad periodística, no parten de la verdad general (como la literatura ficcional), sino de la verdad particular, de un caso concreto. No obstante, la inclusión de las técnicas propias de la narrativa ficcionales por naturaleza les permite trascender esta particularidad para alumbrar una verdad más general y literaria que aproxima al lector, no tanto a lo que ocurrió, sino a cómo podría haber ocurrido lo que sucedió. Dice Amar Sánchez que la novela convencional “le dice al lector: todo esto no sucedió realmente, pero podía haber sucedido”, mientras que la novela de la no-ficción le dice “todo esto realmente pasó, por lo tanto no me culpen si no parece real” (1992: 23).

Los recursos literarios permiten a la novela de la no-ficción cruzar la línea de la *probabilidad* que, por principios, se encuentra vetada para el discurso periodístico e histórico convencional por plantear posibilidades no documentables ni aprehensibles.

Por tanto, si decíamos antes que el concepto ficción no es igual al concepto mentira, tampoco la verdad literaria es la misma verdad que la histórica, pese a tener mucho en común con ella. Es por este motivo que la verdad que cuentan las novelas de la no-ficción no es la misma que la que el periodista busca transmitir con la noticia. Porque, mientras que el discurso periodístico o histórico aborda una realidad concisa y particular, ajustada al suceder en cuestión, la literatura –y las novelas de la no-ficción dentro de ella– camina hacia otro tipo de verdad que, aunque parte del hecho, trasciende el pasado y se vincula con cuestiones generales que, a menudo, pretenden mover la preocupación y el interés del lector y le invitan a la reflexión.

Por tanto, si bien Aristóteles diferencia entre literatura e historia porque el escritor literario cuenta aquello que podría suceder en un supuesto, mientras que el historiador (o en este caso, el periodista) da cuenta de lo que sucedió de forma efectiva, pensamos que este tipo de narrativa híbrida de literatura y de periodismo también hibrida el objeto y se sitúa en mitad de esta definición: la novela de la no-ficción cuenta cómo podría haber ocurrido lo que sucedió en realidad. De hecho, son los mecanismos narrativos ficcionales los encargados, en estas producciones, de introducir aquello que el periodismo al uso no puede contar y que es lo que otorga un carácter recreativo, y por tanto ficcional, a la obra.

CONCLUSIONES

Entendemos, ahora, que realidad y ficción engranan a la perfección en la obra por no ser conceptos excluyentes. De hecho, la narrativa ficcional literaria posee sus propios recursos para alumbrar realidad, solo que la realidad literaria no es la misma que la periodística o la

histórica, al igual que ficción literaria y mentira no son conceptos análogos. Estos presupuestos nos permiten situar las novelas de la no-ficción dentro del paradigma literario como un sub-subgénero narrativo ficcional con un alto grado de *mimesis* con nuestra realidad, cuyo objetivo es reconstruir unos hechos acontecidos en un pasado desde la subjetividad, haciendo uso para ello de una serie de recursos y estructuras literarias que consiguen captar la sensibilidad del lector porque, como dice Amar Sánchez, estos relatos “no son una ‘repetición’ de lo real sino que constituyen otra realidad regida por leyes propias con la que cuestionan la credibilidad de otras versiones” (1992: 13). Por tanto, dado el carácter ficcional de estas producciones, aludimos a verosimilitud y no a realidad pura cuando nos referimos a ellas, pues *mimesis*, *poiesis* y *verosímil* son términos sinónimos de ‘creación artificial’ (Pozuelo, 1991: 80). Estos conceptos están vinculados, no a la simple imitación de una realidad —con intención de enunciarla, en el caso del periodismo—, sino a la creación de un modelo de realidad que, aunque bebe de la verdad efectiva, es independiente de ella debido a esa voluntad reconstructiva y recreativa que contiene el relato.

De acuerdo con la *Teoría de los mundos posibles* y la *ley de máximos semánticos*, concluimos que el estatuto ficcional de estos productos literarios se corresponde con un modelo de mundo de tipo II, de lo ficcional verosímil, por ser la novela de la no-ficción una construcción mimética con nuestra realidad acontecida y con un altísimo grado de verosimilitud.

