

In Cold Blood, de Truman Capote

In Cold Blood s'inicia amb una gran panoràmica que descriu a grans trets l'escenari principal dels fets -el poble de Holcomb, a Kansas- i, acostant-se progressivament, s'hi detura en els detalls que integren el pla general. La tècnica descriptiva de Capote recorda la que emprà Stendhal quan, a l'inici de Le rouge et le noir, descriu a vol d'ocell Verrières i s'hi acosta a poc a poc a cadascun del detalls del mapa inicialment esbossat:

"La pequeña ciudad de Verrières puede pasar por ser una de las más bonitas del Franco-Condado. Sus casas blancas, con tejados puntiagudos de tejas rojas, se extienden sobre la ladera de una colina en donde unos macizos de vigorosos castaños acentúan las menores sinuosidades. El Doubs fluye a unos centenares de pies por debajo de sus fortificaciones, antaño construidas por los españoles y hoy en ruinas.

Verrières está resguardada, del lado Norte, por una alta montaña: es una de las estribaciones del Jura. Las cimas quebradas del Verra se cubren de nieve en cuanto llegan los primeros fríos de octubre. Un torrente, que se precipita desde la montaña, atraviesa Verrières antes de desembocar en el Doubs, dando movimiento a un gran número de serrerías. Es una industria muy sencilla y que proporciona un cierto bienestar a la mayoría de los habitantes, más campesinos que burgueses. No obstante, no son las serrerías las que han enriquecido a esta pequeña ciudad. Debe su prosperidad a la fábrica de telas estampadas, llamadas de Mulhouse, prosperidad general que, desde la caída de Napoleón, ha permitido reconstruir las fachadas de casi todas las casas de Verrières.

Apenas entra uno en la ciudad, se siente aturdido por el estruendo de una máquina ruidosa y de apariencia terrible. [...]"<sup>61</sup>

La descripció que Stendhal fa de Verrières és un esplèndid exemple de topografia: l'espai on s'inicia la

<sup>61</sup> Stendhal, Rojo y negro, Madrid, Càtedra, 1985, pp. 65 i 66.

història és descrit directament, amb el propòsit de situar al lector davant un panorama complet del lloc de l'acció. Per la seva part, Capote sembla haver-se inspirat en aquest fragment de Stendhal per a escriure la seva descripció inicial de Holcomb:

"El poble de Holcomb es troba en una alta planúria sembrada de blat, a l'oest de Kansas, una solitària regió que els altres veïns de l'Estat en diuen "cap enllà". Un centenar de quilòmetres a l'est de la frontera amb Colorado, la contrada, amb els seus celatges intensament blaus i l'aire net del desert, té una atmosfera que més aviat sembla del Llunyà Oest que de l'Oest Mitjà. L'accent local, espinat pel deix de la prada, té un to nasal característic de les hisendes, i els homes -o molts d'ells- porten els estrets pantalons fronterers, barrets Stetson y botes de taló alt i punta afuada. La terra és plana, i el panorama corprèn per la seva gran extensió. Cavalls, ramats de bestiar bovi i una munió de sitges blanques que s'eleven majestuoses com un temple grec són visibles ja de molt abans que el viatger arribi al poble.

Holcomb també és visible de molt lluny. No és que hi hagi gaires coses dignes d'ésser vistes. Simplement una casual concentració d'edificis, migpartida per la via principal del tren Santa Fe; un caseriu atzarós que pel sud limita una allargassada del riu Arkansas (i allí pronuncien marcadament les tres sil·labes: Ar-kan-sas), pel nord una carretera, la ruta 50, i tant per la banda de l'est com per la de l'oest es perd en la prada immensa i els camps de blat. Després de la pluja, o quan la neu es desfà, els carrers sense nom, sense ombra, sense paviment, passen de la pols més espessa al fang més brut. En un extrem del poble s'alça una vella i rígida estructura estucada, i al terrat hi ha un rètol lluminós que diu DANSA, malgrat que ja ningú no balla en el local i el rètol està apagat des de fa anys. A prop ni ha un altre edifici amb un rètol inoportú, pintat amb or de full en una bruta vidriera, que diu BANC DE HOLCOMB [...].

Avall, cap a l'estació, l'encarregada de la correspondència -una dona exprimatxada, que porta una jaqueta de cuir i texans i calça botes de vaquer- regeix la ruïnosa oficina de correus. L'estació mateixa, amb la seva malmesa capa de pintura sulfurosa, és igualment malenconiosa. Els famosos trens expressos *Chief*, *Super-Chief* i *El Capitán* hi passen cada dia, però mai no s'hi deturen. Mai, en general, no hi para cap tren de passatgers; només, de tant en tant, algun comboi de càrrega. Amunt, cap a la carretera, hi ha dues estacions de servei per als automobilistes [...].

