

Material provisto para uso exclusivo de la cátedra de Literatura Argentina II 30-10-02

Traducción no autorizada: Dra. Elisa T. Calabrese

Texto original: ZAVARZADEH, Mas'ud. (1976) *The Mythopoetic Reality: The Postwar American Nonfiction Novel*. The University of Illinois Press.

Capítulo 3: *Anatomía de la novela de no-ficción*.

La novela de no-ficción es la ficción del vacío metafísico. En ausencia de valores y normas preestablecidas, traza el mapa del mundo objetual que la rodea, sin proponer una matriz de sentido sobreimpuesta a la neutra masividad y amorfa identidad de los seres y los eventos. Su respuesta a las contradictorias y confusas interpretaciones de la realidad, todas ellas producto de la compulsión aristotélica a explicar y etiquetar la experiencia en todos los órdenes, es regresar a un contacto directo y no-interpretativo con la actualidad. De cara a la factualidad de la experiencia contemporánea, el novelista de no-ficción duda de que el mundo tenga algo más que lo que es aprehensible sensorialmente y de que un saber "verdadero" se encuentre bajo el común mundo de las apariencias. Comparte así la actitud de escritores postmodernos como Beckett, quien en sus ficciones denuncia la insubstantial tautología de "esa estúpida obsesión con la profundidad". Tal escepticismo es resultado de la crisis epistemológica de los saberes propia de esta época. El aislamiento de la conciencia la hace incapaz de encontrar su rumbo con la ayuda de los hitos tradicionales para trazar el mapa de lo real, así, elige esquivar las interpretaciones impuestas que intermedian la realidad y retomar a lo elemental.

La narrativa no totalizante tiene la misma relación con nuestra época que la que tuvo el drama con el período isabelino; o la de los discursos políticos con la época de Augusto; o la del poema narrativo con el período romántico. Cada período cultural posee su propio género "dominante", que es el que mejor articula las preocupaciones del momento. La realidad contemporánea, que en palabras de Elizabeth Hardwick ha hecho difícil para la ficción: "competir con la satisfacción estética de la actualidad", ha encontrado un medio expresivo narrable en la novela de no-ficción, esto es la narrativa de situaciones extremas en las que el hecho y la ficción se fusionan y donde las habituales segmentaciones de lo real se invalidan. Si bien la humanidad ha intimado con la crisis desde la condición tribal arcaica hasta las modernas luchas por las reivindicaciones de la clase trabajadora, la novela de no-ficción se ha movido hacia una posición genérica de dominancia en la literatura contemporánea, porque la creciente rudeza de la crisis continua de las normas ha tensado el ambiente global contemporáneo hacia una situación extrema que se extiende.

La prehistoria inglesa de la novela de no-ficción puede ser rastreada hacia los períodos precedentes de disrupciones morales y socio-culturales, que desviaron la atención de los escritores hacia los márgenes de los géneros dominantes del momento. Hay producciones isabelinas que ya contienen el germen de la no-ficción. Sin embargo, estos antecedentes seguan

... vueltos hacia el pasado
vivir hechos de significación colectiva.
... expresión en su obra al existir problema
... para junto a ellos encontramos a
... que demuestra

los patrones de pensamiento de la época, por lo que ofrecían explicaciones teóricas o intenciones moralizantes. Estas líneas retóricas ya desaparecen en producciones posteriores como *Diario del año de la peste* (1722) de Daniel Defoe, que en su mayor parte registra la aparición de la Gran Peste de 1665, aunque no sea en sentido estricto un documento de primera mano, ya que la peste ocurrió cuando el escritor tenía sólo cinco años. Otra manifestación del protitipo del género durante el siglo pasado es *Vida en el Missisipi*, de Samuel Clemens (Mark Twain).

El aumento de las situaciones límites -lo que James Agge ha llamado "el tamaño de una porción de inimaginable existencia"- a principios de nuestro siglo, ha ayudado a producir cierto número de libros que pueden ser considerados proto-novelas de no-ficción. Así, por ejemplo, *El inmenso cuarto* de Cummings, registra los brutales hechos de un campo de prisioneros en Francia, donde por un error burocrático kafkiano, fue mantenido preso durante la Gran Guerra. *Trópico de Cáncer*, de Henry Miller, está escrito en el mismo registro, aunque carece de la estructura funambulesca y casi alegórica del anterior. Si bien el narrador de *Trópico...* es más una persona real que un personaje y está firmemente arraigado en la actualidad, la narración está diseñada novelísticamente mediante la visión proyectadamente epifánica del narrador; es, así como el *Walden* de Thoreau -otro libro preocupado por contar hechos- en última instancia una guía sobre cómo vivir. De cualquier modo, a despecho de toda su "novelización", hay una fuerza en la novela que empuja a la narración hacia lo que Anaïs Nin denominó "libro desnudo": el intento de despojarse de "vestiduras" e intentar captar "la desnuda experiencia" en un mundo que ha quedado "paralizado por la introspección". Miller se rehusa a crear retratos completos de sus personajes como los que se encuentran en la novela tradicional; porque -de acuerdo también con Nin- "el individuo hoy no tiene centro" y ni siquiera "la mínima ilusión de completud". Enfrentado al caos, el individuo se refugia en "la realidad fundamental" despojada de la mediación interpretativa.

