

Ganz Unten, de Günter Wallraff

La utilització més radical de la tècnica del narrador-protagonista l'ha fet, però, el periodista alemany Günter Wallraff en els seus reportatges d'investigació. Hereu dels *muckrakers* estadunidencs de principis de segle, Wallraff no dubta a disfressar-se i a falsificar la seva identitat per tal d'endinsar-se en situacions a les que no podria accedir per vies ortodoxes. Wallraff, ja ho hem dit, viu des de dins els fets que vol desentranyar, convençut que l'experiència directa és l'únic camí per accedir a la veritat. Així ho diu ell mateix: "Hay que enmascararse para desenmascarar a la sociedad, hay que engañar y fingir para averiguar la verdad."¹¹⁵

A l'hora d'escriure els seus reportatges novel·lats, el procediment adient és el punt de vista del narrador-protagonista, com mostra el següent passatge extret del seu cèlebre Ganz Unten, en què l'*alter ego* de Wallraff, el turc Ali, relata una de les seves jornades laborals:

"Nos depositan en una torre de extracción y, en la penumbra, subimos varias plantas con nuestras palas, picos, carretillas y taladradoras neumáticas para destripar terrones caídos de las cintas transportadoras y adheridos entre sí. El viento no para de soplar a diez grados bajo cero y somos nosotros mismos los que imprimimos a nuestro trabajo un ritmo infernal para calentarnos algo por dentro. Cuando, al cabo de una hora, y sin decir esta boca es mía, nuestro jefe de cuadrilla se larga, ya que su forma de arrimar el hombro es más bien simbólica y, en consecuencia, tarda menos en quedarse helado,

¹¹⁵ Günter Wallraff, Cabeza de turco, Barcelona, Anagrama, 1987, p. 12.

intentamos prender una lumbre para calentarnos. Pero es más fácil decirlo que hacerlo. A nuestro alrededor arde el fuego en la fundición, la brasa incandescente es vertida de forma automática en gigantescos vagones que dan la sensación de transportar poderosas bombas, o bien sale disparada como una sogá ardiente que va a parar a los previstos canalones.

La resplandeciente brasa borbotea en tinas de la altura de una casa de varios pisos, pero aquí, en nuestra torre de extracción, hacer una pequeña fogata es algo que requiere esfuerzo y fantasía. Buscamos trozos de coque entre las cintas transportadoras y, con las taladradoras, astillamos algunas tablas de madera que a otros compañeros sirvieran de asiento durante los descansos. Pero nos falta papel. Sin embargo, encontramos por fin unas cajetillas vacías de cigarrillos y algún pañuelo sucio de papel; con todo ello, poquito a poco y con la ayuda de una perforadora de aire comprimido, encendemos una fogata en una carretilla. Pero antes de que la lumbre pueda calentarnos se nos manda a una nueva tarea. Se presenta el capataz y ordena: "*!Todo el mundo abajo y llevaos las herramientas! !Hale, hale!*". Intentamos salvar la fogata, pero no es posible; entretanto la carretilla se ha puesto al rojo vivo. Ahora puedo entender perfectamente las dificultades de los hombres de la edad de piedra, que guardaban el fuego como el más valioso y sagrado de los bienes. Una vez más nos metemos en el vetusto carromato y, hacinados, acurrucados, de nuevo se nos transporta, dando tumbos, a través de la tiniebla, iluminada de cuando en cuando por los pálidos relámpagos de la producción.

[...]

Te ponen en la mano un soplete de aire comprimido y con él tienes que limpiar las capas de un dedo de polvo que cubren la superficie de las máquinas y las rendijas intermedias. En un abrir y cerrar de ojos se forma tal concentración de polvo que te resulta imposible ver la mano que tienes delante de los ojos. No es ya que respires el polvo, es que te lo tragas y te lo comes. Te ahogas. Cada inspiración de aire es un tormento. Entre una y otra intentas contener la respiración, pero no hay escapatoria, puesto que tienes que hacer el trabajo. El capataz está de pie en el rellano de la escalera, por donde entra un poco de aire fresco, como el guardián de una cuerda de presos. Exclama: "*!Daos prisa! Si os la dais, en dos o tres horas habréis terminado y podréis volver al aire libre!*".

