

In Cold Blood, de Truman Capote

Vejam com el discurs indirecte lliure és usat per Truman Capote a In Cold Blood; el següent fragment és el primer del llibre en què apareix Perry Smith, un dels seus protagonistes principals.

"Com el mateix senyor Clutter, el jove que esmorzava al restaurant "La Petite Joia" mai no prenia cafè. Preferia la sarsa, la "cervesa d'arrel" del seu país. Tres aspirines, sarsa ben freda i un seguit de cigarrets Pall Mall s'adeien amb la seva noció d'una perfecta pitança. Entre glops de sarsa i cigarrets estudiava el mapa estès damunt el taulell -el Phillips 66, corresponent a Mèxic-, però li era difícil de concentrar-se en l'examen, perquè esperava un amic, i l'amic no arribava. Va mirar a través de la finestra que donava al carrer, un silenciós carrer de ciutat petita, que mai no havia vist fins abans d'ahir [A]. Ni un indici del seu amic Dick, encara. Però estava segur que es presentaria; al capdavant, l'objecte de la reunió era per tirar endavant, precisament, una idea d'en Dick: el "cop segur". I, enllestit això... cap a Mèxic [B]. El mapa estava esquinçat i tan potinejat que s'havia suavitzat com si fos de camussa. Al voltant de la seva cambra d'hotel hi devia haver centenars de persones que, com ell, consultaven mapes de tots els estats de la Unió, de cadascuna de les províncies del Canadà, de tots els països sud-americans. [...] Es trobava a la petita estació d'Olathe, Kansas. Era divertit de pensar que tornava a ser a Kansas i que, només feia quatre mesos, havia jurat -primer formalment, davant la Junta Estatal de la Paraula d'Honor, i després a ell mateix- que mai més no posaria els peus en aquell territori! [C] Bé: no s'hi estaria gaire! [D]"¹³⁶

Per bé que escrit mitjançant una impecable omnisciència neutral, al passatge hi ha una oscil·lació constant entre aquest punt de vista extern -el del narrador que s'ho mira des de fora- i el punt de vista del personatge, expressat en forma de breus fragments d'estil

¹³⁶ Truman Capote, A sang freda, op. cit., p. 23.

indirecte lliure que hem destacat amb negretes. La transició entre un i altre punt de vista és sempre suau, quasi inaparent.

Al fragment [A], la subjectivitat del personatge es revela per l'ús de l'adverbi *ahir*: el narrador omniscient ens està parlant d'accions esdevingudes anys abans, i de cop apareix aquesta al·lusió a un passat immediat, que és el que recorda el personatge *des de l'instant present en què pensa*. La frase següent ("Ni un indicati del seu amic Dick, encara") és dita pel narrador extern, però és com si el lector mirés amb Smith a través de la finestra: l'ambigüetat, característica de l'estil indirecte lliure, és ben evident també.

A [B], l'ús del discurs indirecte lliure (o del monòleg narrat, com diria Cohn) es delata pel canvi sobtat de registre: les frases anteriors eren escrites amb la coherència i amb l'ordre propis del narrador omniscient, i tot d'una sorgeix "I enllestit això... cap a Mèxic", un enunciat *col·loquial* que només pot correspondre al personatge. Es tracta d'una frase inacabada, característica de qui s'entén a si mateix sense necessitat de completar sintàcticament l'expressió lingüística del pensament.

En els fragments [C] i [D] assistim a l'oscil·lació característica d'aquest procediment. El primer enunciat [C] és formalment dit pel narrador extern, però està indubtablement tenyit per l'estat d'ànim de Smith; el signe d'exclamació amb que es clou la frase ho emfasitza clarament. El segon enunciat [D] és molt menys ambigu: l'ús del discurs indirecte lliure es posa de manifest, com

en el cas de [B], pel canvi de registre sobtat, que torna a posar en primer pla l'estil elocutiu del personatge.

