

de fets (*literature of fact*), *factografia* (*factography*), *postficció*, *literatura testimonial*, *literatura documental* (*Dokumentarische Literatur*), *documentalisme poètic*, *documentalisme ras i curt*... De més a més, podríem afegir d'altres termes referits a aspectes o gèneres parcials: *novel·la de no ficció* (*non fiction novel*), *novel·la-testimoniatge*, *novel·la-reportatge*, *reportatge novel·lat*, *novel·la-verité*, *novel·la documental*, *romanzo-ichieta*, *alt periodisme*, *nou periodisme* (*new journalism*), *teatre documental*, *cinema documental*, *docudrama*... Són, com es veu, múltiples denominacions, gairebé tantes com autors que s'hi dediquen⁵².

El que s'ha de considerar nou no és la presència de *documentalisme* en la cultura contemporània, sinó el pes que aquesta presència ha adquirit, i, sobretot, el fet que ha trasbalsat els límits que tradicionalment separaven les categories de *ficció* i de *no ficció*.

Aquest fenomen, palès a la literatura, les arts audiovisuals, les ciències socials i el periodisme, ha d'ésser interpretat a la llum de l'espectacular remoció que ha comportat l'adveniment i consolidació de la *societat de*

*comunicació de masses*⁵³. Les velles formes de producció i consum cultural, les categories tradicionals de valoració artística han estat treballades radicalment per l'impacte de les noves formes de comunicació social.

Arnold Hauser ha diagnosticat l'espectacular ascensió de les diverses formes de *documentalisme* durant el segle XX:

"Esta tendencia a los hechos, a lo auténtico -al "documento"-, evidencia no sólo la intensificada hambre de realidad que caracteriza a la época presente, su deseo de estar bien informada sobre el mundo, con un ulterior móvil activista, sino también la repugnancia a aceptar las finalidades artísticas del siglo pasado, que se expresa en la huida del

⁵³ Per bé que existeixen nombroses nocions veïnes, el concepte de *societat de comunicació de masses* com a tal ha estat encunyat per Francesc Espinet (a "Textos que potser serveixen", text inèdit mecanografiat, Barcelona, 1984), qui el defineix en aquests termes:

"Entenem per societat de comunicació de masses o massiva aquella en què els processos informatius/comunicatius es produeixen, essencialment, a través d'uns mitjans col·lectius massius. Aquests estan constituïts i produïts per màquines/aparells/motors, el producte dels quals tendeix a no ser independent d'ells (malgrat que sí ho sigui encara en la premsa), i és seriati (amb ampliació constant dels exemplars seriats i/o dels aparells reproductors). Que produeix una ampliació geogràfica dels coneixements a tot el món civilitzat, en sentit cosmopolita, amb rapidesa respecte dels fets de què s'informa (fins a la pràctica "instantaneïtat"). Dirigint el producte no a individus personalitzats, sinó a col·lectius també seriats (audiència, mercat), però rebut en forma individualitzada i despersonalitzada. En el que la realitat primària de què s'informa (o que es comunica) no importa sinó com a primera matèria a transformar en "hiporrealitat", simulada com a "hiperrealitat" en forma espectacular (el "fet" convertit en "esdeveniment", presentat com a "notícia"). Amb tendència a la concentració i al control per part de l'emissor ("agències" i "cadena", que monopolitzen -o hi tendeixen- les fonts d'informació primària i de difusió de la "notícia"). En què l'individu-massa receptor no respon (no pot respondre) a l'emissor (unidireccionalitat)."

argumento y del héroe individual, psicológicamente diferenciado. Esta tendencia, que está ligada, en la película documental, con una eliminación del actor profesional, significa también no sólo el deseo, siempre recurrente en la historia del arte, de mostrar la simple realidad, la verdad sin afeites, los hechos sin adulterar, esto es, la vida "como realmente es", sino muy frecuentemente una renuncia al arte al mismo tiempo. En nuestra edad el prestigio de la estética está siendo minado de muchas maneras. La película documental, la fotografía, las noticias de los periódicos, la novela-reportaje, ya no son arte, en absoluto, en el antiguo sentido. Además, los más inteligentes y mejor dotados representantes de estos géneros no insisten, en modo alguno, en que sus producciones hayan de ser descritas como "obras de arte"; más bien sostienen la opinión de que el arte ha sido siempre un subproducto y surgió al servicio de una finalidad condicionada ideológicamente."⁵⁴

