

# Treball de Fi de Grau

## Títol

A sangre fría y Crimen y castigo: un análisis comparativo

## Autoria

Marc Orts i Cussó

## Professorat tutor

Gemma Casamajó Solé

## Grau

Comunicació Audiovisual	
Periodisme	X
Publicitat i Relacions Públiques	

## Tipus de TFG

Projecte	
Recerca	X

## Data

1 de juny de 2022	X
29 de juliol de 2022	

# Full resum del TFG

## Títol del Treball Fi de Grau:

<b>Català:</b>	A sang freda i Crim i càstig: una anàlisi comparativa			
<b>Castellà:</b>	A sangre fría y Crimen y castigo: un análisis comparativo			
<b>Anglès:</b>	In cold blood and Crime and punishment: a comparative analysis			
<b>Autoria:</b>	Marc Orts i Cussó			
<b>Professorat tutor:</b>	Gemma Casamajó Solé			
<b>Curs:</b>	2021/22	<b>Grau:</b>	<b>Comunicació Audiovisual</b>	
			<b>Periodisme</b>	X
			<b>Publicitat i Relacions Públiques</b>	

## Paraules clau (mínim 3)

<b>Català:</b>	Capote, Dostoievski, reportatge novel·lat, redacció periodística, periodisme literari, comparatisme
<b>Castellà:</b>	Capote, Dostoievski, reportaje novelado, redacción periodística, periodisme literario, comparatismo
<b>Anglès:</b>	Capote, Dostoievski, nonfiction novel, journalistic writing, literary journalism, comparatism

## Resum del Treball Fi de Grau (extensió màxima 100 paraules)

<b>Català:</b>	El present treball consta d'una primera part teòrico-reflexiva en què es defensa i es justifica que el periodisme viu una crisi de paradigma, que obre la porta a la redefinició de diferents conceptes axiomàtics i, en conseqüència, a l'adopció de noves perspectives, procediments i construccions estilístiques. La segona part consisteix en un anàlisi comparatiu dels àmbits temàtic, morfològic i genològic, emmarcat en el comparatisme periodístic-literari, de les obres d' <i>A Sang Freda</i> i <i>Crim i Càstig</i> , de Truman Capote i Fiódor Dostoievski respectivament. Finalment, es pretén extreure una proposta de valor.
<b>Castellà:</b>	El presente trabajo consta de una primera parte teórico-reflexiva en la que se defiende y se justifica que el periodismo vive una crisis de paradigma, que abre la puerta a la redefinición de diferentes conceptos axiomáticos y, en consecuencia, a la adopción de viejas nuevas perspectivas, procedimientos y construcciones estilísticas. La segunda parte consiste en un análisis comparativo de los ámbitos temáticos, morfológico y genológico, enmarcado en el comparatismo periodístico-literario, de las obras <i>A Sangre Fría</i> y <i>Crímen Y Castigo</i> , de Truman Capote y Fiódor Dostoievski respectivamente. Finalmente, se pretende extraer una propuesta de valor.
<b>Anglès:</b>	This study consists in a first theoretical-reflexive part, in which it is explained and justified that journalism is undergoing a paradigm crisis, which opens the door to the redefinition of different axiomatic concepts and, consequently, to the adoption of new old perspectives, procedures, and stylistic constructions. The second part includes a comparative analysis of the thematic, morphological and genological fields, framed in the journalistic-literary comparatism, of the Works <i>In Cold Blood</i> and <i>Crime and Punishment</i> , by Truman Capote and Fyodor Dostoyevsky respectively. Lastly, it is intended to extract a value proposition.

# Índice

<b>1. INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>4</b>
<b>2. MARCO TEÓRICO .....</b>	<b>7</b>
2.1. INICIO DEL TRAYECTO: UN ENFOQUE CRÍTICO DE LA TEORÍA DEL PERIODISMO .....	7
<i>¿Crisis de paradigma?.....</i>	7
<i>La inexistencia de un estilo periodístico.....</i>	8
<i>Contra la retórica de la objetividad como ritual expresivo .....</i>	10
2.2. PRIMERA ESTACIÓN: LA REALIDAD SOCIAL COMO MATERIA PRIMA .....	11
<i>La construcción de la realidad social .....</i>	12
2.3. SEGUNDA ESTACIÓN: LECCIONES DE LA FILOSOFÍA DEL LENGUAJE .....	13
2.3.1. <i>Aportaciones de la hermenéutica .....</i>	13
2.3.2. <i>Aportaciones de la retórica.....</i>	17
2.4. FIN DEL TRAYECTO: EL COMPARATISMO PERIODÍSTICO-LITERARIO .....	18
<b>3. HIPÓTESIS.....</b>	<b>22</b>
<b>4. METODOLOGÍA.....</b>	<b>24</b>
<b>5. ANÁLISIS COMPARATIVO .....</b>	<b>26</b>
5.1. COMPARATISMO GENOLÓGICO .....	26
<i>El pacto literario y el pacto factográfico .....</i>	26
<i>La metodología de trabajo.....</i>	27
<i>El estilo.....</i>	30
5.2. COMPARATISMO TEMATOLÓGICO.....	31
<i>El motivo .....</i>	31
<i>Los temas.....</i>	35
<i>Los personajes tematizados.....</i>	40
5.3. COMPARATISMO GENOLÓGICO .....	42
<i>El narrador y los puntos de vista.....</i>	42
<i>Los personajes.....</i>	47
<i>El diálogo .....</i>	52
<b>6. CONCLUSIONES.....</b>	<b>56</b>
<b>7. BIBLIOGRAFÍA.....</b>	<b>60</b>

# 1. Introducción

El periodismo no es literatura. Esta primera premisa puede parecer innecesaria por lo obvia que es. No obstante, constituye el faro y la guía para que no nos desorientemos en el transcurso del trabajo que justo emprendemos. Lo que en estas páginas se pretende no es la asimilación de los géneros, sino el reconocimiento y la descripción de determinadas características que creemos compartidas, al menos de manera parcial, entre dos corrientes concretas: el Nuevo Periodismo y realismo literario.

Esta operación, sin embargo, ya ha sido realizada satisfactoriamente en múltiples ocasiones. El comparatismo periodístico-literario se ha consolidado como una propuesta metodológica facilitadora de la evolución del hacer del periodista y de la flexibilización de sus opciones estilísticas. No dispuestos a abandonar dicha línea de estudio, pues, optamos por la reducción del foco de la investigación y por la concreción del análisis comparativo. El reportaje novelado y la novela realista de temática social y humanística. Poco más se puede precisar. Ya lo dice Albert Chillón: “el éxito heurístico del comparatismo periodístico-literario depende de su conciliación con las perspectivas temáticas” (Chillón, A; 1994:128). Los criterios de importancia y de primacía nos llevan a la elección de Truman Capote y Fiódor Dostoievski. Podrían haber sido otros, aunque muy pocos más. El análisis comparativo se centrará, entonces, en sus obras más exitosas y reconocidas: *A sangre fría* y *Crimen y castigo*. Nos proponemos, pues, estudiar qué aportaciones de la novela realista *Crimen y castigo* toma, o puede tomar prestadas, el reportaje novelado *A sangre fría*. Buscamos determinar cuáles son los puentes y los puntos de encuentro entre dichas obras, con el objetivo de enriquecer la redacción del reportaje novelado de temática social. Este es nuestro objeto de estudio.

Para Mark Kramer, el periodismo literario es aquel “tipo de texto en el que las artes estilísticas y de construcción narrativa asociadas desde siempre con la literatura de ficción ayudan a atrapar la fugacidad de los acontecimientos” (Kramer, M; 1995:23). Los estudiosos coinciden en reconocer la novela de Truman Capote, *A sangre fría*, no

solo como una de las obras maestras de la literatura y el periodismo contemporáneos, sino también como “la inauguración un nuevo género”, al que Capote denominó *Non Fiction Novel*, que “lleva hasta las últimas consecuencias la aplicación de técnicas literarias en el reportaje periodístico” (García, E; 2000:336).

