

l'encreuament de les paraules interiors dels protagonistes. Tot seguit reproduïxo un fragment corresponent a la paraula interior d'un dels personatges, Susan:

"Pero ¿quién soy yo? ¿Quién es ésta, apoyada en la verja, contemplando cómo mi setter traza círculos con el hocico? A veces pienso (aún no he cumplido los veinte años) que no soy una mujer, sino la luz que ilumina esta verja, esta tierra. Soy las estaciones, pienso a veces, enero, mayo, noviembre, el barro, la niebla, el alba. No puedo tolerar que me trasteen de un lado para otro, ni puedo flotar dulcemente, ni mezclarme con mis semejantes. Sin embargo ahora, apoyándome en esta verja hasta que el hierro deje huellas en mi brazo, siento el peso que se ha formado en mi costado. Algo se ha formado ahí, en la escuela o en Suiza, una cosa dura. No son suspiros ni risa. No son circulares e ingeniosas frases. No son las raras comunicaciones de Rhoda, cuando mira un punto en el aire, más allá de nuestros hombros. No son las piruetas de Jinny, toda ella de una pieza, extremidades y tronco. Lo que yo doy es selvático."¹²⁴

L'omnisciència selectiva no és, de fet, més que un cas particular de la múltiple, de la mateixa manera que abans havíem definit el narrador-protagonista com un derivat del narrador-testimoni. Ara, la història es mostra al lector a través del pensament d'un sol personatge, el discurs -o, més ben dit, el *decurs*- mental del qual és exhibit escènicament. En la seva expressió més extrema, aquest punt de vista es correspon amb el *monòleg interior* i amb el *flux de consciència* ('*stream of consciousness*'), amb els quals, en virtut de l'absoluta llibertat creadora de l'autor, els pensaments, els sentiments i les sensacions del protagonista són mostrats tal com es produeixen: en temps present i

¹²⁴ Virginia Woolf, Las olas, Barcelona, Editorial Bruguera, 1980, p. 91.

desordenadament, amb una escriptura plena d'anacoluts.

Segons Edouard Dujardin, que fou el primer escriptor que emprà sistemàticament el monòleg interior a la seva novel·la Les lauriers sont coupés (1887):

"El monòlogo interior es, en el orden de la poesia, el discurso sin auditor y no pronunciado, mediante el cual un personaje expresa sus pensamientos más intimos, más cercanos al inconsciente, anteriores a cualquier organización lógica, es decir, en embrión, y para ello se vale de frases directas reducidas sintácticamente a lo indispensable, para dar así la impresión de "lo magmático"."¹²⁵

Amb l'omnisciència selectiva la història s'esdevé al cap del personatge principal; la mimesi, de caire escènic, prova aquí de copsar allò que versemblantment deu ser la vida interior d'un individu, impossible de registrar mitjançant les convencions pròpies del documentalisme -que no hi pot tenir cap accés autèntic, verificable. Malgrat que la mimesi dramàtica és el punt de vista dominant, és possible encara la diègesi (la narració); dins del seu desordre, en mig de divagacions, la ment del personatge sol incloure fragments narratius, sovint esparsos i no connectats explícitament, que el lector -el *lector in fabula* d'Umberto Eco- ha d'anar construïnt tot aplicant un meritori esforç cooperatiu.

L'exemple clàssic d'omnisciència selectiva és el monòleg interior de Molly Bloom contingut a l'última part de l'Ulisses de James Joyce:

¹²⁵ Fragment corresponent a l'assaig Le monologue intérieur, son apparition, ses origines, sa place dans l'oeuvre de James Joyce, publicat per Dujardin el 1931 i citat per Bourneuf i Ouellet, op. cit., pp. 209 i 210.

