

Primeros coqueteos entre reportaje y novela: Daniel Defoe, Edgar Allan Poe y Fiodor Dostoievski

MARÍA DEL MAR MORA DO CAMPO

Colaboradora honorífica del Departamento de Periodismo I. UCM

RESUMEN

Lejos de pretender fijar una frontera entre periodismo y literatura, nos situamos en un lugar de aguas comunes donde tendría cabida un tipo de trabajos que cada vez son más numerosos. Se trata de textos que coinciden temáticamente con las exigencias del periodismo, pero que difieren de las normas de estilo tradicionales. A pesar de que Tom Wolfe insistió en apropiarse de la idea (que él bautizó como “Nuevo Periodismo”), ya en los siglos XVIII y XIX aparecieron importantes ejemplos de reportajes que incorporaban técnicas propias de la novela. Este artículo estudia la aplicación de técnicas narrativas en aquellos primeros reportajes y los defiende como útiles o incluso necesarias para la labor periodística.

PALABRAS CLAVE: reportaje, novela, técnicas narrativas.

ABSTRACT

THE REPORT AND THE NOVEL: DANIEL DEFOE, EDGAR ALLAN POE Y FIODOR DOSTOIEVSKI

Far from intending to fix a border between journalism and literature, we position ourselves in a place of common waters where a short of jobs that are more and more numerous should have room. They are texts that coincide thematically with the demands of journalism, but they differ from the traditional style norms. In spite of the fact that Tom Wolfe insisted on taking this idea (he named it “New Journalism”), as early as the eighteenth

and nineteenth century some important examples of reports that added typical techniques of the novel appeared. This article studies the application of narrative techniques in those first reports and it defends them like useful or even necessary for the journalist work.

KEY WORDS: report, novel, narrative techniques.

Descansan en las estanterías que las bibliotecas reservan para las novelas, ganan premios de literatura, mientras el mundo del periodismo les da la espalda. En realidad se trata de reportajes de contenido estrictamente periodístico, pero en cuya redacción se han utilizado técnicas propias de la narrativa. El resultado es, tal y como lo definiría Tom Wolfe mucho más tarde, *igual que una novela* Wolfe, (1976:18), teniendo en cuenta que el lector sabe siempre que todo lo que se narra ha sucedido en realidad.

El *modus operandi* de todos estos autores coincide con el de cualquier periodista clásico: acuden a las mismas fuentes (entrevistas personales con testigos, informes oficiales,...); siguen un proceso de investigación, seleccionan la información y la redactan. La única diferencia es que se han permitido una mayor libertad a la hora de escribir.

Una de las razones que más se repiten al rechazar estos trabajos es la falta de objetividad de sus autores. Sin embargo, no todo en periodismo está libre de comentario, como demuestran los editoriales y los artículos de opinión. La clave está en diferenciar información y opinión para, de esta manera, no engañar al lector. Obviamente, el contenido de los reportajes no es información pura, puesto que incluyen una buena dosis de interpretación. Debemos, por tanto, situarlos en un lugar intermedio entre información y opinión, donde estaría el espacio para los géneros híbridos, como ya los definió el profesor Martínez Albertos (1992:280):

Cuando hablo de géneros periodísticos híbridos quiero simplemente señalar la dificultad de situar conceptualmente a muchas de estas manifestaciones informativas, en la medida en que participan de elementos que pertenecen unos al mundo del relato y otros al mundo del comentario. No hay intención despreciativa en mi calificación. Desde el enfoque del periodismo actual que utiliza el idioma castellano, la crónica y el reportaje interpretativo son géneros híbridos, géneros fronterizos entre la información y la solicitud de opinión.

En efecto, estos reportajes son difíciles de situar, más si cabe que un reportaje tradicional. Existirán diferentes opiniones que quieran situarlos más próximos o más lejanos a la opinión, pero no encontramos ningún motivo para desterrarlos del periodismo.