Tres horas. Eso significa realizar tres mil inspiraciones de aire. Eso significa bombear polvo de coque a los pulmones hasta dejarlos repletos."¹¹⁶

116 Wallraff, op. cit., pp. 85 i 86.

Els reportatges de Wallraff han suscitat recels entre els periodistes ortodoxos, que sovint li han retret la *il.legalitat* i la clandestinitat dels seus mètodes. I, tanmateix, la resposta del reporter als seus detractors ha estat de pes: per tal d'accedir als llocs i a les situacions que el poder polític i econòmic mistifica o simplement amaga, el periodista ha de recórrer a mètodes *il.legals* però no pas *il.legitims*; li cal, ha dit sovint tot invocant Bertolt Brecht, disfressar-se o mentir per obtenir informacions veritables impossibles d'aconseguir per mitjà dels recursos periodístics convencionals.

* * *

El segon ús de la tècnica del *narrador-protagonista* s'escau quan el periodista no ha viscut els fets personalment, sinó que es limita a ordenar-los, arranjar-los i escriure'ls de manera que la veu relatora recaigui en el seu protagonista genuí. La tècnica té antecedents de valor dins del camp dels gèneres testimonials i documentals: ha estat usada amb bons resultats per autors tan diversos com Robert Graves (*I, Claudius*), Marguerite Yourcenar (*Mémoires d'Hadrien*) o, entre d'altres més, pel mateix Josep Pla, qui la va aplicar a *Vida de Manolo* i a *Un senyor de Barcelona*.

A continuació examinarem alguns reportatges novel.lats en què ha estat utilitzada amb bons resultats.

La aventura de Miguel Littin, clandestino en Chile, de
Gabriel Garcia Márquez

Gabriel Garcia Márquez ha emprat la tècnica del narrador-protagonista en els seus reportatges novel·lats Relato de un naufrago i La aventura de Miguel Littin clandestino en Chile. A aquesta última peça pertany el següent fragment il·lustratiu, en què el director de cinema Miguel Littin relata com es transfigurarà per tal de fer-se irreconeixible quan entrà clandestinament a Chile per filmar un documental de denúncia:

"En realidad, el proceso más difícil para mí fue el convertirme en otra persona. El cambio de personalidad es una lucha cotidiana en la que uno se rebela a menudo contra su propia determinación de cambiar, y quiere seguir siendo uno mismo. Así que la dificultad mayor no fue el aprendizaje, como pudiera pensarse, sino mi resistencia inconsciente, tanto a los cambios físicos como a los cambios de comportamiento. Tenía que resignarme a dejar de ser el hombre que había sido siempre y convertirme en otro muy distinto, insospechable para la misma policía represiva que me había forzado a abandonar mi país, e irreconocible aun para mis propios amigos. Dos psicólogos y un maquillista de cine, bajo la dirección de un experto en operaciones especiales clandestinas, destacado desde el interior de Chile, lograron el milagro en poco menos de tres semanas, luchando sin reposo contra mi determinación instintiva de seguir siendo quien era.

Lo primero fue la barba. No era simple cuestión de afeitarme, sino de salirme de la personalidad que ella me había creado. Me la había dejado crecer muy joven, cuando iba a hacer mi primera película, y luego me la había quitado varias veces, pero nunca volví a filmar sin ella. Era como si la barba fuera inseparable de mi identidad de director.

[...]

Luego fue el cabello. El mío es de un negro intenso, heredado de una madre griega y de un padre palestino, del cual me venía también la amenaza de una calvicie prematura.

[...]

Parece mentira, pero hay toques casi imperceptibles que pueden cambiar la estructura de la cara. La mía, que es de luna llena aun con menos

kilos de los que entonces tenía encima, se vio más alargada con la depilación profunda de los extremos de las cejas. Lo curioso es que esto me dio un semblante más oriental que el que tengo de nacimiento, pero que correspondería más a mis orígenes. El último paso fue el uso de unos lentes graduados, que los primeros días iban a causarme un intenso dolor de cabeza, pero que me cambiaron no sólo la forma de los ojos, sino también la expresión de la mirada.