Tal com hem mostrat, el discurs indirecte lliure es pot aplicar al reportatge novel·lat amb òptims resultats, en la mesura que permet acoblar sintàcticament el punt de vista extern del reporter amb l'intern dels personatges i, doncs, imprimir fluïdesa al relat tot enriquint la informació que proporciona al lector. Si l'ús del discurs directe pot aixecar suspicàcies entre els defensors de l'ordotòxia periodística, el del discurs indirecte lliure s'hi adiu perfectament. I els reporters contemporanis han trobat en ell un recurs valuós per a proporcionar a les seves peces la textura i l'estètica de la novel·la.

* * *

En totes les seves modalitats, però sobretot en aquella més radical que prova de *transcriure* la paraula interior dels personatges, l'omnisciència selectiva i múltiple és un punt de vista que comporta una gran dificultat d'execució i, sobretot, el risc d'abandonar el rigor documental propi del reportatge periodístic en benefici de les ilimitades llibertats de la imaginació literària. A canvi, però, aquest punt de vista és capaç de retre, sàbiament utilitzat, beneficis rellevants. Els nous periodistes, en general, en són ben conscients.

4.4.6. LA CONVENCIO DRAMATICA

La convenció dramàtica és el punt de vista que més bé encarna les característiques de la mimesi escènica. La història no és dita, sinó mostrada al lector directament a través del que *fan, diuen i suggereixen* els personatges. La tècnica pròpia d'aquest punt de vista és l'*escena immediata*, en la qual, en un temps i un espai ben definits, s'esdevenen accions, gestos i diàlegs. El lector no n'obté, doncs, més informació que la que li és mostrada; tan sols les *acotacions*, a la manera del teatre, la proporcionen de tant en tant, entre escena i escena (per fer petits sumaris narratius, descriptius o explicatius que lliguin les escenes, per exemple).

D'aquesta manera, el lector no té cap via d'accés directe a la interioritat dels personatges; ja que ningú no li diu el que pensen o senten, cal que ho infereixi de la seva conducta o les seves paraules. Els únics fragments diegètics, a més de les acotacions esmentades, provenen de la parla dels personatges, sovint en forma de pistes o indicis que el lector -l'espectador- ha d'ordenar en un relat coherent.

Tot i que la convenció dramàtica és el punt de vista característic de la representació teatral, ara ens interessa examinar quin ús pot tenir dins la narrativa escrita. El fragment que reproduïxo a continuació n'és una excel·lent il·lustració: es tracta de l'inici d'un relat d'Hemingway, "The Killers":

"La puerta del restaurante Henry se abrió y entraron dos hombres, que se sentaron ante el mostrador.

- ¿Qué les sirvo? -preguntó George.

- No sé -contestó uno de ellos-. ¿Qué quieres comer, Al?

- No sé -dijo Al-. No sé lo que quiero comer.

Afuera aumentaba la oscuridad. Las luces de la calle se veían por la ventana. Los hombres, sentados ante el mostrador, leían el menú. Desde el otro lado del mostrador, Nick Adams los miraba. Cuando entraron, estaba hablando con George.

- Una costilla de cerdo con puré de patatas y de manzanas -dijo el primer hombre.

- Eso no está listo todavía.

- ¿Y para qué demonios lo pone en la lista?

- Ese es el menú de la comida que empieza a servirse a las seis -explicó George.

- En ese reloj son las cinco y veinte -dijo el segundo hombre.

- Está adelantado veinte minutos.

- ¡Al diablo con el reloj! -dijo el primero-. ¿Qué tiene para comer?