La secularització de l'art, la pèrdua de l'aura d'originalitat, unicitat i sacralitat amb què, com deia Walter Benjamin⁵⁵, l'art ha estat reverenciat durant segles ha erosionat considerablement, segons Hans Magnus Enzensberger, la distinció tradicional entre ficció i no ficció, clau de les velles teories estètiques d'arrel idealista. La poderosa remoció que els mitjans de comunicació de masses han causat en les formes tradicionals de producció i consum cultural n'ha estat el principal factor responsable:

"El desconcierto de la crítica literaria ante la llamada literatura documental indica hasta qué punto la mentalidad de los recensionistas ha quedado atrasada con relación al estado actual de las fuerzas productivas. Ello se debe a que los medios han eliminado una de las categorías fundamentales de la estética tradicional: la de la ficción. La oposición

⁵⁴ Arnold Hauser, Historia social de la literatura y el arte, Barcelona, Guadarrama, 1980, vol. III, p. 302.

⁵⁵ Walter Benjamin, L'obra d'art a l'època de la seva reproductibilitat tècnica (1955), Barcelona, Edicions 62/Diputació de Barcelona, 1983, passim.

ficció-no ficció ha quedat paralitzada al igual que la dialèctica entre "arte" y "vida", tan predominant en el siglo XIX."⁵⁶

L'esborrament de les fronteres tradicionals entre les categories de ficció i de no ficció ha estat també constatat per Jürgen Habermas, per a qui aquesta tendència començà a insinuar-se ja amb els diaris, suplement dominicals i *magazines* europeus i estatunidencs del segle XIX, i cristal·litzà paral·lelament a la consolidació de la premsa de masses durant el tombant de segle.

Des de la *premsa de penic* i els *sunday papers* de 1830 i 1840 fins el *periodisme groc* del tombant de segle, la premsa configurà progressivament tècniques expressives gràfiques i textuales, gèneres i repertoris temàtics aptes per penetrar a en el nou mercat de masses. Juntament amb els *cartoons*, la compaginació lleugera i les il·lustracions, els diaris començaren a explotar el filó de les *human interest stories* en la doble vessant de *news-stories* i de *fiction-stories*, repertori que procedia, sobretot, de la premsa de cap de setmana i dels *magazines* il·lustrats. A través de les *news-stories* i de les *fiction-stories*, els diaris es convertiren en la gran literatura de la societat de masses. Per a despertar l'interès d'audiències massives, la premsa de masses va haver de manllevar astutament a la literatura el conreu de la narració.

Des dels seus inicis, la premsa de masses ha produït notícies-mercaderia en busca de la sensació, l'impacte en

⁵⁶ Hans Magnus Enzensberger, Elementos para una teoria de los medios de comunicación, Barcelona, Anagrama, 1974, p. 67.

els lectors, a través de la incorporació de tècniques de composició i estil manllevades a la narració literària. Per a Habermas, un dels efectes més notoris n'és la difuminació de les fronteres que tradicionalment havien separat fets i ficcions -*facts* i *fictions*-, fet que comporta una transformació substantiva en les formes de producció i recepció de la realitat social. Notícies, reportatges i cròniques prenen recursos compositius i estilístics de la literatura -sovint, degradant, en virtut de la llei del mínim esforç, el seu doble valor estètic i cognoscitiu. Al seu torn, la pròpia literatura incorpora la vocació documental inherent al periodisme, tot exacerbant, amb el Naturalisme del *fin-de-siècle*, la voluntat de reproducció de la realitat. Habermas ho exposa així:

"La prensa de masas se basa en la transformación comercial de la participación de amplias capas en la publicidad, que tiende a hacerla accesible sobre todo a las masas.

[...]