"Si perquè ell no havia fet mai una cosa com això de demanar que li portessin lesmorzar al llit amb un parell dous des de l'hotel City Arms quan es feia el malmirràs amb una veu decaiguda tot un personatge per fer-se l'interessant amb aquell fardot de Mrs Riordan que es pensava que shi faria larròs i no ens va deixar ni cinc tot per a misses per a ella i la seva ànima més rànica que shagi vist mai que quan shavia de gastar 4 penics pr lesperit de cremar ja no sabia què li passava explicantme les seves penes tenia corda per a no acabar maique si la política i els terratrèmols i la fi del món més val que ens ho agafem una mica bé mentrestant que Déu ens guardi si totes les dones fossin com ella contra els vestits de bany i els vestits escotats és clar que ningú no tenia gens d'interès que ella sels posés suposo que era una beata perquè cap home no se la devia haver mirat dues vegades espero no ser mai com ella ja és estrany que no ens fes tapar la cara i tot però era una dona ben educada això si i tota la seva xerrameca que si Mr Riordan per aquí i que si Mr Riordan per allà [...]"¹²⁶

L'omnisciència selectiva és de fet, però, un procediment multifacètic. Dorrit Cohn ha assajat d'establir una tipologia de les modalitats d'exposició de la interioritat dels personatges. Tal com diu a propòsit de la novel·la d'Henry James Portrait of a Lady:

"Narrative fiction attains its greatest "air of reality" in the representation of a lone figure thinking thoughts she will never communicate to anyone."¹²⁷

Cohn estableix tres tipus bàsics de psicologia imaginada¹²⁸:

¹²⁶ James Joyce, Ulisses, Barcelona, Letteradura, 1982, trad. de Joaquim Mallafrè, p. 682.

¹²⁷ Dorrit Cohn, Transparent Minds, Princeton, N.J. Princeton U.P., 1978, p. 7.

¹²⁸ Tot seguit resumeixo els conceptes exposats per Cohn als capítols 4, 5 i 6 de l'obra citada.

1- Psiconarració ('*psycho-narration*'): és el discurs que el narrador fa des de fora per tal d'acostar-se a la consciència íntima del personatge. El narrador diu al lector amb les seves pròpies paraules quin és l'estat d'ànim del personatge (amb introduccions del tipus: "va pensar que..." o "va sentir que..."). Es tracta de la forma més elemental d'exploració psicològica, i correspon al que habitualment s'anomena *discurs indirecte*.

2- Monòleg citat ('*quoted monologue*'): és el discurs mental del personatge *mostrat* des de dins, escrit en primera persona gramatical -o en segona, quan el personatge dialoga amb si mateix- i produït en el mateix moment de l'acció. Inclou el soliloqui tradicional i, més tard, el monòleg interior de Dujardin i Joyce. L'expressió més extrema del monòleg citat és el *corrent de consciència* ('*stream of consciousness*'): enfilall ininterrompud d'associacions, sensacions, pensaments i divagacions del personatge, sovint incoherent sintàcticament i plasmat mitjançant freqüents anacoluts. El monòleg citat és, pel que fa a la representació de la vida mental, l'equivalent del que usualment s'anomena *discurs directe*. Ja hem il·lustrat l'ús d'aquesta tècnica amb dos exemples eloqüents: els de Woolf i Joyce.

3- Monòleg narrat ('*narrated monologue*'): anomenat per altres autors *discurs indirecte lliure*, *represented speech* i *erlebte Rede*, és el discurs mental del personatge recreat pel narrador des de fora i en tercera persona, sense

marques ni transicions gramaticals aparents.

"By leaving the relationship between words and thoughts latent, the narrated monologue casts a peculiarly penumbral light on the figural consciousness, suspending it on the threshold of verbalization in a manner that cannot be achieved by direct quotation."¹²⁹

L'*estil indirecte lliure* -nom que rep habitualment el *narrated monologue* de què parla Cohn- és un procediment encunyat per la narrativa realista a partir, sobretot, de l'ús que en va fer Flaubert a Madame Bovary. Amb ell, el narrador abandona per un instant el sumari narratiu extern, en el qual relata des de fora el que fan, diuen i senten els personatges, i deixa que el pensament d'aquests es *mostri* al lector sense que hi hagi a penes una transició gramatical perceptible. Les idees i les sensacions del personatge són *acobllats* sintàcticament al relat del narrador.