I això, realment, és tot. O ho serà quan haurem inclòs en el rengle d'edificis importants el de l'Escola de Holcomb, d'esplèndid aspecte, que manifesta una aparença que la comunitat per altra part dissimula: que els pares que envien llurs fills al modern i eficientment equipat establiment (s'hi ensenya des del parvulari fins al batxillerat, i una flota d'autoòmnibus transporta els estudiants, que habitualment hi són en nombre de tres-cents seixanta, de vegades procedents de regions allunyades no menys de vint-i-cinc quilòmetres) són, en general, gent benestant. [...]”<sup>62</sup>

La topografia que Capote fa de Holcomb i les seves rodalies és un excel·lent exemple de *descripció figurativa* aplicada al reportatge. El valor del fragment rau en la qualitat de l'observació: no tot és descrit, sinó allò que un contemplador atent pot detectar després de mirar repetidament el panorama i d'interpretar-lo. Amb mestria, Capote passa de la simple descripció del paisatge -accessible a l'observador atent- a la seva interpretació: és un paisatge que és explicat i que, doncs, adquireix *sentit* per al lector; no pas una natura morta, sinó un paisatge animat.

La descripció figurativa completa tal com l'assaja Capote sol córrer a càrrec de narradors externs al relat -i, doncs, de les dues omnisciències autorials, l'editorial i la neutral-, que poden contemplar els escenaris de l'acció des de dalt i des de fora. En aquests casos, l'espai representat és, per dir-ho així, *objectivat*: hi és a fora, i el relator omniscient el pot contemplar des d'una distància que permet tant el dibuix precis dels contorns com la reflexió crítica.

---

<sup>62</sup> Capote, op. cit., pp. 13 i 14.

Ben diferent resulta la caracterització de l'espai quan el narrador de la història és un personatge: els escenaris ja no són vistos de lluny -de fora o de dalt estant-, sinó des de dins; el narrador (protagonista o testimoni) perd necessàriament perspectiva i *objectivitat*, però la seva descripció guanya en immediatesa i es tenyeix de subjectivitat.

La furia del jefe Perkins, de Joe Eszterhas

De caràcter subjectiu i feta de dins estant és la caracterització de l'espai que fa el narrador-testimoni de La furia del jefe Perkins, de Joe Eszterhas. Encara que en tornarem a parlar amb detall quan examinem la tècnica del punt de vista, cal avançar aquí que aquest narrador no és un personatge real, sinó un tipus col·lectiu que Eszterhas construí tot condensant els trets dels habitants comuns de McCall, el poblet on en desenrotlla l'acció. Amb tal procediment, perillós en la mesura que comporta el risc de la simplificació, Eszterhas posà en boca d'un narrador col·lectiu anònim (el nom del qual ni tan sols consta en el reportatge) les paraules i l'estil elocutiu "que sugiriese que el relato era lo que podría haberse contado en un porche trasero cualquiera de McCall"<sup>63</sup>.

El narrador anònim de què parlem descriu així McCall:

"Lo más probable es que no hayas oído hablar nunca de McCall, Idaho. Estamos a unos 160 kilómetros de Boise, la capital de Idaho, en la carretera estatal 55 y a 45 kilómetros al norte de Cascade, capital del Valle County. El aire es limpio y perfumado por las coníferas que hay aquí arriba, a 1.500 metros de altitud, en la zona de Monte Trueno, llamado así por el estruendo de los desprendimientos de tierra, uno de los cuales enterró una vez a cientos de estúpidos mineros enloquecidos por el oro que creyeron que se harían ricos de la noche a la mañana sin tener que pasar por una vida de sudores y trabajos. Desde aquí puedes ir en cualquier dirección, siempre me ha gustado decirlo, y puedes escalar derecho hasta el cielo: el Monte Blackmare está al sur, Big Baldy al

<sup>63</sup> Joe Eszterhas, "La furia del jefe Perkins", dins Paul Scanlon, ed., Reportajes..., op. cit., 1979, p. 39.

este, Buffalo Hump al norte y al oeste He Devil Mountain, que penetra casi tres mil metros en el cielo.

[...]

Los del llano, que vienen hasta aquí con sus grandes coches y sus trastos, son lo bastante listos como para haberse enterado ya de que la mejor hora para salir de Boise es un par de horas antes del amanecer. Antes del amanecer (que es lo que significa en indio "Idaho") los cerros que se alzan a ambos lados de la carretera adquieren una extraña belleza. El asfalto serpentea y gira y se retuerce siguiendo el agua blanca del río Payette de cima en cima y por barranca y desfiladero, y a esa hora de la mañana, el cielo tiene el color de los rubies de dos quilates que se encuentran por aquí de vez en cuando. Los del llano, una vez que llegan aquí arriba, se dan codazos unos a otros y lanzan muchos ohs i ahs contemplando nuestro arbolado, tan denso que es casi negro y azul. Tenemos arces, abetos, y el poderoso pino-toro, que es tan pesado que apenas flota en el agua, un monstruo al que los hacheros de Valley County llaman "La Ponderosa", que es también el nombre de un parque estatal de novecientos noventa y tres acres que queda a algo más de tres kilómetros al norte de aquí, y que es lugar de reunión favorito de los del llano; y si no pueden meter sus estúpidas personas allí porque hay ya demasiados, siempre pueden recorrer otros veinte kilómetros más hasta Cabin Park, donde disponen de otros cuarenta y dos acres.

