

Consanguinidad entre Literatura y Reportaje

Hernán Toro

Resumen

Este texto adelanta algunas hipótesis acerca de las relaciones entre la literatura y el reportaje a partir de la naturaleza de los lenguajes que utilizan y de la relación que sostienen con la realidad. Una dimensión histórica relativa al surgimiento del reportaje refuerza la perspectiva de análisis propuesta.

Resumo

Este texto adianta algumas hipóteses sobre as relações entre a literatura e a reportagem a partir da natureza das linguagens que utilizam e da relação que mantêm com a realidade. Uma dimensão histórica relativa ao surgimento da reportagem reforça a perspectiva de análise proposta.

Abstract

This text presents some hypotheses about the relationships between literature and reportage, beginning from the nature of the languages used and the relationship they maintain with reality. This historical dimension of the rise of reporting strengthens the perspective of the proposed analysis.

Palabras clave

Reportaje y literatura
Reportaje
Referencialidad
Discursos informativos

Key Words

Reportage and literature
Reportage
Referentiality
Informative discourses

Palavras chave

Reportagem e literatura
Reportagem
Referencialidade
Discursos informativos

Lejos estamos de la posición extrema de la revista *Le Point*, que dedica una publicación entera a lo que desde la carátula anuncia como “2000 años de reportaje en Francia”¹, y todavía más de aquellos que consideran a Heródoto como el primer reportero (sobre todo si se tiene en cuenta que este historiador vivió entre los años 484 y 425 de la era antigua, es decir, hace 2500 años mal contados, cuando la noción de reportaje no era ni siquiera un organismo unicelular). Es verdad que en el caso de la revista se percibe una vaga malicia irrisoria. En lo concerniente a Heródoto, habría que decir que no basta con que en sus obras se reflejen costumbres, hechos de la vida cotidiana, anotaciones geográficas, carácter de las instituciones civiles, etc., para que de manera automática sus escritos puedan ser legítimamente tildados de reportaje. Otras cosas se requieren. Bastante honor se le hace consagrándolo más bien como el primer historiador...de la historia para venir ahora a endilgarle méritos dudosos.

El reportaje no siempre ha existido. En realidad, si alguna fecha pudiera atribuírsele a su aparición, ésta estaría asociada a Víctor Hugo (1802-1885), el gran escritor francés, quien vaciló muchísimo entre los títulos “*Reportages*” y “*Choses vues*” (“Cosas vistas”, en español) para uno de sus libros, que finalmente aparecería de manera póstuma con el segundo de ellos². Lo relevante de este hecho es que el término “*reportages*” era en ese momento un neologismo en francés, por lo tanto palabra nueva, desprovista de todo linaje etimológico, y que el título alternativo, “*Choses vues*”, es muy diciente acerca de la naturaleza de lo escrito en el libro y de la posición del escritor frente a lo que contaba. Hay en esa asociación entre los dos títulos posibles, en embrión pero con fuerza muy significativa, una señal de equivalencia inequívoca entre hacer un reportaje y contar las cosas vistas por el escritor, idea que corresponde grosso modo al concepto contemporáneo de reportaje. Podría decirse entonces que la relación entre la literatura y el reportaje (entendido éste como un texto con una identidad propia, desconocida hasta entonces, por lo tanto dotado de rasgos que lo diferencian de otros textos) nace con ese libro y con ese autor no sólo por la condición de lo referido en el

¹ Le Point 1422-1423, 17-24 de diciembre de 1999.

² Assouline, Pierre. *Vie et mort d'un grand reporter*. Balland, Paris, 1989.

texto sino, además, como índice, porque se origina en las manos de un intelectual que, como pocos en la historia de la humanidad, ha tenido una consciencia clara del acto de escribir y, por lo tanto, para identificar las especificidades de las escrituras. El hecho de que el reportaje haya nacido del trabajo de un escritor de literatura permite presumir, así sea como indicio vago, la existencia de vínculos consanguíneos entre ambos géneros, tan parecidos y tan distintos como lo pueden ser dos hermanos.

