

Cesarz Czytelnik, de Ryszard Kapuscinski

Ryszard Kapuscinski ha usat la tècnica del narrador-testimoni múltiple en els seus *reportatges poètics* Cesarz Czytelnik (El emperador) i Szachinszach (El Sha), i n'ha obtingut òptims resultats. Concebudes com a semblances de tirans inacessibles, l'ús en totes dues peces de testimoniats encreuats multiplica les perspectives i els angles de visió, alhora que contribueix a evocar la insalvable distància física i simbòlica que separava Haile Selassie i Mohammad Reza Palhevi dels seus súbdits i cortesans.

Cesarz Czytelnik, particularment, és un reportatge plurivocal en què el retrat de l'emperador d'Etiòpia es va component a mesura que es desenrotllen els relats retrospectius dels cortesans -militars, porta-coixins, caps de protocol, consellers, guàrdies de palau, etcètera- que el van conèixer, alguns de prop i la major part de lluny. Bona part dels testimoniats són encastats al llarg del fil cronològic principal -el que relata els orígens, *esplendor* i decadència de l'emperador-, però n'hi ha que són disposats en funció de criteris temàtics o espacials.

Kapuscinski, desatent a les normes del periodisme ortodox, no identifica les fonts informatives; simplement indica la seva intervenció amb una inicial:

"L.C.:

El Emperador dormia en una cama de nogal claro, muy ancha. Era tan menudo y frágil que apenas si se le veía entre las sábanas. Con la vejez se volvió más pequeño; pesaba cincuenta kilos. Comía cada vez menos y nunca tomaba alcohol.

[...]

Y.M.:

El Emperador daba comienzo a la jornada escuchando denuncias. La noche es tiempo peligroso de conjuras y Haile Selassie sabia que lo que ocurriese de noche era mucho más importante que lo que ocurriese de día; de día podía observar, tenía a todo el mundo bajo control; por la noche tal tarea resultaba imposible. Por tal motivo consideraba de suma importancia las denuncias matutinas.

[...]

T. K-B.:

La multitud que daba la bienvenida al Monarca en la explanada estaba formada por gente próxima a su persona. Nos reuníamos allí muy temprano para no perdernos su llegada, pues aquel momento tenía para nosotros singular importancia. Todos y cada uno queríamos hacernos visibles con la esperanza de no pasarle inadvertidos. No, no es que se soñase en ser notado de una manera especial: el Gran Señor me ha visto, se acerca y entabla una conversación. ¡No, no se trataba de eso en absoluto! Li diré sin rodeos: La gente anhelaba que el Emperador reparase en ellos aunque fuese de la forma más insignificante, deseaba una simple mirada, la más mínima cosa: una mirada inconsistente, más aún, secundaria y fútil; una simple ojeada que en nada comprometiese al Monarca, algo brevísimo, como una fracción de segundo y que, sin embargo, sería tal que sentiríamos una gran sacudida en nuestro interior y nos dominaría una desbordante sensación de triunfo: ¡nos había percibido! ¡Qué fuerza infundía semejante sensación! ¡Qué posibilidades tan ilimitadas abría!

[...]

M.S.:

Durante muchos años servi a Su Altísima Majestad como encargado del mortero. Colocaba la máquina cerca del lugar en que el Bondadoso Monarca ofrecía banquetes a los pobres, ávidos de puchero. Cuando el festín tocaba a su término, yo disparaba al aire unas cuantas salvas. Una vez disparadas, los proyectiles se abrían dejando salir de su interior unas nubes multicolores que poco a poco iban cayendo suavemente sobre la tierra: no eran sino pañuelos variopintos con la efigie del Emperador. La gente se agolpaba, se empujaba a codazos, alargaba las manos; todos querían volver a casa con el retrato de Nuestro Señor, milagrosamente caído del cielo.

[...]

