

## Thy Neighbor's Wife, de Gay Talese

Una adequada il·lustració d'això que dic és el reportatge novel·lat Thy Neighbor's Wife, de Gay Talese, extensa investigació sobre els costums sexuals dels estadunidencs durant els anys setanta. Talese confeccionà el reportatge a partir d'una gran diversitat de materials documentals i entrevistà molts individus reals sobre els seus comportaments i actituds sexuals. Més tard, a l'hora d'escriure, construí el llibre mitjançant l'entrellaçament d'alguns casos *emblemàtics* que havia estudiat: hi desfilen Hugh Hefner, fundador de l'imperi *Playboy*; Alex Comfort, autor de manuals sexològics d'èxit; Diane Webber, una model fotogràfica de revistes *masculines*; i, entre molts d'altres, Stanley Fleishman, un advocat especialitzat en la defensa de causes contràries al puritanisme sexual.

La composició del reportatge novel·lat de Talese incorpora l'estructura coral amb què Tolstoi va escriure Anna Karenina, la mateixa que Woody Allen ha aplicat a Hannah and her Sisters i a la recent Crimes and Misdemeanours: la història es va teixint per mitjà de l'entrellaçament de les històries particulars de diversos personatges principals, i tots els fils narratius conflueixen en un de principal. El mateix Talese explica com va fer Thy Neighbor's Wife:

"During the nine years it took me to complete *Thy Neighbor's Wife*, I interviewed hundreds of people, some of them more than fifty times each; but what made the research particularly difficult and time-consuming was establishing such trusting relationships with the

interviewees that they would allow the use of their names in connection with the intimate stories they told me about themselves.

[...]

I wanted to combine in one book such individuals as Hugh Hefner and Samuel Roth, Alex Comfort and Sally Binford, and also more ordinary people such as Judith and John Bullaro, who, though they drifted into an unusual situation, were not really unlike many couples that I came to know during my research travels around the country. In obtaining the use of the Bullaro's and Williamson's names, and the names of others in this book, I was fortunate in persuading them that their stories would be recounted accurately in the same non-judgmental tone that had characterized my previous work.

[...]

In addition to my own interview notes and the transcripts, several people provided me with writings of their own: diaries, journals, and unpublished personal reminiscences that recounted their sexual thoughts and activities. These private papers further authenticated the sexual scenes and attitudes, feelings and fantasies, that appear in the book."<sup>77</sup>

El fragment reproduït tot seguit il·lustra la manera com Talese relata i alhora interpreta; cal notar, sobretot, la seva forma de vincular l'anècdota particular a la categoria general: els personatges del seu reportatge han estat triats en virtut del seu caràcter representatiu, són exemples amb què Talese il·lustra arguments i interpretacions, i no simplement casos particulars.

"Anyone who doubted the superior sexual stamina of women over men -a fully erect male, according to Kinsey, averaged only two and one-half minutes of thrusting after penetration- had merely to visit Sandstone's downstairs "ballroom" on a party night and observe in action such women as Sally Binford, an elegant gray-haired divorcee of forty-six whose beautifully proportioned body invariably effused the passions of one lover after another, although her bright dark eyes did not look to any man for a confirmation of her desirability: She was as emotionally secure as she was physically alluring. She was also an adventurer and a feminist dedicated to

<sup>77</sup> Gay Talese, Thy Neighbour's Wife, London, Collins, 1980, pp. 47 i 548.

the establishment of a more egalitarian society between the sexes, a world in which women could be as good as men, or as bad as men, and be similarly judged.

[...]

By profession, Sally Binford was an anthropologist and archaeologist, a student of extinct civilizations and Neanderthal cavemen; but, unlike many of the prehistoric subjects she excavated and studied, she was adaptable to various climates, atmospheres, and habitations, and was quick to move from place to place whenever she became dissatisfied with her environment and the people who were part of it. The social and sexual mores that influenced the behavior of most female members of her generation were largely ignored by her from the time of her adolescence in suburban Long Island, where she was reared by wealthy parents in a home with servants, but where -unlike her favored older sister, a conformist whom she deeply resented- Sally Binford had been a rebel, a tomboy, a kind of changeling that her mother tolerated but could never understand."<sup>78</sup>

Thy... il.lustra les possibilitats de l'omnisciència editorial aplicada al reportatge novel.lat, per bé que Talese s'absté d'opinar obertament a través de digressions entrecalades: més que opinar, *interpreta* la història alhora que la narra. Talese no assoleix el grau d'impersonalitat que Truman Capote extreu de l'omnisciència neutral a In Cold Blood. Però, comptat i debatut, ja que el que és proposa és elevar l'anècdota a categoria, li cal interpretar constantment els casos que estudia per tal d'extreure'n conclusions d'abast general.