Esas relaciones inaugurales entre la literatura y el reportaje establecidas por Víctor Hugo no han cesado de multiplicarse desde entonces. En unos casos, al ser asumidas por grandes reporteros, que aceptaban esa condición profesional sin pretender ampararse en los blasones prestigiosos de la escritura literaria porque ella misma era ya suficientemente digna. No se trataba para ellos, por supuesto, de desdeñar la literatura; al contrario, la veían como una condición necesaria en la formación de los reporteros, cuando no ocurría que ellos mismos eran también escritores de literatura. Joseph Kessel (1898-1979), el autor de una profusa obra literaria, de la cual podría mencionarse la novela *Belle de Jour* (de la que Luis Buñuel realizó la célebre película homónima)³, sigue siendo admirado por la sociedad francesa ante todo por sus reportajes, en los que las técnicas de su oficio de escritor se encontraban al servicio del texto periodístico. Y el mayor de todos, Albert Londres (1884-1932), autor de una extensa y prestigiosa obra de reportajes en la que cristalizó el principio por él reivindicado consistente en que todo gran reportero debía ser ante todo un gran conocedor de la literatura. J. Kessel y A. Londres (como también Vassili Grossman, periodista del diario *Krasnaïa Zvezda* —*La Estrella Roja*—, con sus célebres reportajes desde el frente de guerra, en particular de la Batalla de Stalingrado y de la toma de campos de concentración por el ejército rojo) son representantes eximios de esa rama de la escritura de reportajes en la que sus autores reclaman con orgullo su condición de reportero antes de la de escritores, aunque, por supuesto, reconociendo la enorme importancia, imprescindible, de la literatura en las bases de esa profesión. En otros casos (escritores declarados que han ejercido la reportería de forma paralela a la escritura literaria), los ejemplos abundan; limitémonos a

³ Con la inigualablemente bella Catherine Deneuve...

señalar los casos más evidentes y de mayor jerarquía histórica: Albert Camus, Ernest Hemingway, Gabriel García Márquez. En éstos, no hay el menor asomo de considerar que el ejercicio del periodismo, en particular de la reportería, sea un trabajo menor; al contrario, hablan de él con orgullo: “El oficio más bello del mundo”, dice A. Camus; y García Márquez no cesa de elogiar las bondades del trabajo de reportero en cualquier espacio en donde puede: “Es otra manera de contar la vida”; “Un reportaje es un cuento fundado por completo en la realidad”⁴. Y, finalmente, en terceros casos, los reporteros-escritores pertenecientes al movimiento llamado Nuevo Periodismo en los Estados Unidos (Truman Capote, Tom Wolfe, Norman Mailer, sobre todo), cuya reivindicación de una escritura de “no-ficción” planteaba de hecho una hibridación entre literatura y reportaje que reclamaba esos dos territorios como la tierra en que se hundían sus raíces y encontraba explicación su método de trabajo escritural⁵.

La evolución social del reportaje hacia una práctica de comunicación reconocida socialmente habría de facilitarse, tras aquellas fulguraciones fundadoras de Víctor Hugo, gracias a la implantación del *Naturalismo*, corriente literaria que gozó de un fuerte reconocimiento y prestigio sociales, y cuyo más conspicuo representante fue Émile Zola (1840-1902), aunque en orden a su importancia hay que mencionar también a Guy de Maupassant. Los rasgos identitarios del *Naturalismo* (predominancia en la narrativa de los aspectos experimentales y comprobables: una especie de existencia objetiva de lo narrado) coincidían con los aspectos que ya comenzaban a caracterizar al reportaje puesto que éste se basaba funda-