El periodismo no es literatura, pero mantiene con ella una tradición de relaciones promiscuas. A riesgo de gastar el nombre, Chillón (2014) defiende que el reportaje heredó, desde sus orígenes, procedimientos y convenciones de representación propios de la cultura literaria. ¿Qué fundamentos y bases teóricos justifican este préstamo? ¿Existe una justificación histórica de las relaciones de promiscuidad entre géneros? ¿Tomó Capote técnicas *dostoievskianas* para la elaboración de su relato periodístico? ¿Cuáles y en qué ámbitos? ¿Qué conclusiones podemos extraer del análisis comparativo entre ambos autores para enriquecer la redacción periodística? ¿Cuáles son las limitaciones que acotan nuestro trabajo? El afán por responder a las anteriores cuestiones determinará nuestro recorrido, primero teórico-reflexivo y, a continuación, analítico y propositivo.

El objetivo que perseguimos no es otro que el hallazgo, o al menos la detección, de mayores opciones expresivas para el periodista moderno y, más concretamente, para el reportero social. Su cumplimiento exige, primero, hallar, o al menos detectar, las similitudes y diferencias entre el trabajo de Truman Capote y Fiódor Dostoievski. Todo ello no se puede quedar en un simple trabajo comparativo, neutro y robótico, sino que nos debe permitir, al final, llevar a cabo una reflexión fructuosa y una propuesta de valor. Nos mueve una clara voluntad estética, aunque en ningún momento marginamos la voluntad práctica. En el contexto de instantaneidad que nos permiten vivir las nuevas tecnologías de la información y la comunicación (TIC), el periodismo a fuego lento, la profundidad y el detalle no pueden quedar desfasados.

“Que sea alguien y no algo quien cuenta lo que sucede no solo puede parecer más atractivo, sino más fiable”, apunta David Fleta (Fleta, D; 2015:11). El involucramiento del periodista en lo que se explica también debe representar una voluntad cognoscitiva radical. Igual pasa con muchos otros rasgos definitorios del periodismo literario. Podría

entenderse como contradictorio el planteamiento de que un periodista puede extraer lecciones de comunicación informativa y de transmisión de la realidad social fáctica de un escritor de literatura de ficción. No tiene por qué serlo. Dostoievski, como el resto de los autores del realismo, también presentó un claro deseo de representación de las características de la sociedad y de la especie humana.

David Vidal esgrime el motivo fundamental que justifica el emprendimiento de la andadura que aquí nos proponemos cuando analiza que el periodismo “atraviesa una crisis de paradigma en el siglo XXI” (Vidal, D; 2002:23). Si esta etapa debe permitir la redefinición de conceptos axiomáticos, como los de objetividad y periodista, y reformular los géneros periodísticos, el estudio de nuevas perspectivas, construcciones estilísticas y maneras de proceder es más oportuno que nunca. Más todavía por lo que respecta al periodismo social, pues nos encontramos en un contexto de crisis transversal, con la reaparición de conflictos ya conocidos, pero también con la aparición de situaciones y hechos inéditos que todavía nadie ha estipulado cómo deben ser comunicados.

## 2. Marco Teórico

### 2.1. Inicio del trayecto: un enfoque crítico de la teoría del periodismo

“La teoría del periodismo está experimentando una crisis de paradigma o de perspectiva hegemónica en el siglo XXI, con la redefinición de conceptos axiomáticos como los de objetividad y periodista, así como la reformulación de los géneros periodísticos”. - David Vidal, en *La transformació de la teoria del periodisme: una crisi de paradigma?*

#### ¿Crisis de paradigma?

Thomas S. Kuhn acuñó el concepto de paradigma y lo dotó de su significado contemporáneo. Desde su aportación, entendemos por *paradigma* “el marco conceptual de premisas teóricas y principios metodológicos en el cual se desarrolla la ciencia, construido por logros científicos universalmente aceptados, que durante algún tiempo suministran modelos de problemas y soluciones a una comunidad de profesionales, a modo de matriz disciplinaria” (Kuhn, T. S; 1962).

Algunos autores, con quiénes comulgamos, analizan que las ciencias sociales, entre las que se encuentra la comunicación periodística, son disciplinas en un estado *preparadigmático*. Esto responde a la inexistencia de ningún reconocimiento universal y a la convivencia entre una pluralidad de orientaciones fundamentales alternativas “que no siempre compiten entre sí y hasta pueden llegar a converger” (Borrat, H; 2002:58). Cuesta delimitar paradigmas construidos estrictamente como tales. Más bien, se da una “dinámica de diálogo interdisciplinario”, cada vez más habitualmente (Vidal, D; 2002:26-29).

Cualquier buen entendedor se encuentra, entonces, en disposición de negar la posibilidad de que exista una crisis del paradigma periodístico. ¡Pues no existe! Si bien,

a partir de ahora nos referiremos a *paradigma periodístico* para designar la perspectiva hegemónica en el hacer de la profesión en el siglo XXI.

Está a la vista de todos que el periodismo se encuentra en un momento de transformación especialmente relevante, con una “doble revolución de orden tecnológico y económico, en términos de instantaneidad y superabundancia”. En la apuesta por la visualización en directo, por el mero bombardeo, sin apelar al razonamiento, el periodista queda reducido al nivel de “retocador”, propio de los despachos de agencia. Aquí, Vidal (2002) determina que se da una triple crisis: de la palabra, cuyo uso se transforma en la cultura occidental; del modelo periodístico, en lo referente a su credibilidad y difusión; y del modelo de negocio.

### **La inexistencia de un estilo periodístico**

La inexistencia de un paradigma hegemónico tiene mucho que ver con que la comunicación periodística no configura, hoy por hoy, “una disciplina científica unívoca y autónoma, diferente y diferenciable”, sino que se nutre de “abordajes múltiples, complementarios o contradictorios”. No ha sido capaz, siquiera, de lograr un consenso académico acerca de los contenidos y los límites del periodismo (Borrat, H; 2002:56). La teoría del periodismo recibe constantes aportaciones de otras disciplinas, que entran en contradicción con los presupuestos que han sostenido el edificio paradigmático (Vidal, D; 2002:25).

De este análisis, algunos académicos críticos infieren que no existe un supuesto estilo propio de la comunicación periodística en su conjunto. Por contra, defienden la existencia de una variopinta paleta de registros y estilos, diferentes tanto en lo que hace a su “fisonomía expresiva” como en lo que atañe a sus “aptitudes comunicativas”. Existirían, así, principios generales como la claridad, la veracidad y la precisión; pero no procedimientos y procederes generales (Chillón, A; 2014:101). Lo que se denomina *estilo periodístico* consiste en una “inexplicable ideología”, que se traduce en una serie de paradigmas y de prácticas profesionales adoptadas como naturales (Garbarino, A; 1985:215).



Aceptar lo propuesto como correcto implica redefinir el concepto de periodismo y de periodista. “El periodismo es una profesión intelectual, cuya esencia interpretativa integra dialécticamente la cultura y la capacidad de discernimiento crítico, por un lado, y las habilidades técnicas y expresivas, por otro”, considera Albert Chillón (Chillón, A; 2014:110). A su vez, el periodista es un profesional que lleva a cabo un trabajo de naturaleza intelectual. Un trabajador de la mediación cultural y social que ejerce una profesión que requiere habilidades intelectuales interpretativas, con conocimientos contextuales y aptitudes textuales (Vidal, D; 2002:50).

Aquí nace uno de los principios fundamentales del presente trabajo: la crítica de la *desviación literaria*. Esta parte de la comprensión de que “el periodismo es creación” y, por lo tanto, es el lector quién llena de sentido las palabras según su conocimiento de la lengua y su experiencia personal. Ello implica que las llamadas *desviaciones* se encuentran en todo acto comunicativo, oral y escrito (Martínez-Fresneda, H; 2011:102). Esta posición justifica que “la distinción entre lenguaje literario o poético y lenguaje estándar o práctico debe ser considerado como falaz” (Chillón, A; 2014:100). Aquí se aboga, pues, por el periodismo literario como lo definen sus más acérrimos defensores: literatura en potencia, sin estrategias, técnicas expresivas ni rasgos de estilo propios de la literatura le sean excluidos; como también “sin que el efecto estético traiciona la lógica de los hechos” (Rodríguez, J. M. y Angulo, M; 2010:27-28).

