

parlar de la condensació.

\* \* \*

A més dels diversos procediments d'ordenació dels temps de la història en temps de la trama, el reportatge novel·lat emprà tècniques anàlogues a les que fan servir els novel·listes per a suggerir al lector la durada de les accions narrades: d'una banda, les *acceleracions*, que condensen nombrosos fets esparsos en el temps en breus fragments narratius; i d'altra, les *desacceleracions*, que dilaten fets breus concrets en fragments narratius extensos.

Les acceleracions més freqüents en el reportatge són, com a la novel·la, els *sumaris narratius*, que permeten resumir moltes accions en un sol enunciat curt. Aquesta tècnica és molt freqüent en el reportatge novel·lat contemporani: la fa servir Capote a In Cold Blood, Howard Kohn a El terrible poder de la industria nuclear y cómo silenció a Karen Silwood, Norman Mailer a The Executioner's Song, Julio César Iglesias a El caso Vila Carbonell, Tom Wolfe a The Electric Kool-Aid Acid Test i a The Right Stuff, Ryszard Kapuscinski a Szachinszach, Linda Wolfe a The Professor and the Prostitute, Robert Sabbag a Snowblind, James Mills a The Detective i, entre molts d'altres més, James Fox a White Mischief.

Tot seguit examinem l'ús que de les acceleracions fan Fox i Mailer.

White Mischief, de James Fox

En la seva novel·la-reportatge sobre la mort d'un aristòcrata britànic a Kenya i les circumstàncies socials que l'envoltaren, James Fox empra el sumaris narratiu amb molta freqüència, en general per a condensar en un sol fragment fets esparsos en el temps però tanmateix repetitius.

En el següent passatge, Fox empra el pretèrit imperfecte per a sintetitzar en unes poques línies les innombrables nits de vi i roses que els aristòcrates colonials anglesos gaudien al seu retir kenia:

"Se podía tomar alcohol a cualquier hora del día, pero entre las seis y las ocho el bar estaba reservado a los hombres, o "rudos", como describía Waugh a los miembros que allí se encontró. El club pasaba temporadas vacío y luego, de repente, era imposible encontrar mesa, a no ser que se gozara de un poderoso somali llamado Ali, que dirigía el comedor y era considerado "un genio" de las mesas. Cada año Lord Delamere daba una cena en honor de los gobernadores de Kenya, Uganda y Tanganika, pero por lo general las veladas se dedicaban al bridge, el backgammon y numerosas fiestas privadas, incluido el baile anual de Eton.

[...]

En los bailes nocturnos los invitados se vestían como si estuvieran en presencia de la realeza, y las mujeres debían llevar un traje distinto cada noche. Posteriormente, cuando el baile era sustituido por improvisados partidos de rugby, los muebles de la sala de baile quedaban hechos trizas en descaradas exhibiciones de gamberrismo.

[...]

Los bailes terminaban por lo general a las seis de la mañana, cuatro o cinco noches seguidas en el apogeo de la temporada. El squash y el golf venían a continuación. Nadie quería irse a la cama. A la hora del almuerzo del día siguiente todo había sido pacientemente barrido; se habían repartido las multas, que se pagarían al club en vales, y los causantes de graves desperfectos debían pasar por el despacho del secretario.

En todos los relatos de esas impetuosas noches es de destacar el poco tiempo que se dedicaba a dormir en comparación con las aventuras sexuales que daban fama al club. La altitud debería haber constituido una fuente de cansancio; sin embargo, parece que actuaba como estimulante, y como irritante. Durante las semanas de las carreras estallaban sin cesar guerras y disputas, y fuertes motivos de queja nacían de aquella atmósfera libidinosa y alcoholizada."<sup>47</sup>

Cal notar la semblança tècnica entre aquest sumari narratiu i els que sovintegen a les novel·les realistes del vuit-cents, que hem il·lustrat abans amb la descripció dels costums de madame Bovary.

---

<sup>47</sup> James Fox, Pasiones en Kenia, Barcelona, Anagrama, 1988, pp. 37, 38 i 39.

## The Executioner's Song, de Norman Mailer

També Norman Mailer emprà molt sovint sumaris narratius per a condensar en un passat genèric fets, actituds i accions repetides pels seus personatges. En el següent sumari, extret de The Executioner's Song, l'autor omniscient i escrupulosament neutral relata en pretèrit imperfect els costums dels protagonistes, Gary Gilmore i Nicole Baker:

"Entre semana, tenía que madrugar; pero él estaba habituado a eso. Y a Nicole no dejaba de complacerle sentir sus abrazos según despuntaba el día, oírle susurrar que la amaba. Ambos dormían desnudos, pese a lo cual, para percatarse de su presencia, aún precisaba tocarla. Esas efusiones, sin embargo, podían resultar un problema, pues a Nicole no le gustaba besarle en esos momentos; a él le olía bien el aliento, porque no fumaba; pero a Nicole, que sí lo hacía, y mucho, la boca le sabía espantosa a las cinco y media de la mañana.