A.A.:

Y teníamos, querido amigo, una prensa muy leal, de una lealtad ejemplar, diría yo. Tampoco es que fuera una prensa excesivamente importante, a decir verdad, puesto que para treinta millones largos de súbditos se imprimían diariamente veinticinco mil ejemplares de periódicos, pero Nuestro Señor opinaba que incluso la prensa más adicta no debía aparecer en abundancia, pues tal exceso con el tiempo podría crear el hábito de leer y de ahí no hay más que un paso al

hábito de pensar, y ya se sabe la de disgustos, sinsabores, tormentos y quebraderos de cabeza que esto acarrea."¹⁰⁷

En multiplicar les visions i les versions sobre un únic tema, història o personatge, la tècnica *Rashomon* que emprà Kapuscinski ret esplèndids resultats: el lector accedeix a un relat travat polifònicament, d'una extraordinària riquesa de matisos.

La dificultat inherent a tal procedient és, però, important: el reporter treballa a partir de materials documentals diversos i esparsos en el temps i en l'espai, i li cal esmerçar un acurat esforç de composició perquè el calidoscopi resulti congruent. Per tal de cohesionar els múltiples testimoniatsges, Kapuscinski fa ocasionals intervencions amb les quals indica els canvis de temps i d'espai, proporciona al lector informacions de context, lliga els caps solts del relat o bé introdueix consideracions i comentaris autorials. I se'n surt: l'efecte de contrapunt obtingut és admirablement eficaç.

¹⁰⁷ Ryszard Kapuscinski, El Emperador, Barcelona, Anagrama, 1989, pp. 13, 14, 15, 23, 135 i 138.

4.4.4. EL NARRADOR-PROTAGONISTA

L'adopció del punt de vista del narrador-protagonista comporta el traspàs de la veu relatora al personatge principal de la història, qui l'explica des de la seva òptica, sovint per mitjà de la primera persona gramatical. Aquest trasllat, com és obvi, limita encara més els privilegis cognoscitius del narrador.

El narrador-testimoni gaudeix de més mobilitat que el narrador-protagonista, i el seu caràcter perifèric li dona un nombre i una diversitat de fonts d'informació que no estan a l'abast d'aquest. Per causa del seu paper central en l'acció, el relator protagonista s'ha de limitar forçosament a narrar la història univocament, a través dels seus pensaments, sentiments i experiències. L'angle de visió a l'abast del lector, per tant, ja no és el d'una perifèria mòbil, sinó el d'un centre fix.

Un ús il·lustratiu de la tècnica del narrador-protagonista ens el proporciona La plaça del Diamant, de Mercè Rodoreda:

"Des del meu racó, jo tenia una por molt grossa. I quan ell ja era a dins del llit, per donar-me exemple, com va dir, em vaig començar a despullar. Sempre havia tingut por d'aquell moment. M'havien dit que s'hi arriba per un camí de flors i se'n surt per un camí de llàgrimes. I que et duen a l'engany amb alegria... Perquè de petita havia sentit a dir que et parteixen. I jo sempre havia tingut molta por de morir partida. Les dones, deien, moren partides... La feina ja comença quan es casen. I si no s'han ben partit, la llevadora les acaba de partir amb ganivet o a cops de vidre d'ampolla i ja queden així per sempre, o estripades o cosides, i per això les casades es cansen més aviat quan han d'estar una estona dretes. I els senyors que ho saben, si el tramvia va massa ple, i n'hi ha unes quantes que han d'estar dretes, s'aixequen i les fan seure i, els que no ho saben, es

queden asseguts. I quan em vaig posar a plorar en Quimet va aixecar el cap per damunt de la gira del llençol i em va preguntar què em passava i li vaig confessar la veritat: la por de morir partida. I va riure i va dir que sí, que hi havia hagut un cas, el cas de la reina Bustamante, que el seu marit, per no tenir feina, la va fer partir per un cavall i de resultes va morir. I vinga riure, i riure, i més riure. Per això no podia explicar la nit de nuvis a la senyora Enriqueta, perquè el dia del casament, quan vam arribar al pis, en Quimet em va fer anar a buscar provisions, va barrar la porta i va fer durar la nit de nuvis una setmana. Però el que vaig explicar a la senyora Enriqueta va ser el cas de la reina Bustamante i va dir que sí, que era horrorós, però que encara era més horrorós el que li feia el seu marit, que ja feia anys que la pluja el regava i que les malves li florien al damunt, que la lligava al llit crucificada perquè ella sempre volia fugir. I quan es posava una mica tossuda a voler saber la nit de nuvis procurava distreure-la i una bona distracció va ser el balanç. I la història de la clau perduda."¹⁰⁸

