

Els motius lliures acostumen a ser estàtics, encara que no tots els motius estàtics són lliures. Són motius estàtics típics aquells que descriuen ambients o retraten fesomies; els relats de les accions i la conducta dels personatges són, en canvi, motius típicament dinàmics. Mentre que els motius dinàmics són els motors principals de la història, els estàtics poden tenir de vegades un paper rellevant en la forma de presentació de la trama.

La manera com aquests motius que componen la història s'organitzen en una trama concreta depèn de l'ús d'un aplec de recursos expositius. En primer lloc, cal que hi hagi una *exposició*, és a dir, una introducció narrativa a la situació de partida. Els dos tipus principals d'exposició són:

a) *exposició directa*, quan el narrador fa conèixer primer de tot els personatges que participen en la història i el joc de relacions en què inicialment estan implicats: és el cas de novel·les realistes com Le père Goriot, Le rouge et le noir o Anna Karenina, i també de novel·les-reportatge com In Cold Blood, The Executioner's Song o White Mischief.

b) *exposició retardada*, quan l'autor posa el lector al corrent de la situació anterior i actual dels personatges de manera gradual, progressiva. El relat s'inicia amb un *principi ex abrupto* o *in media res*, això és, narrant

esdeveniments que corresponen a un punt qualsevol del desenvolupament de la història. Es el cas de novel·les tan diferents com Frankenstein o The Great Gatsby, i de reportatges novel·lats com The Right Stuff o La torna de la torna.

Quan l'exposició és ajornada al final del relat -com és el cas de moltes novel·les policiaques o misterioses-, llavors cal parlar de *desenllaç regressiu*.

* * *

En realitat, són infreqüents les narracions en què hi ha una estreta simetria entre els motius que componen la història i la trama. Són més habituals aquelles en què l'escriptor altera deliberadament, per raons que ara no fan al cas, el lligam *natural* entre l'una i l'altra.

D'aquesta asimetria neix un joc de relacions possibles que és, alhora, complex i múltiple, i que involucra tres aspectes compositius fonamentals: *l'ús del temps*, *l'ús de l'espai* i, finalment, *l'ús de la tècnica del punt de vista*. De més a més, per completar l'examen dels diversos ingredients novel·listics que participen en la contrucció del reportatge novel·lat, ens ocuparem, primer, dels *procediments de caracterització dels personatges*, i després, dels *gèneres i de les modalitats textuais no narratives* que també formen part substancial del gènere.

4.2. COMPOSICIO TEMPORAL

En la mesura que el seu caràcter és essencialment narratiu, la novel·la és sobretot un art temporal, abocat a contar històries -és a dir, fets en el temps- i, alhora, construït a base d'una distribució cronològica determinada, que amara tota la seva estructura.

En el procés de conversió de la història en trama, el tractament del temps ocupa un lloc preeminent, tal vegada el més important. Els motius que componen la història són distribuïts, en la trama, segons una lògica causal i temporal a la vegada. La dimensió cronològica és la condició necessària, encara que no suficient, perquè una novel·la -i, per extensió, una narració qualsevol- existeixi com a tal.

Però el temps de la mimesi literària no és idèntic al temps amb què percebem la realitat quotidianament: és un temps construït, organitzat mitjançant convencions que convé diferenciar. En principi, es poden distingir dues menes de temps:

1- El temps de la història ('*erzählte Zeit*'), aquell en què efectivament s'han esdevingut els fets exposats, siguin inventats o autèntics. El temps de la història és inevitablement linial, en el sentit que el temps és percebut a la vida quotidiana com un vector que porta del passat al futur. Però, el temps de la història pot tenir un caràcter convencional, en la mesura que sigui objectivable segons els paràmetres de medició instituïts (calendaris, rellotges o clepsidres), o bé totalment o parcialment subjectiu, com en

el cas de les fantasies, els records o els somnis que també poden formar part del material de la història; en aquest últim cas, la linialitat pot convertir-se en simultaneïtat o fins en transgressió individual del temps *públic*.

2- El temps de la trama ('*Erzählzeit*'), que és el temps pròpiament literari i, doncs, no un temps *natural* sinó *artificial*. Elaborat segons convencions narratives concretes, el temps de la trama és un veritable *pseudo-temps*, capaç de suscitar en el lector la *impressió* de temps real.

Segons Genette¹⁹, els temps de la història és convertit en temps de la trama mitjançant el següent joc de relacions:

- a) *relacions d'ordre*
- b) *relacions de duració*
- c) *relacions de freqüència*

Tot seguit, partint d'aquests tres tipus de relacions entre el temps de la història i el temps de la trama, examinarem com les tècniques de composició temporal de la novel·la són incorporades pels reportatges novel·lats que hem considerat representatius.

¹⁹ Gérard Genette és, sens dubte, qui millor ha estudiat la composició narrativa del temps a "Discours du récit", dins *Figures III*, op. cit., 1972, pp. 65-267.

4.2.1. RELACIONS D'ORDRE

Les relacions d'ordre regulen la correspondència entre les seqüències de temps real de la història i les seqüències de temps artificial de la trama. Per tal de suggerir al lector la impressió de temps real, el temps de la trama ha de ser compost per l'escriptor mitjançant *plans temporals*, peces de temps que corresponen individualment a instants concrets o a períodes llargs del temps de la història. Els plans temporals articulen i vertebrèn la disposició sintagmàtica de la trama; són part essencial de la seva armadura bàsica.

L'articulació del temps de la història en els diversos plans temporals que integren la trama pot ser *isocrònica* o bé *anacrònica*.

4.2.1.1. Articulació isocrònica

En virtut de l'articulació isocrònica, la seqüència dels plans temporals de la trama és simètrica respecte de la seqüència dels segments de temps real. Amb aquesta forma de mimesi temporal, la més senzilla possible, l'escriptor exposa els esdeveniments tot seguint el mateix ordre en què s'han produït (per exemple, en el cas d'una biografia, començant pel naixement, seguint per l'adolescència, la joventut i la maduresa i arribant a la mort del personatge). Les novel·les compostes isocrònicament són innumbrables: a tall d'exemple, val a citar obres tan diverses com L'étranger, d'Albert Camus; L'éducation sentimentale, de

Gustave Flaubert; Moby Dick, d'Herman Melville; Heart of Darkness, de Joseph Conrad; El Jarama, de Rafael Sánchez Ferlosio; o Terres de l'Ebre, de Sebastià Juan Arbó.

La composició isocrònica del reportatge novel·lat ret bons resultats quan la història relatada no vol sofisticacions, ans una exposició linial; alguns cops, aquesta mena de reportatges incorporen procediments propis de la crònica, el diari o la prosa de viatges. Aquest és el cas d'obres com K.L. Reich, de Joaquim Amat-Piniella; Hiroshima, de John Hersey; Campos de Nijar, de Juan Goytisolo; Niente a così sia, d'Oriana Fallaci; Eclipse total, de Michael Rogers; La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile, de Gabriel García Márquez; Ganz Unten, de Günter Wallraff; Beth Ann and Macrobioticism, Robert Christgau; The Armies of the Night, de Norman Mailer; o d'El terrible poder de la industria nuclear y cómo silenció a Karen Silkwood, de Howard Kohn.

