

il.lustració:

"En Wigan vivi unos días con un obrero afectado de nistagmo. Podía ver de un extremo a otro de una habitación, pero poca cosa más. Llevaba nueve meses cobrando una pensión de veinticinco chelines semanales, pero la compañía hablaba ahora de cambiar esta pensión por una "indemnización parcial", de catorce chelines semanales. Ello dependía de si el médico le declaraba apto para un trabajo ligero en la superficie. Inútil decir que, aunque el médico le declarase apto, no habría disponible ningún trabajo ligero para él, pero entonces pasaría a cobrar el subsidio de paro, con lo que la empresa se ahorraría los quince chelines semanales. Al observar a aquel hombre cuando iba a cobrar su pensión, me chocó ver las enormes diferencias que implica la pertenencia a una clase social o a otra. Aquel hombre se había quedado medio ciego trabajando en uno de los trabajos más necesarios a la sociedad, y cobraba una pensión a la que tenía perfecto derecho; si alguien tiene derecho a algo, era él. Pues bien, aquel hombre no podía, por así decirlo, exigir su pensión; no podía, por ejemplo, cobrarla cuando y como él quisiese. Tenía que ir a las oficinas de la empresa una vez por semana, a una hora fijada por ellos, y, cuando llegaba allí, le hacían esperar durante horas a la intemperie, aguantando el frío y el viento. Según parece, se esperaba de él que, al recibir el dinero, se llevase la mano a la gorra y mostrase gratitud [...]. Para un miembro de la burguesía todo es muy diferente, aún tratándose de un miembro tan desaliñado como yo, incluso cuando estoy al borde de la indignancia, sigo teniendo ciertos derechos inherentes a mi condición de burgués."⁷⁴

The Road... incorpora recursos d'exposició novel·listics, però els subordina a les exigències de rigor informatiu pròpies d'un reportatge d'investigació basat en l'observació directa, el retrat de personatges i la descripció d'ambients, el registre de declaracions i diàlegs, la reunió de dades i estadístiques i la inclusió d'abundants digressions autorials en què l'autor valora,

⁷⁴ George Orwell, El camino de Wigan Pier, Barcelona, Destino, 1982, p. 52.

sospesa i interpreta els fets relatats.

3.4.2.10. El cas a part de James Agee

Un altre antecedent immediat del reportatge novel·lat contemporani és el magnífic Let Us Now Praise Famous Men (1941), escrit pel poeta i novel·lista nord-americà James Agee i il·lustrat pel fotògraf Walker Evans. Let Us... és una immersió en la vida de tres famílies indigents del Sud dels Estats Units durant els anys de la Depressió.

El reportatge fou projectat, segons explica el mateix Agee, com un registre i una anàlisi exhaustius,

"with no detail, however trivial it may seem, left untouched, no relevancy avoided, which lies within the power of remembrance to maintain, of the intelligence to perceive, and of the spirit to persist in."⁷⁵

I escrit a partir d'una actitud que Agee definia com "individual, anti-authoritative human consciousness", adreçada a copsar "the stature of a portion of unimagined existence" mitjançant "techniques proper to its recording, communication, analysis, and defense"⁷⁶.

Agee s'acosta a les tres famílies que protagonitzen el seu reportatge amb una actitud insòlita, que combina alhora el rigor del documentalisme amb la reivindicació de l'observació personal i de la percepció sensible com a formes legítimes de coneixement. Reporter i poeta alhora, l'escriptor diu d'un dels protagonistes del seu llibre que l'única "deeply exciting thing to me about [George] Gudger

⁷⁵ James Agee, Let Us Now Praise Famous Men, Boston, Houghton Mifflin, 1941, p. IX.

⁷⁶ Agee, op. cit., p. VIII.

is that he is actual, he is living, at this instant"⁷⁷, i afegeix:

"I could invent incidents, appearances, additions to his character, background, surroundings, future, which might well point up and indicate and clinch things relevant to him which in fact I am sure are true, and important, and which George Gudger unchanged and undecorated would not indicate and perhaps could not even suggest. The result, if I was lucky, could be a work of art. But somehow a much more important, and dignified, and true fact about him than I could conceivably invent, though I were an illimitably better artist than I am, is the fact that he is exactly, down to the last inch and instant, who, what, where, when and why he is. He is in those terms living, right now, in flesh and blood and breathing, in an actual part of a world in which also, quite as irrelevant to imagination, you and I are living."⁷⁸

Agee malda per copsar *humanament* la vida real de la gent real de què parla, i per aconseguir-ho desconfia tant de la "pretty lie" que és, per a ell, la literatura, com de l'actitud pròpia del periodisme, que defineix com "a broad and successful form of lying"⁷⁹. Altrament, el que tracta de fer no és una obra d'art o d'entreteniment, sigui literària o periodística, sinó un "human effort which must require human co-operation"⁸⁰, un esforç humà necessari per a percebre la realitat i per a trobar un llenguatge escaient que l'expressi.