Las noticias son presentadas, desde el formato hasta el detalle estilístico, como narraciones (*news stories*); cada vez con mayor frecuencia se borra la diferenciación entre *fact* y *fiction*. Las noticias y los informes, incluso los editoriales, echan mano de los recursos de la literatura de pasatiempo, mientras que, por otra parte, las colaboraciones literarias se someten de un modo rigurosamente "realista" a lo existente, captado siempre a través de clichés, y rebasan la frontera que separaba novela y reportaje.

Lo que de ese modo comenzó a insinuarse en la prensa diaria ha progresado ya indeciblemente en los nuevos medios de comunicación: la integración de los ámbitos, antes separados, de periodismo y literatura, esto es, de información y raciocinio, por un lado, y de la novelística, por el otro, conduce a una verdadera remoción de la realidad, a una mezcla de los distintos planos de la realidad."⁵⁷

⁵⁷ Jürgen Habermas, Historia y crítica de la opinión pública, Barcelona, Gustavo Gili, México, 1986, pp. 197 i 198.

Amb tot, però, qui ha dedicat més atenció al fenomen és George Steiner, per a qui l'esborrament de les fronteres que tradicionalment han separat *ficció* i *no ficció* ha tingut importants conseqüències en dos camps concrets de l'activitat comunicativa i cultural: d'una banda, en la novel·la, algunes modalitats de la qual han rebut l'impacte del documentalisme tot transformant-se notòriament; d'una altra, en el periodisme escrit, que paral·lament ha experimentat una sèrie de canvis causats, en bona part, per la influència directa de narrativa d'imaginació.

Pel que fa a la novel·la, Steiner argumenta que el realisme literari del XIX, impulsat pel *nihil humani alienum*, va portar fins l'extenuació l'ambició d'"absorber toda nueva cualidad y lugar de experiencia"⁵⁸. Per causa d'aquesta ambició, tal vegada desmesurada, d'aprehendre totes les facetes de la realitat, fins i tot les pròpies de la intimitat psíquica dels individus:

"la magnitud de las *données* disponibles, la ola desbordante de hechos y acontecimientos, acabó por convertirse en objeto y mito central de la novela. Esto es lo que ocurre en Proust y en *Ulises*, la imaginación que, empachada y triunfante, da vueltas alrededor del compendio, la *summa* de la civilización europea."⁵⁹

Proust i Joyce, doncs, marquen el punt d'inflexió.

Després d'ells, addueix Steiner,

"el exceso trajo consigo una reacción natural. Las pocas novelas que importan después de Joyce, que exploran nuevas posibilidades del género o educan

⁵⁸ George Steiner, "El género pitagórico" (1965), dins Lenguaje y silencio, Barcelona, Gedisa, 1982, p. 115.

⁵⁹ Steiner, op. cit., p. 116.

nuevos ecos en el lector, aturden por la reducción de foco, por la resolución implícita de abordar la realidad con cautela."⁶⁰

D'aquesta situació, conclou, se'n deriva una crisi de la novel·la de ficció. En el seu lloc, de manera creixent, el segle XX ha vist augmentar l'onada d'obres de caràcter documental, siguin les "històriques autenticidades del reportaje-ficció, de la conversió del ojo en càmera oscura o del *nouveau roman*, con su naturalismo fetichista y su neutralidad moral"⁶¹. El diagnòstic és apocalíptic:

"La dramàtica funció "totalitzadora" de la política moderna y los hechos económicos, la velocidad y autoridad gráfica con que se introducen en nuestra casa, en nuestras venas, en nuestro cerebro merced a unos medios de reproducción instantánea, el desolador "periodismo" que es nuestra propia existencia han reducido taxativamente la frescura, el criterio de nuestra capacidad imaginativa. Con su anhelo de excitar y mantener nuestro interés, la novela compite hoy con los medios informativos en esa presentación dramática de lo "más auténtico", lo más fácil de digerir para nuestra sensibilidad, cada vez más abotargada e inerte.