Son muchos los analistas que consideran que el relativismo posmoderno ha abierto las puertas de la práctica periodística a dicho planteamiento. Chillón interpreta que el este relativismo posmoderno “fomenta el relajamiento normativo y, por consiguiente, la hibridación de géneros y estilos; la deliberada o involuntaria aleación de ficción y *facción*; el auge de la superficialidad, el esteticismo y la espectacularización”. En definitiva, que los frecuentes trasvases y mixturas entre los diferentes niveles culturales pasan a estar justificados. “El relativismo ético, estético y epistémico ha extendido la conciencia acerca de las a menudo borrosas, promiscuas relaciones que se dan entre la ficción y la *facción*, en especial en nuestra época histórica”, explica (Chillón, A; 2014:42-43).

### **Contra la retórica de la objetividad como ritual expresivo**

Los académicos críticos denuncian que “la teoría del periodismo está, todavía hoy, dominada por el funcionalismo y el positivismo hegemónicos”; y acusan a ambas corrientes de querer “hacer creer” que el periodismo mantiene una relación directa con la verdad y que es materialmente posible capturarla (Vidal, D; 2002:25). Incluso afirman que el conjunto de las ciencias sociales está afligido por una “pandemia cuantificadora y positivista” (Chillón, A; 2014:42). Nuevamente, compartimos esta tesis. No cuesta entender que el periodismo convencional se basa en una noción de objetividad “mística y dogmática” (Schudson, M; 1978:183). Este paradigma también está en crisis.

Sobran motivos para disentir de la doxa científicista y positivista, predominante en Occidente. Son pocas las voces que ponen en duda hoy que no tiene sentido hablar de objetividad ni recurrir al criterio de separación entre hechos y opiniones. Tom Wolfe (1974) ya apuntó que la presencia del sujeto en el texto es una negligencia voluntaria de la teoría hegemónica del periodismo. José María Valverde (1993) añadió que “obtenemos nuestros conceptos a partir del lenguaje, pues la experiencia es siempre pensada y sentida lingüísticamente” (Valverde, J. M; 1993:28).

El argumento principal es que la división genealógica de esta vieja perspectiva de raíz funcionalista-positivista-estructuralista es, según Vidal (2002), incoherente con el hecho que la transmisión de información lingüísticamente implica la formulación de una opinión. “Todos los textos son intencionales y, en consecuencia, interpretativos”, entiende, como muchos otros. Toda opción estilística sería, entonces, una elección fruto de una estrategia, que nunca puede ser objetiva, porque está alimentada por la intencionalidad de un sujeto. La objetividad se convierte, así, en un asunto de estilo. “Para que el periodismo sea comprometido, debe tener un sujeto, el único ente capaz de asumir compromisos” (Vidal, D; 2002:43-47).

En esta misma dirección, Chillón riza el rizo y afirma que “no existe una realidad objetiva cognoscible verdaderamente, pero sí múltiples experiencias”. Tales realidades adquirirían sentido para uno y serían comunicables para los demás en la

medida en la que sean verbalizadas. Esta lógica nos lleva a pensar que la comunicación es “el acto de poner en común las experiencias particulares mediante enunciados, con el fin de establecer acuerdos intersubjetivos sobre el mundo compartido”, sobre lo que, por convención cultural, llamamos realidad (Chillón, A; 2014:54-55). Mucho antes, Friedrich Nietzsche (1874), sentenció que no existen los hechos, sino solo las interpretaciones.

Para concluir con este apartado, podemos estipular que los estilos de la comunicación periodística conjugan versiones y visiones distintas acerca de eso que llamamos *realidad*, pues “no existe un vehículo neutro para transmitir las cosas sin más” (Chillón, A; 2014:104). Bertil Malmberg y Walter Lippman (citados por Vidal, 2002) postulan que “cualquier percepción implica interpretación” y que “es la mirada del periodista la que crea la noticia y no al revés”. La información sería también subjetiva, lo que no implica necesariamente imparcialidad, pues “solo una subjetividad comprometida y ética puede ser imparcial y neutral” (Vidal, D; 2002:49). En esta dirección, Luís Núñez Ladevéze (1998) analiza que la parcialidad o la imparcialidad no son condiciones del lenguaje, sino formas de comportarse de un sujeto.

Si bien, aunque se cuestione la distinción entre información y opinión, nunca debemos confundir el concepto de *opinión* con el de *interpretación*, alerta Héctor Borrat (2002). Del mismo modo, en la problematización de la noción de objetividad periodística, no se puede olvidar que “el periodismo debe empezar por la recolección y selección de datos empíricamente logrados, verificados y verificables” (Borrat, H; 2002:73).

## **2.2. Primera estación: la realidad social como materia prima**

“La compleja estructura de la realidad social resulta, por así decirlo, ingrátida e invisible. El niño crece en una cultura en la que la realidad social le es, sencillamente, dada; sin tomar en cuenta que todo tiene una ontología especial”. – John Searle, en *La construcción de la realidad social*.

## **La construcción de la realidad social**

El filósofo John Searle distingue entre *hechos brutos*, “completamente independientes de los deseos, creencias y necesidades cognitivas de los humanos”, y *hechos institucionales*, de uno u otro modo dependientes del acuerdo humano”, para, a continuación, elaborar una refinada teoría sobre la estructura lógica de estos últimos y que se puede resumir de la siguiente manera: “la construcción de hechos institucionales y de realidad social procede de acuerdo con una lógica de atribución colectiva de funciones en orden ascendente, cuyo basamento último tiene que ser necesariamente algún hecho bruto” (Searle, J; 1995: 13). Traducido, esto significa que la materia prima con la que trabaja el periodista, los hechos institucionales, es el resultado de un complejo proceso de atribución de significados. Esto nos debe hacer ser conscientes, entonces, que la realidad social no puede ser externa al ser humano y que, por lo tanto, surge de una unívoca actividad constructiva.

Así lo entienden, también, los autores Peter L. Berger y Thomas Luckmann en su obra *La construcción social de la realidad*, dónde establecen que la realidad se erige “como consecuencia de un proceso dialéctico entre relaciones sociales, hábitos tipificados y estructuras sociales” (Yáñez, R; 2010:289). Si reducimos mucho más el prisma y nos reducimos a lo más básico, podemos entender que el periodismo, como la literatura, se fundamenta en la comunicación. Desde esta perspectiva, “se puede considerar como creación, palabra global que el lector llena de sentido según su conocimiento de la lengua y su experiencia personal” (Martínez-Fresneda, H; 2011:102). En definitiva, “los hechos son constructos sociales que requieren que se les confiera facción, hechura, mediante la imaginación, a partir de un conocimiento por fuerza incompleto” (Chillón, A; 2014:70).

Habiendo entendido lo anterior, coincidimos en que la redacción periodística constituye el proceso entre la información, la realidad social, el hecho institucional; y el producto periodístico. En la relación comunicativa a que la información periodística da lugar hay, pues, “un sujeto especialmente dotado y formado”, el periodista, que toma selectivamente los hechos, los valora y elabora, y lo trasvase al objeto de la

relación, el hombre en sociedad, mediante el lenguaje. Este objeto de la relación es igual o más importante que el periodista, pues si falta, no hay propiamente relación, dado que “es él quien la verifica” (Aguilera, O; 1994:160-161). Tomamos prestada, para concluir, la reflexión de Gustave Flaubert sobre la figura del escritor, extrapolable a la del periodista: “es escritor aquel que, a partir de la conciencia o de la intuición, sobre la identidad sustancial entre lenguaje, pensamiento y experiencia; configura una realidad posible a partir de una afanosa elaboración verbal” (González, F. D; 2014:6).

### **2.3. Segunda estación: lecciones de la filosofía del lenguaje**

“El acontecer debe entenderse como una sucesión de instantes aislados, que suceden de modo indeterminado y contingente; y que sólo el relato permite establecer nexos causales aparentemente irrefutables” - José Ortega y Gasset en *La Rebelión de las masas*.

#### **2.3.1. Aportaciones de la hermenéutica**

Llegados a este punto, debemos empezar a delimitar el concepto de *periodismo* para no caer en confusiones ni en la excesiva flexibilidad fronteriza de los géneros. Héctor Borrat determina que el periodismo se diferencia del entretenimiento y de la publicidad, en tanto que “construye sus tramas a partir de datos verificables de la realidad, su interpretación, la atribución de significados y valores, así como de causas y efectos”. En consecuencia, se podría decir que es “una actividad lingüística que *empalabra* la realidad”. Por consiguiente, “el periodista sería un operador semántico” (Borrat, H; 2002:57). Si bien, la academia no es todo lo cauta que debería a la hora de enumerar las potencialidades de la profesión. David Vidal (2002) avisa que el lenguaje no puede ser una herramienta para el trasplante de los hechos recogidos hasta las páginas del diario. “La noticia nunca puede ser un hecho, sino la transubstanciación de su experiencia en palabras” (Vidal, D; 2002:31-37).

