

<https://doi.org/10.53971/2718.658x.v12.n20.35439>

Crítica y no ficción. Notas para repensar el género en tiempos de “posverdad”

Victoria García

Universidad de Buenos Aires - Argentina

victoriaggarcia@gmail.com

ORCID: [0000-0001-7125-6722](https://orcid.org/0000-0001-7125-6722)

Recibido: 10/07/2021. Aceptado: 31/09/2021.

Resumen: La no ficción es un territorio incómodo para la crítica. Lo es porque, mientras los estudios académicos vinculados a la teoría literaria han desconfiado a menudo de la verdad, la no ficción no puede permitirse sin más esa desconfianza. En este artículo, nos proponemos reflexionar sobre el lugar a la vez paradójico y productivo que ocupa la cuestión de la verdad en algunas expresiones contemporáneas de la narrativa de no ficción. Frente al paradigma de la “posverdad”, que tiende a desestimar la pertinencia del concepto en la cultura contemporánea, la no ficción de las últimas dos décadas no prescinde del problema, sino que lo instituye como objeto de su exploración narrativa. Argumentaremos, así, que los dilemas y las paradojas derivados del compromiso con los hechos reales que adoptan estos textos, lejos de paralizar la escritura, se constituyen como motivos de creación estética.

Palabras clave: no ficción, crítica, verdad, posverdad, literatura contemporánea

Criticism and non-fiction. Notes for rethinking the genre in times of "post-truth"

Abstract: Non-fiction is an uncomfortable territory for criticism. While academic studies linked to literary theory have often been suspicious of truth, non-fiction cannot simply allow itself this distrust. In this article, we propose to reflect on the paradoxical and productive place that the question of truth occupies in some contemporary expressions of narrative non-fiction. In the face of the "post-truth" paradigm, which tends to dismiss the relevance of the concept in contemporary culture, the non-fiction of the last two decades does not dispense with the problem, but rather institutes it as the object of its narrative exploration. Thus, we will argue that the dilemmas and paradoxes derived from the commitment to the real facts adopted by these texts, far from paralyzing writing, are constituted as motifs of aesthetic creation.

Keywords: non-fiction, criticism, truth, post-truth, contemporary literature



Esta obra está bajo una Licencia Creative Commons 4.0 Internacional.

Introducción

La no ficción es un territorio incómodo para la crítica¹. Lo es porque, mientras “los estudios académicos influidos por la teoría literaria han desconfiado a menudo de la verdad”, como indica Marcelo Topuzian (2017; *cf.* también Marx, 2020), la no ficción no puede permitirse sin más esa desconfianza, a diferencia de la ficción, que cuanto menos puede poner el problema entre paréntesis².

El malentendido entre crítica y no ficción suele subsanarse apelando a lo que podría considerarse un topos del discurso crítico sobre el género, esto es, que los textos de esta clase disuelven o desdibujan las fronteras entre ficción y no ficción³. Es cierto que muchas de estas narrativas toman prestadas técnicas de la ficción —diálogos, discurso indirecto libre y monólogo interior, entre otras— para dotar al relato de expresividad y de capacidad inmersiva (Schaeffer, 2002, p. 251; Zipfel, 2010). Es dudoso, sin embargo, que de esa condición del discurso narrativo se derive sin más una tendencia a la dilución de la distinción entre ficción y no ficción. Ficcionalización, en efecto, no es lo mismo que ficción: las técnicas del relato ficcional no dejan de aplicarse aquí a la representación de hechos reales, y es esa contradicción aparente entre los medios y los fines del relato lo que caracteriza al género⁴. La no ficción no renuncia a una aspiración de factualidad que la crítica a menudo desestima, por considerarla ingenua o deliberadamente falaz. Así, mientras desde el discurso crítico se subraya que no hay hechos, sino interpretaciones, que no hay posible acercamiento al mundo, si no es mediado por el artificio del lenguaje, las narrativas de no ficción persisten en su intento por aproximarse a lo real: por decir, si no *la Verdad*, al menos una verdad o varias posibles. Esta tentativa conlleva condiciones particulares de escritura: el pacto *referencial* (Lejeune, 1994) o *factual* (Fludernik, 2019) debe sostenerse en justificaciones más o menos rigurosas de lo que se afirma como cierto⁵. A la vez, también tiene un correlato relevante en la lectura: para la mayoría de los lectores, no resulta en absoluto irrelevante conocer si los hechos referidos en un relato son ficticios o reales⁶.

Comprender la no ficción bajo el paradigma de la disolución de las fronteras que la separan de la ficción parecería llevar, así, a diluir la especificidad del género, y los problemas que plantea tal especificidad. Quizás, incluso, este enfoque conduzca a reproducir, aun de manera solapada, el privilegio que pondera a la ficción como la forma canónica de literatura, como si la no ficción no pudiera leerse sino desde la perspectiva de lo que la asemeja a la ficción. Si fuese así, el punto de partida de la aproximación crítica que hemos reseñado coincidiría con el de ciertos enfoques abiertamente refractarios al género. En ellos, la no ficción se entiende como inferior a la ficción, ya por carecer de vuelo imaginativo⁷, por apoyarse en su factualidad pretendida como motivo de legitimación que vendría a compensar aquella carencia⁸, o por atarse a un compromiso de veracidad que impone constreñimientos a la exploración artística. Juan José Saer (2014, p. 11) señalaba, en esta línea, que, mientras la no ficción permanece atrapada en una obligación de suministrar pruebas para justificar una verdad objetiva que ella misma se obstina en perseguir, la ficción consigue librarse de dichas restricciones y, desde su posición emancipada, puede desplegar en toda su complejidad los problemas que involucra el tratamiento narrativo de la verdad.

Ahora bien, el hecho de que las narrativas de no ficción persigan alguna forma de verdad no necesariamente implica que den por sentado el concepto. Más bien, este aparece en su condición de problema a través de la historia del género, al menos desde su consolidación literaria en los años 60 hasta el presente.

En el contexto latinoamericano, Walsh dejó trazos en su diario de los motivos que lo llevaban a postergar la ficción en pos de narrativas testimoniales y documentales —“el testimonio presenta los hechos; la ficción los representa. La ficción resulta encumbrada

porque no tiene filo verdadero, no hiera a nadie” (2007, p. 215)—, pero también de las limitaciones que veía en el testimonio, que para él no dejaba de ser una “verdad recortada” (p. 216). En Estados Unidos, Capote se debatió entre la defensa de la factualidad irrefutable de *A sangre fría* y el reconocimiento de que, en definitiva, su punto de vista como autor permeaba inevitablemente la reconstrucción de los hechos en el relato (Hollowell, 1977, p. 74). Otro exponente del género, Norman Mailer, fue todavía más cauto sobre las posibilidades de cualquier construcción narrativa, incluso las no ficcionales, de alcanzar la sustancia de los hechos (Flis, 2010, p. 6).

Podría afirmarse, en esta línea, que la relación de las narrativas de no ficción con la verdad es ambigua: ni ajena al problema, como se desprende de las perspectivas que insisten en la disolución de los límites entre ficción y no ficción, ni adaptada a una noción simplista de verdad objetiva, como surge de los enfoques que rechazan de plano el pacto factual que introducen estos textos.

En el presente artículo, nos proponemos examinar esta cuestión tal como se plantea en las modulaciones contemporáneas del género. Como señala Zenetti (2017), las narrativas de no ficción no permanecen indiferentes a una serie de transformaciones desarrolladas en las últimas décadas, que impactan en la experiencia subjetiva y social del mundo real: por un lado, el declive de los medios de comunicación tradicionales y la creciente relevancia de las redes sociales y las plataformas mediáticas como fuentes de información; por el otro, la crisis de los marcos cognitivos e ideológicos que encuadraron el debate social y político a lo largo del siglo XX⁹. Recientemente, estas transformaciones han sido subsumidas bajo la idea de “posverdad”. El término indica que la verdad dejaría de constituir un problema en el mundo contemporáneo, ya que se tiende a asumir que las opiniones, las creencias y las emociones personales prevalecen frente a los hechos en el debate público (Mazzone, 2018; McIntyre, 2018). La narrativa de no ficción, como veremos, interviene críticamente en este contexto de transformaciones. Lejos de dar por descartada la relevancia de la noción de verdad, pero sin asumir —en el otro extremo— una perspectiva ingenua sobre el problema, los textos recientes del género lo asumen como objeto del discurso narrativo, aprovechándolo como materia de exploración estética.