La fuga di Tolstoj, d'Alberto Cavallari

Alberto Cavallari ha compost aquest reportatge novel·lat seguint un ordre narratiu rigurosament isocrònic. Es, sens dubte, l'opció més adequada per al assumpte tractat: de primer, perquè el temps de la història és ben delimitat en el temps (quatre dies, de la nit del 27-28 d'octubre de 1910 al vespre del dia 31); després, perquè l'ordre temporal és únic i seqüencial, ja que Cavallari vol reconstruir minuciosament els successius instants de la fuga de l'escriptor rus.

La trama del reportatge s'estructura principalment al fil del diari que Tolstoi redacta mentre fuig. A l'inici de la peça, Cavallari escriu:

"El vespre del dia 27 d'octubre de 1910 el comte Tolstoi se n'anà a dormir cap a les 11.30"²⁰

La precisió amb què és datat el punt de partida de la història presideix tot el seu desenvolupament posterior, tal com mostren els fragments successius reproduïts tot seguit:

"Mentrestant, darrere el seu carruatge, desapareixia per sempre Iàsnaia Poliana. Havia estat el seu món durant 82 anys"

[...]

"Arribaren a l'estació de Iàsenki-Xtxokino molt abans de les set del matí. Era el 28 d'octubre, dijous, un dia gris, [...]."

[...]

"El matí del 29 d'octubre, divendres, Tolstoi es va despertar a l'ermitage d'Optino més refet."

[...]

"Tolstoi va començar el tercer dia de la seva fuga, el 30 d'octubre, dissabte, com si no hagués d'anar-se'n mai més de Samordino."

Alberto Cavallari, La fuga de Tolstoi, Barcelona, Edicions de Magrana, 1989, p. 13.

[...]

"Feia poc que havien passat les tres de la matinada, era diumenge 31 d'octubre. La foscor de la nit embolcallava Samordino sense llums, la neu sobre els teulats era glaçada, el silenci total."

[...]

"A dos quarts i quatre minuts de tres el tren s'aturà a l'estació de Volovo."

[...]

"Entre les quatre i les cinc s'adonaren que tremolava."

[...]

"Entre dos quarts de sis i dos quarts de set va començar a nevar. El tren va continuar corrent en l'aiguaneu i la foscor, i la febre pujava."

[...]

"A dos quarts i cinc de set el tren s'aturà uns minuts en una petita estació. Sota la marquesina un llum il·luminava un rètol: Astàpovo."

[...]

"Efectivament: durant sis dies es va quedar en agonia a la petita estació; va morir cap a les set del matí del dia 7 de novembre; vingueren tots a veure'l morir; vingueren els fills, els metges cèlebres, els enviats del govern, els amics tolstoians, [...]."

[...]

"Durant set dies va delirar, es despertà, va enviar telegrames, va donar ordres, es va commoure, es va desmaiar, va tornar a tenir coneixement, va tornar a delirar, va patir el que es pateix morint. Però fins al final va sentir a la cambra de la seva estació el tecleig del telègraf, el soroll sec del canvi d'agulles, el pas dels trens corrent cap al sud, ara en la llum hivernal del dia, ara en l'aiguaneu de la nit. En un telegrama va escriure: "Continuem." Moltes vegades va mormolar aquesta frase: "Aniré a algun lloc, que ningú no m'ho impedeixi, deixeu-me en pau." Una nit, de sobre, s'aixecà del llit. "Escapar -va dir-, cal escapar.""²¹

Cada una de les datacions cronològiques consignades actua com a frontissa entre plans temporals successius: dins de cadascun, Cavallari resumeix succintament els esdeveniments corresponents, tot seguint fil per randa el diari de l'escriptor i els testimoniatges dels qui l'acompanyaren.

Cavallari, op. cit., pp. 21, 31, 49, 67, 81, 89, 90, 91, 94 i

La composició isocrònica que emprava Cavallari és la forma més senzilla d'estructuració de la trama. Gairebé tots els reportatges novel·lats que empen aquest procediment ho fan d'acord amb les característiques de les històries que narren; en general, hi ha un fil narratiu únic que obre i tanca un lapse de temps ben delimitat: parteix d'un inici *ab ovo*, ressegueix la seqüència natural de fets i desemboca en un final que clou la història.

Eclipse total, de Michael Rogers

En alguns reportatges novel·lats estructurats a manera de diari de viatges, com Niente a cosi sia o Eclipse total, la composició isocrònica permet exposar seqüencialment cadascun dels episodis successius de la història, de manera semblant a com Cavallari estructurava el seu reportatge a partir del diari íntim de Tolstoi.

Eclipse total és muntat com un diari de viatge sobre l'expedició turística d'un grup d'estadounidencs benestants a Mauritània, en busca d'un eclipsi total de sol. L'autor del reportatge es comporta com un narrador-testimoni que anota minuciosament les incidències del viatge; la tècnica és senzilla: cada moment rellevant del *tour* és introduït mitjançant els corresponents epígrafs horaris exactes:

"30 de junio de 1973 -04:00:00 horas

El chico flacucho de Nueva Jersey, un estudiante graduado en astrofísica, camina dando vueltas mientras gesticula nervioso [...]

[...]

30 de junio de 1973 -08:00:00 horas

Hacia las ocho de la mañana del día del eclipse, la temperatura ya había subido a más de cuarenta grados -en camino de los 50 del mediodía- y el patio en el que habían sido montados los telescopios está a punto de ebullición entre astrónomos y energía nerviosa.

[...]

30 de junio de 1973 -09:00:00 horas

A unos cuantos cientos de miles de kilómetros por encima de la explanada rojiza de Akjout, la luna está acercándose al punto de intersección momentánea con el plano eclíptico; pronto, en un extremo de la tierra, en las junglas de Guayana y Brasil, el sol comenzará a eclipsarse, asustando a un puñado de indios, y entonces la pequeña sombra de la luna empezará a recorrer un largo arco a 2.000 kilómetros por hora en una carrera cruzando el Atlántico hasta Mauritania.

[...]

30 de junio de 1973 -09:16:00 horas

Sin previo aviso, las nubes se dispersan y el sol regala sus rayos desde arriba, prácticamente descubierto. Los aplausos llenan la explanada, pero extrañamente sin demasiado brio [...]

[...]

30 de junio de 1973 -09:27:45 horas

Primer contacto: una mínima mota negra, justo en lo alto de la esfera solar.

[...]

30 de junio de 1973 -10:40:53:4 horas

La tensión es ahora en verdad eléctrica; una atmósfera palpable, apenas audible, pesa sobre 200 individualidades, variadamente obsesas, mientras el cielo descubierto se va oscureciendo, todavía casi imperceptiblemente.

[...]

Llegado el momento, la sombra de la luna cubre simple y repentinamente la explanada -primero, es como un anillo en el cielo, minúsculo reborde del sol que permanece aún al descubierto- y entonces en escasos segundos la luna toma la posición exacta, el cielo se oscurece hasta un sombrío violeta y la atmósfera solar -los gases incandescentes como lenguas amarillas que forman la corona- reluce como una aureola alrededor del disco negroazabache."²²

El fragment mostrat il.lustra com l'ús de la composició isocrònica s'emmotlla a reportatges fortament influïts per gèneres com la crònica, el diari o el relat de viatges. En els reportatges més netament novel·listics, però bé que la isocronia no sol ser indicada explícitament amb epígrafs temporals, les datacions dels moments successius de l'acció són assenyalades dins del text.

Michael Rogers, "Eclipse total", dins Paul Scanlon, ed., Reportajes. El Nuevo Periodismo en Rolling Stone, Barcelona, Programa, 1979, pp. 168, 174, 181, 183, 184, 186 i 187.