En el transcurso de un amplio análisis de la narrativa de Miller, George Orwell -él mismo un agudo observador de la fabulosa realidad de su tiempo- advierte sobre la desintegración de los valores de la cultura cristiano-liberal, y la muerte de la búsqueda de un orden propia de la literatura burguesa y, elogiando la receptividad de Miller y su apertura a la experiencia, concluye: "La actitud pasiva regresa y es aún más conscientemente pasiva que antes. El progresismo y la reacción, ambos han demostrado ser trampas. Así no queda nada más que el quietismo -robando a la realidad sus terrores por el mero someterse a ella. El meterse dentro de la ballena-, o al menos, admitir que se está dentro de la ballena (porque, *por supuesto, lo estamos*). Entregarse al devenir del mundo; dejar de luchar contra él o fingir que se lo controla; simplemente aceptarlo; aguantarlo, registrarlo." (3) Las observaciones de Orwell no sólo son un penetrante comentario a la mirada de Miller sobre la vida; también echan luz sobre las condiciones culturales e intelectuales de otros escritores de no-ficción, incluyendo al propio Orwell del *Homenaje a Cataluña* o al Hemingway de *Las verdes colinas de Africa*. Este libro fue publicado un año después del *Trópico...* y en su "Prólogo". anuncia sus premisas y fines: "A diferencia de muchas novelas,

ninguno de los personajes o incidentes de este libro son imaginarios. Cualquiera que no halle en él suficiente interés apasionado, siéntase en libertad, mientras lo lee, de insertar en él cualquier interés apasionado que tenga en ese momento. El escritor ha intentado un libro absolutamente verdadero para mostrar cómo la construcción de un país y la estructura de la acción de un mes pueden, si son presentadas verídicamente, competir con una obra de imaginación."

Igual que el intento de Hemingway por escribir "un libro verdadero", Felicitemos ahora a los famosos, de Agee, una de las más grandes narrativas no-ficticias, aspira -en términos del mismo Agee- a "una mirada no artística" del sujeto, en un esfuerzo por "suspender o destruir la imaginación" de modo que, sin su intermediación, pueda abrirse "ante la conciencia y dentro de ella, un universo luminoso, espacioso, rico sin culpa y maravilloso en cada detalle". El libro de Agee fue comenzado al promediar los '30, y escruta hasta lo íntimo "dentro de las vidas de un grupo de personas indefensas, alerradoramente damnificadas" -un registro diario de la cotidiana existencia y el ambiente que rodea la vida de tres familias pobres de blancos sureños cosechadores, cuyas vidas Agee intenta captar no tanto por razones estéticas, sino "para ventilar las cosas". Agee ofrece al lector una guía para su adecuada reacción ante la lectura: "Y por sobre todo, en el nombre de Dios, no piense en esto como si fuera Arte". En efecto; si el lector lo viera como Arte, eso significaría disminuir el inconmensurable tamaño de la existencia actual de sus sujetos y domeñaría la fuerza de lo real en la narración. Sin embargo, la narración de Agee falla en establecer esa dialéctica vinculación con la actualidad que desea, principalmente porque su tono sobreprotector y autoconciencia imponen en el libro la mirada totalizadora de un humanista liberal.

Variados elementos de novela de no-ficción pueden asimismo encontrarse en los trabajos de escritores como Dos Passos y Steinbeck, así como en los escritos de los revolvedores de basura de principios de siglo. Pero la configuración definitiva de la no-ficción llega en las turbulentas décadas que siguen a la Segunda Guerra Mundial, período marcado por cambios radicales del clima cultural y literario y el giro definido de la "preocupación por los valores como fundamento de la experiencia" propia de los modernistas, a la "preocupación por la experiencia como fundamento de los valores", propia de los postmodernistas. La novela de no-ficción deviene, entonces, en términos de Tinianov, una de las formas narrativas "dominantes" del período.

El término "novela de no-ficción", sin embargo, es de reciente origen. Se divulga publicitariamente y se usa ampliamente luego de su aparición en la solapa de la edición de *A sangre fría*, donde se anuncia que el libro "representa la culminación del sostenido deseo de Capote de contribuir al serio establecimiento de una nueva forma literaria: la novela de no ficción". Pero esto no fue de ningún modo el primer uso del término. Capote generó confusión al reclamar simultáneamente la creación de una nueva forma artística y el vocablo que la designa -novela de no-ficción- en las entrevistas y declaraciones poco después de publicado su libro. Como resultado de estas declaraciones y la fanfarría que acompañó la aparición de *A sangre fría*, muchos críticos

parecen haber aceptado los términos de Capote. Sin embargo, ni la palabra ni la forma fueron inventadas por Capote, si bien le corresponde el crédito de haber logrado que ambos ingresaran al vocabulario crítico de la narrativa.