La transfiguración del cuerpo fue más fácil, pero exigió de mí un mayor esfuerzo mental. El cambio de la cara era, en esencia, un asunto del maquillaje, pero el del cuerpo requería un entrenamiento psicológico específico y un mayor grado de concentración. Porque era allí donde tenía que asumir a fondo mi cambio de clase. En vez de los pantalones de vaquero que usaba casi siempre, y de mis chamarras de cazador, tenía que usar y acostumbrarme a usar vestidos enteros de paño inglés de grandes marcas europeas, camisas hechas sobre medida, zapatos de ante, corbatas italianas de flores pintadas. En vez de mi acento de chileno rural, rápido y atormentado, tenía que aprender una cadencia de uruguayo rico, que era la nacionalidad más conveniente para mi nueva identidad. Tenía que aprender a reír de un modo menos característico que el mío, tenía que aprender a caminar despacio, usar las manos para ser más convincente en el diálogo. En fin, tenía que dejar de ser un director de cine, pobre e incorforme como lo había sido siempre, para convertirme en lo que menos quisiera ser en este mundo: un burgués satisfecho. O como decimos los chilenos: un momio."¹¹⁷

Per a utilitzar així la tècnica del narrador protagonista, Garcia Márquez va haver de vèncer l'inevitable desconeixement sobre Littin mitjançant entrevistes exhaustives amb ell i amb els seus coneguts, i també consultant abundant informació documental complementària.

Tanmateix hi ha, al meu parer, un obstacle que Garcia Márquez no ha sabut o no ha volgut superar: per comptes d'aproximar-se a l'estil elocutiu de Littin, als seus trets

Gabriel Garcia Márquez, La aventura de Miguel Littin
destino en Chile, Madrid, Ediciones El País, 1986, pp. 14, 15

de parla, l'escriptor ha tenyit amb el seu propi estil el discurs en primera persona del personatge. El resultat és paradoxal: el lector sap que la història és verídica i que és Littin qui la relata, però no el sent parlar a ell, sinó a Márquez, la veu del qual se sobreposa tothora a la del personatge. Encara que fidel a les dades de la història, La Aventura... no és capaç de copsar la veu de Littin i, a través d'ella, la qualitat de la seva experiència.

La canción de Rachel, de Miguel Barnet

Molt més reeixides en aquest aspecte són, en canvi, les *novel·les-testimoniatge* de l'etnòleg cubà Miguel Barnet, qui ha investigat les formes de vida quotidiana a la Cuba contemporània a través de personatges singulars: un galleg inmigrat a Gallego; un esclau a Biografía de un cimarrón, una artista de *varietés* d'extracció humil a La canción de Rachel, entre d'altres treballs. En el següent fragment, corresponent a aquesta última peça, Rachel parla de si mateixa amb la seva pròpia veu; Barnet, qui ha actuat com a acurat *ordenador* de les entrevistes prèvies amb la corista, ha aconseguit respectar els trets essencials de la parla del personatge:

"Otra vez en la calle y sin llavin. Pero dispuesta a enfrentarlo todo de a pecho.

Ahora sí, que a un circo como aquél no volvía. Mataba las tardes caminando. Todo el Prado, la Plaza de Marte, el Payret, ésa era mi zona de operaciones. Yo era una mujer libre que podía hacer de mi capa un sayo. Extrañaba el fragor artístico, mi mundo, para lo que yo nací, pero supe aplicar el control. Esperé dos años sin mover un brazo, viviendo de los "suvenires", sin compromisos con nadie y libre de mamá. Mucha aventura, mucha vida de noche, alcohol, fiestas, paseitos. Pero del arte nada. Asistí a todos los teatros de la época, como espectador. Yo me sentaba con un amigo en una butaca, primera fila siempre, y veía la obra. Eran los años de la Monterito, la Pastor, la Chelito criolla... Yo las observaba cuidadosamente. No para imitarlas sino para recoger con malicia. Todas tenían algún defecto. La que no era bizca, era boba; la que no, demasiado puta; la otra, muy gorda o muy fea, como la Chelito; la de más acá, pretenciosa; la de más allá, distraída.

Todas eran de cuerda menor. Por eso estaba tan convencida de mí.