Desarrollaremos este argumento a la luz de una serie amplia de textos de no ficción publicados en las últimas dos décadas¹⁰. Frente al foco en contextos nacionales que predomina en los estudios sobre el género, procuraremos concentrarnos en las problemáticas comunes que plantean estas narrativas en sus expresiones contemporáneas, más allá de las procedencias nacionales de los textos. Hemos considerado, así, textos ligados a contextos diversos: *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia* y *Si me querés, quereme transa*, de Cristian Alarcón (2003/2017 y 2010/2012); *Chicas muertas*, de Selva Almada (2014); *Magnetizado*, de Carlos Busqued (2018); *El adversario*, *Una novela rusa*, *De vidas ajenas* y *Yoga*, de Emmanuel Carrère (2000, 2007, 2009/2017 y 2020/2021); *Anatomía de un instante* y *El impostor*, de Javier Cercas (2009 y 2014); *Una historia sencilla* y *Opus Gelber*, de Leila Guerriero (2013 y 2019); *Laëtitia o el fin de los hombres*, de Ivan Jablonka (2016/2017), y *Una novela criminal*, de Jorge Volpi (2018)¹¹.

Los textos que integran la serie se inscriben dentro de proyectos literarios que, en muchos casos, incorporan la no ficción como una apuesta programática de escritura. Esto nos llevará a tomar en cuenta, como elemento pertinente del análisis, las reflexiones sobre el género que a menudo los mismos escritores desarrollan en intervenciones públicas externas a la materialidad de los textos. No obstante, el interés central estará colocado sobre la textualidad de la no ficción contemporánea, que, como veremos, tiene mucho de metatextualidad. En efecto, es dentro de la misma materia del relato que se inscriben los problemas relativos al tratamiento de hechos reales y, más específicamente, al difícil propósito que asumen estas narrativas de aproximarse a alguna forma de verdad desde la escritura literaria.

Nuestro análisis se organizará en tres partes. En primer lugar, nos detendremos en el modo en que las narrativas de no ficción contemporáneas se inscriben en los procesos de diálogo y conflicto social que involucra la producción de verdad(es). Veremos, así, cómo toman distancia de las versiones sobre la realidad que se promueven desde los discursos del poder. En segundo lugar, nos referiremos a la condición elusiva de la verdad tal como se concibe en las narrativas de no ficción recientes. Señalaremos el punto ciego que parece permanecer ante toda búsqueda de la verdad en estos textos, que se vincula, según argumentaremos, con la identidad humana y su condición siempre un poco enigmática. En tercer lugar, consideraremos ciertos problemas derivados del vínculo con hechos y personas reales que intenta la no ficción. Más precisamente, interrogaremos las implicaciones moralmente problemáticas, pero estéticamente provechosas, que puede conllevar en estos textos el *decir la verdad*, especialmente cuando ello involucra lidiar con vidas ajenas. A través de nuestro recorrido, nos interesará mostrar el lugar paradójico que ocupa la verdad en estas narrativas, como noción a la vez pertinente y problemática, esquiva en su definición, pero crucial en la vida humana y, por ello, productiva y hasta ineludible para la exploración literaria¹².

1. La no ficción y la producción social de la verdad

Si la verdad constituye un problema en los textos de no ficción, es en la medida de la relevancia social y hasta humana de los acontecimientos a los que refieren. La verdad, así, aparece en estas narrativas como una cuestión no individual, sino intersubjetiva y social. En esta línea, los textos de no ficción intervienen en procesos de diálogo y conflicto que tienen a la verdad como objeto, y de los que participan actores diversos. Resulta relevante atender al modo en que, dentro de tales procesos, las narrativas de no ficción se interrelacionan con otras prácticas sociales y discursivas que se pretenden como productoras de verdad.

Los medios de comunicación surgen ineludiblemente en este punto. Como lo señala Amar Sánchez, la no ficción no es ajena al periodismo, sino que se relaciona con él bajo el modo de una tensión productiva (2008, p. 77 y ss.). Existe, en efecto, un vínculo material entre las narrativas de no ficción y los medios periodísticos. En muchos casos, se trata de escritores que son también periodistas y, más significativamente, de textos que se valen de diversos materiales y recursos provenientes de los medios. En ocasiones, el proceso de escritura —o, más bien, la figuración que se hace de él en el relato— empieza con el encuentro azaroso o premeditado con alguna pieza de archivo de prensa. *Anatomía de un instante*, de Javier Cercas, parte de las imágenes televisivas del golpe de Estado del 23 de febrero de 1981 en España. *Una historia sencilla*, de Leila Guerriero, se inspira en una pieza marginal del archivo periodístico: un artículo sobre el festival de folklore de Laborde, aparentemente intrascendente, que la autora, sin embargo, conservará y más tarde recuperará como punto de partida para escribir el libro (2013, p. 14). En otras ocasiones, el mismo proceso de investigación y escritura se gesta en el periodismo. Cristian Alarcón se encontró con la historia de Víctor “el Frente” Vital, uno de los personajes de *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*, mientras investigaba para *Página/12* el problema de la violencia policial en el conurbano bonaerense (Enríquez, 2003). La otra “novela sin ficción” de Cercas, *El impostor*, comenzó con una nota sobre Enric Marco que el autor publicó en *El país* varios años antes de la publicación del libro (Cercas, 2014, p. 41).

En todos los casos, la relación con el discurso periodístico supone un desvío: una derivación o una fuga hacia modalidades de la narración que no caben, por su extensión o por su carácter, en los medios de prensa. De hecho, se trata de textos que, aunque se apoyen en recursos y materiales periodísticos, no dejan de tomar distancia y hasta de posicionarse críticamente ante el discurso de los medios de comunicación. Por un lado, cierta distancia se impone si se pretende introducir componentes nuevos en el relato de hechos que, en

numerosas ocasiones, son bien conocidos públicamente. “Ustedes ya saben todo”, enuncia ante sus lectores el narrador de *Laëtitia o el fin de los hombres*, de Ivan Jablonka (2017, p. 359), centrado en el resonante caso de femicidio de Laëtitia Perrais, de 2011. Contraría así la idea, mencionada más arriba, de que estas narrativas buscan adjudicarse un factor de legibilidad devenido *per se* de su estatuto factual. En este caso se observa más bien lo contrario: el que los lectores conozcan de antemano los hechos introduce la necesidad de elaborar un relato singular, cuya novedad o relevancia resida, en todo caso, en la manera de referir los acontecimientos.

Por otro lado, los medios de comunicación, especialmente los de alcance masivo, encarnan modalidades de producción social de la verdad proclives a la reproducción del *statu quo*, y es en ese sentido que son mirados críticamente desde la literatura de no ficción. *Anatomía de un instante* identifica a la televisión como “el principal fabricante de realidad a la vez que el principal fabricante de irrealidad del planeta” (2009, p. 7). *Una novela criminal*, de Jorge Volpi, es menos ambigua en su relación con el discurso mediático: allí la televisión aparece lisa y llanamente como productora de irrealidades o de puestas en escena, como la que se montó en México en torno al arresto de una presunta banda de secuestradores en 2005. El narrador de la novela denuncia el creciente poder de los medios frente al debilitamiento de las instituciones estatales —“No sentencian los jueces. Sentencian los medios” (Volpi, 2018, p. 103)—. Incluso llega a señalar que el caso de la llamada banda de Los Zodiaco constituyó una anticipación del estado de cosas que posteriormente pasaría a describirse como “posverdad”: “Si la *posverdad* existe, tendríamos que imaginarla no como el ámbito donde los poderosos mienten ..., sino aquel donde sus mentiras ya no incomodan a nadie y la distinción entre verdad y mentira se torna irrelevante” (Volpi, 2018, p. 377).

Los textos de no ficción construyen, así, un contra-discurso que polemiza con las “verdades” producidas desde los discursos del poder (Zenetti, 2017), pero también con las concepciones de la verdad y la mentira que esos discursos vehiculizan. En esa línea, estos textos no solo producen relatos alternativos a los medios de comunicación, sino también discuten con las instituciones de la justicia y del poder político. Los relatos de Cristian Alarcón: el ya citado *Cuando me muera...* y *Si me querés, quereme transa*, despliegan esa polémica en relación con la cuestión de la violencia delictiva en contextos de exclusión social. En el primer libro, el narrador toma distancia de la lógica de producción de verdades que prevalece en la justicia y en el periodismo, para adentrarse en un territorio donde esa lógica se invierte y el que delinque aparece como un sujeto estigmatizado, perseguido y violentado por las instituciones estatales (Parchuc, 2011, pp. 197-198):

Detrás de cada uno de los personajes se podría ejercer la denuncia, seguir el rastro de la verdad jurídica, lo que los abogados llaman “autor del delito” y el periodismo “pruebas de los hechos”. Pero me vi un día intentando torpemente respetar el ritmo bascular de los chicos ladrones de San Fernando ... Me vi sumergido en otro tipo de lenguaje y de tiempo, en otra manera de sobrevivir y de vivir hasta la propia muerte ...