Al poco, ella saltaba de la cama, iba a la cocina, preparaba emparedados para él y ponía en marcha el café. A veces llevaba una pequeña bata de baño, muy corta, pero otras corría desnuda por la casa. Él se sentaba entonces a tomar su desayuno: un sucedáneo de café y un montón de vitaminas. Maniaco de las vitaminas, las creía una fuente de vigor. Si había bebido mucho después del trabajo, por la mañana, desde luego, se sentía cansado. Pero, aun así, resultaba una compañía agradable. Durante el desayuno, que prolongaba cuanto le era posible, no dejaba de mirarla, de decirle lo guapa que era, y cómo le maravillaba: nunca hubiera imaginado que una mujer pudiera resultar tan agradable al tacto, tan fragante. Y a ella le complacía oírle esas cosas, pues se esmeraba en el baño y, pese al aspecto que a veces pudieran presentar la casa y los niños, al suyo personal le concedía mucha importancia."<sup>48</sup>

Els sumaris narratius permeten els reporters-novel·listes compendiar no accions específiques,

---

\*\* Norman Mailer, La canción del verdugo, Barcelona, Anagrama, 1987, p. 75.



fets concrets en el temps, ans activitats serials, repetitives, hàbits i costums reincidentes. El sumari resumeix molts fets esparsos en una sola escena arquetipica, la qual no correspon exactament a cap de les esdevingudes, sinó que més aviat les representa a totes; per a compondre el sumari, l'escriptor ha de prescindir de les anècdotes particulars en favor de les tendències generals. El temps verbal típic dels sumaris narratius és el pretèrit imperfecte.

Els sumaris narratius que hem examinat exemplifiquen també l'ús abundant que els reporters-novel·listes fan del que Genette anomena *narracions iteratives*, un dels recursos que permeten indicar la *frequència* temporal. Les narracions iteratives compendien en un sol fragment diegètic accions repetides: diuen una vegada el què ha passat  $n$  vegades ( $nH/1T$ ).

Des d'un punt de vista compositiu, els sumaris narratius i les narracions iteratives que empren els reporters que estudiem són procediments de *tipificació* d'origen clarament novel·lesc: condensen moltes accions en una de sola amb valor representatiu; i doncs, no s'ajusten veraçment a cap fet concret, sinó que comuniquen *veritats generals* tot prescindint de les diversitats casuístiques poc rellevants.

L'acceleració que el sumari narratiu imprimeix al temps de la història té la seva contrapartida en la possibilitat de dessaccelerar-la mitjançant *escenes* i *pauses descriptives* i *digressives*. En el primer cas, que és el més habitual, el relat deixa de referir-se a un temps circular i

es detura en un temps específic, singular, corresponent a fets concrets: l'escena és el lloc adequat per a l'acció i el moviment, per a introduir els *motius associats* que desencadenen noves situacions, però també certs *motius lliures* que l'autor judica importants per a la comprensió de la història.

Usada com a tècnica d'escriptura del reportatge, l'escena demana un verisme absolut: les accions narrades, els escenaris i fets descriu i els diàlegs reproduïts s'han d'arrapar fidelment al realment esdevingut. Ja no existeix, com en els sumaris narratius, la possibilitat de condensar situacions típiques, sinó que cal detallar *in tutto* escenes concretes amb impecable veracitat. El temps verbal característic de l'escena és el pretèrit perfect, però també el present d'indicatiu i el pretèrit indefinit.

Tot seguit examinem l'ús de l'escena en alguns reportatges novel·lats triats.

## In Cold Blood, de Truman Capote

D'acord amb els models novel·listics en què s'inspirà per a escriure In Clood Blood -Flaubert i Maupassant eren dos dels seus autors admirats-, Capote utilitzà sovint escenes en les quals provà de reproduir amb escrupulosa veracitat accions i diàlegs laboriosament reconstruïts després dels anys que passà investigant els motius, les circumstàncies i les conseqüències de l'assassinat de la família Clutter. A diferència dels sumaris narratius, aptes per a tipificar fets habituals, les escenes havien d'observar necessàriament un verisme impecable.

En el següent passatge de la novel·la-reportatge, Capote empra alternadament sumaris narratius i escenes per a reconstruir l'empresonament de Hickock i Smith; el primer fragment és un sumari:

"Les cel·les d'en Dick i l'Smith estaven juntes; tot i que ells dos no es podien veure, es podien parlar fàcilment. Però en Perry estalviava les converses amb el seu company, no pas per declarada animadversió (havien bescanviat moderades reconvençions, i llur relació havia caigut en una tolerància recíproca: la resignació irremeiable d'uns germans siamesos malavinguts), sinó perquè a ell, desconfiat com sempre, ple d'inclinació al secret i a la suspicàcia, li desagradava que els guardes o els altres presos poguessin escoltar les seves "coses privades".<sup>49</sup>

I, unes poques línies després, el relat abandona aquest temps general i en concentra en fets particulars, que exposa mitjançant el pretèrit perfect i, sobretot, a través

---

<sup>49</sup> Capote, op. cit., p. 297.

de diàlegs concrets:

"Van passar cinc dies abans que l'escarceller s'ho prengués seriosament. Al sisè va ordenar el trasllat d'en Perry a l'hospital de la presó, però el canvi no va modificar gens el determini del pres."<sup>50</sup>

La frase següent torna al pretèrit imperfecte; és, de nou, un sumari d'accions repetides:

"Tots els intents de forçar-lo a menjar topaven amb la seva resistència aferrisada: brandava el cap i tancava les barres, rígides com una ferradura."<sup>51</sup>

I, de seguida, el sumari torna a donar pas al temps concret:

"Van sotmetre'l a l'alimentació intravenosa o a través d'un tub introduït en un nariu. Així i tot, al cap de nou setmanes, el seu pes havia baixat considerablement, de setanta-sis quilos a cinquanta-dos i mig, i l'escarceller va ser advertit que el règim d'alimentació forçada no el podria mantenir amb vida indefinidament.