DEFINICIONES DE REPORTAJE

Si repasamos las definiciones más comunes de reportaje, nos damos cuenta de que no aparece en ellas ninguna razón para no calificar a estos trabajos como tales. Cumplen todas las características que Martínez Albertos (1992:302) señala al definir reportaje como *el relato periodístico –descriptivo o narrativo- de una cierta extensión y estilo literario muy personal en el que se intenta explicar cómo han sucedido unos hechos actuales o recientes, aunque estos hechos no sean noticia en un sentido riguroso del concepto.*

Incluso se acercan más a la definición de Dovifat (1964:22): *La esencia del reportaje es la representación vigorosa, emotiva, llena de colorido y vivencia personal de un suceso... Y si queremos hacer justicia a la naturaleza vivida y personal del reportaje, lo denominaremos informe de hechos vividos.*

O incluso a la del libro de estilo de EL PAÍS (1996:47): *Género que combina la información con las descripciones e interpretaciones de estilo literario. Debe abrirse con un párrafo muy atractivo, que apasione al lector.*

Si en todas estas definiciones se habla de un estilo literario, ¿cuál es la razón de negar la posibilidad de aplicar técnicas narrativas en los reportajes periodísticos? ¿Por qué se cierra esta puerta al periodismo?

Se da la circunstancia, además, de que la mayoría de los autores de este tipo de trabajos son periodistas que, debido a unas circunstancias determinadas, sienten la necesidad de hacer una nueva forma de periodismo, de buscar otras formas de expresión y esta fusión entre reportaje y novela surge como respuesta a estas necesidades. Los ejemplos se remontan incluso al siglo XVIII y llegan a nuestros días.

DANIEL DEFOE

Es el caso de Daniel Defoe (1660-1731), periodista londinense que se ganaba la vida escribiendo artículos con un marcado carácter político. En 1720 el gobierno Whig decide retirar su apoyo a este tipo de publicaciones y la mayoría de los periodistas se ven obligados a cambiar de ocupación. Es entonces cuando Defoe busca otras maneras de informar y publica el primer reportaje novelado.

Diario del año de la peste (1722) es el relato de cómo la sociedad londinense se enfrentó a una epidemia de peste en 1665. Sus fuentes son claramente periodísticas: informes oficiales, entrevistas a los supervivientes, recortes de prensa. La intención del autor no era otra que la de darnos a conocer la historia con rigor informativo y con la máxima precisión. La exactitud de los datos

ofrecidos evidencia este objetivo puesto que, en múltiples ocasiones, el relato se convierte en un mero informe, sacrifica el ritmo narrativo en favor de una mayor profundidad de información, lo que no sería justificable en una novela. Pero la precisión del autor no se limita sólo a datos oficiales o a cifras, sino que nos asombra la minuciosidad con que describe algunas escenas:

Subí por Holborn; la calle estaba allí llena de gente, pero caminaban en el centro de la ancha calle y no a uno y otro de los lados, porque, como supongo, no querían mezclarse con cualquiera que saliese de las casas, o encontrarse con olores o pestilencias procedentes de casas posiblemente infectadas. Las Posadas de la Corte estaban cerradas; tampoco podían verse muchos abogados en las hospederías del Temple. (Defoe, 1996:62)

Detrás de párrafos como este se halla indudablemente la mano del autor, que colorea y matiza la historia. Sin embargo, no sólo no pierde verosimilitud por ello, sino que contribuye a acercar al lector al escenario.

Lo mismo sucede con las anécdotas que son insertadas en el relato. Son pequeñas historias dentro del documento total que están protagonizadas por personas con un nombre y con unas características propias. Los personajes salen de esas tablas de infectados y supervivientes que el narrador ofrece constantemente y cobran vida para acercarse al lector y hacerle testigo de su caso concreto. Pasan de ser una cifra dentro de una estadística a convertirse en una persona, con un nombre propio y una vida. Son una estrategia del autor para aumentar el interés por una historia que, de otra manera, se quedaría en poco más que un informe.

