

Picture, de Lillian Ross

Un bon exemple de caracterització directa és el retrat de John Huston que Lillian Ross inclou a l'inici de Picture, reportatge novel·lat sobre la filmació de la pel·lícula The Red Badge of Courage. Encara que la caracterització de Huston és completada indirectament al llarg de tot el reportatge, Ross en fa d'entrada un retrat força complet; es tracta de l'escena en què la periodista coneix el director de cinema, i diu així:

"Huston, at forty-three, was one of the most admired, rebellious, and shadowy figures in the world of motion pictures. I had seen him a year before, when he came here to accept an award of a trip around the world for his film contributions to world unity. He had talked of an idea he had for making a motion picture about the nature of the world while he was going around it. Then he had flown back to Hollywood, and to the demands of his employers, Metro-Goldwyn-Mayer, and had made "The Asphalt Jungle," a picture about a band of criminals engaged in pursuits that Huston described somewhere in the dialogue of the movie as "a left-handed form of human endeavour". Now, on this visit, shortly after the sudden death, in Hollywood, of his father, Walter Huston, he telephoned me from his Waldorf Tower suite and said he was having a terrible time trying to make "The Red Badge of Courage". Louis B. Mayer and most of the other top executives at M-G-M, he said, were opposed to the entire project. "You know something?" he said, over the telephone. He has a theatrical way of inflecting his voice that can give a commonplace query a rich and melodramatic intensity. "They don't want me to make this picture. And I want to make this picture." He made the most of every syllable, so that it seemed at that moment to lie under his patent and have some special urgency. "Come on over, kid, and I'll tell you all about the hassle," he said.

[...]

Huston made his entrance in the manner of an actor who is determined to win the immediate attention of his audience.

"Hel-lo, kid," Huston said as we shook hands. He took a step back, then put his hands in his trouser pockets and leaned forward intently. "Well!" he said. He made the word expand into a major pronouncement.

Huston is a lean, rangy man, two inches over six feet tall, with long arms and long hands, long legs and long feet. He has thick black hair, and it had been slicked down with water, but some of the front strands fell raffishly over his forehead. He has a deeply creased, leathery face, high cheekbones, and slanting reddish-brown eyes. His ears are flattened against the sides of his head, and the bridge of his nose is bashed in. His eyes looked watchful, and yet strangely empty of all feeling, in weird contrast to the heartiness of his manner. He took his hands out of his pockets and yanked at his hair. "Well!" he said, again as though he were making a major pronouncement. He turned to Fellows. "Art, order some Martinis, will you, kid?"⁵¹

Ross posa en joc totes les virtuts retratístiques que caracteritzen els reporters-novel·listes aplegats entorn de la revista *The New Yorker*: en presentar el personatge, descriu els seus principals trets físics i indumentaris (*prosopografia*), i afegeix detallades observacions sobre el seu comportament (*etopeia*), que més tard completarà progressivament a mesura que el relat es vagi desenrotllant.

Aquest desdoblament entre *prosopografia* i *etopeia* és característic de les novel·les realistes de ficció que varen influir Ross, Capote, Mailer i Talese. La *prosopografia* pot ser perfilada amb breus traços, tot partint de les dotes d'observació del reporter; l'*etopeia*, en canvi, sol demanar un treball minuciós i sostingut, i, doncs, es va *afinant* al llarg del relat indirectament, per mitjà dels diàlegs i les accions del personatge i dels qui l'envolten.

⁵¹ Lillian Ross, "Picture", dins *Reporting*, New York, Simon and Schuster, 1969, pp. 224 i 225.

Do You Sleep in the Nude?, de Rex Reed

Els *new journalists* estadunidencs, hereus de Ross, practiquen el que Wolfe ha anomenat *retrat global del personatge*, sens dubte un dels principals llegats que el periodisme literari contemporani ha rebut de la novel·la realista del segle XIX. Wolfe defineix el procediment com

"the recording of everyday gestures, habits, manners, customs, styles of furniture, clothing, decoration, styles of traveling, eating, keeping house, modes of behaving toward children, servants, superiors, inferiors, peers, plus de various looks, glances, poses, styles of walking and other symbolic details that might exist within a scene."¹⁵²

Les virtuts del *retrat global* a l'hora de perfilar per al lector l'aparença física i la personalitat dels personatges han estat plasmades tant en el reportatge novel·lat com en l'entrevista literària. Tot i que aquí no ens correspon estudiar aquest últim gènere, paga la pena mostrar com un altre *new journalist*, Rex Reed, aplica les tècniques del *retrat eshaustiu* a Do You Sleep in the Nude?, la seva antològica entrevista amb la *star* Ava Gardner:

"She stands there, without benefit of a filter lens against a room melting under the heat of lemony sofas and lavender walls and cream-and-peppermint-striped movie-star chairs, lost in the middle of that gilt-edge birthday-cake hotel of cupids and cupolas called the Regency. There is no script. No Minnelli to adjust the CinemaScope lens. Ice-blue rain beats against the windows and peppers Park Avenue below as Ava Gardner stalks her pink malted-milk cage like an elegant cheetah. She wears a baby-blue cashmere turtleneck sweater pushed up to her Ava elbows and a little plaid mini-skirt and enormous black horn-rimmed glasses and she is gloriously, divinely barefoot.

¹⁵² Wolfe, op. cit., 1973, p. 32.

Elbowing his way through the mob of autograph hunters and thrill seekers clustered in the lobby, all the way up in the gilt-encrusted elevator, the press agent Twentieth Century-Fox has sent along murmurs, "She doesn't see anybody, you know," and "You're very lucky, you're the only one she asked for." Remembering, perhaps, the last time she had come to New York from her hideout in Spain to ballyhoo *The Night of the Iguana* and got so mad at the press she chucked the party and ended up at Birdland. And nervously, shifting feet under my Brooks Brothers polo coat, I remember too all photographers at whom she allegedly threw champagne glasses (there is even a rumor that she shoved one Fourth Estater off a balcony!), and -who could forget, Charlie?- the holocaust she caused the time Joe Hyams showed up with a tape recorder hidden in his sleeve.

Now, inside the cheetah cage without a whip and trembling like a nervous bird, the press agent says something in Spanish to the Spanish maid. "Hell, I've been there ten years and I still can't speak the goddam language," says Ava, dismissing him with a wave of the long porcelain Ava arms. "Out! I don't need press agents." The eyebrows angle under the glasses into two dazzling, sequined question marks. "Can I trust him?" she asks, grinning that smashing Ava grin, and pointing at me. The press agent nods, on his way to the door: "Is there anything else we can do for you while you're in town?"

"Just get me out of town, baby. Just get me outta here."

[...]

"You do drink -right, baby? The last bugger who came to see me had the gout and wouldn't touch a drop." She roars a cheetah roar that sounds suspiciously like Geraldine Page playing Alexandra Del Lago and mixes drinks from her portable bar: Scotch and soda for me, and for herself a champagne glass full of cognac with another champagne glass full of Dom Perignon, which she drinks successively, refills, and sips slowly like syrup through a straw. The Ava legs dangle limply from the arm of a lavender chair while the Ava neck, pale and tall as a milkwood vase, rises above the room like a Southern land-owner inspecting a cotton field. At forty-four, she is still one of the most beautiful women in the world."¹⁵³

Reed presenta l'actriu a la manera directa clàssica: d'entrada, tal com la veu aparèixer, i parant atenció sobretot a la seva aparença física i a la seva manera de

¹⁵³ Rex Reed, "Do You Sleep in the Nude?", dins Wolfe, op. cit., 1973, pp. 56 i 57.

gesticular, de moure's i de parlar amb els que l'envolten. Aquí gairebé no hi ha, encara, semblança de caràcter explícita, sinó que aquesta es desprèn a poc a poc del retrat purament físic. Cal destacar, així mateix, la distància a partir de la qual el periodista observa el personatge: la té just a davant, però és capaç de sostreure's a aquesta presència immediata per sospesar-la -de manera entre admirada i lleument humorística, per cert.

Do You Sleep in the Nude? és, amb tot, una entrevista, gènere que propicia l'ús del retrat directe. En els reportatges novel·lats que examinarem a continuació, les tècniques de presentació dels personatges són un xic més complexes.