En los '50 y los '60, el vocablo se usó, casi siempre con tono de desaprobación, por críticos y comentaristas como Jacques Barzun, Geoffrey Wagner y Brock Brower. En un artículo de la revista *El Grifo*, Barzun se lamenta de lo que puede llamarse "el fracaso de la imaginación" de los novelistas contemporáneos y añade:

El novelista no necesita virtudes, sino poderes. Vemos esto muy claramente hoy en día cuando seguimos las producciones de nuestros novelistas de no-ficción, tales como el Sr. C.P. Snow y el Sr. Arthur Koestler. Sus obras son "interesantes", llenas de observación, talento e incluso sabiduría, pero tan lejos cuanto pueda llegar la credibilidad ficcional, debemos hacer nosotros el esfuerzo. En el lugar del testigo, luego de haber leído uno de sus ensayos altamente cargados por la escena contemporánea, uno debiera elevar su mano derecha y decir: "No creo una sola palabra".

Concluye, entonces que, en contraste con estos "novelistas de no-ficción", Proust es un "fabulador de nacimiento". La "fe ficcional" de Barzun es en gran medida la de la convención estética del modernismo que, operando sobre la base de la dicotomía entre el arte y la vida, lo crítico y lo creativo, rechaza la idea de la obra de arte como sistema abierto. Para Barzun, la novela de no-ficción es resultado del fracaso de la imaginación del artista literario en transubstanciar los "crudos materiales" de la vida en una obra de arte acabada.

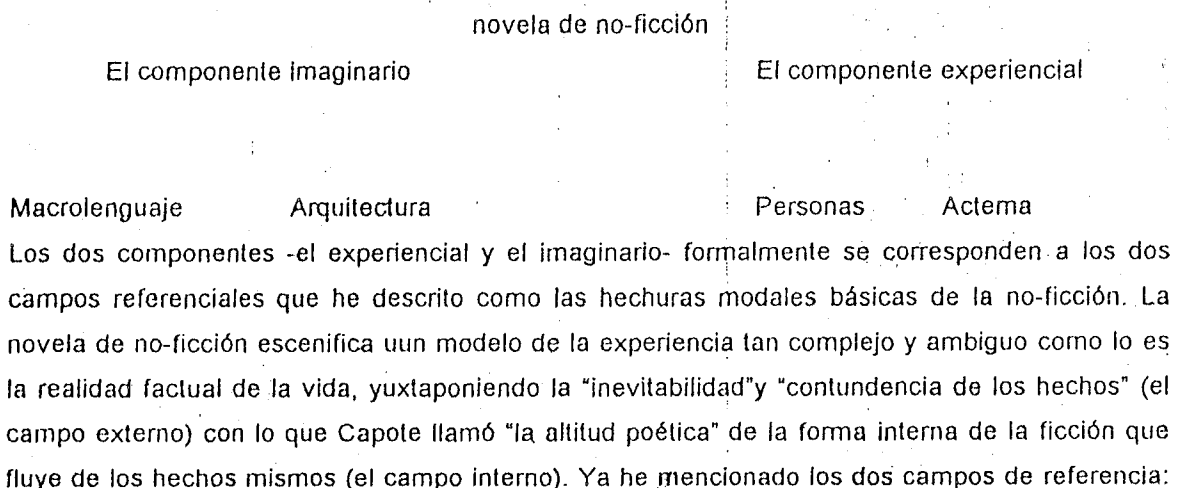
Geoffrey Wagner, en su ensayo "Sociología y ficción", se hace eco de los conceptos de Barzun en su uso del término: "la novela de no-ficción es un intento de reducir el arte, comparables a los movimientos de extrema abstracción de la pintura moderna; y reducir el arte - si nos miramos seriamente a nosotros mismos- es reducir al hombre". En un artículo publicado un año antes de que el *New York Times* serializara la publicación de *A sangre fría*, Brock Browner usa el vocablo "novela de no-ficción", con un tono menos cargado de implicancias estéticas que el de Barzun o el de Wagner, en referencia al interés de la literatura factual. Lo que estos críticos comparten con otros que han usado el término en el marco de la estética modernista, es la creencia de que la obsesión con los hechos en la literatura contemporánea es un signo de la ineficacia del escritor para controlar sus materiales y tratarlos imaginativamente. El calificativo "imaginativo", como yo he mencionado en mi debate con los puntos de vista de Northrop Frye, equivale a "ficcional", y una aproximación así, en última instancia, está fundada en la oposición entre lo ficcional y lo factual; oposición que simplemente no se corresponde con la literatura supramodernista, incluyendo la novela de no-ficción.