Defoe acude a otras técnicas narrativas para novelar su reportaje – transcripción de diálogos teatrales, digresiones... -; pero, sin duda, la más importante es, a la vez, la más polémica: el uso de la primera persona. Defoe se presenta al mismo tiempo como testigo y protagonista de la historia que cuenta. Como cualquier periodista que escribe un reportaje, narra lo que ve, lo que oye, lo que investiga y lo que descubre. La diferencia está en que el autor inglés no quiere mantener una distancia con la historia, sino que se adentra en ella para llevar consigo al lector y aproximarle de esta manera a los acontecimientos. Su objetivo al emplear estas técnicas no es otro que aumentar el interés, sin que ello signifique desvirtuar los hechos o rebajar la calidad del documento periodístico.

Esta voz en primera persona nos cuenta la historia, pero apenas habla de sí misma. El narrador ocupa el puesto de transmisor de la información, sin darle importancia a su personaje. Tan sólo habla de sí mismo para explicar las razones que le llevan a permanecer en Londres a pesar de la amenaza que constituía la peste y para ofrecer algunos datos generales sobre su persona.

Entonces comencé a pensar seriamente en mí mismo, sobre mi propio caso y sobre lo que debería hacer conmigo mismo, es decir, si debería decidir quedarme en Londres o bien cerrar mi casa y huir como muchos de mis vecinos. He escrito este extremo tan detalladamente, porque no sé si podrá ser de utilidad a aquellos que vengan después de mí, si les aconteciese el verse amenazados por el mismo peligro y si tuviesen que decidir de la misma manera, por ello, deseo que esta narración llegue a ellos más en calidad de orientación de sus actos, que de historia de los míos, puesto que no les valdrá un ardite el saber lo que ha sido de mí.
(Daniel Defoe, 1996:17)

Sin embargo, también se siente su voz detrás de algunos comentarios. El narrador no se limita a presentarnos la información, sino que la interpreta, la valora y ofrece conclusiones. Tiene, además, a su favor un elemento muy importante: el tiempo. El reportaje está escrito años más tarde del momento en que sucedieron los hechos, lo que ofrece una perspectiva global que permite al periodista formarse una opinión conjunta.

Hay que tener en cuenta un dato interesante a la hora de juzgar el libro: Defoe no pudo ser testigo de la peste puesto que en 1665 -fecha en que ocurrió- sólo tenía cinco años. Así, pues, el resultado es fruto de la investigación y de la consulta de sus fuentes, y nunca de la observación directa del autor.

El *Diario del año de la peste* sirvió a Defoe como acercamiento a las técnicas narrativas, como puente entre el periodismo y la novela de aventuras a la que se dedicaría a partir de entonces. Fue también la primera ocasión en que Daniel Defoe ensayó la primera persona, muy usada en sus novelas posteriores (Robinson Crusoe, Moll Flanders, Roxana) e incluso explora un territorio por entonces novedoso: la primera persona en voz de una mujer (Martín de Riquer, 1984:384).

EDGAR ALLAN POE

Al igual que Defoe, Edgar Allan Poe (1809-1849) se dedicaba al periodismo cuando llegó a sus manos una noticia que acaparó especialmente su atención: el asesinato de una mujer a la que él conocía. Se dispuso entonces a recopilar toda la información posible para escribir un detallado reportaje que primero publicaría en un periódico por entregas y, más tarde, como novela.

El hecho de que Poe hubiera conocido a la víctima pudo ser una de las causas que le motivaron a “humanizar” la historia, a sacarla de las páginas de sucesos para llenarla de personajes vivos, de lugares conocidos; sobre todo si tenemos en cuenta que el crimen jamás se resolvió, por lo que el relato queda inconcluso. Pero, además, esta noticia contaba con los ingredientes necesarios para atraer a una personalidad como la de Poe.

El misterio de Marie Roget es un claro reflejo del temperamento de su autor. La vida de Poe está llena de binomios: a veces poeta romántico (*Tamerlán y otros poemas, El cuervo y otros poemas*) y otros escritos de terror (*Los crímenes de la calle Morgue, El pozo y el péndulo, El escarabajo de oro*); enamorado de la belleza (encarnada especialmente en la figura de una mujer) y apasionado de la muerte, ... al escribir el reportaje pudo combinar todos estos ingredientes.