The Last Cowboy, de Jane Kramer

Per bé que la caracterització directa sol ser prosopogràfica, alguns reportatges novel·lats presenten ja de bon començament els trets de personalitat dels personatges principals. Es el cas de The Last Cowboy, de Jane Kramer, una novel·la-reportatge de caràcter biogràfic que indaga en la vida i en la psicologia d'un cowboy dels temps moderns, i a través d'ella explora la pervivència del mite del cowboy estadunidenc, una figura avui gairebé desapareguda. El vaquer s'anomena Henry Blanton, i aquesta és la semblança que Kramer fa d'ell en les primeres pàgines del seu reportatge:

"Henry was particular about Westerns. When he was a boy and hired out in the summer -for fifty cents a day and the privilege of keeping a local rancher's thirsty cows from ambling downriver from their summer pasture- he saved his pay in a rusty tin bank shaped like a bull and planned a winter's worth of Westerns at Amarillo's movie houses. At night, summers, with the covers pulled tight above his head, Henry braved the moaning ghosts who rode the river breeze past the old stone line camp where he slept alone -and the way he did it was by fixing his thoughts on calm, courageous movie cowboys.

[...]

"Expressin' right" was important to the man I call Henry Blanton. It was a gift that he had lost, and he did not know why and was ashamed of himself anyway for wondering, since part of expressing right as a cowboy had to do with the kind of quiet certainty that sustained a man when times were bad. Henry believed that other men might talk to themselves too much, like women, or fret and complain, but a proper cowboy did not. When he watched a Western now, on the big television console he had bought on credit the day the electric lines reached his house on the Willow Ranch, it was less for pleasure or amusement, or even courage, than to find a key to the composure that eluded him. Henry never doubted his abilities as a cowboy. He was the foreman of ninety thousand acres and he ran them well, considering that he had to take his orders from a rancher who had moved to Eaton Square, in London [...]. Henry was a good rider and a

fine roper. He could pull a calf with considerable skill, and when he had to he could cut a dogie from the belly of its dying mother. He could account for every one of the twenty-two hundred cows in his charge as if they were his own. He knew which cows delivered strong, healthy calves each spring, which cows needed help calving, which ones tended to miss a year or deliver stillborn. He knew by instinct when a fence was down or a pole had rotted. He could put his ear to the pump pipe of a windmill well that was drawing poorly and tell in minutes whether the checks were broken or the water, three hundred and fifty feet underground, was drying up. He had all those skills, but somehow he was not the sort of cowboy who inspired admiration or respect."¹⁵⁴

A diferència del retrat quasi purament prosopogràfic d'Ava Gardner per Rex Reed, aquest passatge ens mostra una caracterització molt més *decantada*: per comptes de descriure'l fisonòmicament, l'èmfasi és posat en la *interpretació* de la personalitat del vaquer Blanton. L'autor omniscient ha investigat minuciosament la vida del *cow-boy*, i a partir d'aquest coneixement exhaustiu prova de copsar-ne el tarannà; sovint, detalls aparentment anecdòtics li'n donen les pistes per a lligar els caps i puntes de la reflexió general.

La semblança de caràcter de Henry Blanton conté, implícitament, ingredients de tipus biogràfic, però no pretén ser una biografia. En el següent fragment, veurem que aquesta pot ser utilitzada com a recurs fonamental de la presentació directa.

¹⁵⁴ Janer Kramer, "The Last Cowboy", dins Sims, The Literary Journalists, op. cit., 1984, pp. 128 i 129.

The Right Stuff, de Tom Wolfe

A més de la *prosopografia* i l'*etopeia*, la caracterització directa es pot fer per mitjà de la *semblança biogràfica*, amb la qual l'autor fa una exposició sintètica de la vida dels personatges. Amb certa freqüència, els autors omniscients que opten per caracteritzar directament els personatges utilitzen aquesta forma de retrat, en general combinant-la amb alguna de les ja examinades o amb totes dues alhora.

A The Right Stuff, Tom Wolfe introdueix cadascun dels personatges principals de la història mitjançant aquest procediment mixte. En l'exemple transcrit tot seguit, Wolfe caracteritza directament Chuck Yeager, un dels primers astronautes estatunidencs, tot retratant-lo físicament i caracteriològicament i a través d'una ràpida però eficaç síntesi biogràfica:

"Yeager habia empezado en la Segunda Guerra Mundial como el equivalente del legendario Frank Lute de la Aeroescuadrilla 27 de la Primera. Es decir, era el primitivo, el muchacho del campo que sólo habia estudiado bachiller, sin ninguna credencial, sin refinamiento de ningún tipo, que se quitó el mono comprado en el almacén del pueblo y se puso un uniforme y subió al avión e iluminó los cielos de Europa.