"[...] en lugar de domeñar el fondo documentador, de seleccionar y reorganizar para su propio provecho artístico y crítico el ingente material de nuestra vida, el novelista se ha convertido en un testigo acosado. No es amo ni siervo de sus observaciones; la transición puede localizarse en Zola. La gran masa de ficción corriente es mero reportaje: menos convincente, menos aguda, menos llamativa para el recuerdo que las obras normales de historia, de biografía y de narración social y política. Por una absurda aunque irrefutable lógica, las revistas de gran tirada que suministran romances sentimentales o cuentos de miedo prefabricado, se llaman ahora así mismas "literatura auténtica"."⁶²

Un cop constatada la crisi irreversible de l'art literari tradicional i l'esborrament de les fronteres entre ficció i no ficció, Steiner observa "en la cultura

60 Steiner, op. cit., p. 116.

61 Steiner, op. cit., p. 117.

62 Steiner, op. cit., p. 118.

occidental, con su carácter urbano y tecnológico, el género representativo de la transición parece ser una poética del documento o "posficción"⁶³. La tradición novelística -si más no, en tot cas, l'art de la novel·la- ha llegat una herència inestimable: "Ha desarrollado y puesto en disposición de otros modos literarios una larga lista de ideales y recursos técnicos. Podemos verlos en funcionamiento en todas las variedades de lo que no es ficción"⁶⁴. La poètica del document o *postficció* de què parla Steiner ha superat les formes imaginatives de l'art literari tradicional:

"La característica dominante de la actual escena literaria es la supremacía de la "no ficción" -reportaje, historia, polémica filosófica, ensayo crítico- sobre las formas imaginativas tradicionales. La mayoría de las novelas, poemas y obras de teatro producidos en los últimos dos decenios no están, sencillamente, tan bien escritas, tan vigorosamente sentidas como otras modalidades de la escritura en donde la imaginación obedece al impulso de los hechos. Las memorias de Madame de Beauvoir son lo que hubieran debido ser sus novelas, maravillas de inmediatez física y psicológica; Edmund Wilson escribe la mejor prosa norteamericana; ninguna de las novelas o poemas que han acometido el tema horrible de los campos de concentración es comparable con la veracidad, con la recatada misericordia poética del análisis factual de Bruno Bettelheim en *El corazón informado*. Es como si la complicación, el ritmo y la enormidad política de nuestra época hubieran confundido y repelido la confiada imaginación dominadora de la literatura clásica y de la novela del siglo XIX. Una novela de Butor y *El almuerzo desnudo* son evasiones. El soslayar la gran nota humana, o la irrisión de esta nota mediante la fantasía erótica o sádica, apuntan al mismo fracaso creador. Monsieur Beckett, con su indomeñable lógica irlandesa, se dirige hacia una forma de drama en la que un personaje, amordazado y con los pies aprisionados en el cemento, se quede mirando al auditorio sin decir palabra. La

63 Steiner, op. cit., p. 120.

64 Steiner, op. cit., p. 121.

imaginación ha consumido ya su ración de horrores y de esas trivialidades sin rodeos con que suele expresarse el horror moderno. Con raros precedentes, el poeta siente la tentación del silencio."⁶⁵

Al seu torn, gairebé totes les formes d'escriptura testimonial, inclòs el periodisme i les formes contemporànies de literatura documental, es nodreixen actualment de l'herència novel·listica:

"En las biografías modernas y los escritos de historia hay un buen trecho de colaboración (casi podríamos decir de colusión) entre el material de los hechos i una retórica particular de la presentación vivida. Escenario atiborrado de colorido, psicología dramática, diálogos imaginarios -artimañas derivadas de la novela- son puestos al servicio de los archivos. El problema no es el de la viveza estilística, sino el de las inevitables manipulaciones que el idioma y la psicología de la novela provocan en la evidencia histórica."⁶⁶