En este sentido, defiende que “la historia de la cultura humana presenta un conflicto secular respecto a la validez idiomática”, la relación entre la palabra y la realidad. La postura hegemónica sería la valoración superior de la palabra. Se trata de la postura

de confianza, que separa el lenguaje del sujeto. “Describe una relación directa y apromblemática”, un vínculo automático entre la palabra y lo que designa. Es un error. Por el contrario, se debería abogar por la valoración inferior de la palabra, “una postura escéptica y consciente de la naturaleza simbólica y retórica de las relaciones entre esta y las realidades que designa” (Vidal, D; 2002:32). Este posicionamiento plantea un debate acerca de la naturaleza del conocimiento. Saldremos rápidamente del dilema, aceptando por correcta la propuesta de Wilhem von Humboldt (citado por Alonso, 2005), quien formuló por primera vez a inicios del siglo XIX, que “conocimiento y expresión son una misma cosa”.

### **La condición narrativa del discurso**

La corriente crítica de teóricos del periodismo a la que nos hemos adherido desde el inicio pone el acento en que existe una conciencia teórica de que todos los géneros del discurso están, sin excepción, afectados por la condición narrativa, pues “todos los actos de habla con los que referimos historias conllevan una u otra forma de puesta en relato” (Chillón, A; 2014:45). “Narrar es experiencia cotidiana de todos, aunque se pueda vivir de manera inconsciente” (Borrat, H. 2000:59). El primado del relato pasa por una secuencia muy densa y dinámica de interacciones de comunicación interpersonal, en cada instancia y entre dos o más instancias, para volverse epifánico con la comunicación mediática de los textos producidos (Borrat, H; 2000:59). Se darían, aquí, tres niveles de comunicación narrativa interrelacionados.

El nivel intrapersonal consiste en la configuración de relatos intrapersonales en qué el protagonista siempre es el *yo*, que se comunica en términos primordialmente narrativos. “Todo gana vigencia e intensidad al ser narrado como tramas reales o posibles” (Borrat, H; 2000:43). Paul Ricoeur analizó que la narración proporciona modelos para la transformación o la redescipción de una realidad posible, siendo capaz de componer una estructura de significado mediante una forma propia de orden y coherencia. La narrativa sería, pues, en la interacción, un modo de conocer (Ricoeur; 1984:292).

El nivel interpersonal parte del análisis de la sociología comprensiva de Max Weber (1984), que afirma que la comprensión procede a la explicación. “Toda interacción exige hermenéutica narrativa para articular lo empíricamente observable con lo razonablemente inferido, lo verificado y lo verificable con lo imaginado o sospechado”, entiende Borrat (Borrat, H; 2000:44). Wilhem Dilthey determinó que “comprender significa revivir los estados mentales de los demás, inferidos por analogía con nuestras propias experiencias”. En otras palabras, objetivar la vida en un marco compartido de significados humanos, que debe ser contextualizado tomando en cuenta el lenguaje y el clima cultural en el que viven los actores (Cortés, F. J; 2012:33-34). Anthony Giddens (1976) defiende que todos somos narradores y todos somos hermeneutas.

Finalmente, Borrat (2002) sitúa la comunicación narrativa macrosocial mediática, una modalidad del relato histórico. En la prensa domina la *spoken narrative* escrita, que consiste en “un relato informativo en tiempo pretérito, sin posibilidad de disimularlo”. Los medios de comunicación serían, en este contexto, “narradores de un relato global y globalizador de relatos, ciclos de relatos y comentarios en continua actualización”. El periodista, a su vez, sería el narrador de una realidad previamente narrada por otros. Como todo acontecimiento histórico, acaba Borrat, “la interacción o red de interacciones de la actualidad periodística ha sido construida mediante una cadena de decisiones de exclusión-inclusión-jerarquización de datos, actores, tiempos, lugares, datos y significados” (Borrat, H; 2000:45-48). David Vidal se une a esta línea analítica y describe que “la narración implica el ordenamiento del mundo en categorías, personajes y escenarios”. Se parte de estereotipos, se siguen marcos y estructuras narrativas incorporadas culturalmente y se define el hecho en relación con un contexto (Vidal, D; 2002:46).

Antes de saltar al siguiente punto de nuestro argumentario, conviene pararse a reflexionar sobre las posibilidades del periodista humanista que observa Borrat. Este periodista convierte el tiempo histórico en tiempo narrativo. Lo acelera o lo ralentiza, lo vuelca hacia retrospectivas y anticipos, lo concentra en momentos únicos cargados de significados o lo expande en momentos repetitivos, convierte los actores

sociales en personajes que caracteriza, mantiene un foco fijo o lo multiplica, se coloca en el tiempo y lugar de los personajes o se erige en narrador omnisciente. El narrador humanista sería aquel que comprende. “Infiere, imagina y sospecha aquello que no puede conocer directamente, verificar ni controlar porque existe en la subjetividad de los otros”. Combina el rigor con la creatividad, observaciones con inferencias, pone el foco en las interacciones (Borrat, H; 2000:55-58). Cualquiera que coincida con este análisis compartirá que existe la necesidad de desencorsetar la comunicación periodística y abrir las puertas de la redacción informativa a los recursos y estructuras de tantas otras disciplinas.

### **Ficción y facción**

Otro de los principios que fundamentan la propuesta de este trabajo es la crítica a la distinción entre ficción y no ficción. Albert Chillón (2014) apunta que, de acuerdo con el giro lingüístico y sus corolarios, la locución *no ficción* es infundada. “La ausencia de ficción es una entelequia imposible”, afirma. Sigue determinando que “no resulta lícito asimilar las categorías de falsedad y ficción, pues la verdad expresada es ficción verdadera”. Según la perspectiva que llevamos exponiendo desde la primera página, el lenguaje es generador y, por lo tanto, posee y es poseído por la dinámica de la ficción (Chillón, A; 2014:72-73). Así, los análisis de narrativas cuestionan la presunta correspondencia del relato histórico con la realidad *real*, y concluyen que existe también en el relato histórico, una creación. “Incluyen en sus desarrollos el término *verdad narrativa*, distinta de la *verdad de los hechos*” (Hernandez, A; 2010:6).

Se debe entender, pues, la ficción como un mecanismo de configuración y creación, que no resta en nada el valor de la representación de la vida. Álvaro Hernández (2010) entiende la ficción como el escenario donde el sujeto cobra vida como autor de su propia historia y lo explica porque ésta se ofrece como espacio para su existencia. George Steiner (citado por Chillón, 2017), por su parte, llamó *postficción* a “la corriente distinguida por la hibridación estética, de géneros y estilos; y por la hibridación epistémica, ya que en ella tienden a desdibujarse las nítidas fronteras entre ficción y facción, a menudo menos reales que presuntas”.



La facción, que hemos visto que significa producción y complejión, se diferencia de la ficción en que en ella, “la refiguración es disciplinada por una imaginación que debe respetar exigencias referenciales”. Cualquier narración facticia requeriría el establecimiento de nexos causales y temporales, “desde el compromiso ético de ceñirse a la veracidad intencional y con un carácter verificable” (Chillón, A; 2014:65). Hernández plantea la labor de representación como facción, aludiendo al hecho de que el sujeto, en cuanto actor o personaje central de su propio relato, “busca representarse a sí mismo por medio del lenguaje narrativo, para construir significados de sí compartidos con otros” (Hernandez, A; 2010:7).

### **2.3.2. Aportaciones de la retórica**

David Vidal se apoya en que pensadores como Locke, Heidegger o Nietzsche, así como la corriente idealista alemana en su conjunto, fueron conscientes de que la vida mental o el pensamiento consciente están contruidos por palabras y que existe una muy íntima conexión entre el conocimiento y la palabra, que consideran inseparables (Vidal, D; 2002:33). De ello se extrae que “no puede existir un uso *aretórico* y transparente del lenguaje, aunque sea idealmente neutro” (Chillón, A; 2014:107).

