

4.4.3. EL NARRADOR-TESTIMONI

Si en els dos casos anteriors era l'autor qui contava la història, amb el *narrador-testimoni* -el "jo" com a *testimoni*, li'n diu Friedman- apareix per primer cop la figura importantíssima del *narrador*: una veu aliena a l'autor en la qual aquest delega la facultat de relatar. El *narrador-testimoni* és un personatge inserit en la mateixa història narrada, "més o menys implicat en l'acció, més o menys acostat als personatges principals, i que parla al lector en primera persona"⁹⁸.

Com es veu, a mesura que ens acostem a la mimesi escènica, a l'exposició directa, assistim a una progressiva disminució de les prerrogatives de l'autor i, així mateix, a una creixent disminució de la quantitat d'informació de què disposa la veu narradora, sigui quina sigui. Després de renunciar al comentari personal en passar de l'omnisciència editorial a la neutral, l'adopció del punt de vista del *narrador-testimoni* -que l'autor, literalment, es treu de la màniga- comporta la desaparició de qualsevol intervenció autorial. Pel fet de concedir la veu principal a un dels personatges, l'autor renuncia a la seva omnisciència; a partir d'ara, un testimoni dels fets narrats és l'encarregat de narrar.

Ara bé: pel fet d'estar involucrat en la història com un personatge més, aquest *narrador-testimoni* només pot

⁹⁸ Friedman, op. cit., p. 51.

explicar al lector allò que legitimament és capaç d'escatir des de la seva condició de simple observador, participant o no. El lector, doncs, sols pot accedir als pensaments, sentiments i vivències dels personatges des del que Friedman anomena una *perifèria mòbil*.

Tanmateix, la informació a l'abast del narrador-testimoni és considerable. Pot, per exemple, recollir punts de vista sobre la història tot parlant amb els altres personatges; pot també enraonar amb el protagonista, així com aconseguir cartes, diaris i d'altres documents bàsics per a la comprensió de la història; pot, en fi, fer conjectures sobre el que pensen o senten els personatges.

The Great Gatsby, de Francis Scott Fitzgerald, és una novel·la confegida mitjançant aquesta tècnica. Gatsby, el protagonista, és presentat per Nick Carraway, personatge secundari encarregat de relatar la història:

"Una mañana de finales de julio, a las nueve, el magnífico coche de Gatsby subió a trompicones la avenida llena de piedras que llevaba hasta mi puerta y lanzó al aire una melodiosa explosión con su claxon de tres notas. Era la primera vez que venia a visitarme, si bien yo habia asistido ya a dos de sus fiestas, habia montado en el hidroplano y, después de repetidas invitaciones tuyas, hecho uso frecuente de su playa.

- Buenos días, muchacho. Hoy almuerza usted conmigo y he pensado que podíamos ir juntos a Nueva York.

Se mantenía en equilibrio sobre el guardabarros de su coche con esa facilidad de movimientos que es tan peculiarmente americana; que va de la mano, supongo, con no levantar pesos ni permanecer rigidamente sentado en la juventud y, todavía más, con la extraña elegancia algo caótica de nuestros tensos juegos, que funcionan por ráfagas. Esta movilidad asomaba continuamente a través de sus meticulosos modales en forma de desasosiego. Nunca estaba completamente quieto; siempre habia un pie marcando el ritmo en algún sitio o el impaciente abrir y cerrar de

una mano."⁹⁹

El terme *persona*, relacionat amb l'expressió *dramatis personae* -conjunt de personatges que participen en una peça teatral- designa, en alguns treballs de crítica literària escrits a l'àmbit anglosaxó, el que nosaltres hem anomenat *narrador-testimoni*, i també la presència d'una veu relatora anònima però, a diferència de la perspectiva omniscient, posseïdora d'un coneixement només parcial sobre la història:

"The persona is almost invariably distinct from the author; it is the voice chosen by the author for a particular artistic purpose. The persona may be a character in the work in question or merely an unnamed narrator; but, insofar as the manner and style of expression in the work exhibit taste, prejudice, emotion, or other characteristics of a human personality, the work may be said to be in the voice of a persona."¹⁰⁰

La tècnica del narrador-testimoni ha estat usada amb gran freqüència al llarg de la història de la novel·la. L'han fet servir autors tan diferents com Mary W. Shelley a Frankenstein, Bram Stoker a Dracula, Herman Melville a Bartleby, the Scrivener o, entre molts d'altres més, Alain Fournier a Le grand Meaulnes. En totes aquestes obres, l'autor delega la facultat de relatar en un personatge inserit dins la història.