En el camp de la sociologia i de l'antropologia contemporànies, per exemple,

"sobre todo en sus versiones más populares e influyentes, se hace sentir pesadamente [l'idioma i la psicología de la novel·la] en la concreción dramática y las personificaciones de la ficción. La fuerza latente de la idea de ficción puede verse incluso en los apañes más "objetivos" y neutrales de datos sociológicos. *Los hijos de Sánchez*, de Oscar Lewis, es, sin duda, una honesta selección de grabaciones magnetofónicas; pero, una vez ordenadas éstas y, en un sentido real, "oidas" por el oyente particular, la crudeza de la vida adquiere el orden acumulativo de la novela."⁶⁷

Així doncs, en l'època contemporània ha nascut i s'ha consolidat un nou gènere que Steiner anomena *alt periodisme*, en el qual "las técnicas heredadas de la novela juegan un papel decisivo"⁶⁸. Aquest gènere híbrid, a cavall de la

⁶⁵ George Steiner, "La cultura y lo humano" (1963), dins op. cit., 1982, pp. 27 i 28.

⁶⁶ Steiner, "El género pitagórico", dins op. cit., p. 121.

⁶⁷ Steiner, op. cit., p. 121.

⁶⁸ Steiner, op. cit., p. 121.

novel·la i del reportatge, ha modificat substantivament tant l'escriptura periodística com la literària. Pel que fa al periodisme,

"La mirada del periodista político y social es heredera de la mirada del novelista. De aquí que la estilización inevitable, el dramatismo mendaz o la edulcoración sentimental sobrepasen con mucho las cualidades propias de un testigo escrupuloso. Muchas de las interpretaciones e informes que se nos ofrecen respecto de las causas de los actos políticos y de la conducta de las personas de renombre caen en las convenciones dramáticas de la novela realista, convenciones reducidas ya a cliché."⁶⁹

L'herència de la novel·la és perceptible també a d'altres modalitats d'escriptura documental, com ara la científica; Steiner es refereix, sens dubte, als experiments de novel·lització assajats per antropòlegs com Oscar Lewis i Miguel Barnet, sociòlegs com Juan F. Marsal i Studs Terkel, historiadors com Carlo Ginzburg, Ronald Fraser i Georges Duby i psicòlegs com Bruno Bettelheim i Oliver Sacks⁷⁰.

Integrada per les diverses manifestacions de l'alt periodisme i del documentalisme poètic i per la novel·lització de molts gèneres de consum de masses, la postficció contemporània apareix en conjunt com una "masa de no-ficció cuyas cualidades particulares de viveza, dramática e instancia psicológica [sic] derivan del hecho de que tiene a sus espaldas la mejor época de la novela"⁷¹.

* * *

⁶⁹ Steiner, op. cit., pp. 121 i 122.

⁷⁰ Veure Apèndix.

⁷¹ Steiner, op. cit., p. 122.

Malgrat el to apocalíptic dels seus judicis, el diagnòstic de Steiner és essencialment encertat. La *postficció* ha guanyat en les últimes dècades, de la mà de les noves formes de producció i consum propiciats pels mitjans de comunicació de masses, un paper preponderant en l'escena cultural contemporània. No cal veure en ella, al meu parer, el símptoma inequívoc d'una decadència inevitable: altrament, resta per fer una intensa i extensa tasca de reflexió crítica encarada a interpretar-ne l'abast i a discernir el valor de les seves diferents manifestacions. I el reportatge novel·lat, que sens dubte és una de les més importants, constitueix per si sol una de les múltiples línies de recerca possibles, precisament la que nosaltres ens hem proposat investigar.

3.4. ESBOS D'UNA HISTORIA DEL GENERE

La tasca de fer una història del reportatge novel·lat demana ajuts bibliogràfics i documentals de moment inexistents. No hi ha, entre les abundants històries de la literatura i del periodisme, ni una sola obra o apartat específic dedicat a l'estudi del *genera mixta* que estudiem, de manera que m'he hagut de valer d'al·lusions incompletes i esparses, del tot insuficients per a construir una història completa i rigorosa.

Amb tot, però, si que m'és possible posar els fonaments d'una història del gènere. En primer lloc, comptant amb les informacions disperses -incompletes però tanmateix valuoses- al llarg d'obres de caràcter molt heterogeni¹; i després, sobretot, mitjançant el llarg treball de recerca intuïtiva que durant els últims anys he dut a terme.