El día que llegó aquí Jim Perkins, en julio pasado, el campo parecía una de esas películas en tecnicolor de tonos chillones. El cielo inmenso, grande, sin límites, el frondoso terciopelo verde de los pinos, la algarroba norteamericana con sus flores color púrpura de largos y esbeltos cálices, laderas totalmente cubiertas de celindas blancas que se extienden kilómetros y kilómetros sin interrupción, aguileñas escarlata y amarillas y blancas que brotan de la nada, de entre matorrales de helechos, de modo que, si no te fijas bien, te engañan y crees que surgen directamente del aire."<sup>64</sup>

Si la comparem amb les topografies que de Verrières i Holcomb fan Stendhal i Capote, la que acabem de llegir mostra diferències de pes: mentre aquelles pretenien ser completes -gairebé exhaustives- i *objectives*, la que fa el narrador anònim construït per Eszterhas és incompleta,

---

Eszterhas, op. cit., pp. 40, 41 i 42.

subjectiva, mancada d'un disseny compositiu unitari; si aquelles presentaven quadres harmoniosos, contemplats des d'una distància que permetia advertir i destacar pictòricament les siluetes, les ombres i les rugositats del paisatge, aquesta és un esbòs capriciós i inacabat, en què tot és descrit sense intenció estètica aparent: la mirada del narrador anònim va i ve, deturant-se no en el que un escriptor professional consideraria més rellevant, sinó en allò que un habitant qualsevol de McCall reconeixeria com a familiar.

I, amb tot, convé fer dos precisions. De primer, que la pintura de McCall és tanmateix vigorosa, acolorida i descriptivament eficaç; la seva força neix principalment del contrast que fa entre el *sentit comú* del narrador anònim i l'actitud dels turistes -dels *guiris*, com es diu col.loquialment avui- que peregrinen des de les ciutats per extasiar-se davant les delícies naturals de McCall ("los del llano", comenta sarcàsticament el narrador, "una vez que llegan aqui arriba, se dan codazos unos a otros y lanzan muchos ohs y ahs contemplando nuestro arbolado, tan denso que es casi negro y azul").

I després, sobretot, que la pretesa espontaneïtat del narrador és també el resultat d'una composició: tal descripció no l'ha fet mai ningú, sinó que ha estat confeïda per un escriptor (Eszterhas) que ha volgut conferir-li versemblança. Això explica, al meu parer, que al sol.liloqui del narrador anònim s'hi constati una oscil.lació constant entre el registre oral, pagès i popular atribuïble a un habitant qualsevol de McCall i el registre

escrit, culte i intencionat que l'escriptor professional Eszterhas no aconsegueix dissimular del tot. L'últim paràgraf del fragment reproduït, per exemple, és inimaginable que hagi estat dit així per ningú. Es evident que el soliloqui del personatge *típic* no és només imaginat per l'autor del reportatge; també és arranjat, adobat pel reporter.



Carnaval en Munich, de Manuel Vicent, i Niente a cosa  
sia, d'Oriana Fallaci

Per bé que, d'acord amb la condició documental de les seves obres, la major part dels reporters-novel·listes contemporanis empen descripcions figuratives per a caracteritzar l'espai, n'hi ha que fan servir *descripcions expressionistes*: en elles no importa tant la fidelitat a l'aparença dels fenòmens observats com l'impacte que aquests provoquen en l'*ànima* de l'observador.

En sentit estricte, l'ús del mot *expressionisme* se sol associar amb poètiques de caràcter patètic i fins agònic. Un dels més importants exponents d'aquesta tendència artística, l'*expressionisme* germànic -literari, pictòric i cinematogràfic-, és una tendència integrada per artistes de visió torturada, apocalíptica, que en les seves obres deformen deliberadament els contorns de la percepció ordinària de les coses per tal d'expressar intensament l'efecte que la realitat produeix en el seu ànim<sup>65</sup>.

---

<sup>65</sup> Josep Casals defineix l'*expressionisme* (a El Expresionismo, Barcelona, Montesinos, 1982, p. 29) en aquests termes:

"[...] mientras que el impresionista -como su nombre indica- se limita a llevar al lienzo una impresión que le ha transmitido la naturaleza (la naturaleza es el principio activo, el sujeto), el expresionista adopta una actitud crítica ante la realidad y, en lugar de afirmarla en su apariencia actual, la recrea o la deforma para expresar con mayor intensidad el efecto animico que le produce (la naturaleza es el objeto sobre el que actúa la subjetividad del artista). Así pues, frente a la pasividad del ojo que sólo capta lo que le llega del exterior, el artista expresionista proyecta su yo en las cosas y hace de cada obra "la expresión de su ser" (Walden)."