⁴ Declaraciones tomadas del documental *Gabriel García Márquez: la literatura embrujada* (Dirección: Yves Billon y Mauricio Martínez Cavard). Pero la importancia que García Márquez le concede al reportaje hay que buscarla sobre todo en sus propios escritos: aparte de los grandes reportajes que García Márquez escribió para el periódico *El Espectador*, en Colombia y desde Europa, y para algunas publicaciones venezolanas, hay que considerar los escritos para la revista *Alternativa* en los años 70 y otros pocos para otras revistas y periódicos, y los que finalmente tomaron la forma de un libro: *Relato de un naufragio*, *Cuando era feliz e indocumentado*, *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile y Noticia de un secuestro*. Como parte de ese interés manifiesto en el reportaje, hay que agregar la creación por su iniciativa de la “Fundación Nuevo Periodismo” en Cartagena, centro de estudios y taller de reportaje de gran importancia en el contexto latinoamericano.

⁵ Ver sobre todo la Introducción de Tom Wolfe a *El Nuevo Periodismo*. Anagrama, Barcelona, 1976.

mentalmente en los hechos sociales constatables, de tal manera que la vecindad conceptual de los orígenes del reportaje con la literatura se acentuaba aún más a medida que se desarrollaba el primero.

Dicho sea al pasar, no fueron sólo razones de orden cultural las que incidieron en la consolidación del reportaje como una forma de escritura nueva. El avance de las formas colonialistas de dominación, que conllevaron la instauración de las potencias europeas en territorios lejanos y desconocidos, suscitaron entre los ciudadanos de los países invasores un interés por lo distante y por lo exótico al que se daba satisfacción a través de los escritos de los reporteros. El tren, el telégrafo y el cable, que avanzaban en la estela que dejaban los ejércitos imperialistas, sentaban las bases tecnológicas de la circulación y pronta llegada de los reportajes⁶.

La primera mitad del siglo XX, edad de oro del reportaje moderno (se contaban por decenas los diarios europeos con tirajes superiores al millón de ejemplares, en los que los reportajes ocupaban un lugar de honor) vio el nacimiento de formas híbridas entre reportaje y literatura, entrecruzados esta vez con la historieta, y cuyo principal exponente, zócalo absoluto del cómic, es la tira cómica del belga Hergé llamada *Tintín*, cuyo personaje central, Tintín, es un reportero que recorre países del mundo entero en su aventuras (China, América del Norte, Perú, Egipto, Tíbet, etc.). Lo que hay que destacar de esta información es que se trata de un reportero, y, adicionalmente, que la trama de la historia está construida con técnicas tomadas de la literatura. En este caso, la red cosanguínea, ya suficientemente compleja con la literatura y el reportaje, se vuelve aún más densa con la aparición intempestiva de un nuevo miembro de la familia: el cómic.

La derivación del reportaje del tronco central de la literatura ha conllevado la transmisión de una información genética a la estructura del primero. En efecto, ambos campos expresivos utilizan los mismos procedimientos técnicos y formales: una narración (lo que subentiende la existencia de un narrador y unas coordenadas espacio-temporales en

⁶ Boyd-Barret, Oliver y Michael Palmer. *Le trafic des nouvelles*. Alian Moreau, Paris, 1981. Ver también Toro, Hernán. *El reportaje: un género estallado*. Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Cali, 2002.