Vejam un exemple extret de Madame Bovary; els fragments de discurs indirecte lliure estan destacats amb negretes:

"El día siguiente fue para Emma un día fúnebre. Todo le pareció envuelto en una atmósfera negra que flotaba confusamente sobre el exterior de las cosas; y la tristeza se le metía en el alma con dulces alaridos, como el viento de invierno en los castillos abandonados. Es esa evocación de lo que nunca volverá, la lasitud que se apodera de nosotros después de cada hecho consumado, ese dolor, en fin que nos produce la interrupción de todo movimiento acostumbrado, la cesación brusca de una vibración prolongada.

Como al retorno de La Vaubyessard, cuando las cuadrillas remolineaban en su cabeza, tenía una melancolia seca, una desesperación sorda. Reaparecía León más alto, más guapo, más suave, más difuso; aunque estuviera separado de ella, no la había dejado; estaba allí y las paredes de la casa parecían conservar su sombra. Emma no podía apartar los ojos

¹²⁹ Cohn, op. cit., p. 103.

de aquella alfombra sobre la cual habia andado él, de aquellos muebles vacios donde se habia sentado. El rio seguia corriendo, y arrastraba lentamente sus leves olas a lo largo de la orilla deslizante. Por ella habian paseado muchas veces, con aquel mismo murmullo de las ondas, sobre las piedras subiertas de musgo. *!Qué buenos soles habian tenido! !Qué buenas tardes, ellos solos, a la sombra, al fondo del jardin! Leia él en voz alta, descubierta la cabeza, sentado en un taburete de palos secos; el vientecillo fresco de la pradera hacia temblar las páginas del libro y las capuchinas del cenador... !Ah, se habia marchado, el solo encanto de su vida, la única esperanza posible de una felicidad! !Por qué no habria escogido aquella suerte cuando se presentaba! !Por qué no le retuvo con las dos manos, con las dos rodillas, cuando queria huir!* Y se maldijo por no haber amado a León; tuvo sed de sus labios. Le dieron ganas de correr en su busca, de arrojarse en sus brazos, de decirle: "*!Soy yo, soy tuya!*" Pero sentia de antemano las dificultades de la empresa, y sus deseos, exacerbados por la añoranza, eran aún más vivos."¹³⁰

Els pensaments, les sensacions d'Emma Bovary s'insereixen dins el relat del narrador omniscient, tot permutant el to d'aquest -desapassionat, descriptiu- per un altre d'emotiu, propi de la intimitat del personatge. L'autor o el narrador insereix dins el seu relat, sovint entre els fragments d'estil directe (que mostren les paraules del personatge) i indirecte (que les diuen), trossos en els quals, sense alterar gairebé la sintaxi del relat, el punt de vista passa per un instant al personatge.

Des d'una òptica gramatical, la distinció és sovint minsa. El relat continua, però és el personatge qui rep momentàniament el pes de la focalització. En general, no hi ha fórmules introductòries ("va pensar que..."); el discurs indirecte lliure es reconeix, més aviat, pel canvi de registre, acompanyat freqüentment de l'ús d'elements

¹³⁰ Gustave Flaubert, Madame Bovary, op. cit., pp. 173 i 174. Els fragments d'estil indirecte lliure els hem destacat amb cursiva.

expressius i evocatus propis de la vida interior. Són freqüents les interrogacions, les exclamacions i les interjeccions, però el D.I.L. no està supeditat al seu ús. Tampoc no hi ha un temps verbal específic, tot i que és freqüent el pretèrit imperfecte d'indicatiu. Com sintetitza Bajtin, l'E.I.L. és capaç d'introduir