Un altre ús d'aquest procediment el trobem a L'étranger, d'Albert Camus. Les primeres línies de l'obra ja assenyalen el to de la novel·la sencera:

"Hoy ha muerto mamá. O quizá ayer. No lo sé. Recibi un telegrama del asilo: "Falleció su madre. Entierro mañana. Sentidas condolencias." Pero no quiere decir nada. Quizá haya sido ayer."¹⁰⁹

Són molt nombroses les novel·les compostes mitjançant la tècnica del narrador-protagonista. A part de les ja consignades, podem citar d'altres tan diverses com The Life and Opinions of Tristram Shandy, de Laurence Sterne, Gullivers's Travels, de Jonathan Swift, Red Harvest, de Dashiell Hammet, The Catcher in the Rye, de J.B. Salinger o Invisible Man, de Ralph Ellison. Fora de la novel·la de ficció, el narrador-protagonista és el punt de vista

¹⁰⁸ Mercè Rodoreda, La plaça del Diamant, Barcelona, Club Editor, 1983, pp. 63 i 64.

¹⁰⁹ Albert Camus, El extranjero, Madrid, Alianza Editorial, 1971, p. 7.

caracteristic dels diaris i de les autobiografies.

4.4.4.1. EL NARRADOR PROTAGONISTA EN EL REPORTATGE NOVEL.LAT

L'ús del punt de vista del *narrador-protagonista* en el reportatge novel.lat pot satisfer, d'antuvi, dos propòsits ben diferents. Hi són, d'una banda, aquells reportatges en què el periodista ha protagonitzat efectivament els fets que narra, sigui confesadament o d'amagat; la primera possibilitat l'exemplifiquen peces com O que é isso, companheiro?, de Fernando Gabeira, Hell's Angels, de Hunter S. Thompson, Paper Lion, de George Plimpton, o The Armies of the Night, de Norman Mailer; de la segona, molt infreqüent, és un exemple destacat Ganz Unten, de Günter Wallraff, autor especialitzat en el que val a anomenar *reporterisme clandestí*.

En segon lloc, la tècnica del narrador-protagonista pot tenir un ús més pròpiament novel·listic, quan el reporter delega la veu relatora en un o en diversos personatges inserits dins la mateixa història narrada: és el cas de reportatges com La canción de Rachel, de Miguel Barnet; La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile, de Gabriel Garcia Márquez; o Los Topos, de Jesús Torbado i Manuel Leguineche.

O que é isso, companheiro?, de Fernando Gabeira

La utilització de la tècnica del narrador-protagonista per a narrar fets viscuts personalment pel periodista és constant a O que é isso, companheiro?, de Fernando Gabeira, obra que barreja els trets propis del reportatge novel·lat amb els de l'autobiografia. En el text següent, Gabeira relata la seva detenció per la policia politica brasilera:

"Escuché gritos de "¡Alto! ¡Alto!" Oí los primeros disparos y hasta me entusiasmé: los tiros explotaban y yo continuaba corriendo. Hasta que intenté abandonar la calle y ganar un matorral; entonces una bala me alcanzó por la espalda. Sentí sólo un golpe en la frente, un dolor agudo, y dejé caer el cuerpo. Pensaba: me voy a levantar y continuar la carrera, aun con esa bala en la espalda. Voy a levantarme y meterme en el matorral; esas cosas que se piensan en el suelo, sin ninguna consecuencia práctica, como el luchador batido que imagina, diez veces, subir otra vez al ring y no advierte que el combate terminó. Pensaba otra vez en levantarme y mi cuerpo estaba hundido en el polvo de la calle. Quedé reducido a la idea de correr, y ellos me cercaron. Sentí que la pistola apuntaba contra mi cabeza. Su dueño dijo:

- Voy a terminar con él.