Esta historia intenta ... contar el comienzo de una era en la que ya no habrá un pibe chorro al que poder acudir cuando se busque protección ante el escarmiento del aparato policial. (2017, pp. 14-16).

A partir de su incursión en el territorio, el narrador llegará a formular una ética de la verdad alejada de las instituciones y construida en diálogo con los protagonistas: “En mi

ética, la mayor virtud está en la verdad. La verdad está lejos de las comisarías y de los tribunales. La verdad está sólo en la calle” (2012, p. 118).

En un sentido similar, *Chicas muertas*, de Selva Almada, expone los límites de los discursos de verdad producidos por los medios de comunicación y por la justicia en relación con la problemática de los femicidios. El relato de tres asesinatos de mujeres que ocurrieron en los años 80 en la Argentina, y que permanecieron impunes, permite introducir una crítica a las instituciones democráticas tal como se reconstruyeron en la posdictadura. Los procesos de investigación oficial sobre las muertes se desnudan como ineficaces, mientras los medios de comunicación aparecen como mecanismos de reproducción de un sentido común que colabora con la victimización de las mujeres¹³.

En el libro de Jablonka, ya citado, el femicidio de Laëtitia Perrais se concibe como punto de partida de una “investigación de vida” sobre la joven, que contrasta con la “investigación criminal” centrada en su muerte, predominante en los discursos públicos sobre el caso (2017, p. 79). Si se lo compara con el de Almada, el enfoque narrativo de Jablonka deja ver una relación de mayor confianza entablada con los medios de comunicación y con la justicia. Sobre los medios, el narrador observa que actúan como “buitres” al utilizar la muerte de Laëtitia y el sufrimiento de sus allegados en pos de sus intereses mercantiles, pero a la vez reconoce que “canalizan o expresan algo del sentir popular ante el crimen” y que actuaron, en ese sentido, como vehículo del duelo colectivo (Jablonka, 2017, pp. 88-89). Del mismo modo, señala coincidencias entre los métodos del periodista y los del historiador, figura con la que él se identifica: “Antes de escribir, ambos están obligados a verificar, cotejar, ordenar los hechos” (Jablonka, 2017, p. 103). Algo análogo afirma sobre la figura del juez: “Al igual que el historiador y el sociólogo, el juez de instrucción pone en funcionamiento modelos para acercarse tanto como pueda a la verdad de los hechos” (Jablonka, 2017, p. 246). Significativamente, el narrador coincidirá con el juez incluso en la dificultad para acceder a una verdad completa sobre el caso: “Al igual que los jueces, creo que la verdad es inaccesible” (Jablonka, 2017, p. 281). En definitiva, la intención de Jablonka de “*escribir algo verídico*” [‘*écrire du vrai*’] (Jablonka, 2017, p. 382), que enuncia hacia el final del texto, no implica eludir los puntos ciegos de ese intento.

2. El punto ciego: identidad y verdad

Los textos de no ficción suelen apuntar a una forma de verdad que, sin permanecer meramente apegada a la reconstrucción de los hechos, pretende un alcance más general y hasta universal. Javier Cercas lo señala a propósito de una de sus “novelas sin ficción”, *Anatomía de un instante*, retomando la clásica observación aristotélica sobre la distinción entre poesía e historia:

La verdad de la historia ... sería una verdad factual, concreta, particular, una verdad que busca fijar lo ocurrido a determinados hombres en un determinado momento y lugar; por el contrario, la verdad de la literatura (o de la poesía, que es como llama a la literatura Aristóteles) sería una verdad moral, abstracta, universal, una verdad que busca fijar lo que nos pasa a todos los hombres en cualquier momento y lugar. Es cierto que *Anatomía* persigue al mismo tiempo esas dos verdades antagónicas ... Y asimismo es cierto que, visto de esta forma ..., *Anatomía* puede parecer, además de un libro raro, un libro contradictorio... Quizá también es eso: un libro donde, idealmente, la verdad histórica ilumina a la verdad literaria y la verdad literaria ilumina a la verdad histórica, y donde el resultado no es ni la primera verdad ni la segunda, sino

una tercera verdad que participa de ambas y que de algún modo las abarca. Un libro imposible, se dirá. No digo que no. Pero me pregunto si no serán los libros imposibles los únicos que merece la pena intentar escribir. (2016, pp. 34-35).

Para el escritor español, las “novelas sin ficción” son, así, textos paradójicos, cuyo potencial literario reside en encarar una empresa que resulta imposible en última instancia: la de conciliar la verdad factual con la verdad moral, las particularidades de un caso histórico con las dimensiones universales de lo humano. En este sentido, se trata de relatos que se configuran en torno a lo que el mismo autor denomina un *punto ciego*: una pregunta que da sentido a la historia, que tiene por objeto esa “tercera verdad” —objeto imposible, como señalamos— y que, cuando el relato llega a su final, permanece sin respuesta, o solo admite una respuesta equívoca. La respuesta al interrogante inicial termina siendo, así, su misma búsqueda en el texto (Cercas, 2016, pp. 9-10).

Cercas señala, además, que el punto ciego “es lo que somos” (2016, p. 10). En efecto, es sobre todo la cuestión de la identidad humana lo que persiste como motivo de enigma o de interrogación en los textos de no ficción contemporáneos —y no solo en los del autor español—. La pregunta por la identidad atraviesa el abordaje narrativo de los personajes, con los problemas que ello involucra tratándose de personas reales, pero también los mismos mecanismos de autofiguración del narrador de estos textos. De hecho, si se concibe a la identidad como una construcción no individual, sino intersubjetiva, ambos aspectos pueden verse como interrelacionados.

En cuanto al tratamiento narrativo de los personajes, la no ficción afronta desafíos diferentes de los que surgen en la escritura de ficción. Como lo señala el narrador de *Una novela criminal*, las personas reales son, a fin de cuentas, impenetrables, a diferencia de los personajes de ficción, ante los cuales el narrador puede permitirse entrometerse en su interioridad e imaginarla libremente, apelando a criterios de verosimilitud intrínsecos al relato:

He aquí uno de los momentos en que hubiese preferido que esta novela sin ficción o esta novela documental fuese, simplemente, una novela. Una novela como otras de las mías, en la cual me estuviese permitido introducirme en las cabezas de mis personajes —que en este caso son *personas*— para saber qué ocurre en sus mentes. (Volpi, 2018, p. 432)¹⁴.

En este texto de Volpi, la pregunta por la identidad y la imposibilidad de ofrecer una respuesta concluyente sobre ella se asocian al misterio que plantea cualquier personalidad humana —“dos años después de empezar su historia, Israel apenas me parece menos borroso que al principio”, “su carácter aún me resulta inaprehensible” (2018, p. 478)—, pero también a las dificultades del narrador-investigador para desarticular una trama del poder que produce y reproduce una taxonomía arbitraria de categorías e identificaciones sociales: “¿Y quién es, a fin de cuentas, Israel Vallarta? ¿Un peligroso secuestrador o la víctima de una gigantesca conspiración?” (2018, p. 477).