En Dick, per bé que impressionat per la força de voluntat d'en Perry, no podia creure que ho fes amb el propòsit de suïcidar-se. Fins i tot quan va saber que en Perry havia entrat en estat de coma, va dir a l'Andrews, amb el qual darrerament havia fet bona amistat, que el seu ex-company era un falsari: "*Et vol fer passar per boig*".

L'Andrews, que era de mena menjador (havia omplert un bloc d'apunts amb dibuixos de comestibles, des de pastissos de maduixa a garrins rostits), va dir:

- Potser sí que és boig, matant-se així de fam.  
- Tot el que vol és sortir d'aquí. Fa comèdia. sap que si el prenen per boig el duran al manicomi.

En Dick va pensar diverses vegades en el punt de vista de l'Andrews, perquè el trobava un noi ple de pensaments divertits, un individu que es complaia vivint als núvols.

- Bé -manifestà l'Andrews-. Em sembla una manera molt dura de fer les coses. Matar-se de fam. Perquè, tard o d'hora, hem de sortir d'aquí. Ja sigui caminant o dintre el taüt. Pel que fa a mi, tant se me'n dona de caminar o que em transportin. Al cap i a la fi, és igual.

En Dick va dir:

---

<sup>50</sup> Capote, op. cit., p. 298.

<sup>51</sup> Capote, ibid.

- El problema amb tu, Andy, és que no respectes la vida humana. Comptant-hi la teva. [...]”<sup>52</sup>

L'alternança de sumaris i escenes, constant en la novel·la realista del vuit-cents, és un dels trets compositius que caracteritzen el model de *nonfiction novel* que Capote contribuï decidivament a conformar.

---

<sup>52</sup> Capote, *ibid.*

The Spiritual Supermarket, de Robert Greenfield

Les escenes, òbviament, poder ser exposades tant amb el pretèrit perfet com amb el present d'indicatiu o amb el pretèrit indefinit. Els reportatges novel·lats propers a la crònica solen optar per aquests últims temps verbals, els qual proporcionen a la lectura una sensació d'immediatesa més intensa que la que s'aconsegueix amb el pretèrit perfet. Es el cas, per exemple, de reportatges com A Journey Through America with the Rolling Stones i The Spiritual Supermarket, de Robert Greenfield; Dispatches, de Michael Herr; La chanca i Campos de Nijar, de Juan Goytisolo; o, entre d'altres més, de Los desguazadores de buques, d'Eliseo Bayo.

A The Spiritual Supermarket, reportatge novel·lat en què Robert Greenfield relata el seu recorregut a través del món de les sectes i les místiques pseudo-orientals que durant els anys seixanta i setanta varen influir la joventut dels Estats Units, l'ús de present d'indicatiu i del pretèrit indefinit és constant, molt adequat al caràcter de crònica que té la peça:

"A la mañana siguiente, la prensa híbrida recibe el hueso en el que ha estado esperando hundir sus dientes amarillos. El Guru Maharaj-ji ha accedido a recibir a la prensa en masa en una gran estancia que hay bajo el vestibulo del Hotel Astroworld. Otro circo. Ochenta informadores con micrófonos, Sonys, Uhers, equipos de video, Nagas, Nikons, Arriflexes, lo mejor que ha producido la tecnología moderna.

- Cinco minutos -dice un portavoz de la Luz Divina-. Los fotógrafos tendrán cinco minutos para sacar fotos cuando llegue, antes de que empiecen las preguntas.

Y por una puerta lateral entre el Guru Maharaj-ji rodeado de un grupo de guardaespaldas. El lugar queda en silencio, salvo por las cantarinas

Leicas y Nikons. El Guru se sienta en una silla adornada con ramos de flores. Los fotógrafos enfocan y disparan, accionan, pasan el carrete y esperan, tiran de nuevo. El Guru está allí sentado, impassible, el pelo negro lacio y liso y brillante, el bigote incipiente, como un joven peón mexicano de los campos de lechuga de California. Lleva un reloj de plata en la muñeca y anillos de oro y diamantes en los dedos."<sup>53</sup>

Les escenes són, des del punt de vista de les relacions de freqüència temporal, *narracions singulatives* amb les quals es relata una vegada allò que també s'ha esdevingut només una vegada (1H/1T).