"en el curso desordenado e intermitente del monólogo interno del héroe (pues ese orden e intermitencia habría que reproducirlos al utilizar el discurso directo), el orden y la armonía estilística; además, por sus características sintácticas (tercera persona) y estilísticas principales (lexicológicas y otras), esta forma permite combinar, orgánica y armoniosamente, el monólogo interno ajeno con el texto del autor. Pero, al mismo tiempo, permite conservar las estructuras expresivas del monólogo interno de los héroes, ese cierto no acabar de decir y la inestabilidad, característica del discurso interno; cosa por completo imposible en la reproducción rigurosa y lógica del discurso indirecto."¹³¹

El discurs indirecte lliure s'adaptà perfectament al propòsit flaubertià de restar impassible, invisible per al lector, i suposà el primer mode d'experimentació seriosa en el terreny, sempre relliscós, de la mimesi de la consciència. La seva utilitat en el camp de l'escriptura periodística creativa és, com veurem, indubtable.

4.4.5.1. L'OMNISCENCIA SELECTIVA I L'OMNISCENCIA MULTIPLE EN EL REPORTATGE NOVEL.LAT

Quan el periodista delega el punt de vista no ja en la veu, en la paraula pronunciada, sinó en el pensament dels

¹³¹ Mijail Bajtin, Teoria y estética de la novela, op. cit., 1989, p. 137.

personatges, llavors practica el que Tom Wolfe anomena *third person point of view*: el reporter s'endinsa en la ment dels personatges mitjançant entrevistes exhaustives, amb les quals pretén *inferir*, ara per via conjectural i ja no documental, la seva *realitat emocional*.

El punt de vista en tercera persona -que no té res a veure amb l'ús de la tercera persona gramatical- és, doncs, tal com el defineix Wolfe, una violació neta dels límits cognoscitius inherents a l'escriptura periodística i documental: en rigor, no hi ha cap tècnica ni periodística ni científica que permeti accedir a la vida psíquica d'un hom qualsevol. La literatura sí que ho fa, però és en virtut de les llibertats que permet la ficció: els monòlegs interiors de Dujardin, Joyce, Woolf o Faulkner són exercicis de sobirana imaginació, tan versemblants o veritables com es vulgui, però mancats de veracitat.

Ara bé: el reportatge novel·lat és un gènere necessàriament ancorat en l'experiència documentable; es basa en una informació abundant i contrastada que obté de fonts molt diverses; cerca la veritat a través de la veracitat. ¿Com podrà, doncs, accedir als pensaments d'algu sense posar en dubte la seva essencial condició documental?

Els nous periodistes proporcionen una resposta seductora: per mitjà de l'explotació acurada de tots els recursos documentals a l'abast, i molt especialment de la tècnica de l'entrevista en profunditat. Es tracta, segons Wolfe, d'interrogar el personatge "about his thoughts and

emotions, along with everything else"¹³², de manera que el periodista pugui *inferir conjecturalment*, a partir del que els personatges declaren pensar i sentir, quins són efectivament els seus pensaments i sentiments.

M, de John Sack

Aquest és el procediment que John Sack emprà a M, un relat-reportatge sobre el que els soldats de l'M Company havien pensat i sentit durant algunes de les operacions que varen fer a Vietnam. Quan Sack presentà el seu treball als responsables de la revista *Esquire*, aquests es portaren les mans al cap: la *transcripció* dels pensaments dels personatges podria contravenir el seu dret a la privacitat, a no ser que Sack obtingués autorització escrita de cadascun dels soldats implicats. El periodista així ho va fer: buscà els militars que havia entrevistat i n'aconsegui el beneplàcit.