donde se inscribe la narración) encarnada en personajes que adelantan acciones en espacios y tiempos identificables. Pero todos estos elementos (narrador, personajes, acciones, espacios y tiempos) se refieren a dos mundos por completo distintos pues mientras los del reportaje remiten a uno concreto y verificable, los de la literatura reenvían a otro imaginario. Es cierto que el universo creado por la literatura nace de una realidad objetiva, pero se desprende ella y se instituye con vida autónoma, de tal forma que no podría exigírsele responsabilidades inmediatas con respecto a la realidad ni ajustes entre ésta y su discurso. Así, por ejemplo, no puede descalificarse *La Metamorfosis* de F. Kafka arguyendo que ningún hombre puede despertarse convertido en insecto puesto que esa mutación, aunque sus componentes provienen de la realidad, existen con alma propia en el imaginario de la narración literaria. Las novelas *Por quién doblan las campanas* y *Adiós a las armas* fueron escritas por E. Hemingway como consecuencia directa de sus experiencias como reportero durante la Primera Guerra Mundial, pero su universo narrativo se emancipa de esas experiencias. “Para un novelista, dice G. García Márquez en su artículo titulado *¿Quién cree a Janet Cooke?*, lo primordial (es) establecer si su naturaleza de fábula (de la novela) corresponde a una realidad humana y social, dentro de la cual podía haber existido”⁷. Es decir, si la novela se lee como una *fábula* y si es verosímil: si la fábula tiene apariencia de verdad. Un reportaje, en cambio, no puede liberarse de su servidumbre hacia la realidad, hasta el punto de que cualquier tergiversación o cualquier mentira desacredita la totalidad el texto. O, como lo dice el mismo G. García Márquez en el artículo que acaba de ser citado, “Lo malo es que en periodismo un solo dato falso desvirtúa sin remedio a los otros datos verídicos”.

La evocación de este artículo de G. García Márquez no es debida al azar. Se trata de un texto que refiere el caso de la periodista Janet Cooke, a quien le había sido otorgado el Premio Pulitzer de periodismo (todos conocen su valor emblemático) por un reportaje sobre una niña toxicómana y le había sido retirado al comprobarse que la niña no había existido jamás y que, en consecuencia, lo que Cooke llamaba “reportaje”

⁷ García Márquez, Gabriel. “*¿Quién cree a Janet Cooke?*” in Notas de prensa 1980-1984. Norma, Bogotá, 1996.

no había sido sino (¡) fruto de su invención: pura literatura. El artículo discute entonces la naturaleza y las semejanzas y diferencias de las dos prácticas, y lanza la conclusión, marinada en la salsa del humor característico de García Márquez, consistente en que si bien Cooke no merecía el premio de periodismo, no se entiende por qué no le dieron el de literatura.

Todo lo anterior permite especificar quizás de manera más precisa las relaciones que el reportaje y la literatura establecen con la realidad. El primero sostiene con la realidad relaciones de verdad puesto que todo lo que él diga de ella debe ser cierto y comprobable. Las palabras y los hechos deben ser congruentes. La escritura periodística, incluyendo en ella al reportaje, debe, en razón de la manera como socialmente se implantó y las validaciones ideológicas que la legitimaron, poder ser sometible a la prueba de verdad o falsedad puesto que se espera que todo lo que ella diga sea verdadero. Dicho de otra manera, un texto periodístico no podría prevalerse de esa caracterización (ser periodístico) si lo que dice es falso. Sería un texto periodístico falso, lo que constituye, planteadas así las cosas, una contradicción en los términos: un oxímoron. Por supuesto, no se debe cometer la ingenuidad de pensar que todos los textos periodísticos que consumimos son verdaderos: lo que nos muestra la realidad, tendencialmente, es justo lo contrario, por lo menos en un país como Colombia. Afirmo que esa coincidencia entre texto y realidad es un principio abstracto del periodismo, cuyo cumplimiento, a mi manera de ver, es un imposible filosófico: como lo contenido en la información periodística es mucho más que datos de la realidad (éstos, sí, verificables) e incluye sesgos, puntos de vista y valoraciones ideológicas, las posibilidades de verificación (verdad/falsedad) se vuelven imposibles por la naturaleza subjetiva de esas dimensiones ideológicas de los textos. Sí, es objetiva su existencia, pero es subjetiva su implicación, de la misma manera que es objetivo el delirio de un esquizofrénico pero es subjetiva la realidad que se despliega en su delirio.