Yeager se crió en Hamlin, Virginia Occidental, un pueblo del río Mud no lejos de Nitro, Hurricane Whirlwind, Salt Rock, Mud, Sod, Crum, Leet, Dollie, Ruth y Alum Creek. Su padre hacia sondeos de gas (perforaba los campos carboníferos buscando gas natural), su hermano mayor también, y él se habria dedicado a lo mismo si no se hubiera alistado en las Fuerzas Aéreas en 1941, a los dieciocho años. En 1943, a los veinte, se convirtió en oficial de vuelo, es decir un no combatiente al que se permitia volar, y fue a Inglaterra a pilotar los cazas que volaban sobre Francia y Alemania. Incluso en el tumulto de la guerra, Yeager resultaba un poco desconcertante a muchos pilotos. Era bajo, nervudo y

musculoso, con el pelo negro y rizado y una cara tosca que parecía decir (a los extraños): "*Es mejor que no me mires a los ojos, so pijo, o te haré cuatro agujeros más en la nariz.*" Pero no era eso lo que resultaba desconcertante. Lo que resultaba desconcertante era el modo de hablar de Yeager. Parecía hablar con ciertas formas antiguas de declamación, sintaxis y conjugación inglesas que se habían conservado allá en lo más remoto de los Apalaches.

En sus ocho primeras misiones, a los veinte años de edad, Yeager derribó dos cazas alemanes. En la novena le derribaron a él sobre terreno francés ocupado por los alemanes, con heridas de fuego antiaéreo, además. Se tiró en paracaídas, le recogieron miembros de la resistencia francesa, que lo pasaron de contrabando por los Pirineos a España, disfrazado de campesino. En España estuvo en la cárcel durante muy poco tiempo y luego le pusieron en libertad, con lo que volvió a Inglaterra y se incorporó a la lucha durante la invasión de Francia por los Aliados. El 12 de octubre de 1944, Yeager derribó cinco cazas alemanes seguidos. El 6 de noviembre, pilotando un Mustang P-51 de hélice, logró derribar uno de los nuevos cazas a reacción que habían fabricado los alemanes, el Messerschmitt-262, y averió otros dos, y el 20 de noviembre derribó cuatro FW-190. Fue un auténtico despliegue de furia guerrera y de destreza personal a lo Frank Lute. Cuando acabó la guerra, tenía a su cuenta trece aviones enemigos y medio. A los 22 años.

En 1946 y 1947, Yeager hizo cursos de instrucción como piloto de pruebas en el campo de aviación de Wright, en Dayton. Asombró a sus instructores por su habilidad en las acrobacias aéreas, y no digamos ya en la actividad extraoficial de "pelear". Esto más el famoso acento hacía decir a todo el mundo: "*Es un piloto nato.*" Sin embargo, resultaba un tanto extraordinario el que un hombre tan joven, con tan poca experiencia en pruebas de vuelo, fuese seleccionado para ir al campo de Muroc, en California, para el Proyecto X-1.¹⁵⁵

La presentació directa que Wolfe fa de Yeager no es fonamenta ni en la descripció física ni en la semblança de caràcter, sinó el relat cronològic de la carrera professional del pilot. La biografia té aquí la virtut de vertebrar el retrat del personatge i de presentar-lo al

lector per mitjà d'una abundant informació; l'habilitat del reporter rau a saber triar aquells episodis biogràfics essencials, reveladors, de manera que en poques línies se'n dibuixi una semblança acurada. A manera de complement, al fil de la biografia isocrònica, l'autor encasta ocasionalment bocins de prosopografia i d'etopeia del personatge.

El terrible poder de la industria nuclear y cómo
silenció a Karen Silkwood, de Howard Kohn

Les possibilitats de completar un retrat exhaustiu com els que hem examinat en les novel·les-reportatge precedents són, però, molt menors en el cas dels reportatges novel·lats breus. En aquests, el periodisme de saturació que Wolfe, Ross o Kramer poden desplegar en les peces llargues queda necessàriament reduït a allò que és estrictament essencial. La caracterització directa, quan és aplicada, ha de ser sumària i eficaç, i al periodista li cal retratar al personatge amb pinzellades breus i concises.

Això és el que fa Howard Kohn a El terrible poder de la industria nuclear y cómo silenció a Karen Silkwood:

"Tenía veintiocho años; una mujer delgada cuyos oscuros cabellos caían sobre sus esbeltos hombros; una belleza difícil de olvidar, con un aire añorado. Estaba sola esa fría noche de otoño y conducía su pequeño Honda de tres puertas a través de la inmensa pradera. [...] Un par de años atrás, había enviado una serie de airadas cartas, cuando los ganaderos de ovejas organizaron rodeos de conejos, matando a porrazos al peludo ejército que repentinamente había aparecido en la pradera. Ella era así. Mantenía sus opiniones aunque éstas no fueran bien recibidas.