Hiroshima, de John Hersey

Hiroshima, per exemple, s'estructura en quatre grans seccions que corresponen a l'explosió atòmica ("*A Noiseless Flash*"), els instants posteriors a la deflagració ("*The Fire*"), les conseqüències set dies després ("*Details are being Investigated*") i les seqüeles a mig i llarg termini ("*Panic Grass and Feverfew*"). Hersey, que empra el punt de vista de l'omnisciència neutral, relata els esdeveniments a través de sis personatges principals, els quals apareixen en cadascun dels quatre plans temporals successius de què consta el reportatge. Ja en el primer d'ells situa exactament el temps de l'acció i els introdueix a tots sis; es tracta d'un exemple canònic d'exposició directa:

"At exactly fiftewen minutes past eight in the morning, on 6 August 1945, Japanese time, at the moment when the atomic bomb flashed above Hiroshima, Miss Toshiko Sasaki, a clerk in the personnel department at the East Asia Tin Works, had just sat down at her place in the plant office and was turning her head to speak to the girl at the next desk. At that same moment, Dr Masakazu Fujii was settling down cross-legged to read the *Osaka Asahi* on the porch of his private hospital, overhanging one of the seven deltaic rivers which divide Hiroshima; Mrs Hatsuyo Nakamura, a tailor's widow, stood by the window of her kitchen watching a neighbour tearing down his house because it lay in the path of an air-raid-defence fire lane; Father Wilhelm Kleinsorge, a German priest of the Society of Jesus, reclined in his underwear on a cot on the top floor of his order's three-storey mission house, reading a Jesuit magazine, *Stimmen der Zeit*; Dr Terufumi Sasaki, a young member of the surgical staff of the city's large, modern Red Cross Hospital, walked along one of the hospital corridors with a blood specimen for a Wassermann test in his hand; and the Reverend Mr Kiyoshi Tanimoto, pastor of the Hiroshima Methodist Church, paused at the door of a rich man's house in Koi, the city's western suburb, and prepared to unload a handcart full of things he had evacuated from town in fear of the massive B-29 raid which everyone expected Hiroshima to suffer. A hundred thousand people were killed by the atomic

bomb, and these six were among the survivors. They still wonder why they lived when so many others died. Each of them counts many small items of chance or volition - a step taken in time, a decision to go indoors, catching one streetcar inside the next- that spared him. And now each knows that in the act of survival he lived a dozen lives and saw more death than he ever thought he would see. At the time none of them knew anything."²³

A partir d'aquesta exposició directa inicial, Hersey ressegueix meticulosament l'itinerari de tots sis personatges durant el mateix lapse de temps: són, de fet, sis línies narratives principals exposades per mitjà d'un muntatge paral·lel. Els personatges, els llocs i les accions són diferents en cada cas, però el pla temporal és el mateix per a tots. O, dit d'una altra manera, dins cada pla temporal s'hi alternen els sis personatges en sengles plans espacials.

En el segon capítol del llibre, "The Fire", es repeteix el procediment:

"Immediately after the explosion, the Reverend Mr Kiyoshi Tanimoto [...] saw an astonishing panorama. Not just a patch of Koi, as he expected, but as much of Hiroshima as he could see through the clouded air was giving off a thick, dreaful miasma. Clumps of smoke, near and far, had begun to push up through the general dust. [...]

Mrs Hatsuyo Nakamura, the tailor's widow, having struggled up from under the ruins of her house after the explosion, ans seeing Myeko, the youngest of her three children, buried breast-deep and unable to move, crawled across the debris, hauled and timbers, and flung tiles aside, in a hurried effort to free the child. Then, from what seemed to be caverns far below she heard two small voices crying, 'Tasukete! Tasukete! Help, Help!' [...]"²⁴

John Hersey, Hiroshima, Harmondsworth, Middlesex, Penguin
ks, 1984, pp. 13 i 14.

Hersey, op. cit., pp. 33 i 34.

I així successivament, de personatge en personatge fins a cloure cadascun dels següents capítols. La tècnica del *muntatge paral·lel*, que hem exemplificat amb aquests passatges d'Hiroshima, la tornarem a tractar en examinar les obres dels hereus de Hersey: Truman Capote, Norman Mailer i Gay Talese, assenyaladament.

4.2.1.2. Articulació anacrònica

En virtut de l'articulació anacrònica, la seqüència de plans temporals de la trama és asimètrica respecte de la seqüència dels segments de temps real. En muntar la trama del relat, l'escriptor viola l'ordre *natural* dels esdeveniments i construeix un ordre temporal diferent -tot mantenint sempre, però, gràcies a l'ús de convencions d'escriptura conegudes pel lector, la versemblança temporal. En el cas de la biografia que citàvem, l'autor pot optar per iniciar l'exposició *ex abrupto* o *in media res* -per exemple, en un instant de la maduresa del personatge biografiat-, i tornar després, en un pla temporal posterior, a un moment cronològicament anterior -la infantesa del protagonista, posem per cas.

Perquè sigui possible actuar així, cal que les convencions que empra l'escriptor siguin conegudes pels lectors. Aquestes convencions que regulen l'articulació dels plans temporals són les següents:

a- *Analepsi*, *retrospecció* o '*flash-back*', consistent a saltar a un moment passat de la història relatada des d'un instant present. Genette defineix l'analepsi com "toute évocation après coup d'un événement antérieur au point de l'histoire où l'on se trouve"²⁵.

Genette, op. cit., p. 82.

2- Prolepsi, anticipació o 'flash-forward', consistent a saltar a un moment futur des d'un instant present. Genette defineix la prolepsi com "toute manoeuvre narrative consistant à raconter ou évoquer d'avance un évènement ultérieur"²⁶.

La composició anacrònica és molt freqüent en la novel·la. Podem citar, a tall d'exemple, novel·les sentimentals com Manon Lescaut, de l'Abate Prévost, o Adolphe, de Benjamin Constand; fantàstiques, com Manuscrit trouvé a Saragosse, de Jan Potocki, o Frankenstein, de Mary W. Shelley; o psicològiques, com A la recherche du temps perdu, de Marcel Proust, o Señas de identidad, de Juan Goytisolo.

Si la composició isocrònica permet relatar seqüencialment una història -en general composta per una única cadena d'esdeveniments, o en tot cas per una de principal en torn a la qual s'hi entrellacen cadenes subsidiàries-, la composició anacrònica proporciona un ventall de possibilitats diegètiques molt més ampli. Mitjançant els salts endavant (*prolepsis*) i enrera (*analepsis*), el reporter pot fer un ric joc de combinacions entre el passat, el present i el futur, amb les quals la història principal és notablement enriquida.

²⁶ Genette, op. cit. p. 82.

Són nombrosos els reportatges novel·lats compostos anacrònicament. Així, per exemple, Honor Thy Father i Thy Neighbour's Wife, de Gay Talese; Szachinszach i Cesarz Czytelnik, de Ryszard Kapuscinski; White Mischief, de James Fox; The Last Cowboy, de Jane Kramer; Cette nuit la liberté, de Dominique Lapierre i Larry Collins; The Right Stuff, de Tom Wolfe o, entre molts d'altres més, La novela de Perón, de Tomás Eloy Martínez.