En los textos de no ficción centrados en hechos de violencia delictiva, la indagación sobre la personalidad criminal se inscribe dentro de una exploración más general sobre “la cara oculta de nuestras sociedades”, sobre sus facetas más caóticas, salvajes e irracionales (Jablonka, 2016, p. 232). En *Magnetizado*, de Carlos Busqued, la personalidad del

protagonista, Ricardo Melogno, resulta tanto o más enigmática que la de Ismael Vallarta en *Una novela criminal*: se trata de un personaje raro, que “parece más un empleado estatal que un asesino en serie” (2018, p. 125), y cuyas motivaciones para cometer los crímenes permanecerán incomprensibles hasta el final. En *Laëtitia o el fin de los hombres*, de Jablonka, en tanto, los misterios que persisten se vinculan menos al victimario que a la víctima, a la que el autor busca hacer protagonista del relato, contra una tradición pregnante que identifica el punto de vista narrativo con el del criminal (Jablonka, 2017, p. 10). En esta línea, la pregunta que resta irresuelta hasta el final surge del contraste entre la personalidad de la víctima y su comportamiento el día en que fue muerta —“Laëtitia... está distinta de sí misma: engaña a su novio, deja que se le acerque un marginal con quien se va a fumar y beber en plena tarde... ¿Por qué esa enorme descompensación de su parte?” (Jablonka, 2017, pp. 311-312)—. Ante estos puntos ciegos, el narrador recurrirá a lo que denomina *ficciones de método* sobre la joven asesinada: “hipótesis que por su carácter imaginario permiten penetrar en el secreto de su alma y establecer la verdad de los hechos” (Jablonka, 2017, p. 277). Se trata verdades posibles y no necesarias; de allí que el narrador admita que, al fin de cuentas, no será viable proponer una verdad definitiva sobre el caso: “Ignoramos qué fue lo que perturbó de modo tan violento sus hábitos” (Jablonka, 2017, p. 312).

Como señalamos más arriba, la cuestión de la identidad atañe no únicamente a los personajes de la no ficción, sino también a los narradores de estos textos. En este sentido, los relatos de no ficción se configuran a menudo como procesos dialógicos, en los que las personalidades de narrador y personajes, del escritor y las personas involucradas en la historia, se ven mutuamente interpeladas y hasta transformadas. En algunos casos, el diálogo constituye no solo la materia prima del relato, sino también su forma, como ocurre en el ya citado libro de Busqued y también en *Opus Gelber*, de Leila Guerriero. Este se presenta en buena medida como una transcripción de los diálogos que la autora mantuvo con el pianista argentino. Si, en el primer caso, el narrador parece *magnetizado* por la personalidad misteriosa de Melogno —ese criminal inducido, a su vez, por una fuerza enigmática (Busqued, 2018, p. 80)—, en el caso de Guerriero la periodista deberá lidiar con un vínculo contradictorio, de atracción y rechazo, que mantiene con su entrevistado. Por una parte, busca conocer a fondo la personalidad de Gelber, pero su búsqueda, al fin y al cabo, se revelará infructuosa: la narradora resalta que durante las entrevistas el músico tiende a “dejarlo todo cubierto por un velo de ambigüedad” (Guerriero, 2019, p. 44), que hace silencio sobre ciertos aspectos sobre su vida —“El deslucimiento de episodios importantes, o su completa elusión, es algo que se reitera en el relato” (p. 53)— y que, en definitiva, nunca llegará a entender por completo quién es Bruno Gelber —“Varias veces me preguntará: ‘¿Qué pensás de mí ahora que me conocés?’ Una, de tantas, le diré: ‘Que solo vos sabés quién sos’. Lo cual es una declaración de fracaso” (p. 83)—. Por otra parte, Guerriero intenta preservar el dominio de su propio espacio subjetivo al margen de las intromisiones de su “personaje”, aun a expensas de la profundidad del diálogo que procura construir. De hecho, evita prestarse a incitaciones a la conversación de Gelber que exceden el marco estricto, prefijado como tal, de la periodista-entrevistadora y su entrevistado:

Llega a mi teléfono un mensaje de texto: “¿Dormís?” ... Pienso en las charlas con sus amigas en ese momento de la noche ... La hora de las confesiones y de la intimidad. Me digo que responder esos mensajes es como abrir una compuerta que debe permanecer cerrada. (Guerriero, 2019, pp. 113-114).

La relativa impermeabilidad que cultiva la narradora se ejercita ante Gelber, pero también ante los lectores, quienes tienden a quedar excluidos de las esporádicas alusiones de la narradora a su propia intimidad¹⁵.

Si en el libro de Guerriero la propia personalidad de la narradora permanece en un plano enigmático, en otros textos de no ficción contemporáneos es materia de una exploración narrativa abierta. Se podría decir, así, que la no ficción actual incorpora la subjetividad narrativa no solo como un sesgo asumido de la verdad que se propone ante los lectores (Amar Sánchez, 2008, p. 50; Berg, 1995, p. 97), sino además como espacio de una indagación identitaria que se realiza en espejo con la que tiene por objeto a los personajes. Los relatos de Emmanuel Carrère son una referencia ineludible en este punto. Frente a las sospechas de banalidad y mistificación que rodean a la autobiografía, Carrère apuesta por integrar la verdad a una escritura literaria de fuerte impronta autobiográfica —“Tengo una convicción, una sola, relativa a la literatura, bueno, al género de literatura que yo practico: es *el lugar donde no se miente*” (2021, p. 98), sostiene el narrador de *Yoga*—. Su primer libro de no ficción, *El adversario*, condensa múltiples problemas que conlleva una apuesta de estas características. Desde el punto de vista de las relaciones entre identidad y verdad, se trata de un texto clave, pues su protagonista, Jean-Claude Romand, aparece como una encarnación del mal no solo por haber asesinado a su familia, sino también por haberlo hecho luego de mentir sobre sí mismo durante casi dos décadas. El narrador de la novela se encuentra frente a diversos dilemas morales al escribir su historia —“me veía elegido ... por aquella historia atroz, en sintonía con el hombre que había hecho aquello. Tenía miedo. Miedo y vergüenza” (Carrère, 2017, p. 32)—. Su problema es, en primer lugar, encontrar un punto de vista frente a un *adversario* a quien se ha acercado peligrosamente y sobre quien ha sentido piedad —“ser objetivo, en un asunto como este, es ilusorio. Me hacía falta un punto de vista” (Carrère, 2017, p. 127)—. En parte, sus dilemas se disiparán cuando resuelva que su libro no será una ficción, como había concebido al comienzo, sino un libro “en primera persona, sin ficción, sin efectismos” (Carrère, 2017, p. 438). Así, si en Romand “el destino había querido que contrajese la enfermedad de la mentira” (Carrère, 2017, p. 54), el destino de Carrère, al menos durante las dos décadas siguientes, sería escribir sobre la verdad.

En *El impostor*, de Cercas, las disyuntivas son similares, pues se trata, asimismo, de un sujeto que ha falseado su identidad por años. Afirma el narrador de la novela:

Marco había contado ya suficientes mentiras y... por lo tanto ya no podía llegarse a su verdad a través de la ficción sino solo a través de la verdad, a través de una novela sin ficción o un relato real. (Cercas, 2014, p. 23).

Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el libro de Carrère, los interrogantes morales no resultan anulados aquí en virtud de aquella apuesta por la contar la verdad, ni tampoco por el hecho de que el punto de vista narrativo se asuma abiertamente, eludiendo toda pretensión de neutralidad:

¿Tiene razón Carrère? ¿Se salvó él como persona, además de salvarse como escritor ..., al incluirse en su relato de la impostura criminal de Jean-Claude Romand? ¿Iba a salvarme yo, como escritor y como persona, si ... no contaba en tercera sino en primera persona mi relación con el protagonista de mi libro, sin repudiar las dudas y los dilemas morales que enfrentaba al escribirlo ... ?

¿No era el argumento de Carrère brillante y consolador pero falso, por no decir tramposo? (Cercas, 2014, p. 173).

Tanto en esta novela de Cercas como en *El adversario*, los dilemas que surgen en el intento por elaborar una posición subjetiva sobre personas y hechos problemáticos desde un punto de vista ético se aprovechan como materia de la exploración narrativa y, en ese sentido, como motivo de una búsqueda estética. Se trata de una búsqueda en la que, como sugerimos más arriba, un *otro* suscita interrogantes y reflexiones sobre la identidad y la personalidad humana que interpelan la configuración del *yo* en el relato. De allí que la escritura no ficcional no solo adopte la primera persona, sino además la despliegue abiertamente, como espacio de autofiguración que se interpone inevitablemente al intentar un acercamiento narrativo a personas y hechos reales¹⁶.

Los textos de Cercas y Carrère resultan particularmente relevantes para la cuestión que nos ocupa. Muestran que, en definitiva, el problema de la verdad —y de sus relaciones con la mentira y con la ficción— está lejos de ser insignificante, como lo sugieren las reivindicaciones recientes de la idea de “posverdad”. Por el contrario, se trata de uno de los interrogantes cruciales que atraviesan a la identidad humana y, por ello, de uno de los grandes asuntos que ocupan a la escritura literaria.