He utilizado este término "novela de no-ficción" como un concepto descriptivo, no normativo, para un género en prosa narrativa cuyas obras se caracterizan como bi-referenciales en su modalidad narrativa, y fenomenológicas en su aproximación a los hechos. En orden a apartarme de esta definición bastante abstracta y altamente técnica y para examinar la novela de

no-ficción en su especificidad e identidad genéricas, es necesario previamente discutir sus propiedades formales y sus constituyentes narrativos.

• Los críticos no vacilan en usar términos tales como *personajes*, *trama* y *aspectos* al hablar de la novela de no-ficción, e incluso los propios escritores de este tipo de novelas hablan a menudo de ellas en los términos convencionales habituales para la ficción. Semejante lectura de la no-ficción puede extraviarnos si se entiende como si la no-ficción tomara las herramientas de la ficción y las aplicara a situaciones "reales" que poseen potencialidad narrable. Para la crítica de la no-ficción, que tiene premisas epistemológicas totalmente distintas a las de la novela de ficción, deberemos desarrollar un conjunto de conceptos críticos y términos adecuados. Por ejemplo, ¿cómo puede un crítico hablar de la "probabilidad" de la trama en una novela de no-ficción donde todos los hechos narrados son "verdaderos"? O, ¿cómo podemos discutir el rol que juega el "suspense" en una narración donde los incidentes y su resolución son conocidos de antemano? ¿Qué utilidad tiene describir los personajes en términos de su "redondez" o su "chatura", si la gente cuya vida se registra en la obra son seres humanos complejos y vivientes? Todo esto agrega muy poco al entendimiento de un género de narrativa que no organiza las técnicas narrativas desarrolladas a lo largo de dos siglos para convencer al lector, a través de la retórica interna del libro, de la metafísica de su autor. Hasta que no se desarrolle una terminología crítica apropiada y relevante, cualquier análisis formal del género queda limitado y es parcial. James Agee articula los problemas esenciales en su introducción a *Celebremos a los famosos*: "...actualmente el esfuerzo es reconocer la estructura de una porción de inimaginable existencia, y contraer adecuadamente las técnicas para un análisis de su registro y de su comunicación".

Los principales nodos de la no-ficción pueden mostrarse mediante una bifurcación en dos ramas de sus constituyentes emergentes en el nivel superior, a la manera de un diagrama en árbol que designa un conjunto de reglas que estructuran las frases en la gramática de la novela de no-ficción, según el esquema siguiente:



el mundo interno de la narración que posee el control estético de las artes verbales en general y el mundo externo de su contexto experiencial, que posee "la autoridad de lo real".

Los elementos de referencialidad interna de la no-ficción constituyen el diseño o marco imaginario a través del cual la matriz verbal articula el mundo fenoménico del dominio referencial externo. La eficiencia de la técnica escrituraria debe juzgarse por la manera en que el escritor explora, descubre y expresa la única e interna forma de lo narrable generado por la situación actual misma. Ello significa que el novelista de no-ficción, como todo practicante del arte verbal, ejerce una selectividad estética, lo cual implica, sin dudas, que ocupa una posición de privilegio desde donde elige los detalles de su narración de acuerdo con un esquema. Según lo dicho antes, este patrón, a diferencia del de la novelística ficcional, es semi-impuesto más que dibujado interpretativamente: el novelista de no-ficción está constreñido por su material que condiciona que una transcripción íntegra en su duración sea imposible, por lo cual selecciona los detalles. En otras palabras: los detalles se eligen y acondicionan no para revelar una peculiar visión de lo real (la interpretación del mundo de cada escritor), sino para encontrar el correlato más exacto posible para los hechos ocurridos. Tal selectividad es enteramente diferente a la de novelistas como Mann o Joyce, por ejemplo, quienes elegían los detalles que más significativamente encarnaban su propia interpretación de la "condición humana", en términos de una sólida textura de vida cotidiana que otorga a sus ficciones credibilidad y verosimilitud interna.

Los dos componentes de nivel más elevado en la no-ficción, denominados lo experiencial y lo imaginario, se fusionan en lo que he llamado "el ángulo de referencia". El ángulo de referencia en la no-ficción determina el grado de elección de la narración en relación con sus dos ejes referenciales, y manifiesta hasta que punto se preserva el equilibrio entre ambos o, por el contrario, demuestra mediante la pérdida de este equilibrio, si la narración se desliza hacia lo ficticio o hacia lo factual. Por el grado en que se recuesta hacia alguno de los dos ejes, pierde la tensión entre lo fictivo y lo factual. Al perder su bi-referencialidad, su campo de referencia se sumerge en una única modalidad: entonces se convierte en narración mono-referencial e ingresa a otro círculo genérico.