En un sentit més ampli, però, el concepte *expressionisme* s'utilitza en crítica literaria i artística per a definir aquells tractaments de la realitat que fan èmfasi en l'expressió de l'impacte que la realitat provoca en l'ànim de l'observador, independentment del fet que aquest s'expressi patèticament o humorísticament. D'acord amb aquesta segona acepció del mot, es pot qualificar d'expressionistes pel·lícules com Brazil, de Terry Gillian, Eraserhead, de David Lynch, o Blade Runner, de Ridley Scott; novel·les com The Jungle, d'Upton Sinclair, o Last Exit to Brooklyn, d'Hubert Selby; o reportatges com The Electric Kool-Aid Acid Test, de Tom Wolfe, o Carnaval en Múnic, de Manuel Vicent.

La peça de Vicent, amarada del sentit de l'humor exhuberant i burleta propi de l'autor, recrea la seva vivència subjectiva del cèlebre carnaval de Múnic. L'humorisme expressionista amb què descriu l'ambient dels carrers és prou eloqüent:

"Las puertas de las cervecerias, que se abren y se cierran, arrojan hacia el frio polar de la calle una turbulencia de fuego. Desde fuera, sobre la blanda nevada, se oia una esfumada música de coros, canciones alemanas muy sentimentales, de gargantas peladas y acordeón. A media tarde, en el barrio antiguo de Múnic, en las calles peatonales de Neuhäuser i Kaufinger, que parten del Stachus y desembocan en Marienplatz, empezaban a verse máscaras con un efecto chocante. Tipos de empaque importante, con pinta de ser personas muy eficientes y ocupadas, de ceño cruzado y pisada fuerte, llevaban una narizota, o un antifaz, o un gorro de payaso, por obligación, sin abandonar el maletín de ejecutivo por nada del mundo. Damas feroces, más serias que un plato de arroz, soplaban un matasuegras cada 50 pasos contados, como si lo leyeran en un pentagrama. A pesar de todo, era el lunes de este carnaval gótico, nevado, y la potente alma de Baviera estaba a punto de estallar. La gente de Múnic es alegre, robusta, tirando a chaparra, de cuartos traseros muy cuajados y

afincados en tierra, con una onda expansiva de 25 metros de radio. Parecia claro que el efecto retardado de 100.000 cogorzas podia reventar bajo la nieve.

En Marienplatz, al pie del Ayuntamiento, olia a caldo de almendras garrapiñadas al anochecer, cuando un grupo de homosexuales disfrazados de mariposas comenzaron a regalar salchichas al público. Un travestido enorme con plumas de pavo real y bragas de color malva pregonaba la mercancía con voz de carretero, y entonces pasó por allí una cuadrilla de ángeles del infierno vestidos de cuero ceñido, con navajas, garfios, cascos, botas de herrajes y la mirada de hielo, de un azul asesino. No se sabe si iban de carnaval o llevaban la ropa de andar por casa."<sup>6 6</sup>

L'expressionisme humoristic de Vicent és deliberadament epidèrmic, pirotècnic, molt proper a la deformació caricaturesca. La seva força descriptiva neix de la qualitat plàstica, a voltes quasi tàctil, de les metàfores, imatges, comparacions, metonímies i sinestèsies que fa servir. El seu és, probablement, el tipus d'expressionisme que més bé s'adiu a la descripció costumista d'ambients: el reporter deixa de banda la voluntat de representar figurativament escenaris i llocs en favor de la recreació subjectiva de les impressions que aquests susciten en ell.

Aquest expressionisme lleuger no és, tanmateix, l'únic possible en el reportatge novel·lat. Alguns cultivadors del reporterisme subjectiu, com Michael Herr a Dispatches i Oriana Fallaci a Niente a cosi sia, han practicat un tipus d'expressionisme més proper a l'exacerbació de les llums i les ombres de l'espirit que hom atribueix als

---

<sup>6 6</sup> Manuel Vicent, "Carnaval en Múnich", dins La carne es yerba, Madrid, Ediciones El Pais, 1985, p. 21.

expressionistes nòrdics i alemanys de principis de segle.

En el següent passatge de l'obra de Fallaci, l'ambient dels carrers de Saigon és recreat per la reportera tot emfasitzant els contrastos de l'escenari:

"8 de diciembre.- Tanto más cuento que en estas pagodas nada te impulsa al heroísmo. Ni siquiera parecen pagodas, no hay en ellas solemnidad ni tragedia. Las imaginábamos sugestivas, hermosas como los templos que he visto en Bangkok y en el resto de Asia. En cambio, son casuchas de la periferia, escondidas en callejuelas sucias, apestosos callejones. Ni siquiera las encuentras en un momento dado, porque no se distinguen de las demás. Sólo a fuerza de dar vueltas te das cuenta de que sobre la fachada se balancea un cartel en el que está escrito: "Pagoda Tun Nghien", "Pagoda Xa Loi". En torno a ellas pulula la vida rumorosa, agresiva: timbres de bicicletas y rickshaws, gritos de tenderos, ladridos de perros, risas de niños que se persiguen o hacen pipí contra la pared. Es la vieja Saigón que existía en los tiempos de los franceses, el pobre folklore que gusta tanto a los ricos turistas europeos. No hay carros blindados, ni jeeps con ametralladoras, ni fortificaciones con sacos terreros, sino una multitud densa y aparentemente feliz con sus sombreros cónicos, y si estás a cierta altura ves un río de sombreros cónicos que se deslizan sobresaltados. Cada callejuela es un pequeño mercado en el que las vendedoras, sentadas en el suelo, te ofrecen la mercancía colocada en tierra, pescado fresco y escurridizo, pollos asados, arroz hervido, huevos duros, piñas, y si no les escuchas se te agarran a los vestidos con alegre insistencia: en aquella orgía de alimentos y alegría uno no piensa en la muerte. La muerte parece haberte olvidado, aquí, al lado de la guerra.