- Sandwiches de cualquier clase, jamón o tocino con huevos, carne..."¹³⁷

Fora del teatre, l'ús literari de la convenció dramàtica com a procediment essencial de vertebració del relat es consolidà durant les primeres dècades del segle a l'anomenada literatura *behaviorista*, de la mà d'autors com Erskine Cladwell, John Dos Passos, Dashiell Hammet i el ja citat Hemingway, i fou dècades més tard incorporat al realisme social espanyol de Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa i, tot i que en menor grau, Miguel Delibes i Camilo José Cela. Com assenyala el principal teòric del *behaviorisme*, Claude-Edmonde Magny,

"A Amèrica ha florit una escola filosòfica anomenada "behaviorisme"; aquesta escola es defineix per considerar real només, en la vida psicològica d'un home o d'un animal, el que podria percebre un observador purament exterior, representat al límit per

Ernest Hemingway, "Los asesinos", dins Relatos, Barcelona, do Actual de Ediciones, 1975, p. 5.

l'objectiu d'una càmera fotogràfica; per eliminar tot allò que no pugui ser conegut més que pel mateix subjecte, per mitjà d'una anàlisi interior; en resum: per reduir la realitat psicològica a una sèrie de conductes, en les quals les paraules o els crits tenen la mateixa importància que els gestos o els canvis de fesomia."¹³⁸

La novel·la behaviorista fou continuadora del realisme europeu del vuit-cents, però abandonà les pretensions explicatives d'aquest, plasmades en l'ús de les omnisciències editorial, primer, i neutral, després. La confiança que els realistes mostraven en la possibilitat de plasmar en les seves novel·les la *cosmografia* de la seva època fou substituïda en els behavioristes per una actitud molt més modesta, amarada d'escepticisme i de relativisme sobre la capacitat de la literatura per interpretar del món. Els nous realistes ja només pretenien *mostrar*, quasi a esquitllentes, fragments de la realitat social; renunciaven a les prerrogatives demitúrgiques dels narradors del vuit-cents, i es conformaven només amb observar i a consignar, fenomenològicament, les aparences de la realitat.

¹³⁸ Claude-Edmonde Magny, "L'era de la novel·la americana", dins sep Maria Castellet, L'hora del lector, Barcelona, Edicions 62, 1987, p. 125.

4.4.6.1. LA CONVENCIO DRAMATICA EN EL REPORTATGE NOVEL.LAT

El reportatge novel.lat contemporani ha fet un ús constant de la convenció dramàtica, per tal com es tracta d'una tècnica expositiva que permet d'enregistrar escenes concretes -ben delimitades en el temps i l'espai- i, sobretot, els *diàlegs* que mantenen els personatges que participen en la història.

L'ús de la convenció dramàtica per part dels autors que estudiem obeeix no només a l'impuls de traslladar al reportatge periodístic els procediments compositius i estilístics de la novel.la, sinó també les tècniques que durant l'últim segle ha encunyat el cinema. Com hem assenyalat repetidament, la major part dels reporters-novel.listes contemporanis esmercen bona part dels seus esforços en copsar no només els fets nusos, ans la manera com s'esdevenen, la *dimensió humana* i la *qualitat de l'experiència* de les situacions de què volen obtenir coneixement. I, és clar, per satisfer aquests propòsits els cal, a més de l'ús dels recursos que hem vingut examinant, reproduir acuradament les accions, les circumstàncies i els diàlegs concrets en què prenen part els personatges.

En general, es pot dir que la convenció dramàtica té en el reportatge novel.lat caràcter de tècnica complementària: més que ser el procediment vertebrador bàsic del relat, sol encastar-se dins una arquitectura narrativa cohesionada per d'altres punts de vista, tals com

les omnisciències editorial i neutral o els narradors testimoni i protagonista.

I, amb tot, gràcies a la versatilitat formal del gènere que estudiem, encara és possible constatar com la convenció dramàtica ha estat usada com a principal recurs compositiu en el reportatge de Truman Capote de què parlem tot seguit.