La no-ficción mantiene sus dos campos de referencia y presenta la factualidad de la experiencia entrelazando lo factual y lo fictivo cuando mantiene "el ángulo correcto de referencia". La narración que se desliza hacia un ángulo obtuso de referencia interna, enfatiza el componente imaginario y se desplaza hacia la novela interpretativa convencional; mientras que, la narración que se desliza hacia un ángulo obtuso de referencia externa se recuesta en la dirección opuesta y se desplaza hacia la novela histórica, la biografía, la novela fáctica u otras formas de narración factual.

El concepto de ángulo de referencia, nos permite considerar la efectividad y logro de la no-ficción en el nivel del género. Esto no significa afirmar, de ningún modo, que este tipo de novela sea "mejor" que otro. En otras palabras: el concepto de ángulo de referencia, que es

primordialmente una noción descriptiva, funciona en el nivel genérico para distinguir críticamente la no-ficción de otros tipos de narraciones, así como para determinar el potencial genérico de una obra en particular como una modalidad de narración bi-referencial.

Los constituyentes más significativos de los componentes experiencial e imaginario que son responsables -sea directamente o mediante sus componentes secundarios- de la construcción de una novela de no-ficción, son aquellos que denomino *actemas*, *gente*, *arquitectura* y *microlenguaje*. Hay que agregar que cada uno de ellos posee sus propios sub-niveles nodales: los *actemas*, por ejemplo, están constituidos por niveles como el *suspense*; la *gente* incluye a los *actantes* y *actuados*; la *arquitectura* involucra los puntos de vista narrativos. Hay otras propiedades estructurales, tales como la "documentación", que se forman por la combinación de dos o más niveles nodales superiores.

En la narrativa ficcional, la trama es la estilización de la visión particular del escritor y, tal como argumenta David Lodge, uno de los "complejos verbales" que construye una novela. Provee a la narración de una matriz de movimiento, causal o no, que controla la distribución de la intensidad dramática, de modo que objetiviza y pinta el orden de realidad entrevisto por el autor, a la vez que sostiene el interés del lector. Una trama de esa clase es un sistema cerrado de acontecimientos que permite a la narrativa de ficción abstraer "del flujo de la experiencia, algo que tiene comienzo, medio y fin". Si bien el asunto de la ficción puede estar extraído en mayor o menor grado de hechos factuales, es siempre, un correlato interpretativo de la visión del autor acerca de "la condición humana".

En la no-ficción, no hay "trama" en este sentido de la palabra, estrictamente hablando, la trama de la no-ficción se impone al autor: éste no puede modificarla en orden a transmitir su visión de mundo. Hablar de trama en estos libros es absurdo, su trama está moldeada por las mismas fuerzas que dan forma a la actualidad. Sólo podríamos hablar de "trama" en la no-ficción en el mismo sentido en que hablaríamos de una trama en los eventos de nuestra propia vida, como designio cósmico tramado por algún ser omnipotente. Por ello, usaré el término *actema* _el resultado de la configuración de los hechos experienciales_ en lugar de *trama*, para describir la matriz abierta de las situaciones de la no-ficción. La organización de la *trama*, en la novela de ficción, es *dramática*; la disposición de los *actemas* en la novela de no-ficción, es *mimética*. La matriz de las situaciones mismas posee la inevitabilidad existencial de la actualidad: de allí que los *actemas* sean registrados cronológicamente y su geometría sea una función del ritmo de los hechos externos. El agrupamiento de los *actemas* también carece de la característica tradicional de la trama de la ficción identificable como *suspense* _la anticipación convencional y la expectativa del lector sobre el desarrollo de las situaciones narrativas_. Debido a que los hechos que ocurren son de creciente dominio público, el novelista de no-ficción no puede usarlos como elementos narrativos para sustentar el interés del lector creando "una ansiosa incertidumbre acerca de lo que va a suceder". En cambio, el enganche narrativo que uno encuentra leyendo una