3. De vidas ajenas

La no ficción no solo introduce un pacto de lectura específico, sino que también involucra condiciones particulares de producción; más precisamente, da lugar a experiencias de escritura singulares, en las que no resulta banal el hecho de lidiar con acontecimientos y personas reales.

Así como para los escritores de no ficción no es sencillo penetrar en la subjetividad de personas reales, tampoco lo es tratar con historias de vida que escapan a su dominio y a sus decisiones creativas. Por un lado, el desarrollo de la historia en la vida real no necesariamente ha de coincidir con las necesidades propias de la elaboración narrativa. En este sentido, el narrador de *El impostor*, de Cercas, recupera una serie de reflexiones de Carrère referidas, a su vez, a un antecesor de ambos en la no ficción, Truman Capote. El narrador señala —retomando a Carrère— que los años finales de la escritura de *A sangre fría* fueron “atrocés”, porque, mientras el escritor sabía íntimamente que “la muerte de los dos reos era la mejor conclusión posible de la historia” (2014, p. 171)¹⁷, frente a Dick y Perry sostenía que hacía todo lo posible para evitar la ejecución, que de hecho se pospuso en varias oportunidades.

En la misma línea, la narradora de *Una historia sencilla* se pregunta qué pasaría si el protagonista del libro, Rodolfo González Alcántara, no ganase el torneo de folklore de Laborde en el que compete, y que constituye el tema del libro —“¿Rodolfo sabe que su historia vale igual si no sale campeón? Pero ¿su historia *vale igual* si no sale campeón?” (Guerriero, 2013, p. 108)—. La misma presencia de la periodista en la competencia, el seguimiento de la figura de González Alcántara que realiza, parecen condicionar el desarrollo de la historia: como en la paradoja del observador etnográfico, la narradora se preocupa por la posibilidad de representar una influencia negativa que atente contra el final de triunfo que quiere no solo para la persona de Rodolfo, sino también para su relato: “Me pregunto si no resultará perturbador para Rodolfo tener a una periodista siguiéndole los pasos. Si ... no seré el equivalente a una bacteria enorme y tóxica. Una presión” (Guerriero, 2013, p. 108).

Así, la realidad de los hechos no necesariamente habrá de ajustarse a las conveniencias del relato. A la inversa, la experiencia de investigación y escritura puede acarrear circunstancias *a priori* indeseadas para la vida real de los escritores que, no obstante, terminen apuntalando

el relato desde un punto de vista estético. Los textos de no ficción de Cristian Alarcón dan cuenta de esta paradoja, tal como se le presenta al investigador-narrador en la interrelación con los personajes con los que trata, ligados a un sector social que le resulta ajeno. En *Cuando me muera...*, el periodista se ve incomodado cuando uno de los jóvenes a quienes entrevista ensaya con él un juego que lo coloca como blanco de la acción delictiva que lleva adelante en la vida real. El narrador subraya las implicaciones serias de la escena, que, tal como la interpreta, constituye una demostración de la distancia que persiste entre él y sus “personajes”: “más allá de la particular relación que íbamos construyendo ..., yo seguía siendo un potencial asaltado, un civil con algunos pesos encima; y ellos continuaban siendo excluidos dispuestos a tomar lo ajeno como fuera para salvarse por unas horas” (Alarcón, 2017, p. 115). En *Si me querés...*, el narrador vuelve a sentirse incomodado, esta vez no por la distancia que le muestran sus entrevistados, sino, por el contrario, por una propuesta de cercanía que prefiere evitar: la protagonista del libro, Alcira, le pide que sea padrino de uno de sus hijos. Como en *Opus Gelber*, el narrador apela primero a la distancia que prevé la relación periodística entre el entrevistador y su entrevistada —“Desde el comienzo le dije que no, que era impropio, que no estaba dentro de los códigos de mi oficio” (Alarcón, 2012, p. 127—. Sin embargo, a diferencia de lo que ocurre en el libro de Guerriero, terminará por aceptar la propuesta, haciendo a un lado sus deberes como periodista y ponderando, más bien, la obligación ética que se le impone frente a la precariedad de la vida de su “personaje”: “La muerte y la cárcel eran los fantasmas de Alcira ... Su preocupación era lógica. Sus argumentos derribaron mi resistencia” (Alarcón, 2012, p. 256).

Las dos escenas referidas constituyen momentos particularmente intensos de los textos de Alarcón. En ellos surge, como sugerimos más arriba, un vínculo paradójico entre ciertos problemas vitales que puede ocasionar la escritura de no ficción y el provecho que pueden conllevar esos mismos problemas desde un punto de vista estético, es decir, para la construcción del relato. Una paradoja similar emerge en relación con el hecho de que estas narrativas tratan no solo con acontecimientos reales, sino con *vidas ajenas*, tal como se formula en el título de una de las novelas de Carrère. Concretamente, el propósito de veracidad que asumen estas narrativas no siempre se lleva bien con la disposición de las personas involucradas en la historia para divulgar ciertos hechos. En el caso de Alarcón, la construcción de una verdad alternativa a la que los discursos oficiales reproducen sobre la vida en las villas involucra un diálogo con los protagonistas, pero también un pacto de silencio, en cuanto no todo lo que los entrevistados revelan sobre sí mismos podrá ser incorporado sin más al relato: “Debí prometerle lealtad: no revelar nombres reales; no darle al enemigo información que lo pueda perjudicar, evitar que la verdad que él cuenta sobre su vida termine sirviendo como prueba en un juicio” (2012, p. 118). En sus libros, son los personajes los que aparecen condicionados por los contratiempos —incluso legales— que pueden suscitarse a partir del tratamiento y la divulgación de hechos reales que se propone la no ficción.

Pero los autores tampoco se encuentran exentos de estos riesgos. Así lo demuestra con particular insistencia el caso de Carrère. En sus sucesivos libros de no ficción, el autor adoptó distintas actitudes en relación con la incidencia que las personas retratadas en sus relatos tendrían en el proceso de escritura y en su producto final. En *El adversario*, se limitó a compartir con Romand las pruebas de imprenta del libro, bajo la condición de que no modificaría el texto, aunque aquel se lo reclamara. En *De vidas ajenas*, en cambio, propició una participación más activa de los personajes, de modo tal que su perspectiva narrativa llega a inscribirse en el texto del libro¹⁸. Como el mismo autor lo sugiere, se trata de pactos de escritura —no ya de lectura— tejidos en las circunstancias de cada texto y, en ese sentido, de acuerdos no definitivos, sino provisorios e inestables. Otros dos libros del autor, *Una novela rusa* y *Yoga*, muestran los problemas que pueden surgir en ese marco: más precisamente, dan

cuenta de los reparos que los *otros*, protagonistas de la no ficción, pueden colocar ante la difuminación de los límites entre obra y vida que promueven abiertamente estas escrituras.

Se trata, en efecto, de una literatura que no solo habla sobre la vida real, sino que también interviene en ella. En *Una novela rusa*, el narrador se propone enfrentar un secreto familiar guardado durante años y debe lidiar con las contrariedades que ello provocará en su madre, pues el secreto parece ser vital para ella (Carrère, 2017, p. 176), pero a la vez representa una carga de la que el hijo se siente capaz de liberarla —“lo escribo para ella. Para liberarla, y no sólo para liberarme yo” (Carrère, 2017, p. 210)—. Si aquí la tensión entre literatura y vida parece resolverse de forma productiva, en la historia que protagoniza Carrère con su pareja Sophie es más bien la lógica de la literatura la que prevalece. El narrador le declara su amor a Sophie mediante un relato erótico que la tiene como destinataria, pero ella no lo lee, lo que dispara un conflicto conyugal latente y, a fin de cuentas, lleva al colapso de la relación de pareja. Sobre la base de ese colapso vital surge, paradójicamente, la posibilidad del relato.

En *Yoga*, las tensiones involucradas en hacer literatura a partir de vidas reales, propias y ajenas alcanzan un punto crítico, pues llegan a poner en jaque el compromiso con la verdad que asume el escritor en su no ficción. Hacia el final del relato, el narrador introduce una confesión crucial: “No puedo decir de este libro lo que orgullosamente he dicho de otros varios: ‘Todo lo escrito es cierto’” (Carrère, 2021, p. 98). Admite, así, que el pacto de lectura de sus libros de no ficción anteriores, que algunos lectores pudieron proyectar sin más sobre *Yoga*, no se sostiene en esta novela. “Cada libro impone sus reglas, que no se establecen de antemano, sino que descubre el uso”, añade el narrador (Carrère, 2021, p. 98). El secreto que esta vez no se revelará, y que lleva a incorporar elementos confesamente ficcionales en el relato¹⁹, se conoce solo parcialmente, por elementos externos al libro. Más precisamente, por artículos de prensa referidos a un conflicto entre Carrère y su exesposa, Hélène Devynck, que puso en entredicho la potestad del autor de utilizar aspectos de la vida privada de otras personas como materia de elaboración literaria, sin el consentimiento de aquellas (*cfr.* Devynck, 2020).