El giro retórico es la consideración de la persuasión y la retórica como actividades inherentes al mismo hecho de comunicarse. “Es la conciencia de que el sujeto desempeña un papel mediador y central en el proceso cognitivo”. Así, persuadir no equivaldría a inducir, manipular o convencer, sino que sería sinónimo de comunicar (Vidal, D; 2002:35). Aristóteles entiende la retórica como “el arte de saber encontrar el aspecto más apto para la persuasión en cada tema”. Entiende, entonces, que todo acto comunicativo incluye un cálculo retórico previo (Aristóteles; 1985). Nietzsche, por su parte, interpreta que la retórica es “un perfeccionamiento de los artificios que ya están presentes en el lenguaje”. Su razonamiento epistemológico concluye que “las cosas como tales son la relación que mantienen con cada sujeto” (Nietzsche, F; 1974:138).

En esta dirección, Albert Chillón (2014) estipula que “la connotación no debe ser entendida como un atributo específico del texto literario, sino como una de las dimensiones más comunes de todas las formas del lenguaje, que son múltiples e híbridas”. Lo relevante aquí es discernir en qué grado y modo se halla la connotación (Chillón, A; 2014:105-106).

## **2.4. Fin del trayecto: el comparatismo periodístico-literario**

“Nutridos por la veterana prosa testimonial e inspirados por los tiempos modernos, el periodismo y la novela realista crecieron paralelamente. Cada cual por su lado, pero a menudo estableciendo relaciones simbióticas, fueron configurando dos de las grandes tradiciones narrativas de la época moderna” - Albert Chillón en *La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación*.

### **El periodismo literario como actitud estética y cognoscitiva**

La lectura crítica de la teoría del periodismo nos ha permitido, hasta ahora, detectar la crisis existente en el hacer de la profesión, la inexistencia de un estilo hegemónico inalterable y la imposibilidad de adecuarse a una retórica de la objetividad mística y dogmática, así como el carácter artificial de la realidad social. La filosofía del lenguaje, a su vez, nos ha obsequiado con varias lecciones de los campos de la hermenéutica y de la retórica. El giro lingüístico, como despertar de la conciencia filosófica sobre las posibilidades del uso social del lenguaje, ha servido como foco para discernir la condición narrativa del discurso, reconsiderar el concepto de ficción e introducir el de facción; del mismo modo que el giro retórico con el concepto de tropo.

Llegados a este punto, nos encontramos en disposición de defender la necesidad y la adecuación de la adopción de mecanismos, técnicas y estructuras del campo de la literatura al del periodismo. Para Mark Krammer (1995), el periodismo literario, como ya hemos repasado, es ese tipo de texto en el que las artes estilísticas y de construcción narrativa asociadas desde siempre con la literatura de ficción ayudan a atrapar la fugacidad de los acontecimientos.

Leila Guerreiro (2010) recuerda como, en su prólogo a *Los periodistas narrativos*, Norman Sims dice que Mark Kramer, intentando explicar las diferencias entre el periodismo literario y las formas tradicionales de no ficción, le dijo esto: “Todavía me excita la forma del periodismo literario. Es como un piano Steinway. Sirve para todo el arte que pueda uno meterle. Uno puede poner a Glenn Gould en un Steinway y el Steinway sigue siendo mejor que Glenn Gould. Es lo bastante bueno para dar cabida a todo el arte que yo pueda poner en él. Y algo más”.

“Los lectores de los reportajes que hoy proliferan en la prensa diaria buscan el placer de leer trabajos creativos en los que abundan recursos lingüísticos propios de una obra literaria, aunque informan sobre asuntos de candente actualidad”. Hay quienes defienden que es literatura, pues la belleza del texto es importante, pero también periodismo, ya que no se abandona la función informativa (López Pan, 1996:123). Cabe remarcar que la realidad justo descrita obliga a los periodistas a no extralimitarse en su hacer profesional y en, como mínimo, no cerrar la puerta al periodismo literario.

Tampoco desde el punto de vista cognoscitivo. “Que sea alguien y no algo quien cuenta lo que sucede no solo puede parecer más atractivo, sino más fiable”, entiende David Fleta (Fleta, D; 2015:11). En la misma dirección apunta David Vidal, cuando dice que “para que el periodismo sea comprometido, debe tener un sujeto, el único ente capaz de asumir compromisos” (Vidal, D; 2002:47).

Además, el periodismo literario tiene una clara justificación histórica. Albert Chillón recuerda como, a partir del siglo XVIII y, sobre todo, del XIX, apareció con fuerza en Europa y Estados Unidos una nueva sensibilidad realista. “Tal sensibilidad nació como expresión de la necesidad de conocer las nuevas realidades sociales emergentes, y se plasmó en dos grandes modalidades narrativas de cultura y comunicación: la novela realista y el periodismo de alta difusión” (Chillón, A; 2014:158).

### **El New Journalism**

En la introducción, también hemos visto que los estudiosos coinciden en reconocer la novela de Truman Capote, *A sangre fría*, no solo como una de las obras maestras de la literatura y el periodismo contemporáneos, sino también como “la inauguración un

nuevo género”, al que Capote denominó *Non Fiction Novel*, que “lleva hasta las últimas consecuencias la aplicación de técnicas literarias en el reportaje periodístico” (García, E; 2000:336).

La *Non Fiction Novel* es, para Chillón (2014) original e innovadora por la radicalidad con la que aplica los recursos novelísticos al reportaje. Al no conformarse con novelar hechos auténticos respetando la escritura del reportaje periodístico convencional, se convierte en “un nuevo género, resultante de la hibridación de dos géneros anteriores plenamente caracterizados”. Es más, la *Non Fiction Novel* sería “un ejercicio de descripción figurativa, fundamentada en la calidad de la observación y en la interpretación de las descripciones”. Este nuevo género se lee exactamente igual que una novela, pues “el escritor actúa como un genuino demiurgo omnisciente y omnipresente, a la manera de Flaubert”. Si bien, la omnisciencia neutral no eliminaría la mirada y el juicio del autor sobre la historia que relata, sino que los tornaría tácitos e implícitos, “presentados sutilmente mediante la elección, la configuración y la presentación del material” (Chillón, A; 2014:282-286).

El resonante éxito del reportaje novelado de Capote, así como la creciente proliferación de trabajos periodísticos inspirados en la literatura de ficción, hicieron que, a mediados de la década de 1960, el *New Journalism* recuperara la relevancia en los medios periodísticos estadounidenses que había perdido desde que Matthew Arnold lo propusiera a finales del siglo XIX (Rodríguez, M. L; 1988:16).

El *New Journalism* nunca adquirió las dimensiones de un movimiento o escuela periodística, sino más bien las de una corriente integrada por un conjunto heterogéneo de obras y autores que compartían el rechazo abierto de las técnicas, rutinas y formas dominantes en la prensa estadounidense durante la década de 1960, a la vez que la incorporación de procedimientos propios de la novela realista y de otros géneros literarios (Chillón, A; 2014:297). Creció al mismo tiempo que el periodismo *underground*, cultivado por órganos contraculturales, que se caracterizó por el cuestionamiento ideológico y expresivo de las funciones y pautas de escritura propias de los medios de persuasión ortodoxos (Bertrand, J-C; 1971:22-23). También tomó

influencias del periodismo comprometido, en sus vertientes participativa y de advocación, así como del periodismo interpretativo y el de precisión. Si bien, fue mucho más lejos, y puso las actitudes y técnicas de dichas corrientes al servicio del desarrollo de nuevos modos de concepción, elaboración y escritura de la información; capaces de subvertir, desde la raíz, la ortodoxia periodística dominante (Chillón, A; 2014:298-299).

La génesis del Nuevo Periodismo, como el del resto de expresiones periodísticas contraculturales, responden a la crítica contra el periodismo convencional basado en una noción de objetividad mística y dogmática (Schudson, M; 1978:183). Los medios tradicionales eran incapaces de tratar o recrear satisfactoriamente las convulsiones y las rápidas transformaciones que estaban experimentando la sociedad, la cultura, la política y los propios medios de comunicación en los Estados Unidos (Chillón, A; 2014:302).