Aquí examinarem, però, altres cinc peces que val a considerar modèliques per diverses raons: In Cold Blood, de Capote; The Executioner's Song, de Mailer; Un uomo, d'Oriana Fallaci; La torna de la torna, de Carlota Tolosa; i El caso Vila Carbonell, de Julio César Iglesias.

El caso Vila Carbonell, de Julio César Iglesias

El caso Vila Carbonell, publicat a *El País* en dos lliurament successius, mostra les possibilitats d'incorporació de les tècniques novel·listiques als reportatges publicats a la premsa diària. Gairebé tots els components compositius del reportatge novel·lat extens -aquell practicat, per exemple, per autors com Truman Capote, Norman Mailer o Ryszard Kapuscinski- són presents en aquesta peça curta, adaptada a les exigències d'economia d'espai que imposa el periodisme d'actualitat.

Encarat al repte de narrar en breu espai un crim cèlebre i les seves motivacions i conseqüències, César Iglesias aconseguí articular la història mitjançant un joc reeixit de prolepsis i analepsis, que tot seguit provarem d'examinar.

De primer, el reportatge s'inicia amb el relat de la detenció de Neus Soldevilla:

"El perro guardián del chalé de la familia Molins, en Montmeló, a unos veinte kilómetros de Barcelona, comenzó a ladrar a las 21.30 horas en punto del día 9 de octubre, viernes. Ello quería decir que alguien *no habitual* estaba acercándose a la puerta. Antonia Molins salió a abrir. El hombre que estaba frente al jardincillo no le era totalmente desconocido: se trataba de Jesús J., el jefe del equipo de la Brigada de Policía Judicial de Zaragoza, encargado de investigar el caso Vilá Carbonell.

[...]

Camino del coche de la policía, Nieves o Neus Soldevilla, viuda de Vilá Carbonell, tuvo, por segunda vez en su vida, la sensación de que estaba emprendiendo un viaje sin retorno."²⁷

El relat fa a continuació un gran salt enrera (analepsi), quan dinou anys abans Neus Soldevilla mostrà les

primeres desavinences amb el seu marit:

"Diecinueve años antes, cuando acababa de cumplir dieciocho y estaba embarazada de su hija Nieves, sus tios la vieron llegar a casa completamente hundida. "Lo de siempre": habria tenido alguna nueva discusión con Juan, su marido, y es que ellos ya se lo habian dicho mil veces: con el carácter de Juan era imposible que aquello fuera bien, pero, claro, ya era tarde para aconsejar.

Neus se habia quedado huérfana de padre y madre a los cinco años, y sus tios carnales la consideraban simplemente una hija. Cuando la vieron decidida a volver al bar de su marido, se dijeron que era el momento de hacerle una última advertencia: si queria quedarse en casa, ellos seguirian tratándola como una hija; si decidia volver con Juan, "que fuera para siempre". Y sentenciaron ahora, o nunca más. Nieves pensó nunca más, y volvió con su marido."²⁸

I tot seguit, amb una prolepsis que trasllada el relat a un any després d'aquesta escena, Iglesias relata sintèticament la biografia de Juan Vila Carbonell:

"Apenas un año després, Juan Vila habia vendido el bar por 270.000 pesetas y se habia ido con su mujer y con su hija Nieves a Montmeló, un pueblo cercano en el que hacia falta mano de obra. Después, las impresiones se confirmaron al ciento por ciento: las grandes factorias comenzaban a desprenderse del cinturón industrial de Barcelona y se instalaban en un segundo cinturón de pueblos [...].

Y comenzó a hacer dinero rápidamente [...].

A pesar de su encumbramiento social, nunca pudo hacerse un sitio entre la alta burguesia de Granollers [...].

Entre tanto, los chicos iban creciendo [...].

Su cuenta corriente subia conforme alcanzaban altura los nuevos bloques. [...]

A finales de los años setenta, Juan Vila era, más o menos, lo que habia sido siempre. Ahora tomaba whisky para encenderse, y vallium para apagarse. Neus, en cambio, preferia el Tamplax. [...]

Hace unos ocho años tuvo, más que nunca, la conciencia de estar acorralada. Indagó cerca del abogado Riquet sobre una eventual separación, pero las gestiones no podian prosperar. Vivir junto a su marido era imposible, pero separarse era peligroso. [...]"²⁹

²⁸ César Iglesias, *ibid.*

²⁹ César Iglesias, *op. cit.*, pp. 24 i 25.

Un cop exposats els antecedents -la biografia de cadascun dels membres del matrimoni i les seves relacions conjugals-, arriba la *spannung*, l'assassinat de Juan Vila Carbonell:

"La Guardia Civil llegó a la finca de Esplús unos minutos después. Juan Vila seguía en la cama, casi totalmente tapado por la colcha. [...]

En una primera apreciación había demasiados móviles y demasiados sospechosos; no menos de cincuenta personas habrían podido tener razones para matar a Juan Vila. El único sistema razonable para conducir las pesquisas sería descartar una a una todas las pistas falsas. [...]

El grupo decidió entonces investigar la vida privada de Neus Soldevilla Bartina."³⁰

A partir d'aquest punt crucial, el relat torna a fer un salt enrera en el temps; aquest cop, però, per a contestar tot els interrogants que abans havien estat deixats en la penombra.

"A partir del pasado 27 de julio, a un mes de la muerte de Juan Vila, el funcionario Jesús J. y los hombres de la Brigada de Policía Judicial de Zaragoza, encargados de resolver el caso, hicieron un lento recorrido por todos los lugares que Neus Soldevilla ha frecuentado en los últimos años, investigaron sus movimientos y sus relaciones, y comenzaron a hacer descubrimientos sorprendentes."³¹

El reporter es converteix des d'ara, en un extens *flash-back*, en glosador dels resultats de la investigació policial:

"No puede decirse que Neus tuviese amantes fijos o exclusivos. En su *circulo de intimos* entraban hombres de procedencia indeterminada; varios de ellos, aconsejados por amantes anteriores o amigos indiscretos que la calificaban como "*una excepcional compañera de dormitorio*". [...]"

César Iglesias, op. cit., p. 25.
César Iglesias, "El caso Vila Carbonell/2", dins El País, 10-1981, p. 27.

"Sus nuevos planes de venta de cosméticos, hábilmente comentados a sus mejores amigas, le garantizaban una cierta libertad de movimientos; en casa, los niños y la sirvienta, encogidos por la presión de Juan Vila, admiraban su maestría para burlarse. [...]"

"Hace aproximadamente dos años, Neus decidió reunir su propio patrimonio, a espaldas de su marido. [...]"

"Y Neus, cada día más arruinada, sólo conseguía saldar totalmente su cuenta, de 1600.000 pesetas, con Inés, la sirvienta, cuya posición económica era desahogada a pesar de la naturaleza de su trabajo. [...]"

"Neus convenció definitivamente a sus hijos en junio. Le matarían en Mas Vila, a finales de mes. En casa, todos, también Inés, parecían estar de acuerdo. [...]"

"En las reuniones de *Mas Vila*, siempre organizadas cuando Juan estaba ausente en el campo, su mujer y los chicos discutieron al menos tres sistemas. [...]"^{3 2}

Aquí Iglesias interrumpe por un momento el relato de los preparativos de l'assassinat per a tornar al present per mitjà d'una nova prolepsi:

"... Desde el 27 de julio los inspectores de Jesús J. recorrieron unos 8.000 kilómetros y se entrevistaron con más de doscientas personas relacionadas con la familia Vila. Prescindieron muy pronto de la hipótesis del crimen político [...]. Después de más de dos meses de investigaciones, el único móvil en pie era su necesidad de dinero y su *inevitable correlación con el seguro de vida...* [...]"