Aunque estas tensiones no son nuevas en la historia de la no ficción²⁰, sí parece serlo el hecho de que resulten incorporadas a la configuración del relato. En efecto, la crisis personal que atraviesa el narrador de *Yoga* es, como dijimos, la crisis de un modelo narrativo. El narrador conseguirá reponerse de ella retornando a los rudimentos del arte de escribir: se instruye en mecanografía y, en ese proceso, es como si aprendiera a escribir de nuevo: “De las letras ... pasé imperceptiblemente a las palabras, de las palabras a las frases, de las frases a los párrafos y ahora de los párrafos al texto; dicho de otra forma, a la literatura” (Carrère, 2021, p. 194).

En definitiva, para Carrère y para otros escritores de no ficción, las condiciones en las que se construyen los relatos del género se dirimen en diálogo —y conflicto— con los *otros* involucrados en estos textos. Si la verdad se produce intersubjetivamente, como ya señalamos, ello concierne no solo al contenido de las narrativas de no ficción, sino además a su método de elaboración: no solo a los hechos en sí, sino también a las circunstancias en las que los hechos tomarán forma narrativa, dando lugar a relatos pasibles de inscribirse en un entramado social y de circular allí públicamente.

Conclusiones

A lo largo del trabajo, hemos podido ver que, frente al paradigma de la “posverdad”, que desestima la pertinencia de la noción de verdad en la cultura contemporánea, la no ficción de las últimas dos décadas no da por descartado el concepto, sino que lo asume como problema, incorporando los dilemas que involucra su definición a la misma configuración narrativa.

Estos textos parecen sugerir que la literatura difícilmente pueda sustraerse sin más de la verdad, en cuanto problema humano fundamental que, en la contemporaneidad, se constituye como un objeto central de las disputas sociales. En este contexto, los textos de no ficción considerados se posicionan críticamente frente a las versiones manipuladas o sencillamente falaces de la realidad que se propagan desde los dispositivos de poder —los grandes medios de comunicación, las instituciones de la justicia, el poder político—. La toma de distancia que operan frente a estos discursos no refiere únicamente al contenido de las verdades en juego, sino también a la forma de concebirlas, pues, lejos de pretenderse como aproximaciones totalizadoras, estas narrativas exhiben manifiestamente sus propias limitaciones e imposibilidades en el acercamiento que proponen a la realidad. Lo hacen no solo fuera del texto, en intervenciones paratextuales que lo circundan —como pudo ocurrir con los escritores “fundadores” del género en los años 60—, sino en el texto mismo, que se vuelve metatexto para poner en escena los alcances y los límites del relato.

Así, saltan a la vista los *puntos ciegos* de la narración. Según hemos señalado, es la personalidad humana, con su radical impermeabilidad, lo que persiste como enigma en estas narrativas, reticente a toda respuesta definitiva. La pregunta por la identidad atraviesa el tratamiento de las personas reales que se configuran como personajes de estos textos, pero también la mirada reflexiva que se posa sobre los mismos narradores. Así, la subjetividad se constituye no solo como el punto de partida ineludible de la verdad que construyen estos relatos, sino además como una sede importante de la exploración narrativa que emprenden. El metatexto aparece entonces como *autotexto*: no necesariamente como autoficción, pues no hay en estas narrativas *pacto ambiguo*, esto es, vacilación o prescindencia deliberada sobre el carácter factual o ficcional del relato (Alberca, 2007). Si hay ambigüedad en estas narrativas, es menos en la definición del pacto de lectura que en su puesta en práctica, es decir, cuando se trata de cumplir con la veracidad que prometen.

Hemos visto, finalmente, que en las narrativas de no ficción contemporáneas la relación entre sujeto(s) y verdad(es) aparece como motivo de dilemas éticos, pero también como materia de creación estética. Las disyuntivas morales que puede conllevar escribir sobre hechos y personas reales, que existen y se desenvuelven por fuera del dominio y las decisiones narrativas de los autores, se integran a menudo al relato —de nuevo, a su metatexto—, colocando las siempre (in)tensas relaciones entre literatura y vida en el centro de la exploración creativa que despliegan. La verdad, como vimos, no es en estos textos una cuestión individual, sino intersubjetiva. Y, en efecto, es en las relaciones de diálogo y conflicto con los *otros* de la no ficción —lectores, pero también “personajes” que acompañan más o menos activamente los procesos de elaboración de estos textos— donde surgen los mayores riesgos del género, pero también sus mayores potencialidades. En suma, si, como afirma Javier Cercas, los libros que vale la pena escribir son los que parecen imposibles (2016, p. 35), será en la búsqueda improbable y obstinada de la verdad donde resida no solo la especificidad de los textos de no ficción, sino también su relevancia para la crítica. Así, la perplejidad que suscita la verdad emergería no ya como prescindencia del problema, sino como *leitmotiv* de la exploración estética.

Referencias bibliográficas

- Alarcón, C. (2003/2017). *Cuando me muera quiero que me toquen cumbia*. Buenos Aires: Aguilar.
- Alarcón, C. (2010/2012). *Si me querés, quereme transa*. Buenos Aires: Aguilar.
- Alberca, M. (2007). *El pacto ambiguo. De la novela autobiográfica a la autoficción*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Almada, S. (2014). *Chicas muertas*. Buenos Aires: Literatura Random House.

- Amar Sánchez, A. M. (2008) *El relato de los hechos. Rodolfo Walsh, testimonio y escritura*. Buenos Aires: De la Flor.
- Berg, E. (1995). Fronteras móviles: consideraciones acerca de la producción narrativa de “no ficción” en la Argentina. *Revista del Celehis*, (4-5), 93-105.
- Busqued, C. (2018). *Magnetizado*. Buenos Aires: Anagrama.
- Carrère, E. (2000, 2007, 2009/2017). *El adversario. Una novela rusa. De vidas ajenas*. Barcelona: Anagrama.
- Carrère, E. (2020/2021). *Yoga*. Barcelona: Anagrama.
- Cercas, J. (2009). *Anatomía de un instante*. Barcelona: Mondadori.
- Cercas, J. (2014). *El impostor*. Buenos Aires: Literatura Random House.
- Cercas, J. (2016). *El punto ciego*. Barcelona: Literatura Random House.
- Clarke, G. (2006). *Truman Capote. Una biografía*. Barcelona: Javier Vergara Enríquez.
- Devynck, H. (2020). Droit de réponse : Hélène Devynck, l'ex-compagne d'Emmanuel Carrère, répond à la polémique autour de « Yoga ». *Vanity Fair*. Recuperado de <https://www.vanityfair.fr/culture/voir-lire/articles/droit-de-reponse-helene-devynck-l-ex-compagne-demmanuel-carrere-repond-a-la-polemique-autour-de-yoga/81120>
- Eco, U. (1984). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Lumen.
- Enríquez, M. (2003). Silban las balas. *Página/12*. Recuperado de <https://www.pagina12.com.ar/diario/suplementos/libros/10-754-2003-09-28.html>
- Flis, L. (2010). *Factual Fictions. Narrative Truth and the Contemporary American Documentary Novel*. Newcastle: Cambridge Scholars Publishing.
- Fludernik, M. (2019). Factual Narration in Narratology. En M. Fludernik y M.-L. Ryan (Eds.), *Narrative Factuality: a Handbook* (pp. 51-74). Berlín-Boston: De Gruyter.
- Fludernik, M. y Ryan, M.-L. (2019) (Eds.). Factual Narrative: an Introduction. En Autores, *Narrative Factuality: a Handbook* (pp. 1-26). Berlín-Boston: De Gruyter.
- García, V. (2020). Del sonido del Pueblo a los ecos del pasado. Las versiones de *La pasión según Trelew*, de Tomás Eloy Martínez (1973-2009). *Catedral Tomada. Revista de Crítica literaria Latinoamericana*, 8(15), 395-433.
- Genette, G. (1993). *Ficción y dicción*. Barcelona: Lumen.
- González, B. (2021). El miedo a la imaginación: la historia vs. los “hechos reales” en la ficción literaria [Entrada en un blog]. Recuperado de <https://www.eternacadencia.com.ar/blog/ficcion/item/el-miedo-a-la-imaginacion-la-historia-vs-los-hechos-reales-en-la-ficcion-literaria.html>
- Grobel, L. (1985). *Conversations with Truman Capote*. Chicago: New American Library.
- Guerriero, L. (2013). *Una historia sencilla*. Buenos Aires: Anagrama.
- Guerriero, L. (2019). *Opus Gelber. Retrato de un pianista*. Buenos Aires: Anagrama.
- Hellman, J. (1981). *Fables of Fact. The New Journalism as New Fiction*. Urbana: University of Illinois Press.
- Hollowell, J. (1977). *Fact and fiction. The New Journalism and the Nonfiction Novel*. Chapel Hill: University of North Carolina Press.
- Horwich, P. (2004). Verdad. En R. Audi (Ed.), *Diccionario Akal de filosofía* (pp. 1009-1011). Madrid: Akal.
- Jablonka, I. (2016). *La historia es una literatura contemporánea. Manifiesto por las ciencias sociales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Jablonka, I. (2016/2017). *Laëtitia o el fin de los hombres*. Buenos Aires: Anagrama.
- James, A. y Reig, C. (2014). *Frontières de la non-fiction. Littérature, cinéma, arts*. Rennes: PUR.
- Jeannelle, J.-L. (2004). Pour une étude des genres factuels: le cas des Mémoires. *Poétique*, 3(139), 279-297.