novela de no-ficción emerge de un intenso e profundo escrutinio de los acontecimientos que están cargados de la urgencia de lo existente. Usando la transcripción momento a momento de los eventos, la no-ficción produce un interés epistemológico en sus sistema de actemas, similar al que se produce cuando se mira por el microscopio el mundo de las moléculas. De allí que, si se entiende por *suspense* en sentido amplio, para significar "enganche con la estructura" en todos los niveles de la narración, uno puede referirse a ese interés generado por el registro y la transcripción en la no-ficción como un tipo de *suspense*. Esta clase de *suspense*, que es el responsable de la diferenciación en distintos relatos del mismo evento transcritos por varios escritores, es el *suspense inscripcional*, discernible del tradicional *suspense* acerca de las situaciones. En *Las armas de la noche*, por ejemplo, el lector es consciente de la geometría de los actemas: el lector sabe que el Pentágono actualmente marcha y está informado sobre lo que tradicionalmente se llama el "que, el cómo, el por qué, el cuándo, el dónde y el quién" de los hechos narrados. La narración de Mailer contiene muy poco, si algo tiene, de *suspense* situacional, pero provee un *suspense* inscripcional que es la función de factores condicionantes, tales como las limitaciones de los medios masivos, la naturaleza de la respuesta humana ante los hechos y el empleo de un registro lingüístico convencional como herramienta. De modo similar, los sistemas de actemas en la no-ficción tiene muy poco de tensión de atmósfera: en cambio, el registro de los actemas conforma una línea recta, generada por el registro cronológico de los hechos actuales. El lector que se aproxime a la no-ficción esperando una estructura de la trama que sea circular, retorcida o semi-circular y que contenga *suspense* y un clímax, está tratando de imponer su hábito de lectura, derivado de las novelas clásicas, sobre una narrativa nueva, de muy diferentes características genéricas. Las carencias en la trama de la no-ficción no deben confundirse con el diseño narrativo de algunas novelas totalizantes que son "sin anécdota". Esta ausencia en las novelas de ficción es parte de su retórica interna, tanto como lo es una trama elaborada: representa una matriz deliberada para construir una narrativa anti-anecdótica. En cambio, la no-ficción no es anecdótica ni anti-anecdótica; es no-anecdótica.

Por su parte, el personaje, en la novela fictiva, así como la trama, es un recurso para estructurar la visión personal del escritor. Ha desempeñado un papel tan fundamental en el desarrollo de la novela totalizante, que para muchos lectores, "el personaje es a la novela lo que la melodía es a la música o la representación identificable de la persona lo es a la pintura o la escultura. Provee el elemento reconocible y familiar". La imaginación liberal ha contemplado siempre al personaje de la novela como, en palabras de Cleanth Brooks, "una imagen del hombre" que puede ayudarnos "en un mundo crecientemente dehumanizado como para realizarse como persona, para actuar como un ser humano moralmente responsable, no para ser arrastrado como una cosa". El escritor supramodernista, no puede proveer al lector ni con la seguridad que se encuentra en descubrir personajes reconocibles, ni con el paradigma de un orden moral, desde el momento en que, para él, la era del individuo como persona y la moral ha terminado.

Para el novelista de no-ficción, tal como dice Norman Douglas, "ningún verdadero hijo de hombre calzará en la novela", por cuanto las narraciones fictivas están llenas de personajes que son representaciones inventadas de valores sólo válidos en un campo fictivo, estilizado por el medio verbal. Los personajes, según sostiene William H. Gass, están hechos de palabras, vienen de las palabras. Por su parte, en la novela de no-ficción, tal como explica Oscar Lewis, los que están involucrados en los hechos, "no son tipos contruados, sino gente real". Podemos verlos y hasta hablar con ellos, tal como lo hizo Norman Cousins con la gente retratada en *Hiroshima*, de John Hersey. Tales personas no son figuras compuestas por la invención proyectiva del autor como sustento de una matriz de la experiencia humana. Son individuos, y su plenitud individual _su "esfericidad" en términos de E. M. Foster cuando describe los personajes de ficción_ no es un logro de eficacia estética, sino el resultado de su existencial peculiaridad.

Así como con la palabra trama, la palabra personaje no se ajusta a la descripción analítica de la no-ficción, por cuanto está plena de un contenido que es más un obstáculo que una ayuda. Por eso, se usará la palabra *gente* para designar a quienes aparecen en la novela de no-ficción. Esta gente no tiene en la narración una función fija: cambian según las combinaciones y permutaciones de los actemas los llevan a distintas situaciones. La gente adquiere distintos significados a través de la gramática de los eventos, del mismo modo que la semántica de las palabras se modifica según el contexto sintáctico. La terminología convencional de la crítica no reconoce esta naturaleza dinámica de la *gente* y persiste en tratarla como si fueran entidades fictivas estáticas. Para dar cuenta de esta cualidad cambiante y de dos importantes funciones de la *gente* en la no-ficción, es que se necesitan los términos *actante* y *actuado*: el actante para el que inicia los actemas (por ejemplo, Perry Smith en *A sangre fría*) y actuado para el que recibe ideas o acciones (así, los Clutters de *A sangre fría*). Estas nociones nos permiten tratar con *gente* tan compleja como Norman Mailer, quien es a la vez el *actante* y el *actuado* en *Las armas de la noche*. Desde el momento en que el *actante* y el *actuado* están relacionados uno con otro en la no-ficción, mediante los actemas, alguien que es actante en un nivel de la narración puede ser un actuado en otro punto del relato y viceversa. Sin embargo, emplearé *gente* para los involucrados en la no-ficción, sin distinciones de posición en el sistema de actemas.