Hi ha, però, un segon ús del narrador-testimoni que ja no pertany a la novel·la de ficció, sinó a diversos gèneres

⁹⁹ Francis Scott Fitzgerald, El gran Gatsby, Madrid, Editorial Alfaguara, 1983, p. 82.

¹⁰⁰ Aquesta definició del concepte de *persona*, absent de les principals obres de teoria i crítica literària publicades en català i castellà, l'he pres de l'Encyclopaedia Britannica, 1989, v. 9, p. 310.

literaris testimonials com ara el relat de viatges, les memòries o el diari. En aquests casos, no és ja un personatge inventat, sinó el mateix autor qui actua en qualitat de narrador-testimoni per a retre compte del que ha vist o experimentat.

4.4.3.1. EL NARRADOR-TESTIMONI EN EL REPORTATGE NOVEL.LAT

La utilització de la tècnica del *narrador-testimoni* és força freqüent en el reportatge novel.lat contemporani, i és sens dubte un dels trets que permeten distingir una de les més importants tendències del gènere: aquella integrada per reporters i escriptors que fan explícita la seva condició d'observadors i fins de participants en els fets que narren. Aquests autors practiquen un periodisme que val a anomenar *personal* o *subjectiu*, clarament oposat al *reporterisme objectiu* que hem assimilat, sobretot, a l'anomenada *escola New Yorker*.

Per a molts reporters contemporanis, la noció d'*objectivitat* ha caigut en un descrèdit radical: per comptes de pretendre's objectiu, el periodista ha de palesar la seva inevitable subjectivitat i el fet que és sotmès a normes i rutines professionals que condicionen decisivament el seu treball informatiu. Aquest canvi d'actitud -comú tant als *new journalists* estadunidencs com als *nous periodistes europeus*-, a més de qüestionar els principis ètics i ideològics del periodisme ortodox, es tradueix a l'hora d'escriure en l'ús de tècniques com la del

narrador-testimoni.

Dispatches, de Michael Herr

Aquest és el cas de Michael Herr, qui a Dispatches, extens reportatge-crònica novel·lat sobre la seva experiència com a enviat especial a Vietnam, va aconseguir copsar l'horror de la guerra. El següent passatge, en què Herr relata l'ambient al front de Khesanh, n'és un bon exemple:

"Y los propios soldados sabían, conocían la locura, la amargura, el horror y la fatalidad de todo eso. Estaban acostumbrados a ello y, aun más, lo saboreaban. No era más demencial que la mayoría de lo que estaba pasando y tenía con bastante frecuencia su lógica refleja. *"Come la manzana y que se joda el cuerpo"*, decían, y lo escribían en sus cascos y en sus chalecos antibalas para que sus oficiales lo vieran. (Un chaval se lo tatuó en el hombro.) Y a veces, te miraban y reían, una risa larga y silenciosa, se reían de ellos y se reían de ti por estar con ellos cuando no tenías por qué estar, Y, ¿no era para reírse en realidad, considerando todo lo que podría ver en un mes patrullando la Z un chaval de dieciocho años? Esta risa quecaba más allá en lo más hondo del núcleo más sombrío del miedo, y podías morir riendo. Escribieron incluso una canción, una carta a la madre de un marine muerto, que decía más o menos: *"Qué mala pata, si qué mala pata, se cepillaron a tu nene, pero qué coño, era sólo un soldado..."*. Acababan muy machacados y muy suavizados. Su secreto les embrutecía y les ensombrecía y les hacía hermosos con mucha frecuencia. No precisaban de edad, madurez o educación para saber exactamente dónde estaba la auténtica violencia.