Per tal d'assolir aquest coneixement autèntic per via racional i sensible alhora, l'escriptor no es limita simplement a observar els fets i a mostrar-los des d'una distància profilàctica, sinó que sovint fa explícita la seva

⁷⁷ Agee, op. cit., p. 240.
⁷⁸ Agee, op. cit., pp. 232-233.
⁷⁹ Agee, op. cit., p. 235.
⁸⁰ Agee, op. cit., p. 111.

participació en el relat, insisteix en que és present i descriu obertament la seva interacció amb les famílies indigents. Com ell mateix diu:

"George Gudger is a man, et cetera. But obviously, in the effort to tell of him (by example) as truthfully as I can, I am limited. I know him only so far as I know him, and only in those terms in which I know him; and all of that depends as fully on who I am as on who he is."⁸¹

De manera que a Agee li cap parlar de si mateix per tal de poder copsar la veritat dels altres. Reduir o eliminar la seva presència, diu, seria tan perjudicial per al coneixement de les famílies com caure en les simplificacions del periodisme o en les invencions de la literatura; i això perquè, de fet, l'escriptor és *dins* la situació de què parla i, doncs, li cal posar-ho de manifest sense embuts.

Paradoxalment, però, la insistència d'Agee a desvetllar la seva presència en el relat, que inclou l'admissió que ell és qui *escriu* sobre les famílies, no contribueix a mistificar el coneixement que prova d'obtenir, sinó que té l'efecte de fer èmfasi, d'una banda, en la separació *física* entre qui escriu i allò de què escriu, i d'una altra, en la distància *temporal* entre la memòria de l'escriptor i els fets esdevinguts. El que Agee cerca en manifestar-se aquí i allà és, sens dubte, un insòlit efecte de *sinceritat*, que ens interessa pel fet que prefigura un dels trets distintius dels reporters-novel·listes contemporanis. Com assenyala Weber,

⁸¹ Agee, op. cit., p. 239.

"Agee appropriately talks about technical matters throughout the book if only to keep in the forefront of the reader's mind that the work is a written account and not the experience itself."⁸²

Però, l'honestedat d'Agee té un preu: el de reconèixer que l'experiència no pot ser traslladada al paper, sinó tan sols copsada amb un inevitable risc d'error. La veritat de Let us... és, en paraules del seu autor, una "relative truth"⁸³. L'escriptor diu sentir-se convençut que "any efforts, in what follows, along the lines I have been speaking of, will be failures", però també de que "failure, indeed, is almost as strongly an obligation as an inevitability, in such work"⁸⁴.

La lluita de l'escriptor amb les inevitables limitacions del llenguatge per a retre compte de la realitat impregna de tensió tot el llibre. L'escriptura pot descriure la realitat, però no encarnar-la. Com Agee diu,

"If I could do it [encarnar la realitat] I'd do no writing at all here. It would be photographs; the rest would be fragments of cloth, bits of cotton, lumps of earth, records of speech, pieces of wood and iron, phials of odors, plates of food and excrement."⁸⁵

Des d'un punt de vista compositiu i estilístic, tot el llibre revela aquesta tensió constant. Let us... no té una estructura acabada, un inici i un final coherent, sinó que es compon a base d'una sèrie de començaments mai no conclusos, que l'escriptor expressa amb l'ús dels dos punts (:), com volent indicar que la vida real que ha provat

⁸² Ronald Weber, op. cit., 1985, p. 62.
⁸³ Agee, op. cit., p. 239.
⁸⁴ Agee, op. cit., p. 238.
⁸⁵ Agee, op. cit., p. 13.

d'enxampar depassa els límits ineludibles del relat.