No és pas tan freqüent, però, l'ús del que Genette anomena *narracions repetitives*, aquelles que relaten *n* vegades el què només s'ha esdevingut una vegada (1H/nT). Es, com ja vàrem assenyalar, la tècnica de composició temporal característica de novel·les com The Sound and the Fury, de Faulkner, i de pel·lícules com Rashomon, d'Akira Kurosawa, i The Killing, de Stanley Kubrick. L'únic reportatge novel·lat contemporani que s'acosta a l'ús d'aquesta tècnica és The Selling of the President, en què Joe McGinniss, per comptes de resumir en un sol sumari les diverses temptatives fracassades de filmar un anunci de Richard Nixon, opta per relatar cadascuna d'elles. Aquest no és, en rigor, un cas de narració repetitiva, però hi té molt a veure. Examinarem la tècnica d'aquest reportatge quan ens ocupem de l'ús de la *convenció dramàtica* en el reportatge novel·lat.

-----  
<sup>53</sup> Robert Greenfield, El supermercado espiritual, Barcelona, Anagrama, 1979, p. 86.

L'ús de l'escena suscita en el lector una certa il·lusió de correspondència entre el temps de la història i el temps del relat: és com si les coses duressin el que dura la lectura del passatge. Hi ha, tanmateix, freqüents ocasions en què el temps del relat s'alenteix o fins es detura: són les *pauses*, que el narrador sol aprofitar per a introduir *descripcions* de personatges (*prosopografies* i *etopeies*) i d'escenaris i ambients (*topografies*), o bé per a intercalar *digressions* de diversa mena.

Amb les pauses descriptives i digressives, el pseudo-temps de la trama sembla volatilitzar-se: les accions, els personatges i els objectes aparenten restar immòbils, congelats, suspesos, i en el seu lloc pren relleu la veu del narrador que descriu o reflexiona. Ho il·lustrarem tot seguit amb fragments de K.L. Reich, de Joaquim Amat-Piniella; The Detective, de James Mills; i Snowblind, de Robert Sabbag.



K.L. Reich, de Joaquim Amat-Piniella

A K.L. Reich, la seva novel·la-reportatge sobre els camps d'extermini nazis, Joaquim Amat-Piniella aplica amb austera eficàcia tots els ingredients compositius i estilístics característics de la novel·la realista del vuit-cents. Pel que fa a l'ús del temps, aquesta peça combina sumaris i escenes amb pauses ocasionals que Amat-Piniella utilitza per a descriure personatges i ambients o bé per a expressar reflexions sobre les experiències relatades.

Els següents passatges il·lustren això que diem: el primer [a] és una escena que narra en pretèrit perfect una situació concreta; el segon [b] és una pausa alhora descriptiva i digressiva, que l'autor utilitza per a descriure un camp de concentració i per a reflexionar sobre les relacions entre els qui hi eren confinats:

[a] "L'Emili va conèixer en Rubio un diumenge en què els presos privilegiats del camp havien estat mobilitzats per a la construcció d'un terreny d'esports destinat a la SS. Carregant vagonetes al mateix tall, la conversa iniciada per matar l'avorriment va derivar cap al tema que els preocupava a tots dos. Els èxits alemanys en territori rus els feia coincidir en una visió pessimista de les coses.

- Alguna vegada he pensat que hauriem de fer alguna cosa per millorar la situació de la gent.

- L'empresa no és fàcil -digué en Rubio-. Jo, personalment, ho he intentat sense gaire èxit.

[...]

En Rubio hi va estar d'acord i fixaren el diumenge següents per a reunir-se.

[b] L'aspecte del camp els dies de festa, sobretot si feia bo, era ben diferent del dels dies feiners. Els carrers es veien concorreguts, a la plaça dels recomptes se celebraven partits de futbol, a les portes dels Blocks es muntaven barberies. Després de portar una temporada al camp, quan arribava l'aclimatació a força de renúncies i d'esmussament mental, aquell lloc de tortura i de mort prenia als

ulls del pres l'aparença d'un poble, com una imatge deformada dels del món exterior. Un poble monstruós, una paròdia dels de debò, però tenint-ne les característiques essencials. Així, totes les ambicions que mouen la vida d'una col·lectivitat hi trobaven la seva caricatura. Els diners eren els pans o els cigarrets; l'ambició de "fer carrera", qualsevol càrrec a les patates, als magatzems o als rentadors; l'ostentació, portar una gorra de visera o els pantalons ajustats per un sastre; la vanitat, l'adulació d'uns quants famolencs; la voluptat, estirar-se al sol untat amb qualsevol mena de vaselina; les dones... Amb imaginació i esborrant alguns records, els presos creaven un sucedani d'existència en el qual trobaven cabuda totes les passions. Era un món amb classes socials ben diferenciades, més injustes encara que les de l'altre món, ja que els motius que les determinaven no eren mai la conducta ni el mèrit personal, ni la intel·ligència, la laboriositat o l'audàcia, sinó la sort, el favoritisme i, ben sovint, les inclinacions inconfessables. Aquesta injustícia bàsica no era casual, sinó que formava part del sistema penitenciari. Si algú havia de salvar el cos, sortiria del camp amb l'esperit estrafet. Els alemanys ho tenien ben planejat.