Esta mañana fui a ver a Tri Quang, a la pagoda de Xa Loi. Llegamos pasando por encima de mendigos, perros vagabundos, montones de inmundicias, y un embudo dejado por una bomba. Donde ahora está el embudo, el venerable Tienh Minh, lugarteniente de Tri Quang, aparcaba hace dos años su coche. Cuando subió a él y lo puso en marcha, estalló una bomba y se le llevó los intestinos. Vive milagrosamente con un intestino artificial. Ni que decir tiene que no se trataba de una bomba vietcong. Enemigo acérrimo de los norteamericanos y del gobierno que éstos han querido, Tienh Minh combatió contra los franceses al lado de los comunistas y hoy se le acusa de usar la pagoda para proteger a los vietcong. ¿También la pagoda Xa Loi? ¿Por qué no? Es a propósito: tan llena de escaleras, corredores, pasillos que dan a patios secretos, y además balcones, desde detrás de

los cuales invisibles ojos te escrutan, te siguen, y tal vez te tengan bajo la mira. La celda de Tri Quang tiene dos puertas; cada puerta está protegida por tres o cuatro monjes fuertes y decididos: no cabe en la cabeza que precisamente sea el cuartel general de una oposición basada en el suicidio."<sup>67</sup>

L'estil descriptiu expressionista no és propi de reporters-novel·listes *objectius* -Capote, Mailer, Sciascia, Tolosa, etcètera-, sinó d'aquells que no s'estan d'expressar visceralment els seus pensaments, sentiments i sensacions.

---

<sup>67</sup> Oriana Fallaci, Nada y así sea, Barcelona, Noguer, 1985, pp. 72 i 73.

## La fuga di Tolstoj, d'Alberto Cavallari

Hi ha, però, reporters que opten per caracteritzar espais i ambients d'una manera que val a anomenar *impressionista*: copsen amb breus traços, des d'una actitud relativament impassible, les impressions *visuals* que els llocs observats els provoquen. Els reporters *impressionistes* no expressen de dins a fora els seus sentiments sobre la realitat, tot deformant-la o exacerbant-ne els contorns, com fan els *expressionistes*; ni tampoc descriuen acuradament allò que veuen, en un intent de reproduir la seva aparença objectiva, com fan els *figuratius*. Més aviat, podríem dir que es limiten a registrar sintèticament els efectes de llum sobre les seves retines. La descripció que Alberto Cavallari fa de l'estació d'Astàpovo a La fuga di Tolstoj n'és una bona il·lustració:

"La petita estació d'Astàpovo era com són totes les estacions secundàries russes a les set d'un vespre d'hivern. Llums dèbils, la llanterna de les indicacions enganxada a la porta, els últims viatgers esperant els últims trens, el telègraf que de tant en tant transmet i després calla, una campana que dringa en el silenci, la família del ferroviari que sopa al primer pis, i al voltant fosc, neu, el paisatge esborrat."<sup>68</sup>

Com també ho és el següent passatge de la mateixa obra, en el qual l'autor expressa en estil indirecte el record que Tolstoi tenia d'Optino:

"En la seva memòria Optino era, sobretot, aquell viatge fet en ple estiu, durant el qual havia pres nota de les flors, de les herbes, dels arbres, dels insectes, dels ocells, del perfum de cada flor, del

---

<sup>68</sup> Alberto Cavallari, La fuga de Tolstoi, op. cit., p. 92.

refilet de cada ocell, del dibuix de cada fulla. En la calorada de juliol, caminant a poc a poc, havia recorregut planures i turons, aturant-se a cada moment per descriure els ambients: el fenc recollit de pressa abans del temporal, les dones sense bruses, amb les sines blanques al sol. Però sobretot havia vist la vegetació com a través d'una lent: el cànem tot just despuntat amb el seu borrhissol, la bardana acabada de florir roja, els til·lers amb les flors pansides, la civada madura oscil·lant al vent, la vinagrella amb la flor bruna, el sègol madur amb l'espiga de color de palla i la tija groga, el lli pansit, les campanetes liles, el card sumptuós amb el borinot vellutat sobre la flor, l'ordi verd tendre; i després l'olor dominant de cada dia, el sis de juliol olor de mel, el set olor de trèvol, el vuit olor de mel també, i després el dibuix subtil dels filaments de les arrels aflorades en els estanys secs; i després els temporals que vénen; i després els núvols que tornen blancs; i després totes les fulles dels boscos, rodones, dentades, fosques, clares, i el cel que trenca els horitzons mentre recorre la Rússia d'estiu. De fet, el viatge havia estat tot això: la seva juvenesa més l'encant de mirar amb exactitud cada flor, cada fulla, cada herba, mentre en la vegetació corrien els sons, i les veus, i el soroll del vent. En el fons de la seva memòria Optino hi havia quedat com un herbari feliç."<sup>69</sup>