La mejor prueba de mi calidad eran las otras, el espejo donde yo me miraba como en el cuento de Blancanieves.

Llegaba a casa y me tiraba en la cama a calcular. Compré un espejo en la calle Dragonesa; un espejo de pie con dos columnas hermosísimas estilo

griego antiguo. Lo coloqué frente a mi cama para verme a todas horas. Estudiaba yo sola todos los gestos y las expresiones que debe conocer una artista. Hacía esfuerzos para sonreír y luego reírme a carcajadas. Lloraba como una Magdalena, fumaba a lo apache, me dejaba llevar, sollozaba y luego recitaba monólogos que le había escuchado a la Becerra en los *bululús* de Pous, que eran unas compañías de bufos ambulantes. Repetía todo lo que había hecho en el Tivoli y en el circo. Eso era a diario. Yo sola me superé."¹¹⁸

Barnet és plenament conscient que la fidelitat a l'estil elocutiu dels individus que estudia és condició indispensable perquè les seves novel·les-testimoniatge captin la qualitat de l'experiència. Aquest és, diu,

"Quizás el punto más delicado. En virtud del lenguaje se logra la comunicación. El lenguaje no es sólo la palabra que se seleccione, sino el tono, las inflexiones, la sintaxis, la gesticulación. Si un personaje se mueve demasiado vertiginosamente, si zigzaguea, está dándonos un lenguaje. Ese movimiento, ese zigzaguear, requiere un lenguaje hablado propio, una manera quizá cortante, nerviosa, palabras poco rebuscadas, en fin...

Si el personaje es meditativo, tiende al lenguaje poético, pausado, mágico. Si es un personaje de acción, el lenguaje tendrá más elementos de sorpresa, será austero, perspicaz. En *Canción de Rachel* yo experimenté fuertes contrastes con el lenguaje. Rachel, a diferencia de Cimarrón, era un personaje con una gran dosis de frivolidad. Inteligente pero muy contradictorio. Una manera de contar en flash back, que se emparentaba con el cine, con el lenguaje del cine documental. Por otra parte, y pese a su fuerza popular, a su estilo coloquial, Rachel era pretenciosa. Estaba ensimismada en su mundo de fantasía. Y eso la retenía en un lenguaje de frases sofisticadas y palabras rebuscadísimas. "Yo soy una melancólica triste. Yo soy una liberal y demócrata, me gusta el rojo plumizo, y palabras como flatuismo, por citar un ejemplo." Casi siempre hay que respetar ese lenguaje. Aunque no nos suene convincente. Porque es lo que yo no vacilaría en definir como un lenguaje del subdesarrollo. Alcanza la poesía en su propia contradicción, en sus

¹¹⁸ Miguel Barnet, *La canción de Rachel*, Barcelona, Editorial Estela, 1970, pp. 63 i 64.

Ara bé: no és pas senzill aconseguir que el *soliloqui* *construït* per l'escriptor sigui fidel a l'estil elocutiu del personatge. Hi ha diverses dificultats que cal encarar: de primer, el fet que l'escriptor sempre provoca les respostes de l'entrevistat; en segon lloc, que del material documental que n'obté ha de fer una tria inevitablement manipuladora; i després, sobretot, que l'escriptor *afaïçona* el monòleg del personatge en l'acte d'escriure'l -de construir-lo, doncs-, li imprimeix una forma específica que ha d'atendre tant la necessitat de fidelitat a l'estil elocutiu de l'individú com la de resultar intel·ligible per al lector. Així ho explica el propi Barnet:

"Lo fundamental del lenguaje en la novela-testimonio es que se apoye en la lengua hablada. Sólo así posee vida. Pero una lengua hablada decantada, como ya hemos dicho. Yo jamás escribiría ningún libro reproduciendo fidedignamente lo que la grabadora me dicte. De la grabadora tomaría el tono del lenguaje y la anécdota, lo demás, el estilo y los matices sería siempre mi contribución. Porque esa falsa literatura, simplista y chata, que es producto de la transcripción no va a ninguna parte. Un libro como *La Vida* de Oscar Lewis, un gran aporte a la psicología y a la sociología de las masas marginales, es reiterante porque no es literatura, es sencilla y llanamente: *Yo escribo lo que tú me dices y como me lo dices*. Ese camino no tiene mucho que ver con el de la novela-testimonio que yo estoy practicando. Porque, a mi entender, la imaginación literaria debe ir del brazo de la imaginación sociológica. Y el autor de la novela-testimonio no debe limitarse.