"En su nuevo papel de viuda moderna, de mujer fuerte y animosa, hizo gestiones para vender la finca *Mas Vila*, aquel macabro lugar que traía tan malos recuerdos a la familia [...]. El viernes 9 de octubre, por la tarde, hace hoy once días, fue a la floristería Lolín, de la plaza de la Corona, y le hizo a Rosita, la dependienta, un pedido de veinticuatro geranios, un árbol yuca y ocho palmeras, cuatro grandes y cuatro pequeñas, por un importe de 18.200 pesetas, sin descuentos, para decorar su nuevo recibidor. A las 21.30 horas la detuvieron.

"Previamente, Jesús J. había convencido a un hijo de Inés, la sirvienta, para que hablase con su madre y le urgiese una confesión. El hijo accedió. Con el corazón en un puño, los policías lograron

² César Iglesias, *ibid.*

reconstruir exactamente el crimen."³³

I, per fi, després d'aquesta pausa explicativa, una nova analepsi reprèn el fil principal del relat, momentàniament suspès, per a proporcionar al lector els detalls de l'assassinat.

La trama anacrònica que César Iglesias confegeix li permet defugir la linealitat que la composició isocrònica sol comportar. Encara que a petita escala, El caso Vila Carbonell il.lustra adequadament les possibilitats d'aplicació d'aquesta tècnica compositiva al reportatge novel.lat.

César Iglesias, ibid.

In Cold Blood, de Truman Capote

A In Cold Blood, Truman Capote assajà de narrar la història de l'assassinat de la família Clutter i de la posterior detenció i processament dels criminals per mitjà d'una complexa articulació de plans temporals travats anacrònicament. Cap limitació d'espai no restringia les possibilitats compositives de la novel·la-reportatge, que va ser publicada en quatre lliuraments successius per la revista *The New Yorker*.

La primera secció del llibre, "*The Last to See Them Alive*", reconstrueix mitjançant un extens *flash-back* les jornades anteriors a l'assassinat múltiple a través de dues línies narratives independents: d'una banda, el relat de l'itinerari seguit per Kickcock i Smith sense meta fixa; d'una altra, el de la plàcida rutina quotidiana de la família Clutter. El relat salta en *muntatge paral·lel* d'una línia narrativa a l'altra, i el lector, que coneix el desenllaç des de les primeres pàgines, assisteix indefens a l'inexorable compte enrera.

Tanmateix, malgrat que aquesta primera secció condueix al desenllaç anunciat, Capote no descriu l'assassinat. Altrament, hi introdueix una *el·lipsi* narrativa que comença amb Nancy Clutter escrivint el seu diari abans d'anar al llit i amb els assassins acostant-se a la casa dels Clutter, i acaba abruptament el matí següent, quan els cadàvers són descoberts.

De primer cop d'ull, semblantment als relats policials clàssics, In Cold Blood respecta la unidireccionalitat

narrativa que porta del plantejament (els preparatius de l'assassinat) al nus (l'assassinat en si) i d'aquest al desenllaç (la descoberta i execució dels assassins). I tanmateix, com veurem tot seguit, Capote interromp amb certa freqüència aquest decurs isocrònic amb analepsis.

La segona secció, "*Persons Unknown*", s'inicia amb el descobriment del crim múltiple i reconstrueix els inicis de les investigacions. Ara el relat continua estructurant-se al fil de dues línies narratives principals, diferents de les que componien la primera secció: per un costat, l'itinerari sense rumb dels assassins, i per un altre, la posada en marxa de la màquinaria judicial. Per mitjà de diverses analepsis, Capote explora meticulosament les biografies i les personalitats dels dos marginats, cercant d'explicar perquè i com varen esdevenir criminals a sang freda. En la seva investigació de les raons que varen empènyer Hickock i Smith a cometre el crim, Capote es remunta a la seva infantesa i adolescència, provant de resseguir els fils esparsos que expliquen la formació de la personalitat de cadascun.

Un dels dos criminals, Perry Smith, rep la major part de l'atenció de l'autor. En una de les nombroses poblacions on Smith i Hickock s'hi varen deturar durant els dies posteriors a l'assassinat, l'autor omniscient presenta Smith rellegant velles cartes i, en especial, uns quants fulls mecanografiats pel seu pare intitolats *Història de la vida del meu fill*:

"També hi havia d'altres coses que no volia perdre. Així, doncs, cap a les dues de la tarda, mentre els amants jeien endormiscats i el temps

s'escolava a poc a poc, en Perry rellegia velles cartes i retalls de diari i contemplava fotografies, seleccionant els records dels quals no es volia desprendre. Entre aquestes coses hi havia una composició, escrita a màquina molt malament, que portava per títol: *Història de la vida del meu fill*. L'autor era el pare d'en Perry [...]."³⁴

Però, Capote no es limita a relatar la impressió que la lectura d'aquests papers causà a Smith, sinó que els reproduïx directament:

"INFANCIA.- Em plau de comunicar-vos que, pel que he vist, ha estat bona i dolenta. Si, el naixement d'en Perry va ser *normal*. Si, jo estava capacitada per a tenir cura d'ell fins que la meua dona va tornar-se una embriaga desastrosa quan els meus fills estaven en edat escolar. Caràcter alegre... *si* i *no*. Però molt seriós si se'l maltracta; ell mai no oblida. Jo sempre mantinc la meua paraula i vaig fer que ell també fos així. La meua dona era diferent. Vivíem al camp. Erem veritablement gent que viu portes enfora. Vaig ensenyar als meus fills la Regla d'Or. Viure & deixar viure, i en molts casos els meus fills s'amonestaven els uns als altres quan obraven malament, i el que era culpable sempre ho admetia, i es presentava, disposat a rebre una pallisa. I prometien de ser bons, i sempre feien la feina de pressa per quedar lliures aviat i poder jugar. [...]"³⁵

El fragment reproduït és a penes una petita part d'un document força extens, que Capote transcriu íntegrament; el resultat n'és una llarga analepsi que remunta la biografia de Smith cap als seus primers anys, a la recerca del medi social i de les circumstàncies biogràfiques que varen conformar la seva personalitat.

Capote emprà, tanmateix, d'altres procediments per a traslladar el relat al passat. Tan bon punt acaba el document esmentat, l'autor omniscient presenta el personatge *rememorant* aquells anys. La tècnica que l'escriptor fa

³⁴ Truman Capote, *A sang freda*, Barcelona, Aymà, 1966, p. 124.