[...]

Empleando su tiempo libre, Karen se matriculó en un curso de seis semanas sobre radiación. En su último año de bachillerato fue aceptada en la clase de química superior; y su padre, el principal pintor de casas de la ciudad, soñó con su hija convertida en una científica. Pero cuando la madre, un ama de casa de apacible semblante, cuya ocupación secundaria era la de empleada de banco, descubrió que Karen era la única muchacha en la clase de química, hubo problemas. "Pensé que ella debía dedicarse a algo como economía doméstica y le dije al profesor de química que quería que mi hija abandonara el curso" dice ella. "Pero finalmente, él me hizo cambiar la idea. Dijo que Karen era mejor estudiante que los muchachos".

Karen era una muchacha seria y vehemente, que rehuía los lugares de moda entre los adolescentes locales para leer en la biblioteca y trabajar como

voluntaria en un hospital. Sus conocidos recuerdan sólo una característica irritante: contestaba sin miramiento a sus profesores, corrigiéndoles con extraordinaria firmeza cuando éstos se equivocaban, pongamos por caso, en el peso atómico del tritio. "Era", dice una vieja amiga, "una persona muy agradable que siempre quería tener razón acerca de todo".

Terminó sus estudios en 1964, obteniendo una beca para la universidad, acompañada por los buenos augurios de todo el mundo. En la cercana universidad de Lamar, Karen continuó con su interés por la ciencia decidiéndose por la carrera de analista de laboratorio, tal vez para especializarse en física nuclear.

Pero antes de que terminara su segundo año, fue arrebatada de sus estudios por un guapo mozo con un prometedor futuro como supervisor de oleoductos en Mobil Oil. Pasaron siete años, hubo tres hijos, el fracaso y un posterior divorcio, antes de que volviera a sus ambiciones anteriores. En agosto de 1972 dejó a su esposo e hijos, retomó su apellido de soltera y se empleó, lejos de las chimeneas de Texas, como técnica de laboratorio para una de las firmas de la élite de la industria de la energía nuclear: la Corporación Kerr-McGee de la ciudad de Oklahoma.¹⁵⁶

De la protagonista, presentada a l'inici del relat, Kohn fa prosopografia, etopeia i una succinta semblança biogràfica, tot això en el breu espai que permet un relat-reportatge breu, adaptat al format de la premsa periòdica. La presentació directa és quasi inevitablement, en aquesta mena de peces, el principal recurs de caracterització a l'abast del reporter.

Molt més ric i complex és el ventall de possibilitats de caracterització dels personatges que proporcionen els diferents procediments de *presentació indirecta*, tal com provaré de mostrar en les pròximes pàgines.

¹⁵⁶ Howard Kohn, "El terrible poder de la industria nuclear y cómo silenció a Karen Silkwood", dins Scanlon, Reportajes..., op. cit., pp. 86, 88 i 89.

4.5.1.2. PRESENTACIO INDIRECTA I MIXTA

La presentació indirecta es produeix quan és el lector qui ha d'inferir les característiques del personatge a partir dels indicis fragmentaris que en va rebent durant el curs de la narració. En general, el lector es fa una idea del personatge a través de les accions que protagonitza o secunda, la manera com el jutgen els altres personatges i les paraules que pronuncia -en forma de soliloquis, monòlegs i, sobretot, diàlegs.

Un cas particular de caracterització indirecta s'obté per *sinècdoque*, figura mitjançant la qual el lector infereix el tarannà complet del personatge a partir d'un sol tret característic -una peça de roba, un modisme conversacional o la seva manera de moure's. Quan usa la sinècdoque per retratar el personatge, l'escriptor emprà la *caracterització emblemàtica*: cada cop que apareix en el decurs del relat, l'emblema condensa tot un seguit d'allusions al personatge.

A Kreytserova sonata (La sonata a Kreutzer), de Tolstoi, la sonata homònima de Beethoven suscita en el lector, cada cop que apareix en el relat -a manera de *letimotiv*-, el reconeixement de la gelosia de què és víctima el protagonista, un marit turmentat per les relacions adúlteres de la seva esposa amb un jove compositor. A Bartleby, the Scrivener, de Melville, l'idiosincràsia singular del protagonista és resumida per les úniques paraules que encerta a pronunciar al llarg de tota la novella: "M'estimaria més no fer-ho".