### 3. Hipótesis

Dado que:

- a) Entendemos la literatura como una forma de conocimiento capaz de aprehender y expresar lingüísticamente la calidad de la experiencia, definición acuñada por Albert Chillón (2014).
- b) Consideramos el reportaje novelado un género que permite al redactor volcar su personalidad en el texto y expresarse de manera más libre que en el común de textos periodísticos informativos, al no exigírsele la adecuación estricta a una estructura en pirámide invertida ni a unos parámetros estilísticos neutros e impersonales sin que se atente por ello contra los principios de veracidad y honestidad periodística.
- c) Algunos de los escritores más representativos del realismo literario, como Fiódor Dostoievski, trabajaron en algún momento de sus vidas como periodistas y que en algún caso utilizaron sus conocimientos como reporteros para escribir una obra literaria, como en el caso paradigmático de *Crimen y castigo*.

Consideramos posible demostrar que:

1. Más allá de la existencia de una declaración explícita de Truman Capote sobre una posible inspiración en la obra de Fiódor Dostoievski, *Crimen y castigo*, se da en su reportaje novelado, *A sangre fría*, la reproducción y la adaptación de diversos elementos de la primera que difícilmente pueden deberse al azar.
2. Existen múltiples similitudes entre ambas obras en los ámbitos temático y morfológico, pero las diferencias entre géneros obligan a Capote a dicha

adaptación para no exceder la flexibilidad fronteriza que diferencia el periodismo de la literatura.

3. Estos puntos en común responden a la proximidad temática de las obras, lo cual podría llegar a permitirnos establecer determinadas pautas prácticas, formales y estilísticas universales en lo que respecta a la redacción de reportajes novelados de temática social y humanística.

## 4. Metodología

Llegamos a este punto tras llevar a cabo un primer ejercicio de búsqueda y selección de bibliografía (manuales, artículos académicos, conferencias, etcétera) sobre teoría del periodismo y del Nuevo Periodismo, filosofía del lenguaje y comparatismo periodístico-literario para, a continuación, realizar un estudio teórico-reflexivo que nos ha permitido establecer una base contextual previa al análisis comparativo que ahora describiremos.

La parte aplicada consistirá, entonces, en el análisis comparativo cualitativo de la novela realista *Crimen y castigo*, de Fiódor Dostoievski; y el reportaje novelado *A sangre fría*, de Truman Capote. Este emprendimiento se enmarca en la disciplina del comparatismo periodístico-literario, del cual trabajaremos tres de los cuatro ámbitos existentes: el comparatismo temático, el morfológico y el genológico.

Dentro del primero, analizaremos las similitudes y las diferencias en lo referente al motivo, los temas y los personajes tematizados. En el segundo apartado, compararemos la composición, el narrador y los puntos de vista, los personajes y el diálogo. Finalmente, en el ámbito genológico, nos centraremos en el pacto literario y el pacto factográfico, las metodologías de trabajo de los autores y sus estilos.

Los criterios que hemos seguido para realizar la selección de las obras son, básicamente, los de importancia y primacía. Ya se ha mencionado en repetidas ocasiones que Capote inauguró el género de la *Non Fiction Novel*. No hay duda de que se trata de uno de los más relevantes e influyentes periodistas de toda la historia. Tampoco la hay de que Dostoievski comparta esta misma condición dentro de la literatura. Fue considerado por muchos críticos como el precursor de la novelística moderna, al concebir “una nueva expresión estilística mediante la utilización de recursos como el llamado monólogo de confesión, diálogos vigorosos, profundas descripciones del subconsciente, y una intensa narración” (History Channel; 2004).

Acabaremos reflexionando sobre los resultados del análisis comparativo para confirmar o refutar las hipótesis ya presentadas y, finalmente, tratar de realizar una



propuesta de valor que permita determinar algunas pautas prácticas, formales y estilísticas universales en lo que respecta a la redacción de reportajes novelados de temática social y humanística.

# 5. Análisis comparativo

## 5.1. Comparatismo genológico

“El comparativismo genealógico trata la compleja problemática de los géneros y conforma uno de los terrenos básicos de atención de la Literatura Comparada”<sup>2</sup> (Chillón, A; 1994:128).

### El pacto literario y el pacto factográfico

La principal diferencia entre la novela y el reportaje novelado, entre la redacción literaria y la periodística, es el tipo de pacto que se establece entre emisor y receptor. El novelista y su lector firman un contrato implícito que recibe el nombre de pacto literario o de ficción y que contextualiza su interacción. De manera resumida, “determina que ambas partes aceptan que lo que se expone guarda una absoluta independencia con la realidad, en el sentido de que la referencialidad no es sino aparente” (Pérez, C; 2013:28). El periodista, por otro lado, basa su relación con el lector en un pacto factográfico, también llamado pacto de lectura, que consiste en el apego por el rigor del reporterismo, el compromiso y la garantía de veracidad. Todo dato, información y escena que se presente debe estar contrastado y adecuarse a la realidad (Rodríguez, J. M. y Angulo, M; 2010:11).

Esta diferenciación explica muchas de las disyuntivas entre la novela *Crimen y castigo* y el reportaje novelado *A sangre fría*, que se analizarán en el ámbito morfológico. Una es el difícil empleo de la omnisciencia editorial en los reportajes novelados, con la incorporación de técnicas de conducción del relato como el monólogo interior y el estilo indirecto libre, claramente del gusto de Fiódor Dostoievski y adaptados a los parámetros del periodismo por Truman Capote. Albert Chillón analiza que el monólogo interior puede parecer inaplicable al reportaje, un género necesariamente anclado a la experiencia documentable, ya que “es imposible acceder a los pensamientos y sentimientos de los personajes” (Chillón, A; 2014:341-354). El punto de vista en primera persona es normalmente considerado, cuando se trata de la reflexión muda

de los individuos, una violación neta de los límites cognoscitivos inherentes a la escritura periodística.

No conforme con ello, considera que esta limitación se puede suplir por un esmerado trabajo de investigación, a través de entrevistas exhaustivas, un minucioso cotejo de los testimonios y una atenta tarea de reflexión e interpretación. Todo ello permitiría, pues, representar la vida psíquica de los personajes de forma verosímil (Chillón, A; 2014:344). Como analizaremos más adelante, es exactamente esto lo que hace Capote. “Mediante la técnica conjetural, se puede inferir la psicología de los personajes, a partir de sus palabras y comportamientos, de indicios y señales. Además, dicha representación se puede compartir y contrastar con las personas protagonistas para conseguir su aquiescencia” (Chillón, A; 2014:341-355).

De la misma manera, la mayoría de los personajes de *A sangre fría* se caracterizan de manera directa para estar acorde con las exigencias de exactitud y claridad del periodismo. Las únicas excepciones son los dos asesinos, con quienes Capote tuvo la oportunidad de entrevistarse repetidamente, como descubriremos a continuación. Por lo que al resto respecta, ya sea por disponer únicamente de información proveniente de fuentes secundarias o por no haber tenido un trato personal lo suficientemente profundo, el periodista estadounidense optó por la caracterización directa o resumida. Así mismo, la imposibilidad de conocer la psique de los personajes reales que protagonizan el reportaje novelado explica la menor profundidad de las etopeyas que en él aparecen. Dostoievski no está atado por ninguna de estas limitaciones y se puede permitir dejar a medio hacer a aquellos personajes cuya participación es conjetural y poco relevante, pero también a otros más importantes, a quienes el lector nunca llega a conocer completamente.

### **La metodología de trabajo**

La anterior dicotomía entre pacto literario y pacto factográfico también sirve como eje y justifica las demás diferencias entre géneros. En primer lugar, explica los distintos métodos de trabajo empleados por Fiódor Dostoievski y Truman Capote.

Por lo que respecta al novelista ruso, es conocido que gusta de plasmar su experiencia vital en las obras que escribe. La idea de abordar ciertos temas de lo que se convertiría en *Crímen y Castigo* se remonta a la época en que estuvo en prisión, lo que le permitió descubrir ciertos rasgos psicológicos particulares de los convictos. Así se lo comunicó a su hermano Mikhail por carta en 1859 (Dostoievski, F; 1859). Carlos Mayoral (2015) analiza que las condiciones del presidio, además, no eran las más adecuadas para alguien como él, enfermo y acosado por la epilepsia. “Del sufrimiento constante y de su amor por la Biblia, desarrolló una pasión por Cristo que se vería reflejada en todas y cada una de sus obras”.