³⁵ Truman Capote, *op. cit.*, p. 124.

servir per a recollir aquestes evocacions és doble: d'una banda, Capote reproduceix en estil directe les declaracions que va obtenir del propi Smith; i d'una altra, alternant amb les cites textuais, relata en estil indirecte allò que Smith li va confessar durant les llargues converses que varen mantenir a la presó. Deturem-nos en el següent passatge:

"Aquesta biografia sempre posava en marxa una cursa d'emocions. Al capdavant, autocompassió; seguidament, amor i odi corrent plegats, i finalment l'odi passant al davant de l'amor. Molts dels records que desvetllava eren indesitjables, per bé que no tots. De fet, la primera part de la vida que en Perry podia recordar era apreciable com un tresor. Era un fragment ple d'aplaudiments i d'esplendor. Potser tenia tres anys, i seia amb les seves germanes i el seu germà gran a la grada d'un rodeo a l'aire lliure. Al mig de l'arena, una noia cherokee estava encorbada damunt un cavall salvatge, un "mascle revés", i el cabell deixat anar li queia ara endarrera ara endavant, ondulant com el d'una ballarina flamenca. Es deia Flo Buckskin, i era una professional de les representacions del rodeo, una "campiona de cavalcar cavalls revessos". També ho era el seu marit, en Tex John Smith. La bonica noia india i el ben plantat vaquer irlandès s'havien conegut quan feien el tomb pel circuit de rodeos de l'Oest. S'havien casat i havien tingut els quatre fills que seien a la grada principal. (I en Perry podia recordar molts d'altres espectacles de rodeo, on veia altra vegada el seu pare saltant encerclat de llaços que giraven, o la seva mare, amb els punys de plata i turquesa dringant alegrement, mentre cavalcava a una insòlita velocitat que feia esgarrifar els seus fills més petits i feia que els espectadors, per totes les ciutats des de Texas a Oregon, es posessin drets a aplaudir.)

Fins que en Perry va fer cinc anys, l'equip "Tex & Flo" continuà treballant als circuits de rodeos. En una vida com la que menaven, no hi havia gaires oportunitats de regalar-se. En Perry recordava: "Sis de nosaltres viatjàvem en un vell camió, on dormíem, i molt sovint vivíem només de farinetes de moresc, trossets de xocolata Hershey i llet condensada. La llet condensada de la marca Hawks era la que m'aflebia els ronyons i feia que, amb el seu contingut de sucre, sempre em pixés al llit". Però no era pas una existència desafortunada, especialment per a un noieta orgullós dels seus pares, admirador de llur espectacularitat i de llur valentia. Una vida més feliç, certament, que la que va venir després.

[...]”³⁶

De fet, el temps que Capote teixeix en aquest fragment és deliberadament ambigu: oscil·la entre el present -Smith pensant en el seu passat- i el passat evocat, el qual, gràcies a l'ús de l'estil indirecte, substitueix el moment actual per un pretèrit que durant uns instants deixa de ser matèria de record i adquireix plena autonomia.

Encara que sobre el tractament de la pensa dels personatges parlarem més endavant amb detall, ara ens interessa notar com l'ús de l'estil indirecte -i de l'estil indirecte lliure, sobretot- permet de *fabricar* un temps diferent, que ja no és datable ni mesurable: el temps de la interioritat psíquica, que sovint se sobreposa al temps extern de la història amb salts endarrera i endavant.

La tercera secció In Cold Blood, "*The Answer*", relata la detenció i les confessions de Smith i Hickock. La narració de l'assassinat en si, que Capote va bandejar al final del primer capítol, arriba aquí al lector per boca de Smith, qui en un nou *flash-back* rememora detalladament els fets esdevinguts a casa dels Clutter la nit del crim. Per comptes de *dramatitzar* l'assassinat, Capote -fins ara autor omniscient- delega el punt de vista en el monòleg de Smith, el qual salta del present de la història al passat evocat.

L'última secció, "*The Corner*", se centra en el judici, prova d'interpretar psicològicament la conducta dels assassins, reconstrueix algunes escenes triades entre els

³⁶ Capote, op. cit., p. 129.

dos mil dies que els convictes passaren a la presó i, finalment, conclou amb les execucions de Smith i Hickock, de nou a *sang freda*.

Aquest complex joc amb els plans temporals permet Capote d'articular -sobretot per mitjà d'analepsis- diversos plans temporals l'exposició dels quals hagués resultat altrament farragosa. A partir de la línia narrativa principal -aquella que comença amb l'aproximació fatídica dels assassins als Clutter, continua amb la detenció de Hickock i Smith i conclou amb l'execució final-, Capote desenrotlla línies narratives complementàries, adreçades a la reconstrucció del passat de cadascun dels criminals. La història principal comença veritablement quan el crim ja s'ha produït: un cop conegut el desenllaç, l'autor dedica centenars de pàgines a esbrinar com es va produir i, sobretot, per quines causes.

The Executioner's Song, de Norman Mailer

Un procediment compositiu anàleg al de Capote empra Norman Mailer a The Executioner's Song. La novel·la-reportatge és dividida en dues seccions principals: a la primera, "Western Voices", es narra el retorn de Gary Gilmore a Provo després d'haver sortit de la penitenciària federal, les seves dificultats d'adaptació a la vida quotidiana, la seva unió amb Nicole Baker -l'altre personatge principal del relat- i els dos assassinats que comet. Ocasionalment, l'autor omniscient interromp el relat isocrònic amb *flash-backs* per a reconstruir episodis passats de la biografia de Gilmore. Poc abans que el protagonista sigui jutjat per assassinat doble, Mailer introdueix una analepsi amb la qual proporciona al lector informació sobre la joventut de Gilmore:

"Una vez, cuando Gary tenía veintidós años, uno después de la muerte de su padre, en aquel breve semestre de libertad y albedrío que gozó entre su salida del correccional estatal de Oregón y su ingreso en la prisión estatal con una condena de doce años y medio por atraco a mano armada; aquel mismo y breve semestre en que pasaron un día entero escuchando a Johnny Cash, Bess, una tarde, al volver a casa, a la casa de Oakhill Road, la que tenía un senderillo de acceso en forma de semicírculo, la que Frank padre había comprado cuando gozaban de una vida próspera y estable, se encontró a Gary registrándole el escritorio. "Quiero enseñarte una cosa", le dijo. Había encontrado su acta de nacimiento. En ella figuraba el nombre de Bess, y también la fecha del natalicio; pero él y su padre constaban respectivamente como Fay Robert Coffman y Walt Coffman.

[...]

Pasaron años antes de que Bessie descubriera que Gary conocía lo del acta de nacimiento un año y medio antes de que lo sorprendiese sentado en el sillón de cuero verde ante el escritorio de ella. El asesor que Gary tenía en el correccional estatal de Oregón (una institución para muchachos demasiado mayores para ir

al reformatorio, y no lo suficiente para ingresar en prisión) le había preguntado por qué figuraba su padre como Coffman, y no como Gilmore, en el acta de nacimiento que le habían expedido en Texas. Dos semanas más tarde hubieron de hacerle un encefalograma a causa de las agudas jaquecas que sufría. Su negativa a estudiar y las pendeencias que provocaba hacían que recibiese incesantes admoniciones escritas. Al psiquiatra le dijo que sufría extraños sueños, que dominar el genio le costaba lo indecible, que tenía la impresión de que los demás murmuraban de él a sus espaldas. A todo eso murió su padre. Como estaba en régimen de aislamiento en esas fechas, no le permitieron asistir al entierro. [...]"³⁷

A la segona secció, "*Eastern Voices*", el relat se centra en el llarg empresonament que Gilmore patí contra la seva voluntat; havia estat condemnat a mort, i exigia el compliment de la sentència. Ara és el comportament de l'aparell de justícia estadunidenc el que és examinat minuciosament: les condemes a mort, els ajornaments de la sentència, les exigències de Gilmore de ser executat, l'explotació del cas pels mitjans de comunicació... I tot al llarg d'aquest llarg procés, l'autor omniscient intercala ocasionals analepsis amb les quals retrocedeix en el temps per tal d'indagar en les vides dels personatges principals que intervenen a la història.