La desconfiança de l'escriptor vers els procediments novel·lescs de construcció del relat el porta a la renúncia de les tècniques de versemblança pròpies de la novel·la, en les quals veu un parany. Tom Wolfe li ho ha retret en aquest termes:

"He showed [Agee] enterprise enough, going to the mountains and moving in briefly with a mountain family. Reading between the lines I would say his problem was extreme personal diffidence. His account abounds in "poetic" descriptions and is very short on dialogue. It uses no point of view other than his own. Reading between the lines you get a picture of a well-educated and extremely shy man... too polite, too diffident to ask personal questions of these humble folk or even draw them out."⁸⁶

Wolfe té raó quan diu que Let Us... no fa servir recursos novel·listics, però la desqualificació global que fa de l'actitud i el mètode d'Agee és inconsistent. El que Wolfe oblida és que Agee no vol escriure un reportatge novel·lat en sentit estricte -això és, un reportatge bastit, en bona part o del tot, mitjançant les tècniques de la novel·la-, ans un *reportatge poètic*, fet sobre la fase d'una renúncia deliberada als mecanismes de la ficció.

Un exemple d'això que dic és l'ús del diàleg. És cert, com diu Wolfe, que aquest ús és "very short", però convé tenir present que Agee, entestat a palesar la seva presència en el relat, s'estima més de fer servir una mena de *diàleg indirecte*, semblant a l'*estil indirecte* que el periodistes usen per a resumir les declaracions de les fonts informatives. Així ho fa en una de les escasses *escenes* que

⁸⁶ Tom Wolfe, op. cit., 1973, p. 44.

conté el llibre, aquella en què relata una nit amb la família Gudger. L'automòbil d'Agee s'ha espatllat i els Gudger, aixecats del llit, insisteixen a donar-li el sopar:

"I'm making you enough bother already; but no; Can't go to bed without no supper; you just hold on a second or two.

[...] With so many words I say, Hello, Mrs. Gudger: say I want to tell you I'm awful sorry to give you all this bother: you just, honest I don't need much of anything, if you'd just tell me where a piece of bread is, it'll be plenty, I'd hate for you to bother to cook anything up for me: but she answers me while passing, looking at me, trying to get me into focus from between her sticky eyelashes, that 'tain't no bother at all, and for me not to worry over that."⁸⁷

I, unes quantes línies després, Agee trenca aquest diàleg indirecte per fer una de les nombroses digressions que conté el llibre:

"I have not managed to give their truth in words; which are a soft, plain-featured, and noble music, each part in the experience of it and in the memory so cleanly and so simply defined in its own terms, striking so many chords and relationships at once, which I can but have blurred in the telling at all."⁸⁸

* * *

El *documental poètic* de James Agee prefigura una de les dues tendències bàsiques del reportatge novel·lat contemporani. Hi ha, d'una banda, aquells reportatges que, com el d'Agee, reivindiquen i fan explícita la presència i fins la intervenció subjectiva dels seus autors, convençuts que l'objectivitat i els mitjans per assolir-la són un

⁸⁷ Agee, op. cit., p. 413.

⁸⁸ Agee, op. cit., p. 414.

parany cognoscitiu. I d'una altra, aquells reportatges que, com els de Lillian Ross i Truman Capote, eviten qualsevol manifestació autorial en el relat, amb el propòsit de conferir-li una aparença d'objectivitat i de versemblança clarament deutora dels principis i els mètodes de la novel·la realista i naturalista. Tal com Dwight Macdonald assenyala, existeix un fort contrast entre els reporters *subjectius* i els *objectius*, que ell veu aplegats entorn de la revista *The New Yorker*:

"[...] one of the virtues of the book [d'Agee], both as literature and as reportage, is that the author puts himself into it on every page. This allows him a freedom of expression and stylistic invention... that the Just-Give-The-News-Please or *New Yorker-Objective* mode denied, for example, to Truman Capote, whose *In Cold Blood* is so deliberately, artfully bare of personal style or comment."⁹

Tot i que no comparteixo el parer de Macdonald sobre la suposada asèpsia estilística de Capote, la distinció que fa em sembla de gran importància per als nostres propòsits, en la mesura que assenyala dos modes essencials de concebre el reportatge novel·lat. Tal com veurem en endavant, l'elecció d'una o d'altra actitud no té un valor merament deontològic, sinó també conseqüències decisives pel que fa a la conformació compositiva i estilística dels reportatges novel·lats.

⁹ Dwight Macdonald, Against the American Grain, New York, Random House, 1962, p. 424; fragment reproduït per Weber, op. cit., p. 65.