Como ya hemos analizado anteriormente, los personajes *dostoievskianos* son gentes atormentadas, sufridoras. A la vez, pero, son luchadores que no cejan en su empeño de buscar el bien, por mucho que se hayan equivocado en el pasado. Para encontrar el ejemplo del mal que busca redención, explica Mayoral (2015), “sólo tenía que echar un vistazo a los barracones siberianos en los que había sido encerrado y a los delincuentes, ladrones y asesinos con quienes compartía cautiverio”. Dostoievski empatizó con ellos. Los exploró y los comprendió, concluye.

Si bien, no fue hasta 1965 que ofreció lo que entonces era “un cuento” al editor del *Russian Messenger*, Mikhaïl Katkov, también a través de una carta (Dostoievski, F; 1865). Por ese entonces, Dostoievski sufría regulares ataques de epilepsia, se encontraba en la ruina económica y había perdido a su mujer y a su hermano (History Channel; 2004). Se puede afirmar, entonces, que Dostoievski conocía en profundidad todos los temas que desarrolló en su novela, fundamentado en su propia experiencia, la observación directa y en el análisis. Este fragmento de *Memorias del subsuelo* es muy revelador:

Ya he dicho que en un período de varios años no encontré en esas personas el menor rastro de arrepentimiento, ni la más mínima señal de que sus crímenes les pesaran en la conciencia, y que la mayoría de ellos consideran que han hecho bien. Eso es un hecho. Desde luego que la vanidad, los

malos ejemplos, la temeridad y la falsa vergüenza son en parte responsables de ello. Por otra parte, ¿quién puede afirmar que ha desentrañado las profundidades de aquellas almas perdidas y ha descifrado en ellas lo que se le oculta al mundo entero? Seguramente es posible en tantos años haber percibido algo, haber captado por lo menos algún rasgo de esos corazones que dé testimonio de una angustia interior, de sufrimiento. Pero no fue así. Sin embargo, al parecer el crimen no puede comprenderse desde un punto de vista preestablecido, y su filosofía es bastante más difícil de lo que suele suponerse.

Memorias del subsuelo

Capote, por su parte, utilizó una metodología más científica, si cabe, con un trabajo de campo más ortodoxo. Cuando leyó la noticia del crimen en la prensa, decidió abandonar Nueva York junto a la escritora Harper Lee y viajar a Holcomb, el lugar de los hechos, para conocer todos los detalles de primera mano y entrevistar a los vecinos. Del mismo modo, acudió a la prisión de Lansing, donde cumplían condena los asesinos, para entrevistarse con ellos. También compró las transcripciones del juicio (Sadurní, J. M; 2022). Capote contrató a los mejores abogados para conseguir entrevistar a los asesinos, ya condenados a muerte y con la prohibición de hablar con periodistas (Hidalgo, D; 2017). Como él mismo detalló en varias ocasiones, los materiales que conforman *A sangre fría*, en primer término, fueron tomados de archivos oficiales o fueron resultado de entrevistas con los protagonistas y testigos. Entrevistas que, con mucha frecuencia, abarcaron un periodo considerable de tiempo. En segundo, derivan de sus propias observaciones (Capote, T; 1993:7).

El periodista no está exento de críticas por algunos métodos empleados en la construcción de su reportaje novelado. Ralph Voss explica en su libro "*Truman Capote and the Legacy of In Cold Blood*" que éste consiguió varios informes y testimonios de los asesinos a través de sobornos, enfatizó algunos detalles que le convenían para conformar una buena historia y otros definitivamente los ocultó por completo (Hidalgo, D; 2017).

Finalmente, referente a la publicación de *Crimen y castigo* y los reportajes novelados de los *new journalists*, como *A sangre fría*, es fácil encontrar paralelismos. La novela de Dostoievski apareció por primera vez en doce partes, publicadas a lo largo de 1866 en la revista mensual *El Mensajero Ruso*, dirigida por Mikhaïl Katkov, como ya se ha explicado (Biblioteca de la Rioja, 2013). *A sangre fría*, por su parte, fue publicada en cuatro entregas por la revista *The New Yorker* (Chillón, A; 2014:295).

### **El estilo**

Para poder extraer conclusiones válidas y útiles de la siguiente comparación estilística entre Fiódor Dostoievski y Truman Capote, debemos partir de la base que ahora describimos. De nuevo, es Albert Chillón quién la establece. “El *New Journalism* fue una tendencia harto heterogénea, caracterizada por la acusada singularidad de cada uno de sus cultores”, analiza. Si bien, dicha corriente periodística sí que presenta una “actitud ética subjetivista compartida”, contrapuesta al reportero objetivo de la escuela *New Yorker* (Chillón, A; 2014:307). Por ello, lo que aquí se analiza son las semejanzas y diferencias entre los estilos de ambos autores, como representantes de sus correspondientes corrientes.

Uno de los rasgos estilísticos que une con más fuerza la novela realista y el reportaje novelado de Dostoievski y Capote es la detallada reproducción de las características y valores de la sociedad dónde tiene lugar la trama. Ambos supieron plasmar un lúcido cuadro de sendas sociedades de cada momento. En *Crimen y castigo* “se destaca el cinismo y el desprecio al progresismo”, así como se examinan los problemas materiales y existenciales de la clase trabajadora (Barros, B; 2010). Del mismo modo, en *A sangre fría*, “la yuxtaposición de las vidas y el sistema de valores de los Clutter con los de los asesinos, brinda la visión del periodista de la doblez de la vida norteamericana”, con sus falsedades y sus contradicciones (Narbona, R; 2021).

Si nos centramos en su condición de obras de temática social, sin embargo, no sólo se limitan a la representación de los rasgos de la sociedad, sino que también en la naturaleza humana. Capote reproduce el estilo *dostoievskiano* cuando se sumerge

en la psique de los personajes y describe sus traumas, vicios, temores, adicciones, prejuicios y entre muchos más rasgos. Ambos ahondan en la comprensión cristiana de las debilidades y las miserias del hombre, así como muestran un enorme respeto por la condición humana (Buchón, D; 1997).

Por otro lado, aunque Dostoievski escribió un siglo antes que Capote y el resto de *new journalists*, ya reprodujo algunas prácticas que serían centrales en dicho corriente periodístico posterior. Dostoievski copia o simula procedimientos y técnicas del periodismo, que emplea Capote, como la reproducción de cartas y de testimonios policiales.

## **5.2. Comparatismo tematológico**

El comparatismo tematológico es la rama de la Literatura Comparada que se ocupa del estudio de los temas y motivos” (Chillón, A; 1994:128).

### **El motivo**

La academia define el concepto de motivo como “el pensamiento que se repite o que está presente en todo el desarrollo de una obra de la mente” (Pimentel, A; 1993:216). Se trata, entonces, de aquello que vertebra la trama y alrededor de lo cual se construye el entramado que la conforma. Las dos obras que nos atañen, *Crimen y castigo*, de Fiodor Dostoievski, y *A sangre fría*, de Truman Capote, comparten el mismo motivo, pues a raíz de esto han sido seleccionadas. Nos estamos refiriendo al asesinato, la acción más antisocial que se pueda realizar, llevado a cabo por personajes inadaptados y excluidos, en una situación de vulnerabilidad y de necesidad material, con una historia de dificultades e infortunios que los moldea y los define. Pero no solo del asesinato como acto aislado, sino que también de las causas que llevan a su realización, así como de las consecuencias en la psique de quienes lo cometen. La miseria, el miedo, la desconfianza y la destrucción del ser humano son temas que de dicho motivo subyacen y que analizaremos más adelante.

Daniel Buchón (1997) traza algunos paralelismos de forma más que acertada acerca de la naturaleza de los asesinatos y permite vislumbrar claramente las similitudes entre ambos motivos. Analiza que ambos crímenes suponen “un despertar y un reafirmarse en la vida por parte de aquellos que lo cometen”. Dick y Perry, los dos asesinos que describe Capote, llevan una dura y desgraciada vida, determinada por una situación familiar desestructurada y su condición de ex-presos, que les guía sin darse apenas cuenta al asesinato de una familia adinerada, los Clutter, en el transcurso de un robo que escapa a su control. El protagonista de Dostoievski, Raskólnikov, se encuentra, como sus homólogos americanos, en una situación de precariedad vital y material: sin dinero, endeudado, enfermo y sin perspectivas de mejora. Todas estas penurias y calamidades le llevan a planear el asesinato de vieja usurera, con un móvil claramente definido: el robo. Cómo les pasa a Dick y Perry, el descontrol de la situación le lleva a cometer un segundo homicidio, cuando aparece la hermana y le sorprende en el acto. “En ambas situaciones, lo que iba a convertirse en la salvación de todos sus males se vuelve contra ellos y no logran sino empeorar la situación en la que se encontraban, volviendo en su contra a toda la sociedad, sus leyes y sus castigos” explica Buchón (1997).