Debe darle rienda suelta a su imaginación cuando ésta no lesione el carácter de su personaje, cuando no traicione su lenguaje. La única manera en que un autor puede sacarle el mayor provecho a un fenómeno, es aplicando su fantasía, inventando dentro de una esencia real.

¹¹⁹ Barnet, "La novela testimonio: socio-literatura", dins op. cit., p. 139.

En Rachel yo digo: "ésta es la historia de ella, de su vida tal y como ella me la contó y tal y como yo luego se la conté a ella". Y ahí van implícitas un montón de cosas."¹²⁰

¹²⁰ Barnet, "La novela testimonio...", dins op. cit., p. 140.

Los topos, de Manuel Leguineche i Jesús Torbado

Hi ha, de més a més, una altra possible aplicació de la tècnica del narrador-protagonista: aquella amb la qual el periodista confegeix un reportatge coral, compost mitjançant les veus de tots els que foren protagonistes d'una història o d'una situació. El procediment del narrador-protagonista múltiple, anàleg al del narrador-testimoni múltiple que ja hem examinat, consisteix a combinar els testimoniatges autobiogràfics d'individus que han protagonitzat una experiència semblant. El relat polifònic no es compon ara amb les veus de testimonis directes o indirectes, com en les obres de Kapuscinski, sinó amb la d'aquells en què recau el pes de la història. Quant a la dificultat d'execució, no hi ha diferències ressenyables entre totes dues tècniques.

Jesús Torbado i Manuel Leguineche han usat el narrador-protagonista múltiple a Los topos, el seu reportatge coral sobre les persones que durant anys s'auto-empresonaren per poder fugir de la policia franquista. La composició del reportatge és relativament senzilla. Després d'una introducció en què Torbado y Leguineche exposen els trets bàsics del tema, divuit topos relaten successivament la seva experiència personal; vejam alguns exemples extrets d'aquí i d'allà:

"Pedro Palomo (Las Palmas)

33 años escondido

Aquí guerra no hubo, cristiano; aquí Franco lo preparó todo y no hubo guerra. Ellos hicieron todo lo que pudieron. A mi hermano lo buscaban por ser de izquierdas, como a tantos; cogieron a muchos. Yo vi una noche una camioneta cargada con diecinueve hombres, pobrecillos, estuvieron dando vueltas con

ellos por La Isleta y después se los llevaron a una sima para tirarlos vivos desde allí. No los mataban, no, los echaban vivos. Uno de aquí cerca pudo agarrar al falange que lo empujaba y se lo llevó junto a él.

[...]

Saturnino de Lucas (S. Martín y Mudrián, Segovia)

34 años escondido

- Para nada he salido nunca; ni me he puesto de pie, ni he andado una sola vez durante todo ese tiempo, nada, ni un paso, ni ponerme de pie, nada, nada. Y eso ha sido terrible. Se ha notado mucho este trauma que me ha cogido los riñones, el hígado, el corazón. El no tener contacto con el exterior ha sido fatal. El corazón me ha quedado muy débil, muy débil.

[...]

Pablo Pérez Hidalgo, "Manolo el Rubio" (Genalguacil, Málaga)

27 años oculto

Me acusaron en algunos periodicuchos de que yo había quemado conventos. Es una gorda mentira, una gorda calumnia. Si repasamos la historia de entonces, la historia de la lucha de la clase obrera contra la Iglesia podemos ver que vivían como el perro y el gato. Los discursos de los curas desde los púlpitos sólo iban dirigidos contra los trabajadores."^{1 2 1}

No hi ha testimoniats encreuats ni jocs amb el temps

i l'espai: tan sols una seqüència de veus recordant en primera persona el seu passat, ocasionalment interrompuda per intervencions autorials, que Leguineche i Torbado aprofiten per a proporcionar informació de context o bé per a entreteixir fragments d'informes oficials o de notícies aparegudes a la premsa. En els reportatges que, com Los topes, són concebuts a manera d'indagacions sobre aspectes silenciats de la història contemporània, el periodista s'acosta molt als procediments de recerca i d'exposició emprats per l'anomenada *història oral*.