Al perfilar a la gente, el escritor de no-ficción tiende más a registrar la superficie visible que a analizar el nivel imaginario de la interioridad, ya que la no-ficción, igual que la meta-ficción, la subficción y la ciencia ficción, es lo que Leslie Fiedler ha denominado "novela delgada", esto es la novela con un mínimo de interiorización. El método para pintar a la *gente* en la no-ficción, es fundamentalmente contextual: obtener información sobre los otros mediante la observación de las señales de su comportamiento, gestos y miradas. El análisis psicológico en la no-ficción es presentado no por el mismo escritor, sino usualmente por un experto en ese campo (el psiquiatra de *A sangre fría*) o la persona misma (así, los sueños y fantasías de Ken Kesey en *El test eléctrico de ácido*). Capote y Wolfe no son los analistas, sino los que graban los análisis

realizados por otros, en orden a evitar la Interpretación de la realidad interior, que no puede ser directamente registrada. El análisis de personajes que ejercita el novelista de ficción es una proyección de su propia mirada, lo cual, en el contexto de la narrativa factual de nuestro tiempo, es considerado un psicologismo reduccionista. Consecuentemente, técnicas como el *fluir de conciencia*, la *secuencia onírica* y *monólogo interior* convencional desarrolladas por los novelistas del modernismo, no tienen lugar en la no-ficción y son habitualmente sustituidas por informes psiquiátricos, estudios clínicos o grabaciones de asociaciones libres o de sueños.

La gente aparece habitualmente en la no-ficción bajo sus nombres verdaderos, porque - como sostiene John Herse en *El incidente del motel Algiers*, "cuando cambias el nombre a un hombre, cambias al hombre completo". Norman Mailer se autopresenta bajo su propio nombre en *Los ejércitos de la noche*, pero reserva los nombres de otras personas. Algunas veces, sin embargo, el novelista encuentra legal o éticamente imposible seguir este ideal, por lo cual cambia algunos nombres en el libro. Por ejemplo, en *A sangre fría*, los nombres de tres personas (el Sr. Bell, la hermana de Perry y Willie-Jay) no son nombres auténticos, y en *La vida*, se cambian los nombres de lugares y personas, a fin de "mantener el anonimato" de la gente que aparece en el libro. Tales cambios, sin embargo, no comprometen la naturaleza de la no-ficción. La pregunta sobre si al cambiarse los nombres cuando se registran los hechos genuinos, la no-ficción se transforma en ficción, es una ingenuidad. La identidad genérica de la no-ficción está determinada por un uso fenomenológico y no complaciente de los hechos y por su doble modo de referencia, no meramente por su adhesión a los nombres reales de los lugares o las personas. Por sí mismos, los datos empíricos no cambian la naturaleza genérica de una obra literaria.

Los actemas, actantes y actuados de la no-ficción son parte del componente experiencial de la narración y pertenecen al campo externo de referencia, que refleja el mundo experiencial. Son verdaderos, y el libro habitualmente provee al lector de claves suficientes para que compruebe su autenticidad. La evidencia que arquitectura internamente la obra remite a "un coro de documentos" que conduce al lector al mundo extratextual. Esto apunta al sentido que señala lo factual y asimismo, convierte a la narración en un sistema abierto. El coro de documentos se compone de evidencias que remiten a datos, fechas, personas, lugares, eventos públicos, noticias periodísticas, entrevistas, informes de testigos oculares y otras similares. Todas juntas, forman un sistema de autoverificación dentro del libro que nos permite advertir que esta documentación no es apócrifa. Recordemos que los documentos apócrifos son recursos de la ficción y dentro del campo ficcional, son "documentos" que atestiguan sólo la invención del autor que otorga a su narración verosimilitud y credibilidad.

El control estético de los materiales de la no-ficción está primordialmente vinculado al componente imaginario de la narración -el campo intra-referencial. Los dos niveles nodales superiores de este componente, denominados **arquitectura** y **microlenguaje**, están estrechamente relacionados. La arquitectura de la no-ficción incluye estratos tales como el punto