- Kraprièlian, N. (2010). *Écrire, écrire, pourquoi? Emmanuel Carrère*. París: Bibliothèque publique d'information.
- Lavocat, F. (2016). *Fait et fiction. Pour une frontière*. París: Seuil.
- Lejeune, P. (1994). *El pacto autobiográfico y otros estudios*. Madrid: Megazul-Endymion.
- Marsh, K. (2013). Empathy, Authority, and the Narrative Ethics of Truman Capote's 'La Côte Basque, 1965'. *Journal of Narrative Theory*, 43(2), 218-244.
- Martínez, T. E. (2004). Ficción, historia y periodismo: límites y márgenes. *Telar*, 1(1), 7-16.
- Marx, W. (2020). Paradoxes de la vérité littéraire. *Revue italienne d'études françaises*, (10). Recuperado de <https://journals.openedition.org/rief/6222>
- Mayer, M. (2002). El desmayo de la inventiva. Sobre el éxodo de los autores hacia la no ficción. *Clarín* [Versión digital]. Recuperado de <http://old.clarin.com/suplementos/cultura/2002/12/21/u-00505.htm>
- Mazzone, D. (2018). *Máquinas de mentir. "Noticias falsas" y "posverdad"*. Buenos Aires: Crujía.
- McIntyre, L. (2018). *Post-truth*. Cambridge: MIT Press.
- Parchuc, J. P. (2011). *Políticas narrativas de la legalidad en la literatura argentina contemporánea* (Tesis doctoral). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/1471>
- Plimpton, G. (1966). The Story Behind a Nonfiction Novel. *The New York Times* [Versión digital]. Recuperado de https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/books/97/12/28/home/capote-interview.html?_r=1&oref=slogin
- Pozo García, A. (2018). Personaje de sí mismo: verdad y mentira en la narrativa de Javier Cercas. *Impossibilia*, (15), 82-109.
- Rajewsky, I. (2019). Theories of Fictionality and Their Real Other. En M. Fludernik y M.-L. Ryan (Eds.), *Narrative Factuality: a Handbook* (pp. 29-50). Berlín-Boston: De Gruyter.
- Ryan, M.-L. (1997). Postmodernism and the Doctrine of Panfictionality. *Narrative*, 5(2), 165-187.
- Ryan, M.-L. (2009). Mondes fictionelles à l'âge de l'Internet. En B. Guelton (Ed.), *Les arts visuels, le web et la fiction* (pp. 66-68). París: Publications de la Sorbona.
- Ryan, M.-L. (2019). Fact, Fiction and Media. En M. Fludernik y M.-L. Ryan (Eds.), *Narrative Factuality: a Handbook* (pp. 75-94). Berlín-Boston: De Gruyter.
- Saer, J. J. (2014). *El concepto de ficción*. Buenos Aires: Seix Barral.
- Sarlo, B. (1997). Cuando la política era joven. *Punto de vista*, (58), 15-19.
- Sarlo, B. (1999). El país de no ficción. *Clarín* [Versión digital]. Recuperado de <http://edant.clarin.com/suplementos/zona/1999/09/26/i-00702e.htm>
- Sarlo, B. (2005). *Tiempo pasado. Cultura de la memoria y giro subjetivo*. Buenos Aires: Siglo Veintiuno.
- Schaeffer, J.-M. (2002). *¿Por qué la ficción?* Madrid: Lengua de trapo.
- Schaeffer, J.-M. (2006). *¿Qué es un género literario?* Madrid: Akal.
- Schaeffer, J.-M. (2014). Fictional vs. Factual Narration. En P. Hühn, J. Pier, W. Schmid y J. Schönert (Eds.), *Handbook of Narratology* (pp. 179-196). Berlín-Boston: De Gruyter.
- Topuzian, M. (2017). La verdad, en teoría: un croquis. *Boletín del Cetycli*, (18), 55-72.
- Vincenti, R. (2015). *Crímenes y pecados: desbordes del relato de no ficción en la literatura argentina* (Tesis de maestría). Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Recuperado de <http://repositorio.filo.uba.ar/handle/filodigital/4284>
- Volpi, J. (2018). *Una novela criminal*. Buenos Aires: Alfaguara.
- Walsh, R. (2007). *Ese hombre y otros papeles personales*. Buenos Aires: De la Flor.

- Zenetti, M.-J. (2017). Trouble dans le pacte: écritures documentaires et post-vérité. Recuperado de https://www.academia.edu/37527528/Trouble_dans_le_pacte_litt%C3%A9ratures
- Zipfel, F. (2010). Non-fiction Novel. En D. Herman, M. Jahn y M.-L. Ryan (Eds.), *Routledge Encyclopedia of Narrative Theory* (pp. 532-533). Londres-Nueva York: Routledge.

Notas

¹ La denominación constituye, *per se*, un factor de incomodidad, tal como se evidencia en las múltiples referencias al problema del nombre contenidas en los acercamientos al género (*cf.* Genette, 1993, p. 54; James y Reig, 2014; Jeannelle, 2004). Optamos aquí por el nombre “no ficción”, que resulta propicio para tender puentes entre el discurso crítico y el sentido común sobre el género (*vid. infra*, nota 6), por dos motivos interrelacionados: por una parte, el origen endógeno de la denominación —*i.e.* asociado a la intervención bautismal de un escritor, Truman Capote, y solo subsidiariamente a la acción exógena de los críticos e historiadores de la literatura (Schaeffer, 2006, p. 54)—; por la otra, el hecho de que no presenta mayores dificultades de traducción. La expresión “narrativa *factual*”, preferida en algunos enfoques críticos por eludir la conceptualización por la negativa, se emplea en nuestro artículo como equivalente a “no ficcional”. Sobre las dificultades de traducción que plantea el calificativo “factual”, remitirse a Rajewsky (2019).

² En términos de Schaeffer (2002; 2014), la ficción instituye un marco pragmático de fingimiento lúdico que invita a los lectores (o espectadores) a sumergirse en un mundo ficcional y a considerar secundaria o hasta irrelevante la condición verdadera o falsa de las aseveraciones que componen el relato.

³ Zipfel (2010) observa que la idea del desdibujamiento de los límites entre hechos y ficción representa una de las aproximaciones críticas más frecuentes a la no ficción. En efecto, es posible identificar elementos de este enfoque en diversos trabajos sobre el género, relativos a distintos contextos culturales; por ejemplo, en Hollowell (1977), Hellman (1981), Berg (1995), Amar Sánchez (2008), Flis (2010) y Vincenti (2015). Se trata de una tendencia del discurso crítico que, siguiendo a Ryan (1997) y Lavocat (2016), puede caracterizarse como *panficcionalista*, pues propende a ensanchar la categoría de ficción, asimilando su alcance al de otras nociones relacionadas, como las de discurso, representación o relato.