Es tracta de pur impressionisme pictòric traslladat al paper. L'èmfasi de la descripció és posat en l'empremta que les sensacions visuals han deixat en la memòria del personatge: no hi ha interpretació de l'escenari -com en la descripció de Holcomb per Capote- ni deliberada expressió dels sentiments que aquest provoca en l'observador -com en la descripció dels carrers de Saigon per Fallaci-, sinó un inventari sensible de les impressions sintètiques que el paisatge va suscitar en Tolstoi. El paisatge no és descrit figurativament, ni explicat, ni expressat: tan sols és percebut.

---

<sup>69</sup> Cavallari, op. cit., pp. 50 i 51.

#### 4.4. LA TECNICA DEL PUNT DE VISTA



La noció de *punt de vista* és clau per a l'estudi de la narrativa en qualsevol de les seves modalitats. Tot i que, tal com la coneixem avui, la formulació teòrica del concepte ha estat elaborada al segle XX, les primeres observacions sobre la importància del punt de vista daten ja de la Poètica d'Aristòtil, amb la divisió que estableix entre dos modes bàsics de mimesi: el narratiu i el dramàtic.

Al segle XIX, Flaubert es va referir implícitament a la noció de punt de vista en les reflexions sobre la novel·la disperses al llarg de la seva extensa Correspondance, i un brillant deixeble seu, Henry James, en parlà també en els seus assaigs French Poets and Novelists (1878), The Art of Fiction (1884) i Notes on Novelists (1914).

Però la primera proposta teòrica del concepte la va fer Percy Lubbock el 1921, a la seva obra The craft of fiction<sup>70</sup>. Lubbock es basà en les idees aristotèliques per fonamentar la seva distinció entre dues formes bàsiques de representació: d'una banda, el *mostrar* ('*showing*'), i d'una altra, el *narrar* ('*telling*'), corresponents a les mimesis dramàtica i narrativa d'Aristòtil, respectivament.

En les últimes dècades, el concepte de punt de vista s'ha mostrat fecund per a estudiar la novel·la, el més

---

<sup>70</sup> Percy Lubbock, The Craft of Fiction, London, 1921.

complex dels gèneres literaris moderns<sup>71</sup>. També ha estat prou demostrada la seva utilitat a l'hora d'examinar d'altres formes d'escriptura, tant imaginatives com testimonials. Entre les primeres podem citar el conte, el relat o la *nouvelle*, en les quals la tècnica del punt de vista adopta un refinament singular; entre les segones, els gèneres memorialístic i autobiogràfic, la biografia, els diaris i dietaris, les narracions de viatges i d'experiències i, sobretot, en el camp pròpiament periodístic, la crònica, el quadre de costums, l'entrevista de personatge i, és clar, el reportatge novel·lat i la novel·la-reportatge.

\* \* \*

Al meu parer, una de les més útils contribucions a l'estudi del punt de vista l'ha proporcionat Norman Friedman<sup>72</sup>, tot desenvolupant les tesis de Lubbock. Friedman parteix de les dues formes bàsiques d'exposició:

-----  
<sup>71</sup> Els estudis contemporanis sobre la tècnica del punt de vista són nombrosos. Tot seguit en cito els que m'han servit de referència:

- Norman Friedman, "El desenrotllament d'un concepte crític", dins Els Marges, 1975, 3, pp. 39-30.

- Wayne Booth, The Rhetoric of Fiction, Chicago, The University of Chicago Press, 1961; i l'article "Distància i punt de vista: assaig de classificació", dins Enric Sullà, ed., Poètica de la narració, Barcelona, Empúries, pp. 47-66.

- Oscar Tacca, Las voces de la novela, Madrid, Gredos, 1973.

- Josep Maria Castellet, L'hora del lector, Barcelona, Edicions 62, 1987.

- Gérard Genette, Figures III, Paris, Editions du Seuil, 1972.

<sup>72</sup> Op. cit., 1975.

a. La mimesi narrativa ('telling'), en la qual una veu -l'autor o un narrador creat per ell- diu la història des de la seva perspectiva particular. La tècnica genèrica pròpia d'aquesta mena de mimesi és el *sumari narratiu*,

"una informació generalitzada o un report de sèries de fets que cobreixen algun període extens i una varietat de localitzacions; podriem dir que és la manera normal i no gaire culta de contar una història."<sup>73</sup>

El sumari narratiu és, per tant, un resum o síntesi de fets, reals o imaginats, elaborat per la veu encarregada de dir, de relatar la història.

b. La mimesi escènica o dramàtica ('showing'), en la qual ningú no diu aparentment la història; aquesta, en canvi, es *mostrada* al lector o a l'espectador frontalment, sense mediacions. La tècnica pròpia d'aquesta mena de mimesi és l'*escena immediata*, la qual

"emergeix de seguida que apareixen els detalls específics, continus i successius de temps, lloc, acció, personatge i diàleg. el 'sine qua non' de l'escena no és el diàleg sol, sinó el detall concret enquadrat dins un marc específic espacial i temporal."<sup>74</sup>

Entre aquests dos pols extrems es dibuixa un arc de possibilitats mimètiques, que oscil·la entre l'*asserció*, l'*exposició* i la *narració*, característiques de la mimesi narrativa, i la *inferència*, la *presentació directa* i

-----  
<sup>73</sup> Friedman, op. cit. p. 47.