Bajo estas consideraciones y entendiendo la novela de la no-ficción como un producto ficcional, parece no tener sentido identificar la voz narrativa literaria con la voz real del escritor del relato. El narrador funciona, en este caso, como un mecanismo narrativo ficcional que permite al receptor, al más puro estilo documental, entrar en el juego reconstructivo de *lo en apariencia real* que propone la novela de la no-ficción. El narrador literario no deja de ser una construcción intervenida y creada por el autor según las necesidades de la narración, que intenta construir una ilusión de realidad periodística en todo el texto para cambiar al lector su

percepción sobre la obra. Un ejercicio que propone acceder a un relato, en esencia, literario con las lentes que, se utilizan, de forma habitual, para leer una crónica o una noticia.

Queda, sin embargo, mucho que decir al respecto, no sólo de la no-ficción, sino de todos aquellos géneros que se encuentran muy cerca de la fina línea que separa ficción de realidad (ensayo, biografía, autobiografía, crónica, lírica...) y que todavía no encuentran un lugar cómodo en la clasificación tradicional de géneros literarios. Por tanto, hoy más que nunca se hace necesario investigar acerca de la condición de lo literario y lo ficcional con objeto de buscar un espacio y una caracterización para aquellas construcciones cuyo estatuto ficcional sigue en cuestionamiento a día de hoy.



REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ÁLAMO FELICES, Francisco. (2014). El concepto de ficcionalidad: Teoría y representaciones textuales. *Revista de Literatura*, 151, 17-37.

ALBALADEJO, Tomás. (1998). *Teoría de los mundos posibles y macroestructura narrativa. Análisis de las novelas cortas de Clarín*. Alicante: Universidad de Alicante.

— (2009). *E pluribus unus: discursos en la novela y discurso de la novela*. *Ínsula* 754, 9-13.

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

ARISTÓTELES. (1974). *Poética* (Ed. GARCÍA YEBRA, Valentín). Madrid: Gredos.

CAPOTE, Truman. (2010). *A sangre fría* (Trad. ZULAIKA, Jesús). Barcelona: Anagrama.

CERCAS, Javier. (2015). *Anatomía de un instante*. Barcelona: Debolsillo.

CHILLÓN, Albert. (1999). *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas*. Valencia: Universitat de València. Servei de Publicacions.

CORTÉS, Rafael. (2010). Arcadi Espada, periodista: “La literatura es una de las principales infecciones del periodismo”. XHTML (Vers. 1.0) <http://www.diariosur.es/v/20101220/cultura/arcadi-espada-periodista-literatura-20101220.html> (15 Apr. 2016).

CONNERY, Thomas B. (1992). *A sourcebook of american literary journalism. Representative Writers in a Emerging Genre*. Westport: Greenwood Press.

— (1992). *Discovering a literary form*. Westport: Greenwood Press.

GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel. (2015). *Crónica de una muerte anunciada*. Barcelona: Debolsillo.

GROBEL, Lawrence. (2006). *Conversaciones íntimas con Truman Capote* (Trad. GÓMEZ IBÁÑEZ, Benito). Barcelona: Anagrama.

PERKOWSKA, Magdalena. (2011). Historia, memoria y literatura: dinámicas de unificación y pluralidad. Una perspectiva sobre identidades centroamericanas. *Pensamiento Actual*, 14-15, 147-160.

POZUELO YVANCOS, José María. (1991). Lirica e finzione (in margine a Ch. Batteux). *Strumenti Critici*, 1, 63-93.

REYES, Alfonso. (1987). *El deslinde. Prolegómenos a la teoría literaria*. México: Fondo de Cultura Económica.

RODRÍGUEZ PEQUEÑO, Francisco Javier. (1990). La ciencia ficción: una definición semántico-extensional. *Diacrítica*, 5, 53-78.

SCHAEFFER, Jean-Marie. (2002). *¿Por qué la ficción?* (Trad. SÁNCHEZ-SILVA, José Luis). España: Lengua de Trapo.

WALSH, Rodolfo. (2000). *Operación masacre*. Buenos Aires: Ediciones de la Flor.

WHITE, Hayden. (2015). *El texto histórico como artefacto literario* (Trads. TOZZI, Verónica & LAVAGNINO, Nicolás). Barcelona: Paidós.

WOLFE, Tom. (1981). *El nuevo periodismo* (Trad. GUARNER, José Luis). Barcelona, Anagrama.