3.4.2.11. Els fundadors de l'escola New Yorker: John Hersey i Lillian Ross

Els autors adscrits al "New Yorker-Objective mode" de què parla Macdonald han produït un tipus de reportatges novel·lats radicalment diferents als de la línia Agee, basat en la conjugació del rigor documental amb l'ús de procediments de composició i estil manllevats de la tradició de la novel·la realista europea.

El primer d'aquests reporters-novel·listes *objectius* fou John Hersey, qui amb Hiroshima (1946) establí un sòlid precedent de les novel·les-reportatge escrites durant els anys cinquanta, seixanta i setanta per autors com Lillian Ross (Picture, 1952), Truman Capote (In cold Blood, 1965) i Norman Mailer (The Executioner's Song (1979)).

Hiroshima es convertí des de la seva publicació a *The New Yorker* en una fita del periodisme literari contemporani. Truman Capote va definir en una ocasió el llibre com una "classical journalistic piece"⁹⁰. I Tom Wolfe, després de qualificar-lo de "very novelistic", l'ha citat com un antecessor directe del *New Journalism* posterior⁹¹.

Un any després del genocidi nuclear, Hersey visità la ciutat japonesa i aplegà durant sis setmanes, a partir dels testimoniatges creuats d'alguns supervivents, les dades necessàries per a escriure un reportatge auster i detallat

⁹⁰ Capote dins George Plimpton, "Truman Capote: An Interview", p. 190, citat per Weber, op. cit., p. 66.

⁹¹ Wolfe, op. cit., 1973, p. 46.

sobre els efectes de l'explosió. El text resultant, de 120 pàgines, fou immediatament publicat per la revista *The New Yorker*, que li dedicà -fet inèdit en la història d'aquest prestigiós magazine- un número sencer, ocupat de cap a cap pel relat de Hersey. Més tard, l'editorial anglesa Penguin adquirí els drets de publicació i convertí Hiroshima en un llibre d'èxit¹⁴.

Entre el llibre de Hersey i els d'Agee o Orwell hi ha dues diferències importants. En primer lloc, la innovació de Hersey va consistir a escriure el reportatge mitjançant tècniques molt properes a les de la novel·la realista, adients a la voluntat de l'escriptor de mantenir-se fora del relat. En segon lloc, Hersey no va prendre part en l'experiència que relata ni tan sols va assistir-hi en qualitat de testimoni directe. Altrament, va haver de reconstruir laboriosament el que va passar a Hiroshima per mitjà d'entrevistes amb alguns supervivents de la tragèdia.

Mentre que Agee relata la seva interacció directa amb les situacions que ha viscut, ni que sigui com a testimoni d'excepció, Hersey manté una distància obligada amb els fets

¹⁴ John Hersey, Hiroshima, Harmondsworth, Middlesex, Penguin Books, 1946. La mateixa editorial ha fet successives reedicions del llibre, que ha estat també inclòs dins d'una antologia de textos de Hersey: Here to Stay. Studies in Human Tenacity (London, Hamish Hamilton, 1962), que a més inclou peces tan notables com "Joe is Home Now" o "Survival".

que narra, que el porta a consignar-los des de fora, tot sotmetent el material a un control gairebé absolut i conferint-li l'harmonia d'un relat acabat i polit.

També a diferència d'Agee, que desconfia de les seves possibilitats -i de les del llenguatge- per a copsar una realitat sempre inabastable, Hersey escriu convençut de poder encapsular els esdeveniments dins un organisme literari clos. La personalitat de l'escriptor és sempre absent, no hi ha pronoms personals, i el *recording angel* de que parla Macdonald actua com una càmbra fotogràfica que registra el que té davant, sense revelar mai la seva presència al lector. Però, amb tot, l'escriptor registra els fets conogut, i la seva emoció, mai no explicitada, amara tot el llibre.

Hiroshima s'estructura per mitjà de la juxtaposició dels testimoniatsges de sis sobrevivents -un oficinista, un metge, la vidua d'un sastre, un capellà alemany, un jove cirurgià, un ministre metodista-, distribuïts en quatre capítols: el primer, "*A Noiseless Flash*", relata el que cada testimoni estava fent moments abans de l'explosió, i quines varen ser les seves reaccions immediates; el segon, "*The Fire*", narra com van transcórrer les vint-i-quatre hores posteriores; el tercer, "*Details Are Being Investigated*", fa servir el mateix mètode, aquest cop aplicant-lo a un lapse d'uns quants dies, i introdueix una explicació sobre les característiques de la bomba i l'abast de la devastació que ocasionà; i el quart, "*Panic Grass And Feverfew*", empra els mateixos testimoniatsges per exposar les conseqüències de l'explosió un any després del

bombardeig.