<sup>74</sup> Friedman, op. cit., p. 47.

l'escenificació, característiques de la mimesi dramàtica. El relat explícit propi de les narracions es transforma, en les exposicions dramàtiques, en suggeriment implícit.

Tanmateix, és difícil que aquestes dues formes de mimesi es donin en estat pur. Es freqüent, en canvi, trobar textos literaris on es barregen en graus variables. En la major part de les novel·les que anomenem realistes, ambdós procediments d'exposició de la història es juxtaposen: a fragments narratius, en què la veu relatora condensa fets esparsos en el temps i en l'espai, segueixen fragments escènics, en els quals l'exposició es concentra en moments concrets de la història, delimitats temporalment i espacial amb exactitud.

Friedman elabora la seva classificació de punts de vista tot partint d'aquesta gradació entre els dos pols extrems, escena i narració. L'esquema següent en resumeix la proposta:

mimesi narrativa (dir, sumari narratiu)

- 1- Omnisciència editorial
- 2- Omnisciència neutral
- 3- Narrador-testimoni
- 4- Narrador-protagonista

.....

- 5- Omnisciència múltiple
- 6- Omnisciència selectiva
- 7- Convenció dramàtica
- 8- Convenció objectiva

mimesi dramàtica (mostrar, escena immediata)

Un cop exposada la tipologia de punts de vista possibles, ara ens cal, primer, examinar quin ús de cadascun han fet els novel·listes, i després, com han estat

aplicats al reportatge novel.lat contemporani.

#### 4.4.1. L'OMNISCIENCIA EDITORIAL

L'omnisciència editorial és el punt de vista en virtut del qual és l'autor qui conta i valora la història. Tot actuant com un déu omniscient i omnipotent, l'escriptor en persona és la veu narradora que té accés a tots els detalls de la història, inclosos els pensaments i sentiments dels personatges. A més -i aquest és el tret distintiu que més fàcilment delata l'ús d'aquest punt de vista-, l'autor fa intrusions explícites en el curs del relat, mitjançant les quals comenta les situacions, judica el comportament dels personatges i fa digressions genèriques sobre la vida, els costums o la moral. L'omnisciència editorial implica que tota la informació que obté el lector raja de l'autor, qui explica la història *des de dalt*, com un petit demiürg omnipresent i totpoderós.

Els exemples d'omnisciència editorial són freqüents en la novel·la realista de la primera meitat del XIX, immediatament anterior a Flaubert. Stendhal, Dickens i Balzac empen sovint aquest punt de vista; el fragment que reproduïxo tot seguit pertany a Oliver Twist, de Charles Dickens:

"Un bell capvespre, quan les primeres ombres del crepuscle es començaven a posar sobre la terra, Oliver seia a la seva finestra, atent als seus llibres. Havia llegit bastanta estonà; i com que el dia havia estat extraordinàriament xafogós, i ell s'havia esforçat un bon xic, no és cap rebaix pels autors, fossin qui fossin, dir que ell lentament i de mica en mica es quedà adormit.

Hi ha una mena de son que ens envaeix de vegades, que tot i tenint el cos presoner, no allibera l'esperit d'una sensació de les coses del voltant, i li permet de vagar alloure. Fins al punt que una aclaparadora feixugesa, una postració de forces i una

absoluta impossibilitat de controlar el nostre pensament o facultat de moure'ns, es pot anomenar son, això ho és; i tanmateix nosaltres tenim una consciència de tot el que passa al nostre voltant, i si somiem en aquests moments, paraules que són pronunciades realment o sons que realment existeixen, s'acomoden amb sorprenent promptitud a les nostres visions, fins que la realitat i la imaginació són tan estranyament barrejades que més endavant és gairebé impossible de reparar-les. Encara no és aquest el fenomen més colpidor incidental d'aquests estats. Es un fet indubtable, que encara que els nostres sentits del tacte o la vista siguin morts per aquell temps, els nostres pensaments de dorment, i les escenes visionàries que passen davant nostre, seran influenciades i materialment influenciades, per la *mera presència silenciosa* d'alguns objectes externs que poden no haver estat a prop nostre quan hem aclucat els ulls i del veïnatge dels quals no tenim cap desperta consciència.