Handcarved Coffins, de Truman Capote

El millor exemple d'aplicació de la convenció dramàtica a un reportatge novel·lat és Handcarved Coffins, de Capote. El tret compositiu més rellevant de la peça és la radicalitat amb què l'escriptor empra el *muntatge escènic*. Després d'un breu exordi en què Capote introdueix la història en primera persona gramatical, aquesta és desenrotllada a base d'escenes successives, presentades al lector amb una tècnica estrictament *teatral*: la successió isocrònica de les escenes ressegueix les perquisicions del periodista-detectiu a mesura que s'acosta al descobriment de l'assassí; i cadascuna de les escenes *mostra* al lector els diàlegs dels personatges que hi intervenen i en *suggereix* els pensaments i els sentiments. Només a través d'ocasionals *acotacions* liminars, situades parantèticament entre algunes escenes, l'autor torna a prendre la paraula per a introduir breus narracions de fets i descripcions d'ambients, indicar al lector canvis d'escenari o de personatges, fer curtes digressions sobre la intriga o incloure informació de context.

Capote té un doble paper en el relat: és, d'una banda, el reporter que introdueix la història i fa de tant en tant intervencions autorials; i és també, d'una altra, un personatge inserit dins les escenes a manera d'observador privilegiat. Tot va sent revelant al lector a mesura que l'escriptor ho va esbrinant, de manera que es pot dir que Handcarved... barreja el punt de vista del narrador-testimoni amb la convenció dramàtica. El fet que

Capote faci explícita la seva presència a la investigació s'escau amb les seves pretensions d'objectivitat: per comptes d'amagar la seva condició d'observador participant, la fa ben palesa. Aquest desdoblament del punt de vista proporciona al reportatge una acuitat sorprenent, alhora que provoca un efecte de *suspens* i una atmosfera inquietant. El propi Capote explica perquè va triar aquest procediment:

"Des de un punto de vista tècnic, la mayor dificultad que tuve al escribir *A sangre fría* fue permanecer completamente al margen. Por lo común, el periodista tiene que emplearse a sí mismo como personaje, como observador y testigo presencial, con el fin de mantener la credibilidad. Pero creí que, para el tono aparentemente distanciado de aquel libro, el autor debería estar ausente. Efectivamente, en todo el reportaje intenté mantenerme tan encubierto como me fue posible.

Ahora, sin embargo, me situé a mí mismo en el centro de la escena, y de un modo severo y mínimo, reconstruí conversaciones triviales con personas corrientes; el administrador de mi casa, un masajista del gimnasio, un antiguo amigo del colegio, mi dentista. Tras escribir centenares de páginas acerca de esa sencilla clase de temas, terminé por desarrollar un estilo. Había encontrado una estructura dentro de la cual podía integrar todo lo que sabía acerca del escribir.

Más tarde, utilizando una versión modificada de ese procedimiento, escribí una novela real corta (*Ataúdes tallados a mano*) y una serie de relatos breves. El resultado es el presente volumen: *Música para camaleones*."¹³⁹

El passatge transcrit a continuació il·lustra adequadament l'ús que Capote fa de la convenció dramàtica; es tracta de la primera escena del llibre, i reproduïx la conversa de l'autor amb Jake Pepper, el detectiu encarregat del cas, mitjançant diàlegs i acotacions

¹³⁹ Truman Capote, *Música para camaleones*, Barcelona, Bruguera, 1984, pp. 16 i 17.

marginals:

"Y así fue como una fría noche de marzo me encontraba sentado con Jake Pepper en la habitación de su motel, en las frías afueras batidas por el viento de aquella perdida y pequeña ciudad del Oeste. En realidad, la habitación era agradable y acogedora; después de todo, había sido el hogar temporal de Jake durante casi cinco años, y él había construido estantes para colocar fotografías de su familia, de sus hijos y nietos, y para dar cabida a centenares de libros, muchos de ellos referentes a la guerra civil y todos elegidos por un hombre inteligente: sentía predilección por Dickens, Melville, Trollope, Mark Twain.

Jake estaba sentado en el suelo, con las piernas cruzadas y un vaso de bourbon a su lado. Tenía un tablero de ajedrez extendido ante él; movía las piezas distraídamente.