L'escriptura d'Hiroshima és adusta, aliena a qualsevol escarafall retòric, d'una sobrietat exemplar. Malgrat que el reportatge és novel·lat, els recursos novel·listics són emprats amb discreció, amb funció purament utilitària. Qui escriu és un reporter entestat a bastir un document d'escrupulosa veracitat, però alhora conscient que només amb l'ajut de recursos novel·listics és possible transmetre al lector la *dimensió humana* dels fets narrats.

L'escrupulós objectivisme d'Hiroshima contrasta amb The Algiers Motel Incident, un altre reportatge novel·lat que Hersey va escriure el 1968. El llibre relata l'execució de tres joves negres per la policia en un motel de Detroit durant els greus disturbis que s'hi varen desencadenar a causa de l'assassinat de Martin Luther King. Hersey substitueix en aquesta ocasió el compasiu distanciament que havia emprat a Hiroshima per una actitud semblant a la d'Agee, consistent a revelar la naturalesa subjectiva de la seva observació i a fer explícites les seves opinions sobre els fets. En aquest cas,

"[...] the events could not be described as if witnessed from above by an all-seeing eye opening on an all-knowing novelistic mind; the merest suspicion that anything had been altered, or made up, for art's sake, or for the sake of effect, would be absolutely disastrous. There could be no "creative reconstruction"."⁹³

Enfrontat a un conflicte actual, Hersey no podia comportar-se com un autor omniscient, sinó que havia de

⁹³ John Hersey, The Algiers Motel Incident, New York, Knopf, 1968, p. 33.

palesar els dubtes i les contradiccions que la història presentava. No era possible ser objectiu perquè

"There is no such thing as objective reportage. Human life is far too trembling-swift to be reported in whole; the moment the recorder chooses nine facts out of ten he colors the information with his views."⁴

Els dos reportatges novel·lats de Hersey assenyalen les dues tendències bàsiques del gènere i, sobretot, el fet que el reporter -a diferència del novel·lista de ficció- ha de subordinar els seus procediments d'escriptura a les exigències que imposa el tema tractat.

Es possible parlar de l'herència Hersey dins la literatura i el periodisme dels Estats Units. Autors de reportatges novel·lats i de novel·les-reportatge com Lillian Ross, Truman Capote, Norman Mailer i Gay Talese han reconegut en ocasions diverses la influència que l'autor d'Hiroshima va exercir sobre ells: d'una banda, per la fidelitat impecable als fets esdevinguts, i d'una altra, per la reixida conjunció de reportatge *in deep* i de tècniques d'escriptura manllevades a la novel·la.

Menys coneguts a casa nostra són els reportatges novel·lats que la periodista nord-americana Lillian Ross va escriure durant els anys cinquanta per a *The New Yorker* i d'altres magazines. Fundadora de la

⁴ Hersey, op. cit., 1968, p. 34.

novel·la-reportatge amb Picture⁴⁵, un relat sobre John Huston i la filmació de la pel·lícula The Red Badge of Courage. Ross és autora d'una sèrie de peces periodístico-literàries de superba qualitat.

Una bona mostra de la seva perícia retratística i de les seves aptituds narratives és El único matador, esplèndida semblança biogràfica de Sidney Franklin, el torero estadunidenc que triunfà a les places espanyoles i mexicanes durant els anys 20. A Portrait of Hemingway, Ross va escriure una semblança de l'escriptor que aixecà polèmica: no era un mascle ferèstec i carismàtic, ans més aviat un atriboliat home not hipersensible.

La importància de Lillian Ross en la història del reportatge novel·lat contemporani es pot ponderar adequadament si es té en compte que Truman Capote solia incloure-la dins el selecte llistat dels escriptors que el varen influir. Com ningú no ho va fer abans del propi Capote, Ross va contribuir decisivament al desenvolupament del gènere que estudiem.

⁴⁵ Lillian Ross, "Picture", dins Reporting, New York, Simon and Schuster, 1969.