M fou definitivament escrit mitjançant una rigurosa utilització de l'omnisciència neutral, i els pensaments dels soldats, *transcrits* en forma de breus *monòlegs interiors* intercalats dins la narració externa. Heus aquí un exemple:

"One doesn't doubt, in the many months to come M sould see operations with a greater share of glory (and it would see many, the Army would need fifteen hundred operations as vast as this to cover all Charlie's territory, and Charlie might still be back the following evening) -more glorious operations, but this first Operation of M's had come to its melancholy

¹³² Wolfe, op. cit., 1973, p. 32.

close, and M's tired battalion was to kill, wound, or capture no other vietnamese, communist or otherwise, estimated or actual, in the day-and-a-half remaining. Some of M was truly ashamed about the seven-year-old. Sullivan was annoyed with her, dammit, he thought, she should have known we didn't want to hurt her. Why was she hiding out? Much of M agreed with him, ignorant people, they thought. A lieutenant of the cavalry had no misgivings, thinking, these people don't want us here now, why should I care about them? a thought that be bitterly volunteered in conversation. In his innocent past, the lieutenant had gone through the empty-looking villages without taking care to destroy them first, a man, a woman, a boy opening fire and killing those for whose lives he was responsible. Vietnam had shown to the lieutenant's satisfaction the line where compassion must end, caution begin."¹³³

Mitjançant l'omnisciència editorial i neutral, periodistes com Talese, Mailer, Fox, Kirkpatrick o Capote han narrat els pensaments dels personatges dels seus reportatges novel·lats, però no els han mostrat literalment, com fa Sack en els breus fragments de monòleg interior impresos en cursiva.

L'ús extensiu de l'omnisciència selectiva presenta, tanmateix, grans dificultats, a les quals ja hem al·ludit, i quasi tots els periodistes que s'han aventurat a fer-la servir ho ha fet discretament, en forma de monòlegs interiors breus encastats dins la la narració externa dominant. L'únic autor que l'ha emprat profusament ha estat Tom Wolfe, com veurem a continuació.

¹³³ John Sack, "M", dins Wolfe, op. cit., 1973, pp. 299 i 300.

green fronds of the jungle, wherein flourish lush steamy baboon lusts of paranoia -Keseey sits in this little rickety upper room with his elbow on a table and his forearm standing up perpendicular and in the palm of his hand a little mirror, so that his forearm and the mirror are like a big rear-view mirror stanchion on the side of a truck and thus he can look out the window and see them but they can't see him-

COME ON, MAN, DO YOU NEED A COPY OF THE SCRIPT TO SEE HOW THIS MOVIE GOES? YOU HAVE MAYBE 40 SECONDS LEFT BEFORE THEY COME GET YOU

- a Volkswagen has been cruising up and down the street for no earthly reason at all, except that they are obviously working with the fake telephone linesmen outside the window who whistle-

THERE THEY GO AGAIN

- whistle in the slow-brain brown Mexican huarache day-laborer way, for no earthly reason except that they are obviously synched in, finked in, with the Volkswagen. Now a tan sedan comes along the street, minus a license plate but plus a stenciled white number -*exactly like priso stencil*- police and two coatless guys inside, both in white shirts so they're *not* prisoners-

ONE TURNED LOOKED BACK!

IF YOU WERE WATCHING ALL THIS ON A MOVIE SCREEN YOU KNOW WHAT YOUR REACTION WOULD BE THROUGH A MOUTHFUL OF POPCORN FROM THE THIRD ROW: "WHAT MORE DO YOU NEED, YOU DOLT! SCRAM OUTTA THERE..."

- But he has just hooked down five dexedrine and the old motor is spinning and rushing most nice and euphorically in fascination and a man can't depart this nice \$80-a-month snug harbor on paradise-blue Bandarias Bay just yet with a cool creek os speed rush in his veins. It is such a tiny little fink scene as he sees it in the hand mirror. He can tilt it and see his own face entropied with the strain and then tilt it -a sign!- a sparrow, fat and sleek, dives through the dwindling sun into a hole in one of the lampposts; home.

MORE TELEFONO TRUCKS! TWO LOUD WHISTLES THIS TIME -FOR NO EARTHLY REASON EXCEPT TO COME GIT YOU. YOU HAVE MAYBE 35 SECONDS LEFT. [...]"¹³⁴

Wolfe és, sens dubte, el nou periodista que més lluny ha anat en la incorporació del monòleg interior al reportatge novel·lat. I ho ha fet assumint molts riscos: per exemple, tractant de transcriure fonèticament els sons

¹³⁴ Tom Wolfe, The Electric Kool-Aid Acid Test, dins Wolfe, op. cit., 1973, pp. 204 i 205.