---

<sup>78</sup> Talese, op. cit., pp. 353 i 355.

White Mischief, de James Fox

A una altra novel·la-reportatge recent, White Mischief, l'anglès James Fox ha emprat l'omnisciència editorial per a narrar un altre cas criminal, seguint l'exemple de Capote i Mailer: la misteriosa mort a Nairobi, el 1941, de Josslyn Hay, noble britànic, i la vida de la selecta colònia d'aristòcrates colonials residents a Kenia. White... és una excel·lent peça de periodisme d'investigació, i alhora una mostra de la qualitat literària que han assolit algunes *nonfiction novels* contemporànies.

White Mischief recorda inevitablement la precisió i la capacitat d'evocació d'In Cold Blood, però no pas la seva impecable impersonalitat; Fox ha optat per fer-se escoltar en la narració, que és tant la de l'assassinat en si mateix com la de la laboriosa reconstrucció que l'autor en va fer junt amb el prestigiós literat Cyril Connolly, fins al punt que tots dos apareixen al relat com a veritables personatges secundaris. El següent fragment, en què Fox retrata en qualitat de narrador-testimoni el seu company d'investigació, n'és un exemple:

"Si dentro de Connolly habia un hombre esbelto que pugnava por salir, también habia un detective que llevaba cierto tiempo encerrado.

En la vida real, Connolly era perfecto, casi de una forma cómica, para el papel de un detective de ficción del tipo cerebral: un Holmes, un Poirot o un C. Auguste Dupin. "Si bien ningún hedonista filosófico podría estar más ligado a su sillón -escribió Quennell hablando de Connolly-, de vez en cuando ese sillón se ve milagrosamente dotado de un motor de reacción. A toda velocidad por encima de las cabezas de sus contemporáneos, los deja a todos boquiabiertos."

Al igual que Holmes con la cocaína, Connolly tenía pasiones y debilidades propias, pero también contaba con los vastos conocimientos generales y las inesperadas áreas de especialización comunes a esa escuela. Como crítico literario, se basaba plenamente en su capacidad de deducción y análisis. Así pues, el inspector Connolly, *bon vivant* y bibliófilo, podía recrearse en su invernadero estudiando sus preciosas plantas carnívoras, mientras los guardias de comisaría iban de un lado para otro hipnotizados por las pistas físicas, destruyendo con harta frecuencia las pruebas realmente importantes. No importaba. Connolly poseía ya la solución.

Así pues, mientras yo buscaba a los testigos supervivientes, mandaba télex a lejanos corresponsales, recogía documentos, revisaba periódicos viejos y revistas de sociedad y me sumergía en la historia, Connolly reanudaba su trabajo detectivesco con un estudio exhaustivo de *Debrett's Peerage* y de la lista de alumnos matriculados en Eton en 1918.

[...]

Connolly abandonó Nairobi en 1967 convencido, como Kaplan, de que Broughton era inocente. Y, dos años después, el 18 de mayo de 1969, cuando ya teníamos muy avanzada la investigación, escribió en su cuaderno: "*Su cumpleaños [de Broughton] es el mismo día que el mío. Nosotros los virgo no somos hombres sanguinarios. No creo que fuera él, y me parece que él tampoco lo creía.*"<sup>79</sup>

De fet, el punt de vista que fa servir Fox al llarg de la seva novel·la-reportatge és doble: hi és, d'una banda, el punt de vista de l'autor com a narrador-testimoni que relata el procés d'investigació del cas; i d'una altra, absorbint l'anterior punt de vista, el punt de vista de l'autor omniscient editorial que narra els successos esdevinguts a Kenya a principis dels anys quaranta.

Aquest segon punt de vista és preeminent: després d'una exhaustiva investigació duta a terme conjuntament amb Cyril Connolly, Fox està en condicions de saber-ho i dir-ho tot sobre la història, i a més d'opinar-ne obertament. Si

---

\* James Fox, Pasiones en Kenia, Barcelona, Anagrama, 1988, pp. 68, 169 i 176.

l'anterior passatge ens servia per il·lustrar l'ús que Fox fa de la tècnica del narrador-testimoni, el que reproduïm tot seguit mostra com fa servir l'omnisciència editorial; es tracta d'una evocació biogràfica de Josslyn Hay, el difunt protagonista del reportatge:

"Josslyn ocupaba su tiempo principalmente en las carreras de caballos y el polo, que se consideraba una dolorosa pero fortificante cura para la resaca. Pese a tener una finca en Nakuru, le prestaba poca atención. [...] A diferencia de Berkeley Cole y Denys Finch Hatton, que habian adoptado el chal somali en un gesto de afectación en cierta medida romántico, Josslyn lo llevaba con toda naturalidad, más a la manera de los privilegiados chicos de Pop en Eton, que tenían derecho a hacer estrafalarias variaciones del uniforme escolar envolviéndose en vistosa franela.