El diumenge convingut es reuniren en Rubio, en Francesc i l'Emili. [...]"<sup>54</sup>

Tot el llarg paràgraf central és una pausa alhora descriptiva i digressiva, amb la qual l'autor interromp el relat principal. Es tracta d'un procediment netament novel·lesc; molt semblant al que James Mills aplica en l'exemple següent.

---

<sup>54</sup> Joaquim Amat-Piniella, K.L. Reich, Barcelona, Edicions 62/Orbis, 1984, pp. 90 i 91.

## The Detective, de James Mills

A The Detective, reportatge novel·lat que relata minuciosament la vida quotidiana d'un detectiu anomenat George Barrett, James Mills concentra el pes del relat en l'itinerari de Barrett, però ocasionalment suspèn la narració per a entrecalar pauses digressives en què l'objecte ja no és el detectiu protagonista, sinó tots els detectius que ell encarna. Vejam un exemple:

"The kind of detective Barret accuses of wanting to play it safe and shun involvement can easily do so. The city itself has inadvertently conspired to keep the detective off the streets, to urge him into inactivity. He must spend hours every day typing out forests of forms regarding not only serious crimes but such relatively petty and alien matters as lost keychains and fountain pens, clearly unsolvable petty thefts, and the chronic, crank complaints of almost anyone who wants to walk up the 23 steps to the squad room. If he makes a significant arrest, the number of reports multiplies. He must fill out forms on everything from the prisoner's aliases to detailed descriptions of his hair, eyes, nose, mouth, chin, ears, eyebrows, build and speech (*"Check one: gruff, soft, refined, coarse, accented, effeminate, high-pitched, lisping, stuttering, rapid speaker, slow speaker, mute, tongue-tied"*). A juvenile drug addict arrested under anything but the most ordinary circumstances precipitates a flurry of 22 forms and reports, all typed out by the arresting officer. A detective who could make 10 or 20 vice or narcotics arrests in one night actually makes only one or two because he knows it will take him the rest of his time to finish the paper work. And when de detective is not filling in forms and answering phones, he performs other nonpolice functions, such as fingerprinting applicants for government jobs and credentials. Many detectives feel like clerks. *"We may not be fighting crime,"* says Barrett, *"but we're sure recording it."*

When the detective is not typing, he is in court. Though many large cities require the arresting officer's presence in court only when his testimony is needed, New York demands him there whenever the defendant appears. Criminals and their lawyers, knowing this, sometimes delay cases repeatedly, waiting for the one morning the detective does not show up to move for dismissal on the grounds that he

is not there and cannot testify. For every arrest made, the detective spends hours, often days, in court, much of it on his own time."<sup>55</sup>

Mills utilitza el detectiu Barrett com a exemple tipificador. Es un recurs molt freqüent en el reportatge novel·lat contemporani: els personatges que concentren el pes del relat són triats en virtut del seu caràcter *representatiu*; no són simplement individus singulars, sinó *tipus* amb els quals el reporter prova de condensar els trets que caracteritzen grups, col·lectius, castes o estaments sencers. En la pausa digressiva de Mills que acabem de mostrar, aquesta relació típica entre el personatge particular i el col·lectiu humà al qual representa és ben palesa.

Snowblind, de Robert Sabbag

A part de servir per a introduir retrats, semblances de caràcter, descripcions d'ambients i digressions com les que hem mostrat, la pausa permet al reporter d'introduir en el relat tota mena d'informacions de context, sovint necessàries perquè la història narrada no esdevingui mera anècdota particular. A Snowblind, per exemple, Robert Sabbag interromp amb certa freqüència el relat de les peripècies del traficant de cocaïna Zachary Swan per a inserir abundant informació d'abast general sobre el tràfic de drogues i la problemàtica jurídica, política i econòmica que genera. El següent fragment n'és una bona il·lustració:

"La aplicación de las leyes que Zachary Swan estaba infringiendo a finales de los años sesenta y principios de los setenta correspondía en Estados Unidos a más de una burocracia federal. Al introducir la cocaína de contrabando, Swan estaba violando las normas penales enumeradas en el título 21 del Código comentado de los Estados Unidos -21 USC(A)- que trata de la posesión, venta, transporte e importación de lo que el gobierno federal había denominado sustancias controladas [...].

Las agencias federales antidroga, como las secciones de narcóticos de las comisarias de policía, trabajan a base del sistema llamado "cuento de bajas", en el que el ascenso se basa en el número de detenciones a realizar más que en la calidad de éstas. Según este sistema, dos yonquis con bolsitas de celofán o tres universitarios con un porro cada uno, valen dos y tres veces más, respectivamente, que el agregado diplomático cargado con seis kilos de cocaína. Cuando el tráfico de coca empezó a hacerse peligroso (antes de que lo monopolizase el hampa organizada), Colombia empezó a enviar cadáveres a montones a los Estados Unidos. A los chavales que sobrevivían a aquel mercado peligroso, les metían en la cárcel."<sup>56</sup>

---

<sup>56</sup> Robert Sabbag, Ciego de nieve. Traficando con cocaína, Barcelona, Anagrama, 1981, pp. 124 i 128.