Y eran matadores. Por supuesto que sí; ¿qué podría esperarse que fueran? Era algo que les absorbía, que les habitaba, que les hacía fuertes de esa forma que son fuertes las víctimas, que les llenaba con obsesiones gemelas de Muerte y de Paz, que les marcaba de modo que no pudiesen nunca ya, jamás, volver a hablar alegremente sobre la Peor Cosa que Hay en el Mundo. Si sólo captabas esto de ellos, no volvías a ser nunca igual de feliz (por ese camino misero-gozoso de cubrir la guerra) con otros grupos. Y, naturalmente, los pobres cabrones eran famosos en todo Vietnam. Si pasabas una semana allá arriba y te incorporabas luego a un grupo del ejército de tierra, por ejemplo a la división 4a o a la 25, te encontrabas con esto:

- ¿Dónde has estado? ¡Llevábamos ya tiempo sin verte!
- En el Cuerpo Táctico 1.
- ¿Con los *marines*?
- Son los que están allí.
- Bueno, lo único que puedo decir es ¡tuviste suerte! Los *marines*. Joder."¹⁰¹

La *mirada* de Herr sobre Vietnam és, de manera semblant a la de James Agee a Let Us Now Praise Famous Men o la de George Orwell a The road to Wigan Pier, la d'un home sol entestat a comprendre per la doble via del raciocini i del sentiment, però ahora plenament conscient de les limitacions que imposa la seva condició de simple observador.

Herr no pretèn només redactar polits despatxos d'agència ben farcits de dades, dates, xifres i declaracions, ans un testimoniatge emotiu sobre la guerra adreçat a *decantar* la qualitat de l'experiència dels soldats i d'ell mateix. Aquí no hi ha, a diferència dels reportatges *objectius* de Hersey, Ross o Capote, cap possibilitat de distanciament i d'explicació global i concloent: el lector coneix a mesura que Herr coneix, veu, escolta i sent. Herr no cerca una veritat totalitzadora, sinó una veritat deliberadament personal que recolça en la seva experiència subjectiva de la guerra.

¹⁰¹ Michael Herr, Despachos de guerra, Barcelona, Anagrama, 1980, pp. 110 i 111.

Niente a cosi sia, d'Oriana Fallaci

La periodista italiana Oriana Fallaci també hi va ser a Vietnam, com Herr. I el seu reportatge novel·lat Niente a cosi sia és així mateix una notable mostra de reporterisme personal, estructurat a manera de diari de viatge i escrit mitjançant la tècnica del narrador-testimoni. En el següent fragment l'escriptora relata les seves observacions i reflexions a Khesanh, el mateix front de batalla de què parlava Herr linies abans:

"1 de marzo.- El lugar se llama Khe San y era una base en la frontera con Laos. Hoy es la trampa más peligrosa del Vietnam. Seis mil marines han sido encerrados en una bolsa: cuarenta mil norvietnamitas los asedian con una lluvia de fuego que dura mes y medio. [...]. Los abastecimientos llegan sólo por vía aérea. Si se trata de material ligero, por ejemplo, los viveres, el sistema es sencillo. Los paquetes son lanzados con paracaídas sobre el campamento y allí los recogen por la noche escuadras de voluntarios. Si se trata de material pesado, por ejemplo, las vigas de hierro que se utilizan en la construcción de los bunkers, el sistema es complicado. El avión, generalmente un C130, aterriza sin detenerse y sin detenerse abre la portezuela: durante la carrera y hasta el momento del despegue las vigas son sembradas a lo largo de la pista.

[...]

Las patrullas que van más allá de las alambradas casi nunca regresan. Las dos últimas lo probaron la semana pasada. La primera era de treinta hombres: veinticuatro de ellos murieron a los diez metros. La segunda, de veinte hombres, fue a recuperar a los supervivientes: fue aniquilada junto con los seis. Para sobrevivir en Khe San no hay otro medio que estar metidos en los bunkers, pero ¿hasta cuándo? No dejan de bombardear día y noche, los norvietnamitas están excavando túneles para invadir el campamento por el interior: uno de los túneles se detiene ni siquiera a cien metros de las alambradas de espino.

[...]