TC: Lo sorprendente es que nadie parece saber nada acerca de este caso. Casi no ha tenido publicidad.

JAKE: Hay razones.

TC: Yo nunca he podido ordenarlo en forma conveniente. Es como un rompecabezas al que le faltan la mitad de las piezas.

JAKE: ¿Por dónde empezamos?

TC: Por el principio.

JAKE: Ve a la cómoda. Mira en el último cajón. ¿Ves esa cajita de cartón? Echa un vistazo a lo que hay en su interior.

(Lo que encontré dentro de la caja era un ataúd en miniatura. Era un objeto muy bien acabado, tallado en suave madera de balsamina. No tenía adornos; pero al abrir la tapa, que tenía goznes, se descubría que el ataúd no estaba vacío. Encerraba una fotografía: una instantánea natural, sin preparar, de dos personas de mediana edad, un hombre y una mujer, cruzando una calle. No adoptaban posturas afectadas; daba la sensación de que los individuos no eran conscientes de que les tomaban una fotografía.)

Ese pequeño ataúd. Supongo que eso es lo que tú llamarías el principio.

TC: ¿Y la fotografía?

JAKE: George Roberts y su mujer. George y Amelia Roberts.

TC: El señor y la señora Roberts. Claro, Las primeras víctimas. ¿Era él abogado?

JAKE: Era abogado, y una mañana (para ser exacto: el 10 de agosto de 1970) recibió un regalo por correo. Ese pequeño ataúd. Con la fotografía dentro. Roberts era un tipo despreocupado; se la mostró a alguna gente del tribunal y lo tomó a broma. Un mes después, George y Amelia eran dos personas muertas de veras.

[...] "140

El procediment d'exposició escènica a què correspon l'ús de la convenció dramàtica és freqüentment utilitzat en el reportatge novel·lat contemporani, per bé que no amb la radicalitat amb que ho fa Capote a Handcarved Coffins. El més habitual és, altrament, que la convenció dramàtica s'empri com a tècnica complementària, capaç de reproduir amb acufitat diàlegs i comportaments exactament situats en el temps i l'espai.

Si el reporter tria *històries* -això és, esdeveniments que volen ser relatats causalment i temporalment-, els punts de vista escaients per vertebrar-les són els de caràcter narratiu: des de l'omnisciència editorial fins al narrador-protagonista, passant per l'omnisciència neutral i el narrador-testimoni; en tots aquests casos, la tècnica predominant és el *sumari narratiu*, tal com ja l'hem examinat. Les escenes, però, s'hi encasten entre els sumaris cada cop que uns situació, considerada il·lustrativa, emblemàtica o simplement crucial, demana ser *mostrada* tal com s'esdevinguè.

Capote, op. cit., 1984, pp. 90 i 91.

The Selling of the President, de Joe McGinniss

Un excel·lent exemple d'aquesta combinació és The Selling of the President, de Joe McGinniss, un reportatge sobre la campanya d'imatge que va aconseguir fer del gris Richard Nixon un candidat atractiu a la presidència dels Estats Units. En la mesura que l'objectiu del reportatge era captar la manera com la propaganda política construeix la imatge dels candidats, McGinniss va fer una aposta arriscada, consistent a reproduir, mitjançant escenes successives, com transcorrien totes les sessions de gravació dels spots publicitaris destinats a campanya televisiva de Nixon. Un reporter convencional s'hauria limitat a reproduir-ne una o dues, i a indicar mitjançant sumaris narratius condensadors que aquells intents fracassats havien estat repetits nombroses vegades fins que s'aconseguí l'anunci desitjat. McGinniss va encarar un repte perillós: el de registrar-les totes, a risc de cansar el lector amb les repeticions. El fragment següent, inevitablement llarg, n'és només una mostra parcial però prou eloqüent:

"Richard Nixon had taped a set of one-and five-minute commercials at the Hotel Pierre on Monday morning, October 21. Frank Shakespeare was not happy with the way they were done. "The candidate was harassed," he said. "Tired and harassed."