⁴ Dicho de otro modo, se trata de relatos factuales desde el punto de vista de su condición semántica y pragmática global, que se valen de medios sintácticos —*i.e.* formales— de la ficción, y hasta pueden incorporar elementos ficcionales en el sentido semántico del término, de manera más o menos profusa (*cf.* Fludernik, 2019; Rajewsky, 2019; Ryan, 2019; Schaeffer, 2014).

⁵ Como señalan Fludernik (2019, p. 62) y Ryan (2019, pp. 82-83), los estándares de verificabilidad aplicables a un relato factual son más o menos estrictos según los géneros, desde la historiografía académica, en la que cada afirmación debe estar fundamentada, hasta las narraciones orales de la experiencia personal, para las cuales las audiencias suelen aceptar licencias diversas (exageraciones, recreaciones libres de diálogos, etc.).

⁶ La importancia de la distinción factual/ficcional en las experiencias de lectura y en la vida cotidiana es señalada por Zenetti (2017) a propósito de las narrativas documentales contemporáneas, pero también por autores que se han dedicado a la teorización sobre dicha distinción. Schaeffer afirma que malinterpretar un relato ficcional como factual, o a la inversa, puede conllevar “consecuencias dramáticas” (2009, p. 98; traducción propia). Ryan, por su parte, sostiene que la teoría de la ficción debe orientarse a explicitar los criterios intuitivos sobre los cuales se fundan los juicios de ficcionalidad (y, podemos agregar, de factualidad) en la vida ordinaria (2009, p. 66).

⁷ La asociación de la no ficción a una supuesta falta de imaginación creativa surge como motivo de discusión ya en el contexto de la consolidación literaria del género. En entrevistas que rodearon la publicación de *In Cold Blood*, Capote afirmó que su experimento narrativo había sido caracterizado por otros escritores como un “fracaso de la imaginación” [*failure of imagination*] (Plimpton, 1966), caracterización que años después, irónicamente, adjudicaría a Norman Mailer (Gobel, 1985, p. 113). En el ámbito argentino, el argumento resurgió en el marco del auge del periodismo de investigación a partir de los años 90 (Sarlo, 1999). En 2002, Marcos Mayer diagnosticó un “desmayo de la inventiva” que afectaba a la creación literaria y que, según el autor, se manifestaba en “la ausencia de elaboración literaria, el seguir la secuencia de los hechos tal cual los construyen los medios, la resistencia a ver esos mismos hechos desde una lógica que no sea la cotidiana”.

⁸ A este respecto, se asume que el pacto factual constituye un atajo para capturar la atención de los lectores y, en ese sentido, que *vende*. Betina González señala críticamente en esta línea: “‘Esto pasó’, nos dicen esos géneros ... Si pasó debe ser importante ... Los hechos otorgan prestigio. Son ‘incontestables’” (2021). En el mismo sentido, pueden entenderse algunos señalamientos de Sarlo (1997 y 2005) sobre textos de no ficción, que ubican

en el (ab)uso del detalle una estrategia efectista para validar la veracidad del relato, respondiendo a las necesidades del mercado editorial.

⁹ A este respecto, son sugerentes las reflexiones de Tomás Eloy Martínez, en su ensayo “Ficción, historia, periodismo: límites y márgenes”: “Escribir hoy novelas sobre la historia es una operación que difiere ... de los ejercicios narrativos de los años '60 y '70. En aquellas décadas de certezas absolutas, de posiciones netas, de cuestionamientos políticos y subversiones contra el poder o sumisiones al poder, la novela y la historia se movían dentro de un campo de tensiones en el cual los conceptos adversarios seguían siendo verdad y mentira ... Bajo los puentes han pasado las aguas de Foucault y Derrida, los conceptos de narratividad y representación de Hayden White y hasta los ataques de Roland Barthes a la supuesta objetividad del discurso histórico tradicional. Pero sobre todo han pasado ... el fracaso de los sandinistas en Nicaragua, la demolición del muro de Berlín, el estallido en fragmentos de la Unión Soviética, el atentado contra las Torres Gemelas y el Pentágono; nos están sucediendo todavía las crisis económicas engendradas por la globalización y los tambores de guerra contra Irak que Bush padre hizo sonar hace una década y que ahora regresan batidos por el hijo” (2004, pp. 14-15). Las reflexiones de Martínez son relevantes porque reparan en ciertas transformaciones políticas y culturales que impactan en los modos en que se concibe la verdad en el mundo contemporáneo y en la relación que el discurso literario establece con ese problema. Hemos mostrado en un trabajo anterior que dichas transformaciones se inscriben en las variaciones que el autor introdujo en su libro más netamente no ficcional, *La pasión según Trelew* (García, 2020).

¹⁰ Se trata de una serie abierta, en cuanto no se propone como un inventario exhaustivo de la no ficción contemporánea, sino como corpus relevante que permitirá dar cuenta de algunos trazos del género en sus expresiones recientes.

¹¹ En el caso de los textos escritos originalmente en lengua francesa, optamos por utilizar las traducciones al español existentes, apelando al texto francés cuando alguna precisión del análisis lo requiera.

¹² Retomamos aquí a Horwich, quien afirma que, si bien la noción de verdad parece resultar necesaria desde un punto de vista filosófico, su definición ha resultado una tarea particularmente elusiva en la historia del pensamiento occidental (2004, pp. 1009-1010).

¹³ Las limitaciones de los procesos de investigación oficial para llegar a la verdad sobre los femicidios se evidencian en relación con el caso de Andrea Danne (Almada, 2014, p. 164) y con el de María Luisa Quevedo (p. 25). En el relato de este último caso, la narradora denuncia además el papel de la prensa, que reduce la historia de María Luisa a “un culebrón o un folletín por entregas” y que “a falta de novedades, acababa basándose en rumores, chismes, presunciones de los vecinos” (Almada, 2014, p. 152).

¹⁴ Este señalamiento del narrador de *Una novela criminal* recuerda a la reflexión de Eco en *Apocalípticos e integrados*: “Conocemos mejor a Julien Sorel que a nuestro propio padre. Porque de este ignoraremos siempre muchos rasgos morales, muchos pensamientos no manifestados, acciones no motivadas, afectos no revelados, secretos mantenidos, recuerdos y vivencias de su infancia ... En cambio, de Julien Sorel sabemos todo aquello que nos *interesa* saber” (1984, p. 228).

¹⁵ Cuando Gelber desafía a la periodista: “Ahora yo te hago algunas preguntas a vos”, ella no responde, y de inmediato ambos retornan a los roles preestablecidos de la entrevista (Guerriero, 2019, p. 248). En otra escena, el músico propone un “Juego de las Preguntas”, pero la participación de la periodista en el juego aparece elidida ante los lectores (Guerriero, 2019, p. 279).

¹⁶ Preferimos evitar aquí el concepto de autoficción, que a veces se utiliza para caracterizar los procedimientos de autofiguración del narrador en los textos de no ficción. Pozo García, así, se refiere a “los ingredientes autoficcionales” de las novelas sin ficción de Javier Cercas (2018, p. 103). Sin embargo, el mismo crítico reconoce que los conceptos de verdad y mentira son cruciales en la obra del autor. La autoficción, en cambio, con su pacto ambiguo (Alberca, 2007), tiende a desdibujar la pertinencia de dichos conceptos (*vid. infra*, Conclusiones).

¹⁷ Los dilemas morales que suscitó en Capote el proceso final de la escritura de *A sangre fría* se encuentran narrados en la clásica biografía del autor elaborada por Gerard Clarke (2006, pp. 364 y ss.). Carrère, a su turno, refiere la historia en distintos lugares (*cf.*, por ejemplo, Kraprièlian, 2010).

¹⁸ Nos referimos a las anotaciones de Étienne al manuscrito, que el autor incorpora al texto final (*cf.* Carrère, 2017, pp. 453, 487, 514, 537, 561).

¹⁹ “Prefiero... aliviar mi conciencia confesando que Federica es un personaje novelesco... La mujer de la estatuilla de los Géminis es también, en parte, un personaje de novela” (Carrère, 2021, p. 198).

²⁰ Se trata, de hecho, de conflictos que acompañan el desarrollo del género al menos desde los años 60. Lo ejemplifican distintos pleitos que tuvieron por objeto la mayor o menor potestad de los escritores de no ficción para divulgar aspectos de la vida privada de las personas que protagonizan sus textos. Dos casos resonantes al respecto fueron el de “La Côte Basque, 1965”, de Truman Capote (*cf.* Marsh, 2013), y el de *Plata quemada*, de Ricardo Piglia (*cf.* Vincenti, 2015, pp. 21 y ss.).