Aquesta mena de pauses *informatives* permeten els reporters conjugar harmoniosament la textura novel·lada dels seus reportatges amb la necessitat freqüent de proporcionar al lector abundant informació de context. Un relat no pot ser sobrecarregat de dades i xifres si no és al preu de perdre fluïdesa i versemblança: però, la pausa digressiva, en la mesura que instaura parentèticament un pla expositiu aliè al decurs causal i temporal de la narració, fa viable la inclusió de materials documentals i de fragments discursius sense fer malbé la fluència del relat ni trencar-ne la versemblança.

La pausa és l'antípoda de l'*el.lipsi*, recurs consistent a ometre deliberadament una porció del temps de la història per tal de crear efectes compositius diversos. Ja n'hem al·ludit a dues, d'*el.lipsis*, en examinar In Cold Blood, de Capote, i El caso Vila Carbonell, d'Iglesias. Totes dues ometen les escenes dels assassinats, que són els motius associats bàsics que desencadenen les respectives històries.

L'*el.lipsi* amb què que Capote omet la narració explícita de l'assassinat de la família Clutter és, de fet, un recurs per ajornar-ne l'exposició: l'autor parteix de la premissa que els lectors de l'obra varen tenir en el seu moment l'oportunitat de llegir a la premsa múltiples informacions que recreaven amb detall el crim, i doncs, s'estima més de fer èmfasi en les circumstàncies que envoltaren el fet; només cap al final de l'obra, el que succeï a la granja dels Clutter és relatat pels propis

assassins en el curs dels interrogatoris a què varen ser sotmesos poc abans de ser condemnats a mort.

\* \* \*

Em sembla important assenyalar que tots els procediments de composició temporal examinats es poden combinar al si d'un mateix text, independentment del seu caràcter o de la seva funció cultural. En general, es pot dir que les narracions complexes, -com les novel·les o com els reportages novel·lats-, són construïdes mitjançant una bona part dels recursos que hem examinat.

El *pseudo-temps* de la trama és bastit arquitectònicament, mitjançant l'ús de peces de diversa qualitat i funció. El tot que resulta d'aquesta construcció no és, naturalment, un temps real, sinó una forma de *mimesi temporal* versemblant que té la virtut d'infondre en el lector una certa impressió de realitat.

Aquesta idea em sembla important per tal com permet concebre el reportatge novel·lat -i, en general, qualsevol forma de prosa d'ambició documental, novel·lada o no- com un text que no reproduïx la realitat, sinó que la representa. Però, a diferència de la composició temporal de la novel·la, que no se sotmet més que a l'imperatiu de la versemblança, el *pseudo-temps* del reportatge novel·lat ha de satisfer necessàriament una doble condició: ha de ser versemblant, això és, mimèticament creïble; però, alhora, cal que aquesta versemblança s'hi ancori en la veracitat, que representi amb fidelitat fets i accions comprobables i

contrastats.

La novel·la realista del vuit-cents encunyà moltes de les tècniques de composició temporal que hem explorat -o bé refinà les ja existents-, fins al punt de conformar un llegat que és avui a l'abast, almenys potencialment, de totes les modalitats d'escriptura. Tal com hem vist, algunes variants del reportatge contemporani -i del periodisme escrit en general- les han incorporat amb bons resultats.



### 4.3. COMPOSICIO ESPACIAL

La conversió de la història en trama precisa, però, d'un altre conjunt de procediments o convencions, dissenyats per a la representació de l'espai on transcorre l'acció, sigui real o imaginada. Per tal com està destinada a situar els personatges, les situacions i els esdeveniments en un lloc específic, la *composició espacial* és un dels aspectes bàsics de tota mimesi literària de la realitat, especialment rellevant en el cas de les narracions en general i de les novel·les en particular.

Com en el cas de la mimesi temporal, la mimesi espacial no copia fidelment cap escenari real, sinó que el representa en virtut de recursos i convencions diversos. La trama de la novel·la no només ha d'ordenar cronològicament els esdeveniments relatats; també ha d'ubicar-los i distribuir-los geogràficament o ambientalment. La mimesi espacial és, doncs, un dels pilars fonamentals de la mimesi narrativa. I, és clar, l'espai del text és també, com el temps, un *pseudo-espai*.

En el pas de la història a la trama, l'escriptor converteix els llocs de referència -autèntics o ficticis- en *escenaris* que són, primer, disposats en un ordre determinat, i després, caracteritzats adequadament, de manera semblant a com ho són els personatges. Tot seguit ho explico amb detall.

#### 4.3.1. DISPOSICIO ESPACIAL

La disposició espacial de la trama s'articula mitjançant *plans espacials*, que són unitats individualment referides als llocs concrets on s'esdevenen els fets narrats. En principi, l'articulació dels plans espacials se subordina a la dels plans temporals, ja que és aquesta la que en primer lloc regeix la composició del relat. L'escriptor decideix en quin ordre lògic-temporal cal construir la narració, i després *encasta* els plans espacials en els marcs cronològics corresponents.