En cambio, la literatura sostiene con la realidad relaciones de verosimilitud puesto que, por más fantástica que sea, su lógica propia debe hacernos creíble la historia narrada. Esta credibilidad no proviene de la naturaleza de los hechos si se tomaran de manera aislada (por ejemplo,

que Gregorio Samsa se haya convertido en insecto: el hecho en sí es increíble) sino de los vínculos que sostienen con los elementos del relato y de la coherencia con la totalidad de la arquitectura narrativa (Gregorio Samsa, convertido en insecto, conserva esa condición a lo largo de la narración y encaja sin roces en la lógica del relato). El narrador de la novela de F. Kafka no “corrige” la transformación de G. Samsa sino que la asume coherentemente a lo largo de la narración; el narrador de *Cien años de soledad* tampoco “corrige” la ascensión de Remedios la bella al cielo sino que la adscribe de la lógica de la novela.

La naturaleza de la relación que cada una de los dos modos expresivos que hemos venido considerando sostiene con la realidad determina el tipo de lenguaje que cada uno utiliza: un lenguaje referencial, literal al servicio del reportaje; un lenguaje figurado, polisémico al servicio de la literatura.

Ahora bien, desde una perspectiva radicalmente distinta, puede ser un dato clave para examinar las relaciones entre la literatura y el reportaje, y en particular la naturaleza de los lenguajes en juego, desarrollar la idea de Harold Bloom acerca de la obra de W. Shakespeare, según la cual ésta se caracteriza por la predominancia de la ironía⁸. La predominancia: por supuesto, sería una tontería reducir a una sola figura retórica la obra gigantesca de W. Shakespeare; Bloom habla de predominancia, lo que supone reconocer la presencia de otras figuras retóricas, lo que es apenas obvio. Ahora bien, la ironía, como se sabe, es una de las figuras de la retórica, definida por A. Marchese y J. Forradellas como “decir algo de tal manera que se entienda o se continúe de manera distinta a la que las palabras primeras parecen indicar”⁹, y por M. Aquien y G. Molinié como decir “lo contrario de lo que se quiere decir”¹⁰. Ahora bien, lo propio de las figuras retóricas (ya no sólo de la ironía) es significar algo distinto de lo literalmente dicho, de tal manera que el significado sufre un desplazamiento con respecto al significante: el significado producido no corresponde al significado propio y “natural” de ese significante del que

⁸ Bloom, Harold, *Cómo leer y por qué*. Anagrama, Barcelona, 2003.

⁹ Marchese, Angelo y Joaquín Forradillas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2006.

¹⁰ Aquien Michèle y Georges Molinié, *Dictionnaire de rhétorique et de poétique*. La Pochothèque, Paris, 1996.

se desprende (como ocurre en la ironía “¡Qué lindo día!” para significar que hace un día de perros) (A propósito: ¿“Un día de perros” significa que es un día de los animales llamados perros o que es un día de condiciones climáticas espantosas? Aquí funciona otra figura (la metáfora) cuya característica, común a todas las figuras, es el desplazamiento del significado hacia zonas distintas a las que proyectan normalmente los significantes). Así ocurre con cualquiera de ellas. Por eso, el concepto de figura se opone al de literal, a través del cual se significa estrictamente aquello que se dice, como es el caso de la escritura científica, que tiende al uso de un lenguaje unívoco, al uso entonces de un lenguaje literal ya que éste elimina (o se inclina a eliminar) la polisemia constitutiva de todos los lenguajes. Y por extensión, se habla de un lenguaje figurado y de un lenguaje literal, traduciendo con ello una distancia o una proximidad, respectivamente, entre la palabra y su referente.

¿Si la ironía caracteriza a la obra de W. Shakespeare, como lo afirma H. Bloom, estaríamos autorizados a extrapolar tal afirmación diciendo que las figuras de la retórica caracterizan a las obras llamadas literarias? Si la presunción es cierta, cada obra literaria estaría marcada por el hierro noble de las figuras retóricas, sólo que cada una de aquellas llevaría el sello específico dominante de una de éstas.