Oliver sabia perfectament bé que estava en la seva cambreta; que els seus llibres eren al seu davant damunt la taula; i que el dolç oratjol fressejava entre les plantes enredadores de fora. I tanmateix estava adormit."<sup>75</sup>

En el fragment reproduït, Dickens, autor omniscient, no només té accés a l'escena i a l'estat d'ànim del protagonista; també opina, comenta i fins i tot filosofa sobre les característiques de certa mena de somnis. Aquesta possibilitat de filosofar i d'introduir digressions és ben manifesta en el següent passatge, extret de la novel·la de Stendhal Le rouge et le noir:

"Pero dejemos a este hombrecillo mezquino con sus mezquinos temores. ¿Por qué se le habrá ocurrido llevar a su casa a un hombre de valia, cuando lo que necesitaba era un hombre con alma de lacayo? ¿Por qué no supo escoger a sus gentes? Lo más corriente en el siglo XIX suele ser que, cuando algún noble poderoso tropieza con un hombre de valia, lo mata, lo exilia, lo mete en la cárcel o bien lo humilla de tal forma que el otro comete la tontería de morir de dolor. Por casualidad aquí no es todavía el hombre del valia el que sufre. La gran desgracia de las pequeñas ciudades francesas y de los gobiernos por elecciones, como el

---

<sup>75</sup> Charles Dickens, Oliver Twist, Barcelona, Edicions Proa, 1970, pp. 354, 355 i 356.

de Nueva York, es no poder olvidar que existen en el mundo seres como el señor de Rênal. En una ciudad de veinte mil habitantes son esos hombres los que hacen la opinión pública, y la opinión pública es terrible en un país que tiene una Constitución."<sup>76</sup>

Tal com palesen els passatges de Dickens i Stendhal, el punt de vista que hem anomenat *omnisciència editorial* és aquell en què les prerrogatives cognoscitives i expressives de l'autor són màximes: ho sap tot sobre els fets que narra, coneix els pensaments i els sentiments dels personatges, hi és a tot arreu i, de més a més, pot interrompre el relat per a valorar el decurs de la història. L'autor omniscient és un *semi-deu* en el món de ficció que construeix, un demiürg totpoderós i omnipresent que manipula els fils de l'acció amb tota llibertat, i que es reserva el dret de fer digressions obertament.

#### 4.4.1.1. L'OMNISCENCIA EDITORIAL EN EL REPORTATGE NOVEL.LAT

En rigor, tal com l'hem definit, l'*omnisciència editorial* és inaplicable en el reportatge, per la senzilla raó que el periodista no pot tenir veritable accés als pensaments i als sentiments dels personatges. I amb tot, alguns escriptors contemporanis han suplert aquesta limitació inevitable mitjançant un acurat treball d'investigació: és viable conèixer-ho tot, fins la vida psíquica dels personatges, a través d'entrevistes

---

<sup>76</sup> Stendhal, El rojo y el negro, Madrid, Editorial Cátedra, 1985, p. 225.



exhaustives i d'una minuciosa tasca d'acarament dels testimoniatges orals i escrits a l'abast.

Tanmateix, per gran que sigui l'esforç i el rigor esmerçat, l'ús de l'omnisciència editorial comporta un joc arriscat amb les convencions de la ficció. Encara que una part important de la informació aconseguida pel reporter sigui verídica -això és: *documentable*-, aquella referida a la psicologia dels personatges no pot ser més que *conjectural*: els pensaments i els sentiments d'aquests poden ser *inferits* pel reporter a partir dels indicis i els senyals de què disposa; i només disposa d'allò que els personatges *diuen* que pensen i senten, no dels seus pensaments i sentiments genuïns.

I, amb tot, l'ús de l'omnisciència editorial és extremament freqüent: l'empra el periodisme informatiu *convencional*, que en apel·lar a la sacralitzada *objectivitat* presenta sovint relats de fets i interpretacions *com si* el periodista i el periòdic disposessin d'una veritat indiscutible i absolutitzadora. Bona part de l'efecte persuasiu que genera el discurs periodístic de masses recolça en l'extesa creença que els mitjans de comunicació diuen veritat. La pretesa *objectivitat* dels relats informatius que els *mass media* confeccionen té un efecte *fetitxista* sobre els auditoris: amaga les condicions materials i ideològiques a partir de les quals el discurs periodístic és *construït*, de manera semblant a com el *fetitxisme* de la mercaderia amaga les condicions socials de la seva producció. El discurs periodístic de masses presenta tots els atributs que

distingueixen l'omnisciència editorial: virtualment, ho sap tot, ho diu tot, hi és a tot arreu i fins és capaç de saber què volen, què pensen i què senten els actors -o, més aviat, els *espectadors*- socials, la sempre invocada i inefable *opinió pública*.

El que diferencia l'estesa utilització de l'omnisciència editorial en el periodisme convencional de l'ús deliberat que n'han fet alguns *nous periodistes* en els seus reportatges novel·lats és que aquests, efectivament, estan en condicions d'aplicar-la amb prou legitimitat. L'única omnisciència editorial legítima en periodisme és aquella que neix d'un acurat treball d'investigació i d'immersió en el tema tractat: per mitjà d'entrevistes exhaustives; de l'acarament de testimoniatsges i documents diversos; de l'observació personal; i, tant como això, d'una intensa reflexió i interpretació. A diferència del mixtificador periodisme d'actualitat, el periodista investigador sí que pot emprar aquesta convenció literària de manera fefaent.