La història del reportatge novel·lat que he elaborat prova de resseguir cronològicament les fites principals en

¹ Entre aquestes obres heterogènies s'hi compten històries generals de la literatura i del periodisme, però sobretot alguns treballs que tracten específicament aspectes relacionats, ni que sigui lateralment, amb el tema que estudiem. Així, per exemple: Ronald Weber, The Literature of Fact (Athens, Ohio, Ohio University Press, 1980); Alejandro Iñigo, Periodismo literario (Mèxic, Gernika, 1986); Enrico Falqui, Giornalismo e letteratura (Milano, Mursia, 1969); Mario Castro Arenas, El periodismo y la novela contemporánea (Caracas, Monte Avila, 1969); Humberto Cuenca, Imagen literaria del periodismo (Caracas, Universidad Central de Venezuela, 1980); i, entre d'altres més, Shelley Fisher Fishkin, From Fact to Fiction (New York, Oxford University Press, 1985). Cal, a més, afegir obres com les ja citades de Wolfe (1973), Acosta Montoro (1973) o Johnson (1971).

l'evolució del gènere. Sóc conscient que hi manquen obres i autors, i també que entre els que són esmentats hi ha salts importants en el temps i en l'espai. Però aquest és el preu que ha calgut pagar vista l'absència gairebé total d'obres de referència anteriors.

La necessitat d'establir lligams i influències entre el reportatge novel·lat i d'altres gèneres anteriors i coetanis -com la narració de viatges, la crònica, l'autobiografia, la biografia, el diari, la *short-story*, el cinema documental i la prosa costumista- em va decidir a incloure, al final d'aquesta recerca, un Apèndix (veure secció cinquena) on he tractat d'explorar aquestes connexions.

3.4.1. ANTECEDENTES LLUNYANS

3.4.1.1. Les primeres temptatives: Defoe i Manzoni

El primer reportatge novel·lat de què es té constància el va escriure Daniel Defoe precisament en l'època en què, junt amb Richardson i Fielding, ell mateix estava posant els fonaments de la novel·la anglesa moderna. A A Journal of the Plague Year², publicat el 1722, Defoe reconstruí retrospectivament, per mitjà d'una minuciosa recollida de dades documentals i de testimonis orals, l'epidèmia de pesta bubònica que assolà Londres el 1665, quan l'autor tenia només cinc anys d'edat.

Defoe va fer un detallat treball d'indagació: bastí el relat a partir dels testimoniats dels supervivents de la pest, i també mitjançant la reunió de dades documentals esparses -de mal trobar en una època en la que no existien arxius centralitzats, fora de les grans biblioteques. Acosta Montoro observa que Defoe "reconstruyó los hechos a base de preguntas, encuestas y recopilación de datos"³, i afegeix que, malgrat la imprecisió d'algunes de les dades que conté el reportatge, "importa la impresionante narración crítica, el documento periodístico que logra en cuanto que refleja extraordinariamente una época; unas relaciones

² Daniel Defoe, Diario del año de la peste, Barcelona, Bruguera, 1983.

³ José Acosta Montoro, Periodismo y literatura, op. cit., 1973, p. 58.

humanas, uno de los frescos más espeluznantes con que el hombre haya pintado por escrito la convulsión trágica de una gran ciudad"⁴.

Tot el llibre revela l'esforç que l'escriptor va fer per conjugar l'exigència de rigor informatiu amb la de construir un relat novel·lat, en què les dades, les xifres, els testimoniatsges, els ambients i els personatges adquireixin relleu, volum i densitat. A Journal... no és, en cap cas, un simple informe atapat de dades, sinó un intent de copsar, mitjançant les llavors incipients tècniques de la novel·la realista, el valor humà dels fets relatats.