El uso de las figuras retóricas en literatura es mucho más que una condición formal para que ésta exista. La literatura rebasa ampliamente la anécdota que sus obras contienen para remitir al lector hacia territorios de orden simbólico. La anécdota, la historia contada, siendo el primero y el principal atractivo para que un lector ceda al encantamiento de un libro y se sumerja en él, dormido, no es, sin embargo, el elemento fundamental de lo literario. La anécdota, de alguna manera, por más seductora que sea, es ante todo un trampolín para un salto hacia lo profundo y desconocido de nuestras difusas identidades como seres humanos. Una obra literaria se enraíza en la cultura de los pueblos y en la memoria de sus hombres sólo en la medida en que, en un nivel superior al de la mera anécdota, interpela las grandes preocupaciones humanas (como la muerte, la incertidumbre, el dolor, la felicidad, la belleza, la decrepitud, el amor, el vértigo del tiempo, la decadencia, la vejez, etc.). Pero esta interpelación, que nace en la anécdota pero no se agota en ella, se desplaza hacia

territorios simbólicos a los que no se accede sino por la mediación de las figuras retóricas. El puente entre la historia narrada y el mundo de lo simbólico está tendido por las figuras retóricas; lo literal, en cambio, fallece al finalizar la lectura. Es lo que nos ocurre cuando leemos un libro incapaz de suscitar remisiones simbólicas: falsa literatura.

Es verdad que el uso de estas figuras no es exclusivo de las grandes obras literarias; al contrario, todos, en nuestra habla más cotidiana, las utilizamos, más allá de nuestra propia consciencia. Pierre Fontanier, huevo filosófico de los estudios retóricos modernos, decía, que repitiendo la frase que ha llegado a convertirse en un lugar común: se usan más figuras en un día de mercado que en una semana de deliberaciones de la Academia¹¹. Cometería entonces un error de apreciación aquel que creyera en una supuesta y necesaria condición ilustrada de los usuarios de las figuras retóricas. Pero las figuras del habla cotidiana, las de las calles y de las plazas de mercado, tienden a la lignificación y a la insignificancia progresiva, y por lo tanto a la pérdida de su poder erosivo y de sentido, mientras que las de la literatura, si ésta es auténtica, parecen no agotar nunca su capacidad de seguir, sin término, diciendo cosas. Diciéndonos cosas. Sólo una interpretación como ésta podría explicar que ciertas obras sobrevivan al poder destructivo del tiempo (los llamados “clásicos”), desafiando así la fatalidad entrópica de los productos humanos. Las figuras retóricas son, pues, el recurso gracias al cual la literatura franquea los límites cercanos de la anécdota, despliega el horizonte de campos simbólicos en los que esas “grandes preocupaciones humanas” antes mencionadas encuentran un espacio de existencia y se instala en una durabilidad extensa.

Bibliografía

- Aquien, Michèle y Geroges Molinié., *Dictionnaire de rhétorique et de poétique. La Pochothèque*, Paris, 1996.
- Assouline, Pierre, *Vie et mort d'un grand reporter*, Balland, Paris, 1989.
- Bloom, Harold, *Cómo leer y por qué*, Anagrama, Barcelona, 2003.
- Boyd-Barret, Oliver y Michel Palmer, *Le trafic des nouvelles*, Alian Moreau, Paris, 1981.
- Fontanier, Pierre, *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1977 (a partir de dos textos publicados originalmente en 1827 y 1830).
- García Márquez, Gabriel, *¿Quién cree en Janet Cooke?*, in Notas de Prensa 1980-1984. Norma, Bogotá, 1996.
- Marchese, Angelo y Joaquín Forradillas, *Diccionario de retórica, crítica y terminología literaria*, Ariel, Barcelona, 2006.
- Toro, Hernán, *El reportaje: un género estallado*, Editorial Facultad de Humanidades, Universidad del Valle, Cali, 2002.

Hernán Toro

Profesor Titular de la Escuela de Comunicación Social, Universidad del Valle, Cali, Colombia. Correo electrónico: herntoro@univalle.edu.co

Recibido en: 09/04/2007

Aprobado en: 08/05/2007