El encanto de Josslyn, e incluso su arrogancia, lo acercaban a los hombres que lo rodeaban. Su asunción del papel de líder era espontánea. Había heredado, como los hijos de Maria, "esa cualidad".

Petal Allen, hija de sir Derek Erskine, recuerda a Josslyn Hay como el primer hombre realmente elegante que vio de niña. El se sentaba en su bastón taburete en la pista de carreras, con Petal sobre sus rodillas. Llevaba un traje blanco de seda india, una pajarita de topos y un sombrero de paja. En el Wanjohi solía vestir falda escocesa. Todavía llevaba el cabello pegado con brillantina y dividido a ambos lados de la cabeza; su aspecto destilaba una trascendente perfección. Gozaba de la simpatía de la mayor parte de la comunidad colonial por su afabilidad y su ingenio; era una figura sorprendente que producía una duradera impresión en las personas que conocía.

Sin embargo se sabe muy poco de la vida que llevó en Kenya, aparte de la leyenda de don Juan. Los pocos colonos que lo conocieron y siguen vivos guardan un vago recuerdo de él. Raramente regresaba a Inglaterra. O bien la bebida ha lacrado la memoria, o el conciso estilo del lenguaje colonial, en que cada palabra es definitiva, la ha atrofiado. "¡Oh! Un tremendo encanto. Eso era."<sup>80</sup>

Cal notar, de tota manera, que aquest fragment mostra els límits amb què l'omnisciència topa quan és emprada en periodisme: el reporter pot arribar a saber molt sobre la

-----  
Fox, op. cit., pp. 48 i 49.

història, però mai no igualar la sobirana llibertat  
imaginativa del novel·lista de ficció.

The Professor and the Prostitute, de Linda Wolfe

La combinació de la tècnica de l'omnisciència editorial amb la del narrador-testimoni que hem observat en l'obra de James Fox caracteritza també els reportatges novel·lats de Linda Wolfe, una periodista que, a l'ombra dels seus il·lustres predecessors, practica brillantment el *reporterisme criminològic*. Wolfe és una investigadora meticulosa i una narradora eficaç que aplica les seves dots al periodisme de successos. Com ella mateixa explica, el *new journalism* de Capote, Talese, Mailer i Wolfe l'afectà decisivament:

"Fue entonces cuando se me ocurrió que, en lugar de utilizar acontecimientos reales para alimentar mis ficciones, podía emplear las técnicas de la literatura de ficción en el relato de lo real. Examiné mis recortes de sucesos misteriosos y pensé que sería muy estimulante averiguar más cosas sobre los hechos que describían, e intentar convertirlos en novelas cortas "verdaderas", utilizando diálogos, escenas dramáticas y dándoles una progresión narrativa. Y me dije a mí misma que si ponía a escribir estas "novelas documentales", jamás reproduciría fielmente el descarnado esqueleto de la investigación que sostiene la narración -tal como lo hacían algunos escritores de hechos verdaderos, y lamentablemente continúan haciéndolo-, como por ejemplo actas de juzgados, documentos policiales o entrevistas poco significativas, sino que aplicaría los criterios de selección que había aprendido mientras intentaba escribir literatura de ficción, la disciplina de hacer que cada detalle fuera significativo, y que el ritmo importara más que la acumulación de datos."<sup>81</sup>

I, doncs, es decidí a aplicar a la investigació de successos les tècniques compositives i estilístiques de la *short-story*. Però no a la manera impersonal de Capote,

<sup>81</sup> Linda Wolfe, El profesor y la prostituta y otras historias verdaderas de muerte y locura, Barcelona, Anagrama, 1989, p. 15.



sinó emprant sovint la primera persona gramatical per a intercalar digressions autorials i per a fer manifesta la seva presència en la narració.

Al relat-reportatge que dona títol a la seva antologia, The Professor and the Prostitute, Linda Wolfe narra una història d'amor i mort entre un professor universitari i una meuca, però també, alhora, la història de les seves perquisicions. Aquest és un fragment del desenllaç, acompanyat de les posteriors reflexions de l'autora:

"Los horripilantes y oscuros acontecimientos se desencadenaron muy pronto. Yo me enteré de lo sucedido a través de la confesión de Douglas, un largo y confuso relato que le llevó dos días. Pero los hechos pueden ser contados en mucho menos tiempo.

Robin llegó a casa del profesor a las once menos cuarto. Bill la hizo pasar diciéndole que entrara de una vez y que cerrara la puerta, y ella le preguntó de inmediato si tenía el dinero.