Así se explica por qué Khe San se ha convertido en un test de nosotros los periodistas, la prueba de quién tiene valor y quién no lo tiene, o de quién tiene más y quién tiene menos. La cosa es bastante

estúpida, incluso considerando que nadie nos pide que hagamos el héroe, porque no estamos aquí para esto, pero resulta imposible evitar tal psicosis."¹⁰²

Entre els reportatges *objectius* escrits per Capote, Mailer, Cavallari o Tolosa i aquestes mostres de reporterisme *subjectiu* hi ha una diferència tècnica de pes: en els primers, l'omnisciència neutral eliminava la presència explícita del reporter, qui relatava la història de fora o de dalt estant; en les peces de Herr o Fallaci, com hem vist, la tècnica del narrador-testimoni és el vehicle d'una observació *compromesa* dels fets, que són mirats i sentits de dins estant.

I amb tot, però, no sempre els reporters que empren aquesta tècnica s'impliquen en la història que narren com ho fan els dos autors que acabem d'examinar. També és possible que l'observador, malgrat ser-hi en mig de l'acció relatada, en mantingui una actitud distanciada, apte per a l'exercici de la crítica i fins de l'humorisme i el sarcasme. És el que veurem exemplificat en la següent peça de Michael Rogers.

¹⁰² Oriana Fallaci, Nada y así sea, Barcelona, Noguer, 1985, pp. 178 i 179.

Eclipse total, de Michael Rogers

També escrit a manera de dietari de viatge és Eclipse total, en què de Michael Rogers relata per mitjà de la tècnica del narrador-testimoni les peripècies d'un grup de ciutadans benestants estadunidencs desplaçats a Mauritània per a contemplar *in situ* un eclipsi total de sol. Rogers acompanyà els expedicionaris i anà apuntant les incidències del viatge en el seu *quadern de bitàcora*:

"30 de junio de 1973 -04:00:00 horas
[...]

La mayor expedición científica de aficionados en la historia del Africa, ha acampado y se dispone a afrontar los rigores de Mauritania, bajo la dirección de un templado y competente astrónomo aficionado de Nueva Jersey llamado Roger Tuthill, que ha adoptado las vestimentas típicas del lugar para infundirse confianza y coraje. En estos últimos días de junio, 220 personas se han embarcado a bordo de un viejo DC-4 desde Dakar, en Senegal, y han llegado a las inmediaciones de Akjoujt (pronunciado casi como un estornudo), en Mauritania -una pequeña, desolada y pobremente edificada población, que se alza desnuda y triste en medio del desierto y que recibirá de lleno, durante más de seis minutos, la sombra neta de la luna mientras ésta cruce la superficie terrestre: un pueblo mugriento tan seco y polvoriento que no hay dos habitantes que sepan recordar con exactitud cuándo cayó la última lluvia.

Sin embargo es seguro que en lo sucesivo recordarán con facilidad la semana que los norteamericanos vinieron a visitarles. La expedición es, ante todo, un espectáculo: amas de casa, físicos, parejas de cierta edad, mecánicos, secretarias, psiquiatras, periodistas, hippies ricos, estudiantes impulsivos, maniáticos aficionados, ex ingenieros alemanes de cohetes, sacerdotes, enfermeras, astrólogos, un puñado de entretenidos neuróticos y unos pocos candidatos a la psicosis, que jamás habrían dado dos pasos para salir un domingo al campo -todos apelotonados en unas tiendas cuadradas de diez metros en medio de una explanada sahariana vallada con un primitivo muro de piedras, rodeados por todas partes de las apestosas cagarrutas que dejó la última población local de cabras, continuamente sobrevolados en círculo por las grandes aves negras comedoras de carroña, y vigilados desde el exterior del cercado por

un destacamento de abotargados soldados mauritanos, sosteniendo viejas carabinas y rifles cortos automáticos de fabricación israelí.

[...]

30 de junio de 1973-10:40:53:4 horas

Llegado el momento, la sombra de la luna cubre simple y repentinamente la explanada -primero, es como un anillo en el cielo, minúsculo reborde del sol que permanece aún al descubierto- y entonces en escasos segundos la luna toma la posición exacta, el cielo se oscurece hasta un sombrío violeta y la atmósfera solar -los gases incandescentes como lenguas amarillas que forman la corona- reluce como una aureola alrededor del disco negroazabache. Una imagen de mandala en medio del cielo africano, marcando el centro del sistema solar y más allá la tenue luz de Saturno y el brillante punto azul de Venus.