³⁷ Norman Mailer, La canción del verdugo, Barcelona, Anagrama, 1987, pp. 230 i 231.

Un uomo, d'Oriana Fallaci

Un procediment de composició temporal ben diferent fa servir Oriana Fallaci a Un uomo, novel·la-reportatge que s'inicia amb una prolepsi -l'escena en que Alekos Panagulis és enterrat, narrada en primera persona per l'autora- que avança al començament del relat el desenllaç de la història:

"Un rugido de dolor y de rabia se alzaba sobre la ciudad, y atronaba incesante, obsesivo, arrollando cualquier otro sonido, escandiendo la gran mantira. Zi, zi, zi! !Vive, vive, vive!

[...]

A las dos de la tarde habia quinientos mil, a las tres un millón, a las cuatro un millón y medio y a las cinco ni se contaban. No sólo llegaban de la ciudad, de Atenas, sino que también venian de lejos, de los campos del Atica y del Epiro, de las islas del Egeo, de las aldeas del Peloponeso, de Macedonia y de Tesalia: en trenes, barcos y autobuses, criaturas con dos brazos y dos piernas y un pensamiento propio antes de que el pulpo los engullera, campesinos y pescadores endomingados, obreros con mono, mujeres con niños, estudiantes. El pueblo, en suma. Aquel pueblo que hasta ayer te esquivó, te dejó solo como a un perro incómodo, ignorándote cuando decias que no se dejase aborregar por los dogmas, los uniformes y las doctrinas, que no se dejase engatusar por el que manda, el que promete, el que asusta, el que quiere sustituir a un amo por otro amo.

[...]

Petrificada ante el fèretro con tapa de cristal que exhibia la estatua de mármol, tu cuerpo, con los ojos fijos en la sonrisa amarga y burlona que fruncia los labios, esperaba el momento en que el pulpo irrumpiera en la catedral para derramar sobre ti su amor tardío, y el terror, junto con la pena, me dejaba vacía.

[...]

Fue aquél un viaje interminable, con el ataúd colocado a través y tu cuerpo exhibido como un objeto de escaparate, bárbaramente, como una invitación provocativa y putera: mirar-y-no-tocar.

[...]

Sobre ti cayeron los primeros terrones. Cayeron con golpes sordos, sofocados, y sin embargo el pulpo los oyó, y se estremeció en un escalofrio seco, como una descarga eléctrica.

[...]

Lo suporté hasta que el pozo estuvo colmado y se convirtió en una pirámide de guirnaldas marchitas, de pétalos doblemente asfixiantes; luego, escapé.

[...]

Así fue como, transitando senderos ora limpidos, ora oscurecidos por la niebla o abiertos al paso u obstruidos por zarzas y bejucos, las dos caras de la vida sin las cuales ésta no existiría, recorriendo de nuevo pistas que yo conocía porque las habíamos trazado juntos, o casi ignoradas porque sabía de ellas exclusivamente a través de los episodios que me narraste, fui en busca de tu leyenda. La eterna leyenda del héroe que se bate solo, pateado, vilipendiado, incomprendido. La eterna historia del hombre que rechaza plegarse a las iglesias, a los temores, a las modas, a los esquemas ideológicos, a los principios absolutos vengan de donde vengan, se revistan de color que sea, del hombre que predica la libertad. La eterna tragedia del individuo que no se adapta, que no se resigna, que piensa por su cuenta, y que por eso lo matan entre todos. Hela aquí, y tú eres mi único interlocutor posible, allí, bajo tierra, mientras el reloj sin saetas señala el camino de la memoria."³⁸

Tot el relat posterior és, respecte d'aquesta prolepsis inicial, una llarga analepsi en la qual Fallaci reconstrueix minuciosament els últims anys de la vida del protagonista. Però, la isocronia d'aquest extens pla temporal és ocasionalment *interrompuda* amb la inclusió de *flash-backs* en què el lector assisteix a episodis passats de la biografia de Panagulis. El reportatge conclou quan la llarga analepsi desemboca en la mateixa escena amb què s'inicia el relat, tancant així un cercle imaginari que reforça el caràcter *legendari* que Fallaci ha volgut imprimir al seu reportatge. La tècnica compositiva de Un uomo recorda inevitablement la de Crónica de una muerte anunciada, de Garcia Márquez; però, sobretot, l'estructura *cíclica* de la pel·lícula de Joseph L. Mankiewicz The

³⁸ Oriana Fallaci, Un hombre, Barcelona, Mundo Actual de Ediciones, 1980, pp. 9, 10, 12, 14 i 15.

Barefoot Contessa.

La torna de la torna, de Carlota Tolosa

Un altre exemple de composició anacrònica és La torna de la torna, reportatge novel·lat que comença relatant la detenció de Salvador Puig Antich (setembre del 1973), i fa un salt enrera per a evocar la gestació del M.I.L. (estiu del 1969-gener del 1972), els seus primers cops (febrer-setembre del 1972), l'escalada d'atracaments (octubre del 1972-març del 1973), el període de davallada de les activitats armades del grup (març-agost del 1973) i, per fi, l'autodissolució (agost del 1973).

Tot seguit, després d'aquesta llarga retrospectiva, el relat torna al punt de partida -la mort del policia Francisco Anguas i la immediata detenció de Puig Antich-; i a partir d'ell relata els esdeveniments següents: l'empresonament de l'activista, la incidència negativa de la mort de Carrero Blanco sobre el sumari, el consell de guerra posterior i l'execució de Puig Antich i de Heinz Chez.

4.2.2. RELACIONS DE DURACIO I DE FREQUENCIA

Les relacions de duració regulen la correspondència entre la duració del temps de la història i la duració del temps de la trama. Però, així com és relativament fàcil traslladar a la trama d'ordre i la freqüència de la història, és fa força difícil fer-ho amb la duració, per la senzilla raó que no hi ha cap manera de mesurar el pseudo-temps de la trama. Rimmon apunta que "l'única mesura que en podem tenir és el temps de lectura, el qual varia d'un lector a l'altre i no dona cap mesura objectiva ni cap execució "normal" "39.

De fet, cap element o indicati del text no pot ser una mesura fiable de la duració. Ni tan sols un fragment de diàleg no pot reproduir la duració real d'un diàleg autèntic. "Per tant", conclou Rimmon, "la identitat que acceptem entre el temps de la *histoire* i el del *récit* en el diàleg és purament convencional i és com a tal que ha de ser tractada"40.

Conscient d'aquesta dificultat, Genette proposa com a criteri de mesura del temps de la trama el que anomena *velocitat constant* ('*constance de vitesse*')41. I, prenent-la com a punt de referència, estableix dos tipus principals de duració de la trama o *anisocronies*:

39 Rimmon, "Teoria general de la narració: *Figures III* de Genette i l'estudi estructuralista de la narració", dins Enric Sullà, ed., op. cit., p. 163.

40 Rimmon, op. cit., p. 163.

41 Genette, *Figures III*, op. cit., p. 123.

a. *Acceleracions*, que són fragments breus del text que *condensen* llargs lapses temporals de la història. El grau màxim d'acceleració és l'*el.lipsi*, mitjançant la qual un segment temporal real és omíttit. Genette distingeix tres tipus d'*el.lipsis*: *explicites*, quan el text n'al.ludeix ja sigui abans o després de l'omissió; *implicites*, quan no són indicades i és el lector qui les ha d'inferir; i *hipotètiques*, quan són al.ludides retrospectivament per una *analepsi*⁴².

b. *Desacceleracions*, que són segments llargs del text que *dilaten* breus lapses temporals de la història. El grau màxim de desacceleració és la pausa descriptiva, per mitjà de la qual un segment de la trama correspon a una duració nul.la de la història.