El que llegó un poco después, sólo respondió:

- No. Hay que interrogarlo.

Transcurrieron algunos segundos. ¿Quién ganaría aquella discusión? El tiro de gracia no era descerrajado. De la casa regresaron los demás y dijeron:

- Es el tipo que vino de Rio, vamos a llevárnoslo.

Me arrojaron al fondo de una camioneta. Eran las cinco de la tarde, aproximadamente. El que me acertó el tiro era el mulato de pequeña estatura, probablemente. Estaba bastante contento. El conductor trataba de ganar mayor velocidad y uno de ellos se dio vuelta y me preguntó cómo me sentía. Yo estaba delirando; pensaba en todos los muertos célebres, en la lucha por un porvenir mejor para América Latina, en el curso de las cosas que me lanzaron de Avenida Rio Branco, del blacón del *Jornal do Brasil*, a una calle polvorienta, boca abajo, en Sao Paulo; en la posibilidad de que mi camiseta Hering estuviera empapada en sangre; pensaba en los hermanos Peredo que habian sido asesinados del mismo modo, en Bolivia, pensaba en los estudiantes guardando un

minuto de silencio por todos nosotros, los que llevábamos tiros en la espalda, y pensaba que al día siguiente, a lo sumo, los compañeros de Río sabrían que yo había caído en Sao Paulo.

- Duele bastante -contesté."¹¹⁰

Que el periodista d'atribueixi el protagonisme en la història que relata, com fa Gabeira en aquest fragment, es justifica només quan la seva participació directa en els fets és indispensable per a proporcionar al lector un testimoniatge fefaent.

Els riscos que l'aplicació d'aquesta tècnica al reportatge novel·lat comporta són, però, considerables: el més important és, sens dubte, el de l'autobiografisme exacerbant, que tendeix a fer èmfasi en la peripècia del reporter en detriment de l'atenció a la història pròpiament dita. Son freqüents els reportatges d'aquesta espècie que s'acosten perillosament al gènere autobiogràfic.

La tècnica del narrador-protagonista pot, tanmateix, produir beneficis indubtables: el primer és que el periodista, en un exercici radical de sinceritat, posa de manifest la seva intervenció en els fets i la manera com això altera la situació observada; i el segon, no menys important, és que el reporter que viu els fets en carn pròpia té un accés privilegiat a la informació, impossible d'aconseguir pels mitjans *convencionals* d'indagació periodística.

D'això que acabem de dir en són bona mostra els reportatges de Hunter S. Thompson, George Plimpton, Norman

¹¹⁰ Fernando Gabeira, !A por otra, compañero!, Barcelona, Anagrama, 1981, pp. 149 i 150.

Mailer i Günter Wallraff que examinarem tot seguit.

Hell's Angels, de Hunter S. Thompson

Hunter S. Thompson practica el que ell mateix anomena *gonzo journalism*, un tipus de reporterisme consistent a immerngir-se dins els fets i les situacions que el periodista vol desentranyar. El reporter *gonzo* no només observa pacientment o acompanya els protagonistes dels esdeveniments, sinó que n'esdevé ell mateix un veritable participant; de dins estant, és capaç d'oferir-ne després un relat que neix sobretot de l'experiència pròpia, per bé que Thompson la complementa eficaçment amb la resta de recursos documentals propis del reportatge convencional: informes i *dossiers*, entrevistes, confidències *off the record*, retalls de premsa, gravacions, fotografies i, també, reflexions personals.

Durant els últims vint anys, H. S. Thompson ha practicat el periodisme *gonzo* en tots els seus reportatges novel·lats, però és probablement a Hell's Angels, una investigació sobre la vida de la famosa tribu de motoristes nòmades, on ho ha fet més radicalment.