La explosión se ve instantáneamente invadida por el sonido de 200 obturadores disparando constante y rítmicamente: ka-chick-ka-chick-ka-chick -una legión de grillos mecánicos- y al mismo tiempo fuera de los muros de la explanada los elevados cantos uniformes de un pequeño grupo de mauritanos crecen en la repentina oscuridad: "Alá tlaq es-shems, Alá tlaq es-shems" -Alá, devuélvenos el sol- una antigua oración que hasta ahora nunca ha fallado.

Los distantes cantos arábigos implorantes se mezclan con el incisivo zumbido metálico de los pulsadores de las cámaras; el desierto abrasador se refresca, cambia el viento y la oscurecida explanada se ve intermitentemente iluminada por los destellos de una miríada de luces de flash con filtro rojo. La negra esfera del eclipse lo domina todo, desde su elevada grandeza, perfecto orificio de color de ébano en el tejido del cielo crepuscular. "Hermoso" -dice alguien en voz baja. "Ah-Ah" murmura Mr. Vivaelrollo mirando hacia lo alto, boquiabierto, olvidándose de su telescopio nuevo. El tiroteo de las cámaras decrece progresivamente, y ahora casi el único sonido que se oye en la explanada es el tono estéril del reloj de cuarzo. La luz tenue y congelada de la corona besa con suavidad el Sahara, y envueltos en la quieta tiniebla de terciopelo, los adictos de la totalidad, 200 fanáticos ensimismados, beben silenciosamente del embriagador suceso cósmico del siglo."¹⁰³

El que observem en aquest fragment és, com avançàvem
linies abans, una actitud distant respecte dels fets
relatats, tenyida d'un deix sarcàstic i burleta. Es

¹⁰³ Michael Rogers, "Eclipse total", dins Scanlon, Reportajes...,
op. cit., pp. 168, 172, 173, 186 i 187.

sament la presència directa del reporter en l'expedició
ristes benestants el que li permet d'obrir en canal els
observats. Cap procediment indirecte d'indagació
ançant entrevistes amb els participants fetes a
riori, per exemple- no hagués permès Rogers de
rcionar al lector una visió semblant, alhora immediata
stanciada, d'un viatge turístic descrit com un
rinatge absurd.

Los pastores del Pirineo, d'Eliseo Bayo

En els reportatges que va fer durant els anys seixanta per a *Destino*, Eliseo Bayo emprà sovint la tècnica del *narrador-testimoni*, que li permetia plasmar les observacions que feia durant les seves indagacions en vides i situacions anònimes. Bayo practicà un periodisme singular: indeclinablement personal, però a la vegada rigorós des del punt de vista documental. Els seus reportatges, sempre de caràcter *social*, incorporaven ingredients propis del quadre de costums, de la crònica i de la narració de viatges. A peces com ara "Los dinamiteros", "Los pescadores de coral", "Los domadores", "En la pendiente" o "Los desguazadores de buques", Bayo confegí veritables *estampes* d'oficis marginals o en decadència, a través d'una prosa de netedat i precisió admirables, exempta de qualsevol afectació. El fragment següent correspon a "Los pastores del Pirineo":

"No resulta difícil comer sopa en un vaso. Ni participar en la ronda colectiva del coñac. Ni comer tocino rancio. Ni leche en el mismo vaso donde se ha servido la sopa. La tormenta está ya al otro lado de los montes. Sobre el Pla de Beret se extiende ahora el cielo estrellado intensamente azul. A lo lejos se oyen las esquilas de las vacas y el sordo pelear de dos toros. Los perros, echados a la puerta del refugio, oflataan y, sin necesidad de recibir una orden, se lanzan montaña abajo ladrando. Mantienen a raya el ganado y no le permitirán que se aleje de los alrededores.

Los pastores se levantan a las cinco o a las cuatro de la mañana, según las necesidades de su trabajo. Cuando hay tormenta tienen que abandonar el refugio y marcharse con el ganado.