Douglas le respondió que lo tenía, pero no quería dárselo en la planta baja. Había muchas ventanas y los vecinos podían ver que estaba con una mujer que no era su esposa. La invitó a subir al piso de arriba; tenía allí el dinero, en un cajón del estuche del microscopio que guardaba en el ropero de su dormitorio.

[...]

La joven empezó a chillar. Gritó que él era un vagabundo y le debía cinco mil dólares, no dos mil. Le golpeó, le dio puntapiés y le clavó los dientes en la parte interior del muslo. Douglas alzó el martillo y lo estrelló contra el cráneo de Robin.

El martillo dio en el blanco, y Douglas tuvo la sensación de que se hundía en la cabeza de la chica. Le rompió la cabeza, y no era sólo piel lo que veía, sino también tejido cerebral. Douglas la golpeó de nuevo, y es probable que lo hiciera una tercera vez. No sabía muy bien cuántos golpes le había dado, pero a la segunda o tercera vez que golpeó, el martillo penetró más de tres centímetros en el cráneo de Robin.

[...]

Esa noche [un any després del judici] relei en el avión que me llevaba de vuelta a Nueva York algunas de las cartas que Douglas le había escrito a Robin. Una de ellas decía: "*Querida, desde que te conocí he tratado siempre de estar a tu lado cuando me necesitabas, y ahora soy yo quien necesita*

*desesperadamente tu ayuda.*" Esta carta la había escrito inmediatamente después de que le despidieran de Tufts, y era una de las muchas que ella no había contestado. "*!Estoy tan solo! Necesito estar a tu lado, hablar contigo...*", seguía la carta. "*Por favor, no me abandones ahora..., te necesito, querida.*" Todo esto, pensé, sonaba como si fuera amor; tenía toda la apariencia del amor. Pero, de repente, me pregunté si realmente lo era. ¿Acaso no es el amor el sentimiento de que el bienestar de otro es tan importante para uno como el propio bienestar? [...] El no se había enamorado de una chica real, sino de una fantasía, de una quimera. No era extraño que Douglas sintiera que podía borrarla, hacerla desaparecer para siempre. En mi imaginación veía a Douglas y a Robin en la cama, brazos y piernas enredados en un último abrazo, con el martillo sobre sus cabezas. En ese instante pensé que el profesor no había matado a la mujer que amaba sino a la mujer que había creado, que había gozado creando."<sup>82</sup>

L'ús conjunt del narrador-testimoni i de l'omnisciència editorial en el reportatge novel·lat s'escau quan el periodista ha obtingut la informació en què basa el seu relat de dos tipus diferents de fonts: quan la informació és de primera mà -això és, quan el reporter ha observat personalment els fets-, el punt de vista adient és el narrador-testimoni; altrament, quan la informació aconseguida és de segona o de tercera mà -és a dir, quan el reporter l'ha obtingut d'altres fonts, directes o indirectes-, llavors s'escau la tècnica omniscient. Això és precisament el que mostra el fragment de Linda Wolfe que acabem de llegir.

---

<sup>82</sup> Wolfe, op. cit., pp. 82, 83, 91, 120 i 121.

Snowblind, de Robert Sabbag

Un dels millors exemples d'aplicació de l'omnisciència editorial al reportatge novel·lat contemporani és Snowblind. A brief career in the cocaine trade, de Robert Sabbag, un dels autors que concilien millor les tècniques del periodisme d'investigació amb els procediments d'escriptura de la novel·la.

Snowblind... és un extraordinari exercici de reporterisme de saturació, amb el qual Sabbag ressegueix el tràfic de cocaïna entre Colòmbia i els Estats Units amb admirable precisió; i, a més, és una narració apassionant, una *nonfiction novel* construïda a partir de la història d'un hàbil traficant anomenat Zachary Swan.

El procediment compositiu amb què Sabbag construeix la seva novel·la-reportatge combina dos fils expositius: en primer lloc, sobretot, l'al·ludida història del traficant, desenvolupada per mitjà d'una disciplinada omnisciència neutral; i després, al voltant d'aquesta línia narrativa principal, Sabbag fa servir l'omnisciència editorial per a intercalar fragments digressius amb els quals interpreta la conducta dels personatges o proporciona al lector informació de context. El següent passatge n'és un bon exemple:

"Muy raras veces acarició Zachary Swan la idea de que traficando en cocaína pudiera ser una especie de héroe contracultural; y sólo con frecuencia ligeramente menor se complacía en la idea de que el ser traficante le convertía en una especie de símbolo de audacia y distinción. Se consideró, desde el principio, más que nada negociante... y un negociante listo. Y como negociante, fue capaz de adivinar en seguida varias de las reglas tácitas del juego.