[...]

Richard Nixon entered the studio at ten-fifty. He went straight to an enclosed dressing room called the Green Room, where Ray Voegel, the quiet, blond make-up man, was waiting with his powders and cloths.

Nixon came out of the Green Room at eleven o'clock. There was a drop of three or four inches from the doorway to the floor of the set. He did not see it and stumbled as he stepped out the door. He grinned, reflexively, and Frank Shakespeare led him to the set.

He took his position on the front of the heavy brown desk. He liked to lean against a desk, or sit on the edge of one, while he taped commercials, because he felt this made him seem informal. There were about twenty people, technicians and advisers, gathered in a semicircle around the cameras.

Richard Nixon looked at them and frowned.

"Now when we start," he said, "don't have anybody who is not directly involved in this in my range of vision. So I don't go shifting my eyes."

"Yes, sir. All right, clear the stage. Everybody who's not actually doing something get off the stage, please. Get off the stage."

There was one man in a corner, taking pictures. His flash blinked several times in succession. Richard Nixon looked in his direction. The man has been hired by the Nixon staff to take informal pictures throughout the campaign, for historical purposes.

"Are they stills?" Richard Nixon said. "Are they our own stills? Well then, knock them off." He motioned with his arm, "Can them. We've got so goddamned many stills already."

Richard Nixon turned back toward the cameras.

"Now when you give me the fifteen-second cue, give it to me right under the camera. So I don't shift my eyes."

"Right, sir."

Then Len Garment came out with some figures about the rising crime rate in Buffalo, which also happened to be an area where Nixon was falling far behind. It was felt at this time that the Buffalo margin for Humphrey could be large enough to cost Nixon New York State. Len Garment explained that they would like him to do a special one-minute commercial for Buffalo, concentrating on the rise in crime. He showed Nixon his papers with the statistics.

"Are the figures higher there?" Nixon said. Len Garment told him they were -significantly. Nixon studied the papers for a moment and then handed them back, "All right," he said.

Then they were ready to start. Richard Nixon sat at the edge of the desk, arms folded, eyes fixed on the camera lens.

"Now let me know just a second or so before you start," he said, "so you don't catch me frozen" -he made a face- "like this."

"Yes, sir. Okay, we're ready now."

"You're going to start now?"

"Right now, sir. Here we go." The red light on camera one began to glow, the camera made a low, whirring sound, and the tape machine emitted three beeps to indicate it was operating.

"As we enter the last days of this critical campaign," Richard Nixon said, "one issue on which the greatest difference exists between the two candidates is that of law and order in the United States. Mr. Humphrey defends the record of the last four years.

He defends the attorney general and his policies. I completely disagree with him in that respect. I say that when crime has been going up nine times as fast as population, when we've had riots in three hundred cities that have cost us two hundred dead and seven thousand injured, when forty-three percent of the American people are afraid to walk in the streets of their cities at night, then it's time for a complete housecleaning, it's time for a new attorney general, it's time to wage an all-out war against crime in the United States. I pledge that kind of activity. And I pledge to you that we will again have freedom from fear in the cities and in the streets of America."

He turned immediately to a technician.

"Let's try it once more," he said. "That was a little too long."

[...] ¹⁴¹

The Selling... és, a més, una mostra magnífica de l'eficàcia informativa que pot retre el que Wolfe anomena registre total del diàleg, un procediment mitjançant el qual el reporter no es limita a seleccionar en forma de cita directa algunes declaracions considerades d'interès periodístic, sinó que reproduïx integralment diàlegs sencers, sense arranjars-los ni maquillar-los com fa el periodisme convencional; a més de disposar de tots els diàlegs, el lector coneix com parlen els personatges, quin tret elocutius caracteritzen la seva parla i quin tipus de registre fan servir.

¹⁴¹ McGinniss dins Wolfe, op. cit., 1973, pp. 229 i 230.