Entre la pausa i l'*el.lipsi* hi ha, en teoria, un nombre infinit de velocitats possibles, però a la pràctica Genette en reconeix quatre de fonamentals: les dues esmentades i, a més, el *sumari* -que condensa lapses de la història més extensos- i l'*escena* -en què la duració d'un segment de la història i la d'un segment de la trama són aproximadament equivalents⁴³.

Condensació i dilatació apareixen, al capdavall, com els dos procediments bàsics de correspondència entre la

⁴² Genette, op. cit., pp. 139-141.

⁴³ Genette, op. cit., pp. 130-144.

duració de la història i la duració de la trama. Innombrables exemples de condensació trobem a Madame Bovary, on els freqüents sumaris narratius sintetitzen, mitjançant l'ús del pretèrit imperfecte d'indicatiu, períodes llargs de temps. En el següent passatge, el narrador omniscient evoca per mitjà d'aquesta tècnica els costums de la protagonista i dels personatges que l'envolten:

"A estas tertulias del boticario no iba mucha gente, porque su maledicencia y sus opiniones politicas habian apartado de él sucesivamente a diferentes personas respetables. El pasante no faltaba. En cuanto oia la campanilla, corria al encuentro de madame Bovary, le cogia el chal y se llevaba, para ponerlas debajo del mostrador de la botica, las gruesas zapatillas de orillo que Emma se ponía sobre el calzado fino cuando habia nieve.

Empezaban por jugar unas cuantas partidas de treinta y una; luego, monsieur Homais jugaba al *écarté* con Emma; León, detrás de ella, le daba consejos. De pie y con las manos sobre el respaldo de su silla, miraba los dientes de su peineta clavada en el moño. A cada movimiento que hacia Emma para echar las cartas, se le subía el vestido por el lado derecho. Del pelo recogido descendía sobre la espalda un color oscuro y que, empalideciendo gradualmente, se perdía poco a poco en la sombra. Luego, el vestido caía por ambos lados sobre al asiento, ahuecándose, lleno de pliegues, y se extendía sobre el suelo. A veces León sentía que lo pisaba con la suela de su bota, y se apartaba como si hubiera pisado a alguien.

Terminada la partida de cartas, el boticario y el médico jugaban al dominó, y Emma, cambiando de sitio, se apoyaba de codos en la mesa para hojear *L'Illustration*. Había llevado su revista de modas. León se ponía a su lado; miraban juntos los grabados y se esperaban al terminar las páginas. Muchas veces Emma le pedía que recitara versos; León los declamaba con voz espaciosa, haciéndola expirar con cuidado en los pasajes de amor. [...]"⁴⁴

Un model excel·lent de dilatació és el final de la part setena d'Anna Karenina, en el qual Tolstoi narra

⁴⁴ Gustave Flaubert, Madame Bovary, Madrid, Alianza Editorial, 1986, pp. 148 i 149.

l'instant precedent al suïdici de la protagonista (dècimes de segon reals) durant un lapse narratiu de dos o tres minuts de lectura a velocitat constant:

"El cap de l'estació li preguntà si esperava un tren. Un noi que venia refrescos no apartava els ulls del seu damunt. "Dèu meu, on aniré?", pensava, allunyant-se més i més per l'andana. Al capdavant es deturà. Unes dames i uns marrecs, que havien anat a rebre un senyor que portava ulleres i que reien i parlaven sorollosament, callaren tot d'una i també es varen girar per tal de mirar-se-la. Ella apressà el pas; arribà un tren de càrrega, l'andana s'estremí i a Anna va semblar-li que tornava a estar en marxa.

Tot d'una, es recordà de l'home aixafat pel tren el dia del seu primer encontre amb Vronski, i compregué el que calia fer. Amb pas ràpid i lleuger davallà els graons que anaven del dipòsit d'aigua als rails, i es deturà vora el tren. Examinà fredament la gran roda de la locomotora, les cadenes i els eixos, i, d'un cop d'ull, provà de mesurar la distància que separava les rodes de davant del primer vagó, de les rodes de darrera.

"Aquí -es digué, mirant l'ombra projectada pel vagó sobre la sorra barrejada amb carbó escampada per les travesses-; aquí, al mig, el castigaré i m'alliberaré de tothom i de mi mateixa."

Es volgué llançar sota el primer vagó, que tenia ja a frec; però no fou prou llesta a desprendre's del saquet vermell que portava al braç, i féu tard. Calia esperar el vagó següent. L'envai una sensació semblant a la que experimentava abans de capbussar-se al riu, i es persignà. Aquest gest familiar desvetllà en la seva ànima un seguit de records d'infància i de juvenesa; de sobte, les tenebres que li ho tapaven tot s'esvafaren i, per un instant, la vida se li aparegué amb totes les joies lluminoses del passat. Però no apartava els ulls de les rodes del segon vagó que s'atansava. I, en el moment precis en què aparegué la part central de les dues rodes, es desfèu del sac de viatge vermell, aclofà el cap a les espatlles, amb les mans endavant es llançà sota el vagó i caigué de genollons amb un moviment lleuger, com si es volgués tornar a alçar tot seguit. En aquell instant s'horroritza del que feia. "On sóc? Què faig? Per què?" Es volgué aixecar, fugir, però quelcom d'enorme i inflexible li colpí el cap i l'arrossegà per l'esquena. "Senyor, perdona'm!", proferí, sentint la inutilitat de la lluita. Aquell mugic, que havia vist en somnis, furgava amb un ferro, tot dient unes paraules incomprensibles. I l'espelma, amb la qual havia llegit el llibre ple d'inquietuds, d'enganys, d'amargueses i de dolors, brillà amb una llum més viva que mai, li il·luminà tot el que abans cobria les tenebres, s'estremí, vacil·là i s'extinguí per

sempre."⁴⁵

A més de les relacions que regulen l'ordre i la duració, hi són les *relacions de freqüència*, que regulen les repeticions entre el temps de la història i el de la trama; segons Genette, poden ser de tres tipus⁴⁶:

a) **narració singulativa** (1H/1T), consistent a dir una vegada el que s'ha esdevingut també una vegada. Es la forma narrativa més habitual, exemplificada en el caricaturesc "la marquesa salí a las cinco".

b) **narració repetitiva** (1H/nT), consistent a dir n vegades el que ha passat només una vegada. Es dona quan un mateix esdeveniment de la història és relatat diversos cops, sovint introduint-hi variacions d'estil o de punt de vista, com en el cas de The Sound and the Fury, de Faulkner, o de les pel·lícules Rashomon, de Kurosawa, i The Killing, de Kubrick.

c) **narració iterativa** (nH/1T), consistent a dir una vegada el que ha passat n vegades. La narració iterativa sintetitza moltes accions idèntiques o semblants en una sola al·lusió. Es un procediment molt freqüent, per exemple, a les novel·les realistes, i de fet la ens n'hem referit en

⁴⁵ Lev Tolstoi, Anna Karenina, Barcelona, Aymà, 1967, pp. 727 i 728.

⁴⁶ Genette, op. cit., pp. 145-182.