- Con las vacas -dice Manuel Porté- aguantamos el chaparrón. A punto he estado muchas veces de perder la vida con ellas. Lo peor es cuando graniza. Hay que meter el ganado en el bosque y procurar que no se desmande. Negra se me quedó la mano de recibir tanto pedrusco. Aquel día, la montaña quedó arrasada

y algunas murieron carbonizadas por un rayo. La gente dice que la carne es cara, pero pocos se acuerdan de los que cuidamos a los animales.

- ¿Cuánto cobran ustedes?

Los dos jóvenes se echan a reír. Se miran, se golpean con el codo y dicen a dúo.

- ¡Eso, eso! Pregúntele cuánto gana. Nos jugamos la oreja que no se lo dirá. Nosotros, sí. Siete mil pesetas al mes y tenemos que pagarnos la comida.

[...]

Hubimos de tomar el café de prisa. Los rebaños estaban inquietos y había que poner orden. Durante el día seguí el caminar de los pastores, hicimos la siesta sobre la hierba y comimos mucha cebolla cruda. Al anochecer, el viejo se perdió en el monte para evitar las despedidas. En Montgarri encontré la vibora tallada en madera y pensé en el viejo, arrastrándose por el ataque de apendicitis y embadurnándose el brazo de trementina. Y pensé en los jóvenes, al ver el pueblo abandonado y las casas casi derruidas. Y tuve que alejar muchos pensamientos."¹⁰⁴

La línia de reportatges *subjectius* que acabem d'examinar és més deutora dels gèneres literaris testimonials que de la novel·la realista de ficció, a diferència dels reportatges *objectius* de Capote, Hersey o Ross. Hi ha en aquesta mena de reportatges una influència directa de la crònica, del quadre de costums, del relat de viatges, de les memòries i fins en alguns casos del diari; els seus autors, més que investigadors dedicats a desentranyar fets i situacions a partir de fonts informatives diverses, actuen i escriuen com a testimonis directes, presents als llocs on s'esdevé el que narren o descriuen. I les peces que componen solen explicitar la seva mirada personal -sense pretendre ser ni exhaustius ni objectius- precisament per mitjà de la tècnica del

¹⁰⁴ Eliseo Bayo, "Los pastores del Pirineo", dins En la pendiente, Barcelona, Destino, 1968, pp. 47 i 53.

narrador-testimoni.

* * *

En el reportatge novel·lat contemporani hi ha, però, un segon ús del narrador-testimoni, més complex i sofisticat, que Tom Wolfe anomena *third person point of view*. En aquest cas el *narrador-testimoni* ja no és el propi periodista, entestat a fer manifesta la seva presència i la seva mirada personal, sinó un o diversos personatges implicats en la història relatada. Wolfe ha definit el *third person point of view* com

"[...] the technique of presenting every scene to the reader through the eyes of a particular character, giving the reader the feeling of being inside the character's mind and experiencing the emotional reality of the scene as he experiences it."¹⁰⁵

Una tal utilització de la tècnica del narrador-testimoni és ja plenament novel·listica, en la mesura que suposa que el periodista delega la veu relatora en els personatges. Aquesta delegació té, però, dos nivells de dificultat clarament delimitats:

a) en el primer, que és tècnicament complex i força infreqüent, el periodista delega el punt de vista no ja en la veu -en la paraula pronunciada-, sinó en el pensament dels personatges. Aquest és el *third person point of view* de què parla Wolfe: una tècnica consistent a *introduir-se* en

¹⁰⁵ Wolfe, op. cit., 1973, p. 32.

la ment dels personatges a través d'entrevistes exhaustives, a partir de les quals el periodista construeix després veritables monòlegs interiors. L'ús d'aquesta tècnica en el reportatge novel·lat contemporani, però, l'examinarem més endavant, quan parlem de l'*omnisciència selectiva i múltiple*.

b) en el segon, que és el més senzill tècnicament i també el més freqüent, el periodista compon el relat mitjançant el o els testimoniats que els personatges pronuncien, en general com a rèplica a les preguntes formulades de viva veu o a qüestionaris escrits. El reporter suscita respostes, rèpliques, comentaris i aclaracions sobre la història, que més tard ordena i disposa al llarg de la trama del reportatge. Es aquest ús del *narrador-testimoni* el que ara ens interessa examinar.