Escrit en primera persona, el reportatge-novel·lat és narrat mitjançant l'omnisciència editorial: sobre la base d'una documentació exhaustiva, Defoe narra i descriu, mostra i interpreta els fets. La composició temporal, de caràcter isocrònic, li permet d'evocar la història de la pesta des dels seus inicis fins al seu desenllaç, tot encastant-hi diàlegs teatrals, sumaris diegètics, descripcions de llocs i ambients, retrats de personatges i digressions explicatives. Amb l'ús de totes aquestes tècniques novel·lesques, però, el reportatge no perd veracitat en benefici de la fabulació: ans al contrari, el respecte pels esdeveniments és escrupolós, i el fet que siguin narrats novel·listicament no fa més que augmentar-ne l'interès i la comprensió del lector.

Acosta Montoro, op. cit., p. 60.

El treball de Defoe és, vist des d'avui, un precedent directe del periodisme literari modern. Tant l'estil de l'obra, àgil i gens ampulós, com la seva composició recorden inevitablement alguns exercicis contemporanis de reportatge novel·lat.

L'altre gran exemple clàssic de reportatge novel·lat, gens citat pels historiadors de la literatura i el periodisme, és Storia della colonna infame (1842)⁵, escrit per Alessandro Manzoni, autor de I promessi sposi i fundador de la novel·la italiana moderna. Es tracta també, com en el cas de Defoe, d'una reconstrucció retrospectiva; però el tema és, aquesta vegada, un cas de *terrorisme judicial* que acabà amb les vides d'alguns innocents acusats de propagar la pesta.

El reportatge retrospectiu de Manzoni tracta de com

"Los jueces que en Milán, en 1630, condenaron a atroces suplicios a algunos acusados de haber propagado la peste con ciertos procedimientos no menos necios que horribles, creyeron haber hecho cosa muy digna de memoria, ya que en la misma sentencia, después de añadir a los suplicios la demolición de la casa de uno de aquellos infortunados, decretaron todavía más: que en aquel espacio se levantara una columna, la cual debería llamarse infame, con una inscripción que a la posteridad llevase la noticia del crimen y la pena. Y en esto no se engañaron: aquel juicio fue verdaderamente memorable."⁶

Per a Leonardo Sciascia, estudiós de Manzoni i autor ell mateix d'alguns excel·lents reportatges novel·lats, la

⁵ Alessandro Manzoni, Historia de la columna infame, Barcelona, Bruguera, 1984.

⁶ Manzoni, op. cit., p. 25. Cito el paràgraf amb què precisament s'inicia l'obra.

Storia... va empènyer el novel·lista italià a abandonar la combinació d'història i invenció que havia emprat en escriure la seva novel·la històrica I promessi sposi:

"Ante los documentos del proceso, ante los análisis y apostillas de Verri, Manzoni, por decirlo trivialmente, hizo crisis. La forma -que no era sólo forma-, es decir, la novela histórica, la composición que entrelazaba historia e invención, le habrá parecido inadecuada y precaria; y en cuanto a la materia, la habrá encontrado disonante con el curso de la novela, impropia para ajustarse a éste, huidiza, incierta, desesperada."⁷

De manera que Manzoni optà per escriure una obra en què "la invención estaba decididamente excluida"⁸, amb la qual, segons Negri⁹, prefigurà el gènere del modern *romanzo-inchiesta* de tema i ambient judicial, molt practicada pel propi Sciascia.

El propòsit de Manzoni, entestat a esclarir uns fets delictius mantinguts intencionadament en la foscor, fou netament moral: va voler desvetllar la fal·làcia i desentranyar el que veritablement s'esdevingué, en un esforç inèdit de periodisme d'investigació *avant la lettre*. La Storia... és un reportatge dens, auster, exempt d'escarafalls retòrics i de qualsevol temptació efectista, fins al punt que en ocasions resulta monòton. La novel·lització existeix, per tal com recrea ambients, situacions i personatges, però en grau mínim, subordinada a l'eficàcia expositiva de la recerca (que inclou, abundant

⁷ Fragment extret de la nota de Leonardo Sciascia que prologa l'edició castellana del llibre, p. 20.

⁸ Sciascia, op. cit., p. 20.

⁹ Sciascia cita l'estudi de Renzo Negri La novela-investigación de Manzoni (1974), introbable al nostre país.