En el següent passatge, H. S. Thompson, ja en les pàgines finals del reportatge, fa balanç de la seva llarga convivència amb els Angels de l'Infern:

"Más o menos por entonces, empezó a deteriorarse mi prolongada relación con los Angeles. Toda la ironía desapareció en cuanto empezaron a creer en sus propios sueltos de prensa, y ya no resultaba nada divertido beber con ellos. No había ya misterio; el exceso de exposición había reducido la amenaza a un denominador demasiado común, y, en cuanto el retrato de grupo se hizo más comprensible, se hizo también menos atractivo.

Yo había vivido durante casi un año en un mundo que de entrada parecía bastante original. Se hizo evidente desde el principio que la amenaza guardaba

escasa semejanza con su imagen pública, pero había cierto gozo en compartir la ironía de los Angeles y la conmoción que habían creado. Luego, a medida que atrajeron más atención, la mística se estiró tanto que acabó siendo transparente. Una tarde, estaba sentado en El Adobe y vi a un Angel que estaba vendiéndoles un puñado de pastillas de un barbitúrico a un grupo de golfillos que no tenían más de dieciséis años; me di cuenta que las raíces de aquello que merodeaba no estaban en ningún mito norteamericano honrado por el tiempo sino justo allí bajo mis pies en un nuevo tipo de sociedad que sólo está empezando a tomar forma. Ver a los Angeles como portadores de la vieja tradición "individualista" "que hizo grande a este país" es un medio indoloro de no querer verles como lo que realmente son: no un resto romántico, sino la primera oleada de un futuro para el que nuestra historia no nos ha preparado. Los Angeles son prototipos. Su falta de cultura y de educación no sólo les ha hecho completamente inútiles en una economía muy tecnificada, sino que les ha proporcionado, además, el ocio necesario para cultivar un vigoroso resentimiento... y para traducirlo en un culto destructivo que los medios de comunicación insisten en retratarnos como una especie de rareza aislada, un fenómeno temporal que se extinguirá pronto, una vez que ha llamado la atención de la policía. [...]"¹¹¹

El mèrit del treball de Thompson rau, al meu entendre, en la seva capacitat per a espremer tots els beneficis que virtualment por retre la tècnica del narrador-protagonista sense incórrer en l'error de l'autobiografisme. El reporter hi és amb els Angels només perquè cal que hi sigui, però no embafa al lector amb la rememoració del seu itinerari personal. Després de mesos d'acompanyar els motoristes, Thompson n'obté un coneixement directe al que no hagués pogut accedir per altres vies més ortodoxes, i tanmateix defuig el risc d'identificar-se acriticament amb la tribu. Tal com mostra el passatge que acabem de reproduir, el reporter és capaç de passar de l'experiència directa a la

¹¹¹ Hunter S. Thompson, Los Angeles del Infierno. Una extraña y terrible saga, Barcelona, Anagrama, 1980, pp. 281 i 282.

reflexió distanciada, decantada després d'haver viscut
perillosament.

Paper Lion, de George Plimpton

A Paper Lion, George Plimpton fa servir un procediment semblant: s'immergeix en les situacions que vol desentranyar i les viu en carn pròpia, en aquest cas convertint-se durant sis mesos en jugador de l'equip de futbol americà Detroit Lions. El el passatge següent, el reporter relata la seva mediocre participació en un dels partits:

"Again, I knew exactly how the play was going to develop-back those seven yards into the defensive pocket for the three to four seconds it was supposed to hold, and Pietrosante, the three back, would go down in his pattern, ten yards straight, then cut over the middle, and I would hit him.

"Set!... sixteen!... eighty-eight... fifty-five ... hut one... hut two... hut three..."