Jesús Torbado i Manuel Leguineche, Los topes, Barcelona, Argos ara, 1978, pp. 95, 121 i 423.

* * *

En tots els casos que hem vist i que encara veurem, l'escriptor que ha de plasmar discursos aliens s'enfronta a una tensió ineludible entre dues opcions oposades: en un extrem hi és la voluntat de *reproducció*, que comporta el registre total de soliloquis i diàlegs, ni que sigui al preu d'atemptar contra la intel·ligibilitat del text o d'avorrir el lector amb la fidelitat a les divagacions i a l'*idiolecte* de cada personatge; en l'altre extrem, més enllà de la fidelitat a la paraula pronunciada, hi és el propòsit de *representació*, que condueix, mitjançant la *tipificació* del discurs de l'altre, a destil·lar una veritat global o essencial, més relacionada amb la *qualitat de l'experiència* individual i col·lectiva que amb la casuística del dir i el fer del personatge concret.

D'aquesta qüestió cabdal, tanmateix, tornarem a parlar a bastament.

4.4.5. L'OMNISCIÈNCIA MÚLTIPLE I SELECTIVA

Amb l'omnisciència múltiple, el punt de vista ultrapassa el punt d'inflexió que separa la *mimesi narrativa* de la *mimesi dramàtica*. Després d'haver constatat la desaparició de l'autor en passar de l'omnisciència neutral al narrador-testimoni, assistim ara, amb l'omnisciència selectiva i múltiple i amb la convenció dramàtica, a la desaparició del narrador.

La història, diu Friedman, arriba al lector "a través de la pensa dels personatges a mesura que incideix damunt d'ells"¹²²; ja no es dita per una veu externa als personatges, sinó exposada mitjançant escenes immediates: siguin interiors, quan mostren el pensament i els sentiments dels personatges (*omnisciència selectiva i múltiple*); siguin exteriors, quan mostren de fora estant els diàlegs i l'acció (*convenció dramàtica*).

Quan els sumaris narratius apareixen, ho fan en forma d'intervencions ocasionals de l'autor, qui precisa fer de tant en tant *acotacions* escèniques -gairebé a la manera teatral-; o bé inserits en els pensaments i paraules pronunciades pels mateixos personatges, que poden adoptar així una funció *diegètica*.

Les omnisciències selectiva i múltiple suposen la immersió del lector *dins* la ment dels personatges. Per Friedman, aquests punts de vista són útils quan "el que és

¹²² Friedman, op. cit., p. 53.

pretén es de dramatitzar estats mentals", ja que "segons a quina profunditat de la ment es vulgui arribar, la sintaxi i la lògica del discurs normal i quotidià comencen a desaparèixer"¹²³.

Cal dir, tanmateix, que l'ús d'aquest punt de vista, acusadament subjectiu, no sempre es diferencia amb claredat de les omnisciències editorial i neutral, amb les quals l'autor diu al lector el que s'esdevé dins la ment dels personatges, sovint per mitjà de sumaris narratius elaborats a posteriori ("va pensar que..."). La diferència rau en què, amb les omnisciències selectiva i múltiple, els pensaments no són dits al lector, sinó mostrats escènicament a mesura que s'esdevenen -en present i no en passat, per tant.

El trànsit de l'omnisciència múltiple a la neutral es produeix en general tot canviant el *discurs directe* pel *discurs indirecte*, posant els pronoms personals en tercera persona -en comptes de la primera i la segona que els individus empen en pensar- i adequant la sintaxi -per exemple, amb l'ús de relatius. Sovint, però, dins d'un mateix relat es produeixen transicions subtilíssimes d'un punt de vista a l'altre, com veurem quan ens ocupem de l'*estil directe*, de l'*indirecte* i, sobretot, de l'*estil indirecte lliure*.

La novel·la The Waves, de Virginia Woolf, mostra l'aplicació de l'omnisciència múltiple: es compon a base de

¹²³ Friedman, op. cit. p. 54.