Honor Thy Father, de Gay Talese

A diferència de Wolfe, però, els nous periodistes no solen usar gaire l'omnisciència selectiva -ni la múltiple, doncs-, més que en forma de breus monòlegs encastats dins la narració externa general, a la manera de John Sack. El més freqüent és que els pensaments dels personatges siguin inferits i narrats pel reporter per mitjà de les omnisciències editorial i neutral. Vet aquí un exemple extret de Honor Thy Father, de Gay Talese; Rosalie, l'esposa de Bill Bonanno, pensa sobre la seva relació conjugal, però és Talese qui parla:

"Aunque llevaba casi diez años casada con Bill, todavía consideraba a su suegro una figura distante, casi misteriosa, a la que prefería llamar Mister B más que Papá. Como que, hasta hacia poco, había supuesto que estaba muerto y había rezado por la salvación de su alma, ahora no podía acabar de hacerse a la idea de que estaba en casa. Se movía sin hacer ruido, hablaba en voz baja, tenía un aspecto immaculado y era ordenado en todo. Ella nunca le había visto perder la compostura ni le había oído un solo reniego. En el escritorio de su dormitorio todo estaba muy bien arreglado, igual que la ropa en su armario, y ella suponía que aquél era uno de los hábitos que había inculcado en su marido.

[...]

Cosa curiosa, aunque la palabra "Mafia" estaba en los titulares de los periódicos casi cada día, ella nunca la oía en las conversaciones que se sostenían en la casa.

[...]

No era tan ingenua e inconsciente como para no reconocer para sus adentros que algunas de las reservas que tenía sobre él se basaban en la envidia, una envidia de la parte de relación de él con su marido, que la excluía a ella. Además estaba profundamente resentida por los efectos fatales que aquella relación producía en Bill, aunque a este respecto sus sentimientos variaban de un día para otro. Había momentos en que verdaderamente odiaba a su suegro por no mantener a su hijo al margen de su

135
mundo."¹³⁵

Aquest passatge de Gay Talese il·lustra l'ús que els reporters-novel·listes solen fer del *discurs indirecte* per a expressar els pensaments i sentiments dels personatges. En comparació amb el *discurs directe* emprat per John Sack i Tom Wolfe per a *mostrar* la vida mental dels personatges, l'estil indirecte és una tècnica d'execució molt més senzilla i alhora menys arriscada: a partir de les entrevistes mantingudes amb els actors del relat, és fàcil fer-ne la paràfrasi sense incórrer en el risc de conjecturar; molt més difícil és, en canvi, transcriure el pensament dels personatges *textualment*, com fan Sack i Wolfe, ja que no hi ha manera de verificar l'exactitud del registre.

La representació de pensaments i sentiments és més senzilla i menys arriscada amb l'ús del discurs indirecte que amb el del discurs directe, però hi ha encara un tercer procediment que els reporters-novel·listes poder fer servir per a aquest propòsit: el *discurs indirecte lliure*.

Tal com la vàrem caracteritzar en parlar de la novel·la, aquesta tècnica fa viable conjugar sense estridències la narració *externa* de les accions dels personatges -amb l'omnisciència editorial i la neutral, especialment- amb l'exposició dels seus pensaments, sensacions i sentiments. L'oscil·lació entre la narració *externa* de comportaments i diàlegs amb l'exposició *interna* de la vida mental és subtil, tènue, gairebé imperceptible, i

¹³⁵ Gay Talese, Honraràs a tu padre, op. cit., 1973, pp. 247, 248 i 249.

el reportatge guanya en fluidesa i en capacitat de persuasió. Ho comprovarem tot seguit en un passatge d'In Cold Blood, de Truman Capote.