The ball slapped into my palm at "three." I turned and started back. I could feel my balance going, and two yards behind the line of scrimmage I fell down -absolutely flat, as if my feet had been pinned under a trip wire stretched across the field, not a hand laid on me. I heard a great roar go up from the crowd. Suffused as I had been with confidence, I could scarcely believe what had happened. Mud cleats catching in the grass? Slipped in the dew? I felt my jaw go ajar in my helmet. "Wha'?' Wha'?" -the mortification beginning to come fast. I rose hurriedly to my knees at the referee's whistle, and I could see my teammates's big silver helmets with the blue Lion decals turn toward me, some of the players rising from blocks they'd thrown to protect me, their faces masked, automaton, prognathous with the helmet bars protruding toward me, characterless, yet the dismay was in the set of their bodies as they loped back for the huddle. The schoolmaster's voice flailed at me inside my helmet. "Ox!" it cried. "Clumsy oaf."

I joined the huddle. "Sorry, sorry," I said.

"Call the play, man," came a voice from one of the helmets.

"I don't know what happened," I said.

"Call it, man."¹¹²

L'experiència autobiogràfica és aquí, com abans en el cas de Thompson, no pas la finalitat del reporter, sinó l'instrument per a conèixer a fons una situació altrament inaccessible. Plimpton és ell mateix part de la història, però no el seu objecte principal. La seva discreció encomiable, tanmateix, no és precisament una de les virtuts de què pot presumir un altre reporter participant: Norman Mailer.

George Plimpton, "Paper Lion", dins Wolfe, op. cit., 1973, p.

The Armies of the Night, de Norman Mailer

La tècnica del narrador protagonista, molt adequada al *periodisme participant* de Thompson i Plimpton, proporciona als reportatges on s'aplica una enorme força representativa i, alhora, *autentifica* la informació, li dona una capacitat de convicció directa, irrefutable. Utilitzada com a únic recurs expositiu, però, la tècnica limita l'arc de possibilitats d'accés a la informació i pot fer que el reportatge resulti monòtonament autobiogràfic. Gairebé tots els reporters examinats l'empren en combinació amb d'altres punts de vista que permeten d'ampliar la gamma de perspectives.

Un exemple d'aquest ús combinat el proporciona Norman Mailer a The Armies of the Night, reportatge novel·lat sobre la gran marxa que es va fer el 1967 sobre el Pentagon per a protestar contra la intervenció dels Estats Units a Vietnam. Es tracta d'una obra de caràcter autobiogràfic: Mailer no va *cobrir* l'esdeveniment en qualitat de reporter, sinó de participant destacat.

La singularitat de la peça rau en el desdoblament del punt de vista: Mailer-autor omniscient és la veu relatora principal, que comenta constantment la història i alhora és *present* arreu; però alhora, el Mailer-demiürg s'incorpora al relat en la figura de "Mailer"-personatge principal, del qual parla en tercera persona gramatical.

El doble punt de vista emprat per Mailer li permet de combinar els beneficis de l'observació participant en els fets amb el distanciament que facilita el relat *exogen*. El

periodista narra allò que va viure en qualitat de protagonista, però alhora és capaç, a posteriori, de distanciar-se del relat immediat mitjançant la reflexió retrospectiva i l'ús d'informacions i documents complementaris. Un benefici adicional n'és la *desfamiliarització* resultant del fet que Mailer-autor parli de "Mailer"-personatge. En el següent fragment, l'autor reflexiona sobre aquesta tècnica:

"Escribir la historia intima de una acontecimiento en la que se hace recaer el protagonismo sobre una figura no central en tal acontecimiento, es dar lugar de inmediato a interrogantes acerca de la competencia del historiador. O, ciertamente, de la honestidad de sus motivaciones. La figura elegida resultará quizá más conveniente a sus intereses que crucial para la historia. El lógico que tales observaciones escépticas surjan espontáneamente ante la elección de nuestro particular protagonista. Pero podría alegarse que a este historiador no le cupo otra alternativa. Aun cuando tal alegato quizá no sea necesariamente inexacto, será no obstante preferible que el historiador exponga sus buenos motivos.