de vista, la voz narrativa y el papel desempeñado por el montaje y la disposición de los materiales. El antisubjetivismo que define la aproximación del novelista de no-ficción a la *gente* y los *actemas*, también marca el tratamiento de la función "narrador". La terminología crítica de la que disponemos, que sigue las teorías de la narración fundadas en las estéticas modernistas, y que identifica al narrador sea como una persona, sea como al autor, son incapaces de captar al grabador de la no-ficción. La persona es una identidad fictiva, mientras el autor es una conciencia que controla, localizable empíricamente, quien, por ejemplo en una biografía, selecciona los datos significativos, descarta los triviales, y que, mediante el uso de su buen juicio, extrae de los datos una matriz de sentido para producir una versión de la vida y la época del sujeto biografiado. Así, bajo las voces orquestadas de *El sonido y la furia*, la voz por sobre todas las voces puede ser identificada como el "alter ego" de William Faulkner. Pero, ¿quién es el "narrador" en la transcripción del relato grabado sobre 24 horas en la vida de un grupo de gente? Así como trama y personaje, la palabra "narrador", con todas las connotaciones adquiridas durante su frecuente empleo para la ficción, se distorsiona al aplicarse al análisis de la no-ficción. El narrador de la no-ficción no es proyectivo, es antisubjetivo y prescindente y el carozo de su self parece haberse deteriorado por la fuerza de la factualidad que constituye su don experiencial. En ciertas circunstancias, al estar expuesto a situaciones extremas, parece haber renacido con un nuevo sentido de su personalidad y una identidad tan compleja y ambigua como la misma situación factual. Norman Mailer, el narrador de *Las armas de la noche*, es un buen ejemplo de este self renacido: el self cuyo "yo" establecido se ha fundido bajo la presión de las circunstancias. Como narrador, refleja la dualidad de su situación experiencial y encarna la esquizofrénica naturaleza de la cultura. El narrador de no-ficción se parece más al relator de una historia oral que a los narradores tanto de la novela totalizante cuanto de la narración factual. El es un medio a través del cual se hacen presentes los hechos ya existentes. Sería más pertinente referirse a él como *narratista*, desde el momento en que un narrador es la persona que se proyecta en la narración y parte integrante de su aparato ficcional. El rango de creatividad, selección y composición del novelista de no-ficción recuerda al de el que cuenta una historia oralmente compuesta: ambos trabajan bajo las restricciones y limitaciones de lo que podemos llamar la sintaxis de los hechos.

De igual modo que los otros instrumentos fictivos, la noción de temporalidad en la no ficción es radicalmente diferente a la de la ficción. El naratista de la no-ficción se preocupa por lo que Kermode, al adoptar el empleo originario del término, llama "chronos" -el fluir temporal- mientras el narrador de la novela de ficción está interesado en el "kairos", esto es un corte en el tiempo pleno de sentido, cargado de un sentido que deriva de su relación con el final. En la no-ficción, el mundo es visto como proceso, libre del sentido de un comienzo o un fin. El novelista de no-ficción raramente utiliza lo que Kate Hamburger denomina "pretérito épico" -el tiempo pasado que se emplea como recurso para etiquetar el mundo narrado como mundo fictivo y por ende,

como mundo que sólo existe en la imaginación. El pretérito en la no-ficción tiene un valor literal, aseverando la actualidad de los hechos efectivamente acontecidos.

Otro constituyente importante de la no-ficción es la matriz lingüística. Usaré el término *microlenguaje* para referirme al modo en que el *macrolenguaje* (es decir, la lengua en su uso normal) se emplea para el registro de los hechos, la gente y la atmósfera de la no-ficción. El control estético ejercido para establecer el camino interno de referencia y el diseño interno de la narración, es en gran medida producto del registro de lenguaje empleado. Las pirotecnicas estilísticas de Tom Wolfe y las metáforas épicas de Norman Mailer son puestas en acto, en la misma textura de la prosa, de la factualidad y la realidad con la que lidian. Una de las características centrales del *microlenguaje* de la no-ficción es que no contiene la polaridad entre el discurso de lo imaginario y el de lo discursivo, propio de la novela de ficción, en la cual el empleo de un discurso "normal" casi siempre es considerado una marca de inmadurez estética y falta de habilidad. En la no-ficción, se mezclan ambas modalidades y la textura prosística posee un rango de mayor variedad que en la novela de ficción o el de la exposición estrictamente mediada de la narrativa factual.

La configuración total de una novela de no-ficción depende de la situación narrativa. Sin tratar de reducir el amplio espectro de tales situaciones narrativas, podemos -en aras de intentar las bases para una taxonomía de la no-ficción-, clasificarlas en tres grandes prototipos: exegético, testimonial y notacional. La característica que las define es la posición del *narratista* en relación con los eventos. En la exegética, el narratista no es el testigo de los hechos, sino que recolecta toda la evidencia que puede encontrar para una exégesis intensiva, de manera que pueda superar la distancia temporal y reponer así la densidad feróz de los acontecimientos (*A sangre fría*). El novelista que adopta la situación testimonial es él mismo un testigo de los hechos. Usualmente aparece con su nombre propio en la narración y el eje narracional gira en torno de su voz personal. En la novela de situación notacional, mediante el empleo de sofisticados instrumentos tecnológicos, el concepto convencional de trabajo mono-autoral desaparece, y la polifonía de voces de los autores-narradores se registra directamente (*La vida*). Estas tres modalidades situacionales, raramente existen en forma "pura" sino que tienden a estar mezcladas entre sí. Aún así, sin importar el ángulo de aproximación en que cada uno de estos modos situacionales se ubique frente a lo empíricamente dado, el narratista nunca proyecta su interpretación sobre lo dado ni insinúa la presencia de un principio organizador de sentido bajo los hechos. El mundo que propone esta narrativa con cero grado de interpretación es un universo desnudo presentado en su ambigüedad sin adornos ni complejidad ficcional.

NOTA: Se han omitido las notaciones a pie de página, por estar el texto casi ilegible.