En *El misterio de Marie Roget* aparece además otro binomio muy interesante. Se trata del desdoblamiento que se produce en el autor y que da lugar a dos personajes: el narrador en primera persona y el detective Auguste Dupin. Ambos son Poe, el primero su voz y el segundo sus actos. El narrador en primera persona cuenta la historia del protagonista en la que él actúa de secundario. Apenas tenemos datos sobre este personaje (inventado por Poe para camuflarse), tras una presentación parca, se nos dice que comparte piso con el detective y ocupa una posición de confidente privilegiado. El protagonista, el detective Auguste Dupin, es el encargado de realizar las investigaciones y desvelarnos los datos que Poe va obteniendo. Se advierte, sin embargo, una identificación entre ellos con el uso en múltiples ocasiones de la primera persona del plural (*prescindimos, adormeciéndonos*).

No fue esta la primera vez en que Poe usó la dualidad narrador/Dupin. Ambos se estrenaron en *Los crímenes de la rue Morgue*, una historia de similares características a la que estamos tratando, pero de la que no se ha podido comprobar su veracidad. En aquella ocasión, el narrador presenta al detective con más detalle, de la siguiente manera:

Encontrándome en París durante la primavera y parte del verano de 18..., conocí allí a un señor llamado C. Auguste Dupin. Pertenece este joven caballero a una excelente, es decir, ilustre familia; pero por una serie de adversos sucesos habíase quedado reducido a tal pobreza, que sucumbió la energía de su carácter y renunció a sus ambiciones mundanas, lo mismo que a procurar el restablecimiento de su hacienda. (Edgar Allan Poe, 1983: 353)

Al igual que ocurre en *El Misterio de Marie Roget*, el narrador se acomoda en un segundo plano para cederle el protagonismo a Monsieur Dupin, por quien siente una admiración manifiesta:

Yo no podía menos de notar y admirar a Dupin, aunque ya, por la rica imaginación de que estaba dotado, me sentía preparado a esperarlo, un talento particularmente analítico. Por otra parte, parecía deleitarse intensamente en ejercitarlo, ya que no concretamente en ejercerlo, y no vacilaba en confesar el placer que ello le producía. Vanagloriábase ante mí, burlonamente, de que muchos

hombres, para él, llevaban ventanas en sus pechos, y acostumbraba a apoyar tales afirmaciones usando de pruebas muy sorprendentes y directas de su íntimo conocimiento hacia mí. (Edgar Allan Poe, 1983: 355)

En este binomio narrador/detective se produce un contraste entre los caracteres de ambos: el ingenio y la intuición de Dupin chocan con la torpeza de su acompañante quien, por otra parte, se convertirá en precursor de todos los rudos compañeros de los detectives de la literatura posterior.

A pesar de esa primera persona, actúa también como narrador omnisciente puesto que conoce los pensamientos y sentimientos tanto de Dupin como de los demás personajes de la historia.

Además de la doble careta (narrador/detective) empleada por el autor para ocultarse, existe en este reportaje otro disfraz. La verdadera víctima se llamaba Mary Rogers, una joven norteamericana a quien –como hemos dicho- Poe conocía. Sin embargo, el autor cambia este nombre por el de Marie Roget y la sitúa en París, para después referirse a la extraña coincidencia entre su historia y la real. Es esa “casualidad” una de las razones que le impulsan a dar a conocer los hechos:

Los extraordinarios pormenores que se me invita a publicar forman, como veremos, por lo que se refiere a la sucesión de épocas, la primera parte de una serie de coincidencias apenas imaginables, cuya parte secundaria o última hallarán los lectores en el reciente asesinato de Mary Cecilie Rogers, cometido en Nueva York. (Edgar Allan Poe, 1983:261)

Como estrategia para aumentar el interés tiene razón de ser, puesto que así dota al relato del inevitable morbo que tienen siempre los hechos reales, a la vez que mantiene el suspense dejando en el aire una duda: ¿será de verdad real?