"La Marcha sobre el Pentágonu que nos ocupa fue un acontecimiento ambiguo cuya esencial validez o sinrazón quizá no pueda enjuiciarse hasta dentro de diez o veinte años (o tal vez nunca). Así, asignar el protagonismo en nuestro fresco a las cabezas, organizadores o inspiradores de la Marcha (hombres como David Dellinger o Jerry Rubin) podría al cabo resultar engañoso. Eran hombres serios, hombres dedicados por entero a un trabajo arduo y minucioso; pero su papel central en el evento -por central, precisamente- difícilmente serviría para disipar la ambigüedad. Era preciso, por tanto, un testigo ocular que hubiera participado pero no en calidad de militante oficial; alguien, además, no sólo implicado en los hechos, sino ambiguo él mismo, un héroe cómico, o en otras palabras alguien incapaz de elucidar satisfactoriamente la naturaleza de su implicación: ¿es en definitiva cómico, una figura ridícula con connotaciones bufo-heroicas; o no carece de heroísmo y se ha visto sumido de forma un tanto trágica en lo cómico? ¿O se dan en él ambas cosas a la vez, y simultáneamente? Tales interrogantes -probablemente tan difíciles de resolver como las propias ambigüedades del acontecimiento- ayudarán al menos a volver a situar con precisión la ambigüedad del evento y sus monumentales desproporciones. Mailer es

un personaje de monumentales desproporciones, y -lo quiera o no- sirve por tanto de puente -muchos dirán de *pons asinorum*- de acceso a la casa de locos, a la mansión de locos de aquel momento histórico en que una muchedumbre de ciudadanos -no más que un tropel, de hecho- marchó sobre un bastión que simbolizaba el poderío militar del país, en un acto encaminado no a tomarlo sino a herirlo *simbólicamente* [...]. Así, si el acontecimiento tuvo lugar en una de las "casas de los disparates", o en la "casa de los disparates" de la historia, sería justo que el ambiguo héroe cómico de tal historia no sólo no quedase orillado en ella, sino que fuera un egotista de las más inquietantes desproporciones, escandalosa y a menudo infelizmente autoafirmativo, aunque poseedor del desapego clásico del rigor (porque era un novelista y necesitaba por tanto estudiar todo rasgo de belleza, nobleza, frenesí y necedad en los otros y en sí mismo). Como tal egotismo es bicéfalo, y se lanza hacia adelante tanto más cuanto mejor quiere estudiarse a sí mismo, se encuentra a sus anchas en la sala de los espejos, pues tiene el hábito -e incluso el talento- de contemplarse a sí mismo. Si la historia habita en una "casa de los disparates", el egotismo es quizá la última herramienta que queda en manos de la historia.

"Hagamos, pues, que nuestro héroe cómico sea el vehículo narrativo en la citada Marcha sobre el Pentágono."¹¹³

El refinament tècnic que emprà Mailer és característic de la novel·la autobiogràfica i fins del roman à clef: a la Sonata a Kreutzer, per exemple, Tolstoi relata els seus turments maritals per mitjà d'un alter ego inventat, Pozdnyshev; és el mateix que amb les seves respectives experiències vitals han fet autors catalans com Joan Puig i Ferrater a Servitud, Xavier Benguerel a Els vençuts, Aurora Puigmadrona a La colònia de la cultura o la cultura de la colònia¹¹⁴ o Prudenci Bertrana als tres volums de la trilogia Entre la terra i els núvols.

¹¹³ Norman Mailer, Los ejércitos de la noche, Barcelona, Anagrama, 1989, pp. 69 i 70.

¹¹⁴ Aurora Puigmadrona fou el pseudònim col·lectiu de Francesc Espinet, Enric Marin i Joan Manuel Tresserras.

Amb tot, però, els més clars precedents se'n troben a peces de caràcter autobiogràfic, com ara The Education of Henry Adams, en què el mateix Adams es refereix a si mateix en tercera persona per a crear un efecte de auto-distanciament i atorgar preeminència als episodis històrics que va protagonitzar o observar.