En el cas que la història es localitzi sempre al mateix espai -com en el cas d'algunes peces teatrals que satisfan el principi de la *unitat de lloc*-, l'espai es *estàtic*, és a dir, compost d'un sol pla espacial. Si, com és més freqüent, sobretot a la novel·la, l'acció es localitza a llocs diferents, llavors l'espai és *cinètic*, això és, compost d'una articulació de plans espacials diferents disposats seqüencialment.

La circumstància exposada és, però, d'una relativa simplicitat. És possible que, per comptes d'ocórrer a llocs successius, l'acció relatada s'esdevingui simultàniament a llocs diversos, de manera que l'articulació de plans espacials no sigui ja seqüencial, sinó *paral·lela*. L'inevitable linialitat del text impedeix, naturalment, que aquest paral·lelisme de la història s'hi plasmi com a tal en la trama, però l'escriptor té al seu abast la possibilitat d'indicar al lector que els plans espacials que en la trama apareixen successivament han de ser llegits com a *simultanis*.

Pot passar també que, com en el cas de les narracions psicològiques contemporànies, hi hagi un o diversos plans espacials externs i un o diversos plans espacials interns, aquests instal·lats dins la ment d'un o de diversos personatges. Si aquesta arquitectura complexa de plans espacials es produeix, la seqüència d'espais interns i externs pot respondre al principi de les caixes xineses -o de les nines russes-, que es contenen successivament.

En aquest tipus de relats resulta difícil desllindar amb precisió els plans espacials amb què son compostos. En obres com Under the Volcano, de Malcolm Lowry, La modification, de Michel Butor, o The Waves, de Virginia Woolf, els plans espacials interns i externs s'hi combinen amb un *desordre* aparent que pretén desdibuixar les fronteres entre la vida psíquica dels personatges i la realitat externa on viuen i fan.

#### 4.3.2. CARACTERITZACIO ESPACIAL

Tanmateix, per examinar el tractament narratiu de l'espai no n'hi ha prou amb constatar la disposició dels plans espacials. Cal, sobretot, saber com són caracteritzats els llocs on transcorre la història.

De primer, la caracterització de l'espai depèn del seu pes en la història, variable però mai no negligible del tot. Hi ha relats, com Wuthering Heights, Solitud o Le ventre de Paris, en què l'escenari -el paisatge salvatge o urbà- adquireix un relleu notori, tot jugant en la història un paper comparable al dels personatges protagonistes; i fins alguns en què assoleix una dimensió mitica o emblemàtica: és el cas de la Yoknapatawpha de Faulkner, de la Santa Maria d'Onetti, de la Regió de Benet, del Macondo de Garcia Márquez o de la Sinera d'Espriu. En d'altres, en canvi -com Die Verwandlung (La metamorfosi), de Kafka; Molloy, de Beckett; o La invenció de Morel, de Bioy Casares-, l'escenari pot ser quasi inexistent, a penes insinuat o fins abstracte.

El procediment bàsic per a la caracterització de l'espai és la descripció, que permet pintar llocs i ambients estàtics. Tanmateix, no n'es l'únic. Els escenaris poden no ser descrits directament pel narrador, sinó indirectament pels diàlegs dels personatges o fins i tot simplement suggerits per mitjà d'allusions contingudes en els monòlegs interiors.

La descripció de l'espai pot ser de tres tipus: *impressionista*, quan es limita a suggerir les

característiques d'un ambient mitjançant algunes pinzellades (Le Grand Meaulnes); *figurativa*, quan pretén una pintura fidel i exhaustiva (Le Rouge et le Noir); o *expressionista*, quan deliberadament exagera o emfasitza els contorns, les llums i les ombres de l'escenari (Das Schloss [El Castell]).

La caracterització de l'ambient és un dels requisits fonamentals de la versemblança narrativa. I això és cert tant si el que l'obra busca és una *versemblança referencial*, adreçada a suscitar en el lector la impressió de correspondència entre el món real i el món possible (cas de les novel·les de vocació realista), com si el que persegueix és una *versemblança autoreferencial*, pròpia de les narracions de caràcter fantàstic, en les quals els escenaris imaginats han de ser coherents amb un món possible dotat de convencions de versemblança relativament autàrquiques, en cert grau -però mai no absolutament- independents de tota referència al món real.

#### 4.3.2.1. Funció i modalitats de la descripció

L'oposició entre narració i descripció és, com assenyala Genette<sup>57</sup>, un dels trets bàsics del pensament literari occidental. Tot relat és teixit de *representacions d'accions i d'esdeveniments*, que constitueixen la *narració* pròpiament dita, i de *representacions d'objectes, ambients i*

---

<sup>57</sup> Gérard Genette, "Frontières du récit" (1966), dins Communications, 8, op. cit., 1981, p. 162.

personatges, les quals són exposades mitjançant la descripció. Al si d'un mateix relat, narracions i descripcions són presents en proporcions variables i alhora íntimament combinades, fins al punt que pot resultar difícil destriar-les amb claredat.