Sin embargo, esta duda es fácilmente despejable puesto que el autor incluye la transcripción de párrafos extraídos de periódicos, a los que también camufla para no desentonar con el decorado que él ha creado para su relato: *Le Commercial* es en realidad *The New York Journal of Commerce*; *Le Soleil* es *Philadelphia Saturday Evening Post*; y *Le Mercure* oculta al *New York Herald*, por citar algunos ejemplos (según nota al pie de página del editor).

Y es que si quitamos ese barniz de ficción con que Poe quiso envolver su relato, lo que nos encontramos es un reportaje basado en una investigación sobre un hecho verdadero y noticiable. El contenido, los datos, podían haber tenido forma -y de hecho así fue- de otro género periodístico: una noticia, una entrevista...

cualquiera. Pero el autor prefirió hacerlo de esta manera en la que presenta técnicas narrativas no habituales en la escritura periodística.

FIODOR DOSTOIEVSKI

Un ejemplo similar lo encontramos en *Memorias de la casa muerta*, un minucioso relato en el que el autor nos describe su estancia en prisión. Fiodor Dostoievski (1821-1881) había conseguido ya el éxito como escritor con su primera novela, *Pobres gentes*. En 1849 es arrestado por motivos políticos y sentenciado a muerte. Minutos antes de su ejecución consiguió el indulto, pero fue condenado a cuatro años de trabajos forzados en una cárcel de Siberia. Esta experiencia marcó profundamente al escritor ruso, como demuestra en cada una de las páginas que dos años después de conseguir la libertad se decidió a escribir y que publicaría en la revista *Vremia* que él mismo editaba bajo el título de *Memorias de la casa muerta*.

A pesar de que se ha calificado este trabajo como autobiográfico, se trata en realidad de un reportaje periodístico sobre la vida en una prisión. La narración no se centra en el autor, sino en lo que éste capta a su alrededor. En ella no hay lugar para lamentaciones, los sentimientos ocupan un lugar muy secundario para ceder el protagonismo a la simple enunciación de los hechos. Describe minuciosamente cada lugar que ve, rememora anécdotas protagonizadas por sus compañeros, ... en definitiva, incluye todos los datos que expondría un periodista que se ha esforzado en investigar una cárcel para su reportaje. Al contrario de lo que sucedería más tarde con Günter Wallraff, quien se tenía que disfrazar para recopilar la información de sus reportajes indeseables, Dostoievski se encontró el material en uno de los episodios más patéticos de su vida.

¿Puede escribir un reportaje objetivo una persona que ha sido protagonista de hechos semejantes? Seguramente no. O no mucho más que un corresponsal de guerra que se ve obligado a compartir la miseria y el dolor de los que participan realmente en ella. O no mucho más que un entrevistador que tenga que explicar esta misma historia cuando la ha escuchado del propio protagonista a quien ha visto los ojos y ha escuchado la voz. Pero la objetividad aquí no es lo más importante, sino la oportunidad que tenemos de conocer un testimonio como este.

El uso de la primera persona añade mucha fuerza al relato. Sería imposible comparar el relato de una persona que narra lo que ha vivido, con el de un visitante que siempre tendrá una percepción muy limitada. Además, el hecho de que sea una experiencia real añade atractivo para el lector.

Pero al igual que ocurría con *El misterio de Marie Roget*, el autor nos tiende una trampa para alejarse de la historia. En la *Introducción*, el narrador en primera persona conoce a Aleksandr Petrovich, supuesto protagonista de lo que nos va a relatar a continuación. Desde un principio, muestra un gran interés por este personaje al que intenta acercarse sin conseguirlo. A su muerte, el narrador revisa sus objetos personales entre los que encuentra un cuadernillo con el relato de la estancia en presidio de su autor. El narrador se convierte entonces en lector de la historia que más tarde decide dar a conocer al público. Es, por tanto, el primero en juzgar el texto:

Pero los apuntes del presidiario, Escenas de la Casa Muerta, según él los llamaba en algún lugar de su manuscrito, no me parecieron exentos de interés. Aquel mundo completamente nuevo, hasta ahora desconocido; lo extraño de algunos episodios; algunas observaciones particulares respecto a la gente perdida, me sedujeron y me inspiraron cierta curiosidad. Naturalmente que puedo equivocarme. Para prueba elegí al principio dos o tres capítulos. El público juzgará... (Dostoievski, 1982:1166)