El traficante de cocaína, una vez ha pasado la frontera, es un comerciante al por mayor de una mercancía muy fácil de comercializar. Evidentemente, su éxito, como el de cualquier otro individuo que venda al por mayor, depende del *volumen* del negocio que haga y de la rapidez de la *transacción*. Pero si para el comerciante medio al por mayor la transacción es la realidad fundamental y mercantil en la que se basa el volumen (no puede existir una cosa sin la otra), para el traficante de cocaína la transacción es una variable manipulable, con implicaciones más complejas.

[...]

Zachary Swan no era cobarde, pero tampoco tonto. Y no le hizo falta ningún entrenamiento en el campo para darse cuenta de que el derramamiento de sangre, concretamente el suyo, o un periodo en Laevenworth, aunque fuese breve, perjudicaría al negocio. Veía muy claro por qué cualquiera de las dos eventualidades sería contraproducente... sólo en términos de relaciones públicas, las implicaciones eran catastróficas. Aunque no era en modo alguno tímido y aunque (como descubriría posteriormente) tuviera en su interior una reserva de valor estancándose Swan tenía, por carácter, un umbral de resistencia muy bajo. Podía darle un tiento al negocio de la coca, pero sólo con sus propias condiciones. En cuanto el asunto empezase a ponerse mal, para él o para cualquiera de cuya seguridad fuese responsable, lo dejaría."<sup>83</sup>

Es important notar com Sabbag es permet la llibertat de revelar els pensaments del protagonista, una prerrogativa de la ficció que alguns nous periodistes, recolzant-se en una investigació minuciosa, han aplicat al reportatge novel·lat. Tanmateix, aquest reporter es limita a dir el que el personatge pensa o sent, no ho mostra en forma de monòleg interior: això ho han fet -amb discreció, tanmateix- d'altres col·legues seus, com veurem en el capítol dedicat a l'omnisciència selectiva.

---

<sup>83</sup> Robert Sabbag, Ciego de nieve. Traficando con cocaína, Barcelona, Anagrama, 1981, pp. 110 i 112.

The Right Stuff, de Tom Wolfe

En les seves dues incursions en el terreny de la novel·la-reportatge, The Electric Kool-Aid Acid Test i The Right Stuff, Tom Wolfe espren totes les possibilitats de l'omnisciència editorial. De primer, en la fase d'elaboració, Wolfe satura el tema que tracta, especialment per mitjà de les seves grans dots d'observació i de les entrevistes exhaustives amb els protagonistes dels seus relats. I després, posat a escriure, la saturació li permet fer-ho com veritablement li agrada: com un Dickens modern, que a més de saber-ho tot i d'estar a tot arreu no es priva d'opinar obertament ni dubta a *introduir-se* dins la ment dels personatges.

Les novel·les-reportatge de Wolfe combinen el rigor documental amb una distutida però eficaç *técnica conjetural*, amb la qual infereix la psicologia dels personatges a partir de les seves declaracions i respostes.

En el següent fragment, extret de The Right Stuff, qui parla és Wolfe-autor, però alhora també una mena d'astronauta-personatge col·lectiu, el pensament del qual ha estat *inferit* pel periodista:

"Este asunto de ser "astronauta" habia sido desde el principio mismo un asunto increíblemente bueno. Tan buen asunto que parecia tentador incluso para los propios astronautas llarmarse a si mismos astronautas, a pesar de que ése fuese el término oficial. Jamás te referias a los otros como astronautas. Nunca dirias algo asi como "trataré esto con los otros astronautas". Decias: "Trataré esto con los otros compañeros" o "los otros pilotos". En cierto modo, el llamarte a ti mismo "astronauta" era como si un héroe de guerra anduviera por ahí describiendo su oficio como el de "héroe de guerra". Era un asunto increíblemente bueno, era como si el

término "astronauta" se hubiese convertido en un honor, como el término "campeón" o "superestrella", como si la palabra misma fuese uno de la infinita variedad de extras que te proporcionaba el Proyecto Mercury.

Y no sólo extras en un sentido material, además; tenía *todo* lo que te hacía sentir bien, incluyendo lo que era bueno para el alma. Te sumergías durante largos periodos en los cursos de instrucción, en un glorioso aislamiento, un aislamiento bueno, austero y descarnado, en una zona de renta baja, en lugares que parecían santificados Edwards de los viejos tiempos de la serie X-1, y con el mismo espíritu pionero que el dinero no puede comprar, todo el mundo trabajando afanosamente horas y horas, de modo que el rango no significaba nada y la gente no tenía ganas, y además no tenía tiempo de hacerlo, de sentarse y refunfuñar las críticas habituales sobre el trabajo del gobierno.