En principi, és possible de concebre textos purament descriptius, abocats a representar només la dimensió espacial d'objectes, ambients o personatges i, per tant, aliens a tota cronologia. De fet, és més fàcil pensar en l'existència d'una descripció exempta de qualsevol element narratiu que en la d'una narració sense ingredients descriptius. Segons Genette,

"On peut donc dire que la description est plus indispensable que la narration, puisqu'il est plus facile de décrire sans raconter que de raconter sans décrire (peut-être parce que les objets peuvent exister sans mouvement, mais non le mouvement sans objets)."<sup>58</sup>

Tanmateix, malgrat la seva autonomia teòrica, la descripció no se sol trobar en estat lliure -si no és a gèneres com el retrat-, sinó més aviat subordinada a la narració en gèneres com el conte, la crònica, la *nouvelle*, l'epopeia o, sobretot, la novel·la, on pot tenir una presència intensa i extensa.

Pel que fa a la novel·la, ens cal examinar quin paper juga la descripció dins la seva composició general. D'entrada hi podem distingir dues funcions diferenciades:

---

<sup>58</sup> Genette, op. cit., p. 163.

a) funció decorativa: els fragments descriptius satisfan un propòsit d'embelliment retòric, merament ornamental. En la novel·la moderna, aquest ús de la descripció és infreqüent, quan no menyspreable.

b) funció explicativa o simbòlica: és, almenys des de Balzac, el tipus més freqüent de descripció. El realisme novel·lesc n'ha fet un ús abundant, sigui en la caracterització dels ambients o en la dels personatges<sup>59</sup>. La descripció esdevé, en aquest cas, un element major de la mimesi novel·lesca, en la mesura que permet representar atmosferes, escenaris i psicologies, això és, encastar l'acció relatada en un món palpable, versemblant. Encara que subordinada a la narració lògico-temporal, la descripció es converteix aquí en la seva condició necessària. Si la primera representa els esdeveniments i els processos considerats en la seva *successió*, la segona els representa en la seva *simultaneïtat*.

Al meu parer, la importància de la descripció significativa en la mimesi novel·lesca és enorme. Lluny de

---

<sup>59</sup> Emile Zola (dins El Naturalismo, op. cit., 1972, pp. 202 i 203) veia en la descripció un dels procediments bàsics del naturalisme novel·lesc, aliè a tota pretensió decorativista o manierista:

"[...] Ya no describimos por el placer de describir, por un capricho y por un placer de retóricos. Estimamos que el hombre no puede ser separado de su medio, que su vestido, su casa, su pueblo, su provincia le completan. [...] Definiré, pues, la descripción: Un estado del medio que determina y completa al hombre."



limitar-se a ser un simple afegit decoratiu, suporta el pes de les caracteritzacions de personatges (*prosopografies* i *etopeies*) i ambients (*topografies*), i posa en joc bona part dels mecanismes de creació de sentit que solen ser atribuïts a l'escriptura literària<sup>60</sup>.

La descripció significativa inclou els nombrosos recursos i figures d'estil que activen els resorts de la connotació, tals com, entre d'altres, metàfores, metonímies, sinècdokes i sinestèsies. L'ús d'aquestes figures permet parlar de descripcions *musicals*, *tàctils* o *pictòriques*.

A més, l'ús de la descripció pot exercir una funció diegètica: per exemple, interrompent l'acció en un moment particularment important per a crear un efecte d'intriga o suspens, o bé actuant com a pausa capaç de modular el ritme de la narració. En aquelles novel·les en què s'hi combinen diversos punts de vista narratius, la descripció es pot

---

<sup>60</sup> Com assenyala Vargas Llosa a propòsit de Madame Bovary (dins La orgia perpetua, op. cit., p. 118):

"En *Madame Bovary* el narrador presta a las cosas la misma atención prolija y respetuosa que se reservaba a los hombres, y les confía funciones que parecían prerrogativas del personaje, impensables en objetos cuya única obligación, hasta entonces, era la de constituir un decorado, un telón de fondo, una escenografía dentro de la cual monopolizaba todas las aventuras del alma y del cuerpo ese monarca absoluto, señor de la creación, la inteligencia y el sentimiento: el hombre. En *Madame Bovary*, por obra de la descripción, ciertas cosas, como la *casquette* de Charles, son más locuaces y trascendentes que sus dueños, y nos revelan, mejor que las palabras y los actos de aquéllos, la personalidad del amo: su estatuto social, su economía, sus costumbres, sus aspiraciones, su imaginación, su sentido artístico, sus creencias."

recolzar alhora en cadascuna de les veus encarregades de focalitzar el relat, tot produint efectes de contrast.

\* \* \*

El tractament de l'espai és sens dubte, juntament amb el del temps, un dels més importants recursos de composició amb què es basteix la trama dels reportatges novel·lats. Els recursos de composició i caracterització espacial de la novel·la són, en mans dels reporters que estem examinant, eines essencials per a l'autenticació del material documental tractat i, alhora, per a la consecució d'un dels més importants propòsits del reportatge-novel·lat: atorgar coherència i versemblança a les narracions documentals.

La major part dels reportatges novel·lats contemporanis concedeixen un gran relleu al tractament de l'espai, que és un recurs indispensable per a situar personatges i accions. Es força freqüent que els reportatges que estem estudiant s'iniciïn tot caracteritzant el pla espacial amb què s'obre el relat. Això és precisament el que fa Truman Capote a In Cold Blood, tal com comprovarem a continuació.