A partir de ese momento, continúa la primera persona pero esta vez es la supuesta voz de Petrovich quien nos habla, mientras que el narrador desaparece. El relato oscila entonces entre esa voz que nos “explica” qué ocurrió y el diálogo de los demás personajes que nos “muestran” qué sucedió. La inserción de escenas es muy habitual a lo largo del texto. Sirven de acercamiento entre el lector y los personajes, puesto que éstos hablan y actúan por sí mismos, sin la mediación del narrador, y de esta manera cobran vida. El mostrar las cosas – según el clásico lema de la literatura inglesa *don't tell, show-* es un estupendo recurso para incrementar el interés.

Seguramente Dostoievski tuvo dificultades para plasmar todos sus recuerdos y sus sentimientos de esa época en *Memorias de la casa muerta*, puesto que su siguiente obra, *Memorias del subsuelo*, también está inspirada en la experiencia vivida durante los años de presidio.

La cárcel no fue, sin embargo, la única experiencia desagradable en la vida del escritor, que ya había conocido una infancia dura con un padre alcohólico y de carácter difícil y una madre que murió tempranamente. Cuando recuperó la libertad, se tuvo que enfrentar a sus problemas de salud (sufría frecuentes crisis de epilepsia), a dificultades económicas y a la muerte de su mujer – se casó al salir de prisión – y de su hermano. El éxito conseguido por sus obras no fue suficiente para consolar a un hombre que, tras volver a casarse, tuvo que abandonar su país para huir de los acreedores. Fue entonces cuando murió, a los pocos días de nacer, su única hija, lo que le llevó al borde de la demencia. Su salvación fue la

literatura, ya que sus nuevas obras le proporcionaron la fama y el dinero suficientes para regresar a Rusia.

A la vista de esta biografía, no es extraño que la angustia, la soledad y la crueldad de la vida sean temas presentes en toda la obra de Dostoievski. *Crimen y castigo*, *Humillados y ofendidos* o *Los hermanos Karamazov* son un buen ejemplo. Y tampoco es extraño que la literatura le sirviese de escape, de desahogo, de vía por donde expulsar su dolor y sus temores, como seguramente le ocurrió al escribir las *Memorias de la casa de la muerte*.

BIBLIOGRAFÍA

- ALLAN POE, Edgar (1983): *Obras selectas*. Barcelona. Orbis.
- CONN, Peter (1988): *Literatura norteamericana*. Madrid. Cambridge University Press
- DEFOE, Daniel. (1996): *Diario del año de la peste*. Barcelona. Seix Barral.
- DOVIFAT, Émile. (1964): *Periodismo*. México. Uteha.
- DOSTOIEVSKI, Fiodor. (1982): *Obras completas*. Tomo I. Madrid. Aguilar.
- EL PAÍS. (1996) *Libro de estilo*. Madrid.
- ELLIOT, Emery. (1991): *Historia de la literatura norteamericana*. Madrid. Cátedra.
- MARTÍN DE RIQUER (1984): *Historia de la literatura universal*. Vol. 4. Barcelona. Planeta
- MARTÍNEZ ALBERTOS, José Luis (1992): *Curso general de Redacción Periodística*. Madrid. Paraninfo.
- PUJALS, Esteban. (1984): *Historia de la literatura inglesa*. Madrid. Gredos.
- VALVERDE, José M^a. (1985): *Historia de la literatura universal*. Barcelona. Planeta
- WALLRAFF, Günter. (1979): *El periodista indeseable*. Barcelona. Anagrama
- WISHER, Erika. (1992): *Historia de la literatura*. Vol. 4. Madrid. Akal.
- WOLFE, Tom. (1976): *El nuevo periodismo*. Barcelona. Anagrama

(Artículo recibido el 4 de abril de 2002. Aceptado el 10 de mayo de 2002)