Y luego, precisamente cuando empezabas a encontrarte en un estado bueno y saludable de agotamiento por el trabajo, te sacaban de tu aislamiento y te llevaban a aquel balcón con el que soñaban en secreto todos los jinetes de caza, aquel balcón en el que te presentabas a las multitudes como el Papa y... ¡sucedia de verdad! El pueblo de Norteamérica te vitoreaba incesantemente durante treinta minutos o así, y luego volvías a tu noble aislamiento a seguir trabajando... o a hacer unas pruebecitas de destreza a fin de establecer firmemente las coordenadas santas de la vida de jinete de caza, que eran, por supuesto, Volar & Beber y Beber & Conducir y demás. [...]"<sup>84</sup>

L'omnisciència editorial que sol practicar Wolfe és ben diferent de la que cultiven autors com James Fox, Robert Sabbag i, especialment, Gay Talese. En aquests, les valoracions, interpretacions i comentaris, sempre discrets, formen part de la textura del relat, hi són harmoniosament encastats; en Wolfe, en canvi, els judicis són constants i aliens a tota contenció: interrompen repetidament la narració, són estentoris, fins i tot xisclants. La llibertat per a opinar amb profusió és, sens dubte, un dels trets bàsics de l'estil Wolfe, qui mai no s'està de tronar

---

<sup>84</sup> Tom Wolfe, Lo que hay que tener, Barcelona, Anagrama, 1984, pp. 109 i 110.

#### 4.4.2. L'OMNISCICIENCIA NEUTRAL

La diferència entre l'omnisciència editorial i la neutral rau en el fet que en aquesta l'autor, malgrat dir-ho i saber-ho tot, no manifesta les seves opinions ni sobre la conducta dels personatges ni sobre d'altres aspectes de la història; tot i així, continua essent ell, totpoderós i omnipresent, la veu relatora. El tret característic d'aquest tipus d'omnisciència

"és que l'autor sempre és a punt d'intervenir personalment entre el lector i la història; fins i tot quan planteja una escena, la referirà tal com la veu ell i no pas com la veuen les seves criatures"<sup>85</sup>

En definitiva, amb l'omnisciència neutral l'autor s'està de fer intrusions directes, però continua arrogant-se en solitari la facultat de contar la història: n'és la veu única que tot ho sap, però que ja no judica obertament.

Entestat a assolir una novel·la de tècnica transparent i a absentar-se del tot de la narració, Flaubert va aplicar aquest procediment a Madame Bovary de manera radical, exemplar. Pocs anys després, molt influït per l'estètica flaubertiana de la impersonalitat, Guy de Maupassant va provar de fer el mateix a Bel Ami; el següent fragment, corresponent a l'inici del capítol quart de la segona part de la novel·la, n'és una bona prova:

"La plaza de la Trinidad estaba casi desierta, bajo un brillante sol de julio. Un pesado calor aplastaba a Paris, como si el aire de lo alto,

<sup>85</sup> Friedman, op. cit., p. 51.

cargado, abrasador, se hubiera desplomado sobre la ciudad, un aire espeso y punzante que hacía daño en el pecho.

Los surtidores, delante de la iglesia, caían blandamente. Parecían cansados de correr, fatigados y blandos también, y el líquido del estanque, donde flotaban hojas y trozos de papel, tenía un aspecto un poco verdoso, espeso y glauco.

Un perro había saltado por encima del reborde de piedra y se bañaba en aquellas ondas dudosas. Unas personas sentadas en los bancos del jardincillo redondo que contornea el pórtico miraban con envidia al animal.

Du Roy sacó su reloj. Aún no eran sino las tres. Llegaba treinta minutos antes.

Reía pensando en la cita. "*Las iglesias le sirven para todo, se decía. La consuelan de haberse casado con un judío, le dan una actitud de protesta en el mundo político, un aire como es debido en el mundo distinguido, y un abrigo para sus encuentros galantes. [...].*"

Caminaba lentamente a lo largo del estanque; después miró de nuevo la hora en el reloj del campanario, que adelantaba dos minutos respecto al suyo. Señalaba las tres y cinco.

Pensó que estaría aún mejor en el interior y entró.

Lo asaltó un frescor de cueva; lo aspiró con delicia, y después dio una vuelta por la nave para conocer bien el lugar.

Otra marcha regular, interrumpida a veces, reanudada luego, respondía, al fondo del vasto monumento, al ruido de sus pasos que ascendía sonoro bajo la alta bóveda. Le entró la curiosidad de conocer al paseante. Lo buscó. Era un señor gordo y calvo, que caminaba mirando hacia arriba, con el sombrero a la espalda. [...]"<sup>86</sup>

Un altre novel·lista que usà l'omnisciència neutral amb profusió fou Emile Zola, entestat a fer de les seves obres veritables *enquêtes* i *études* socials amb valor científic. La tècnica que estem examinant n'era el mitjà adequat, com posa de manifest el següent fragment de Le ventre de Paris:

---

<sup>86</sup> Guy de Maupassant, Bel Ami, Madrid, Alianza Editorial, 1985, pp. 255 i 256.



des de de dalt, com un demiürg omnipotent, o de remugar en mig del relat, com un apuntador entremaliat i burleta. L'humorisme és en Tom Wolfe una temptació constant, fins al punt que alguns aspectes de la seva obra periodístico-literària deuen menys als novel·listes realistes el XIX que a la tradició d'escriptors satírics que inclou a Rabelais, Quevedo i Sterne.