Quan el periodista tria la tècnica del *narrador-testimoni* per a conduir el relat, no sol delegar la facultat de relatar en una sola veu; és més freqüent, en canvi, que exposi la història mitjançant l'encreuament dels testimoniats de diversos personatges, principals i secundaris, segons un procediment que deu molt al cinema: Akira Kurosawa l'usà a Rashomon, Orson Welles a Citizen Kane i Woody Allen a Zelig. La multiplicació de punts de vista evita el risc de la univocitat: al lector li arriba la informació per vies diferents, complementàries o contrastades, i el reportatge esdevé *polièdric*,

multifacetic.

La novela de Perón, de Tomás Eloy Martínez

La técnica Rashomon permet Tomás Eloy Martínez de confegir un reportatge coral sobre el retorn de Juan Domingo Perón a Buenos Aires, després de divuit anys d'exili a Madrid. La novela de Perón teixeix fil per randa l'atmosfera d'aquells dies, per mitjà de l'encreuament de les veus del propi Perón, qui parla a través de les memòries que escriu; d'una extensa nòmina de personatges, els testimoniats orals i escrits dels quals conformen un contrapunt múltiple a les paraules de l'ex-dictador populista argentí; i del propi Eloy Martínez, qui cohesiona el mosaic de veus alienes. En el següent fragment, dos personatges que varen conèixer personalment Peron fan les seves aportacions al retrat col·lectiu:

"Declaraciones de la señora Maria Teresa Quintana, hija de quien fuera embajador argentino durante los sucesos.

Conoci a Perón muy de cerca. Mi padre, Federico Máximo Quintana, le profesaba un espontáneo afecto, y lo invitaba un par de veces por semanas a banquetes y almuerzos. Aún retengo su imagen, fresca y patente. Era un hombre chispeante, sumamente refinado. Llegó a Santiago en los primeros meses de su viudez y se comportó con especial devoción católica. Cuando debió partir, se le brindó una despedida excepcional en la embajada, a la que asistió el propio canciller chileno.

[...]

[fragment del retrat de Perón pel tinent coronel Augusto Maidana]

Hombre no parecía. Perón era un autómata, un golem, lo que los japoneses llaman un bunraku. Varias veces lo vi distraído. Eso no le ha pasado a casi nadie: ver distraído a Perón. Quedaba desenmascarado. Era una figura vacía, sin alma. Luego, al volver en sí, se iba llenando con los sentimientos y los deseos de los demás, con las necesidades. Usted salía en busca de un caballo y ya Perón se lo traía ensillado. Encontraba un refugio en la nieve y él lo esperaba dentro. Distraído, no se le veía odio ni tristeza ni felicidad ni cansancio ni

entusiasmo. Se le notaba el vacío. Atento, entonces sí: los sentimientos de los otros se reflejaban en él, como si en vez de cuerpo tuviera espejo."¹⁰⁶

Encara que indiscutiblement eficaç, l'ús de la tècnica *Rashomon* comporta sortejar obstacles considerables. El més important neix de la dificultat d'ordenar i cohesionar en un relat harmònic veus d'origen i característiques molt diversos -testimoniatsges escrits, declaracions i diàlegs gravats, fragments de diaris íntims i de memòries personals, etcètera.

Segons la manera com aquestes veus siguin disposades en el reportatge resulten dues menes de *composició coral*: en la primera, que és la característica del reportatge novel·lat contemporani, els diversos testimoniatsges són encastats al llarg del fil temporal i causal que governa la narració; en la segona, que és la pròpia de l'anomenat *reportatge de cites*, les veus no se supediten a la narració, sinó que són disposades en funció de distincions o connexions *temàtiques o espacials*.

Es ben possible, tanmateix, que un reportatge novel·lat -és a dir, fonamentalment narratiu- s'estructuri en part per mitjà d'aquest segon procediment compositiu, de manera que el reporter *interrompi* la fluència del relat per a inserir seccions o capítols compostos temàticament o espacialment. Això és precisament el que fa Ryszard Kapuscinski en el reportatge que examinarem a continuació.

¹⁰⁶ Tomás Eloy Martínez, *La novela de Perón*, Madrid, Alianza Editorial, 1989, pp. 210 i 242.