Cal afegir encara una altra observació liminar: la *técnica conjetural* que Wolfe practica per a copsar la psicologia aliena li permet també inferir els pensaments i sentiments d'un personatge particular i plasmar-los en forma d'*estil indirecte lliure* o fins, en els casos més extrems, de *monòleg interior*. Però això, que indiscutiblement forma part de les prerrogatives de l'omnisciència editorial, ho veurem amb detall quan parlem de l'omnisciència selectiva.

"Los primeros meses no sufrió demasiado [Florent, el protagonista] con ese olor penetrante. El invierno era duro; las heladas mudaban las calles en espejos, los carambanos ponían un guipur blanco en las mesas de mármol y en las fuentes. Por la mañana había que encender pequeños anafes bajo los grifos para obtener un hilillo de agua. Los pescados, helados, con la cola torcida, sin brillo y ásperos como metales mates, sonaban con un ruido quebradizo de hierro colado. Hasta febrero el pabellón siguió lamentable, erizado, desolado, con su sudario de hielo. Pero llegó el deshielo, el tiempo suave, las nieblas y las lluvias de marzo. Entonces los pescados se ablandaron, se anegaron; olores de carnes descompuestas se mezclaron con los sosos efluvios de fango que llegaban de las calles vecinas. Hedor vago todavía, dulzor repugnante de humedad, que se arrastraba a ras del suelo. Después, en las tardes ardientes de junio, el hedor ascendió, el aire se cargó de un vaho pestilente. Se abrían las ventanas superiores, grandes toldos de lienzo gris colgaban bajo el cielo candente, una lluvia de fuego caía sobre el Mercado, lo calentaba como un horno de chapa; y ni un viento barria ese vapor de pescado podrido. Los puestos de venta humeaban.

Florent sufrió entonces por aquel cúmulo de alimentos en medio del cual vivía. Volvieron a entrar los ascos de la salchichería, más intolerables. Había soportado hedores igual de terribles, pero no procedían del vientre. Su estómago estrecho de hombre flaco se rebelaba, al pasar por delante de aquellos mostradores de pescados mojados con abundante agua, que el calor echaba a perder. Lo alimentaban con sus perfumes fuertes, lo ahogaban, como si tuviera una indigestión de olores. Cuando se encerraba en su despacho, la repugnancia lo seguía, penetrando por las maderas mal encajadas de la puerta y la ventana. Los días de cielo gris, el cuartito estaba muy oscuro; era como un largo crepúsculo, en el fondo de un nauseabundo pantano. A menudo, presa de ansiedades nerviosas, sentía necesidad de caminar, bajaba a los sótanos, por la ancha escalera que se abre en medio del pabellón. Allí, en el aire cerrado, en la penumbra de algunos faroles de gas, encontraba de nuevo el frescor del agua pura. [...]"<sup>87</sup>

Cal notar, per cert, a part de la impecable aplicació de la tècnica de l'omnisciència neutral, la qualitat de l'evocació que Zola fa del mercat central de París, un

---

<sup>87</sup> Emile Zola, El vientre de París, Madrid, Alianza Editorial, 1982, pp. 148 i 149.

veritable model de prosa descriptiva.

#### 4.4.2.1. L'OMNISCIENTIA NEUTRAL EN EL REPORTATGE NOVEL·LAT

L'ús de l'omniscientia neutral caracteritza, entre d'altres trets, un dels principals corrents del reportatge novel·lat contemporani, aquell que hem inclòs abans dins la *linia New Yorker*. Desenvolupat quasi amb exclusivitat als Estats Units, aquest corrent representa sens dubte la més radical aproximació del reportatge contemporani a les tècniques i a l'estètica de la novel·la realista *objectiva* del vuit-cents, i això fins al punt que les obres que ha produït han estat denominades *nonfiction novels* o *novel·les-reportatge*.

Els autors de *novel·les-reportatge* han volgut dur a terme una simbiosi acabada entre els procediments de documentació propis del reporterisme d'investigació i les convencions compositives i estilístiques de la novel·la realista *objectiva*. A diferència dels reportatges novel·lats, les *novel·les-reportatge* no es limiten a incorporar a la seva escriptura alguns procediments manllevats a la tradició novel·listica realista: en fan una assimilació virtualment total, n'apliquen tots els recursos, tal com els modelaren autors com Flaubert, Maupassant, Tolstoi o Zola.

La voluntat d'*impassibilitat*, els efectes de *transparència* i de *versemblança*, la rigorosa arquitectura de les grans novel·les realistes són trets que escriptors com

Truman Capote, Norman Mailer, Lillian Ross, James Fox i Gay Talese han assumit radicalment. I, com varen fer els realistes del vuit-cents, aquests reporters han fet de l'*omnisciència neutral* un des seus recursos fonamentals.

## In Cold Blood, de Truman Capote

A In Cold Blood, Truman Capote va fer una aplicació sistemàtica de l'omnisciència neutral, amb la qual va obtenir el resultat que buscava: escriure una novel·la sobre fets reals en que ell, autor de la investigació i amic personal dels seus protagonistes principals, no hi aparegués enlloc. Com Flaubert a Madame Bovary, Capote volia restar impassible, com un deu en la creació, capaç de saber-ho i dir-ho tot sobre la història, però sempre absent. Bona part de l'indiscutible mèrit literari de la novel·la-reportatge de Capote cal atribuir-lo a l'impecable respecte d'aquest principi estètic, per bé l'escriptor no va saber o no va voler evitar que les seves emocions traspassessin més d'un cop la ponderada, sòbria textura de les seves pàgines.

En el següent passatge, un Capote omniscient i formalment neutral relata l'execució de Dick Hickock, un dels dos criminals que protagonitzen la seva obra:

"La pluja sobtada batia la teulada del magatzem. El so, no pas gaire diferent del ram, ram, pataplum dels timbals d'una desfilada, assenyalava l'arribada d'en Hickock. Acompanyat de sis guardes i d'un capellà que murmurava oracions, va entrar al lloc de la mort amb les mans lligades i portant un horrible arnès de tires de cuir que li subjectava els braços al pit. Al peu de la forca l'escarceller va llegir l'ordre oficial d'execució, un document de dues pàgines, i, mentre llegia, els ulls d'en Hickock, afeblits pels cinc anys d'ombres de la cel·la, miraven el petit auditori sense veure res. En veu baixa va demanar al guarda més proper si no hi havia present algun membre de la família Clutter. Quan li van dir que no, el pres va semblar contrariat, com si pensés que el protocol que voltava tot aquell ritual de revenja no era observat degudament.

Com és costum, quan l'escarceller hagué llegit el text va preguntar al condemnat si volia fer alguna declaració. En Hickock va indicar que sí amb el cap.

- Només vull dir que no tinc cap ressentiment. Vosaltres m'envieu a un món millor que no pas aquest.

Llavors, com si volgués refermar-ho, va encaixar de mans amb els quatre homes més directament responsables de la seva captura i de la prova de la seva culpabilitat: els agents del K.B.I. Roy Church, Clarence Duntz, Harold Nye i el mateix Dewey.

- Content de veure-us -va dir-los, amb el seu somriure més seductor, com si regraciés els convidats al seu propi funeral.

El botxi va tossir. Impacient, es va treure el barret de vaquer i se'l posà de nou, un gest reminiscent de les indignades estarrufades d'un indiot que després es tranquil·litza i es torna a allisar les plomes del coll, i en Hickock, advertit per una discreta colzada d'un dels acompanyants, va pujar els graons del cadafal.

- El Senyor ho dóna, el Senyor ho pren. Benefi sigui el Seu Nom -entonava el capellà, mentre s'accelerava el soroll de la pluja, mentre el nus escorredor era col·locat i una delicada màscara negra era lligada tapant els ulls del sentenciat-. Que Déu tingui pietat de la teva ànima.

La trampa s'obrí, i en Kickock va quedar penjat vint minuts, fins que, al capdavant, el metge de la presó digué:

- Declaro mort aquest home.

Va arribar el furgó fúnebre, amb els fars del davant brillants com granets de vidre sota la pluja, i va entrar al magatzem. El cadàver, damunt una llitera i amortallat amb una flassada, va ésser penjat al furgó i va perdre's en la nit."<sup>88</sup>

L'ús rigorós de l'omnisciència neutral que fa Capote no elimina la mirada i el judici de l'autor sobre la història que relata, però sí que els fa tàcits, subterranis. Per comptes d'opinar obertament, Capote ho fa implícitament en triar i presentar el material de la història: In Cold Blood, és evident, resulta ser un al·legat contra la pena de mort, però no a l'estil d'un manifest o d'una novel·la de tesi, sinó a la manera subtil d'aquelles narracions que extreuen la seva força persuasiva de l'eixamplament que

---  
\*\* Truman Capote, A sang freda, Barcelona, Aymà, 1966, pp. 316 i 317.

provoca en la ment del lector el món que posen dempeus.