Debido a su misma definición, no es posible corroborar la existencia del motivo de una obra con un solo ejemplo. Ni tampoco con dos. En vez de eso, pues, es más pertinente la exposición de una breve sinopsis de cada libro:

Considerada por la crítica como la primera obra maestra de Dostoievski, *Crimen y castigo* es un profundo análisis psicológico de su protagonista, el joven estudiante Raskólnikov, cuya firme creencia en que los fines humanitarios justifican la maldad le conduce al asesinato de una usurera. Pero, desde que comete el crimen, la culpabilidad será una pesadilla constante con la que el estudiante será incapaz de convivir.

Penguin Clásicos; 2021

El 15 de noviembre de 1959, en un pueblecito de Kansas, los cuatro miembros de la familia Clutter fueron salvajemente asesinados en su casa. Los crímenes eran, aparentemente, inmotivados, y no se encontraron claves que



permitieran identificar a los asesinos. Cinco años después, Dick Hickcock y Perry Smith fueron ahorcados como culpables de las muertes.

Anagrama, 1987

Vista la similitud entre ambos motivos, debemos analizar ahora el tratamiento que de ellos hacen sendos autores. En referencia a este punto, hay una característica concreta de sus enfoques que les une y les diferencia de la ortodoxia: el establecimiento de una relación de empatía con los asesinos. Cada uno a su modo, Dostoievski de una manera más explícita y voluntaria; y Capote mediante la prioridad que otorga a los criminales en su investigación y en su relato, se introducen en la psicología de los asesinos y deconstruyen sus personalidades traumatizadas para acabar detallando los motivos que los llevan a cometer tales atrocidades. “A pesar de la vileza y cobardía de sus acciones, ninguno de los dos escritores nos presenta a los asesinos como crueles, dementes o sádicos criminales”, continúa analizando Buchón (1997).

Dónde se detectan las mayores diferencias entre el novelista ruso y el periodista estadounidense es en la forma. Las exigencias genológicas tienen aquí una influencia determinante. Uno de los rasgos estilísticos de Dostoievski es la reflexión filosófica y moral sobre los hechos que describe. Sobre el asesinato, en boca de sus personajes, apunta:

- Una vieja estúpida, imbécil, inútil, mala, enferma, que a nadie le sirve de provecho, sino que, por el contrario, a todos perjudica; que ella misma no sabe para qué vive y que mañana acabará por morirse ella sola...
- (...)
- De otro lado, energías juveniles, frescas, que se rinden en vano, sin apoyo, y esto a miles, y esto en todas partes. Mil obras e iniciativas buenas se podrían hacer y perfeccionar con los dineros que esa vieja lega al monasterio. Cientos, miles quizá de existencias acarreadas al buen camino; decenas de familias salvadas de la miseria, de la disolución, de la ruina, de la corrupción, de los hospitales venéreos... Y todo eso con sus dineros. Mátala, quítale esos dineros, para con ellos consagrarte después al servicio de la Humanidad toda y al bien

general. ¿Qué te parece? ¿No quedaría borrado un solo crimen, insignificante, con miles de buenas acciones?

*Crimen y castigo*, pág. 61

- Pero sin embargo, ¿y la moral? Y por así decirlo, las leyes...
- Pero, ¿por qué se apura usted? -saltó, inesperadamente, Raskólnikov-. ¡Todo eso deriva de sus propias teorías!
- ¡Cómo de mis teorías!
- Desarrolle usted hasta sus consecuencias lo que acaba de despotricar, y verá cómo se puede matar a la gente...

*Crimen y castigo*, pág. 141

En su novela, Dostoievski repara en la complejidad del asesinato y evita su criminalización categórica. Utiliza un prisma eminentemente racional, alejándose del *emotivismo*, para la deliberación acerca de su *indeseabilidad*, a la vez que resalta la importancia de las circunstancias. Se sirve, prácticamente, del razonamiento matemático, basado en la resta entre beneficios y costes. De lo que reflexionan y expresan determinados personajes, podríamos llegar a extraer la idea que el asesinato no es algo inevitablemente repulsivo. El prestigioso novelista y dramaturgo rumano, Virgil Tanase, quién ha trabajado en profundidad la figura de Dostoievski ha determinado en más de una ocasión que el escritor ruso “nos enseña que la razón proporciona excusas a las peores conductas” (La Vanguardia; 2021).

Capote, por su parte, se encuentra mucho más limitado a la hora de realizar juicios de valor sobre aquello que sucede en su reportaje novelado, como ya hemos analizado en el capítulo del comparativismo genológico. Teniendo esto en consideración, solamente podemos inferir su concepción sobre el asesinato a partir de los elementos, los recursos formales y los procedimientos que utiliza. También podemos valernos de la connotación de sus palabras para referirse a los hechos. En relación con el anuncio del asesinato cometido, expresa:

La *horrible* información anunciada desde los púlpitos de las iglesias, difundida por los cables telefónicos, publicada por la estación de radio de Garden City (...).

*A sangre fría*, pág. 70

Quién fuera uno de los padres del *New Journalism* deja entrever, dentro de la exigencia de neutralidad que se le presupone a todo periodista, su rechazo al asesinato como concepto, aislado de todo contexto. Si bien, se esfuerza por dirimir los impulsos y las razones que lo preceden, en un acto que podría ser definido de piadoso por algunos. Rafael Narbona (2021) describe la baja popularidad de Capote en Holcomb por ser acusado de aprovecharse del dolor ajeno y de simpatizar con los asesinos. En esta misma dirección, recuerda que en la película *Capote*, de Bennett Miller, el escritor comenta: “A veces tengo la impresión de que Perry (el asesino) y yo crecimos en el mismo hogar, pero yo salí por la puerta principal y él por la trasera”.

### **Los temas**

Habiendo analizado el motivo compartido de las dos obras, podemos proceder a determinar cuáles son sus temas más recurrentes. Cabe apuntar, antes, que un tema consiste en un “asunto, materia, cosa de la que se trata en una conversación, escrito, o conferencia”. El tema tiene, entonces, un valor abstracto: es la materia prima a desarrollar en un discurso (Pimentel, A; 1993:216).

Referente a los temas, Albert Chillón (2014) observa que los nuevos periodistas trataron hechos y situaciones sociales que la prensa ortodoxa marginaba, deformaba o simplemente silenciaba. “Los temas abordados, que fueron múltiples, se centraban en las cuestiones más candentes de la época, como la guerra, la cultura de la droga o el crimen y sus aledaños”, dice (Chillón, A; 2014:309). Como ya hemos dicho, la mayoría de los temas forman parte del campo semántico del motivo. Repetimos: el asesinato. No obstante *Crimen y castigo* y *A sangre fría* comparten muchos temas, también incorporan otros específicos.

Es fácil identificar, en ambas obras, temas que Chillón acusa silenciados por la prensa tradicional:

- Robo

Pero no había hecho más que revolver aquellos trapos cuando, de debajo del pellico se escurrió un reloj de oro. Se dio prisa a volcar el contenido del cofre (...). Sin detenerse en modo alguno, procedió a guardárselos en los bolsillos de los pantalones y del paletó, sin romper ni abrir los estuches ni las envolturas; pero no tuvo tiempo para coger mucho...

*Crimen y castigo*, pág. 73-74

“Amigo P., salí en agosto y cuando tú te fuiste me encontré con alguien a quien tú no conoces pero que me dio una idea que podemos aprovechar maravillosamente. Un golpe garantizado. Perfecto”.

*A sangre fría*, pág. 48

- Engaño

Porque este asunto está claro -murmuraba él para sus adentros, sonriendo y festejando con arrogancia de antemano el éxito de su resolución-. ¡No, *mámascha*, no; Dúnia, a mí no me engañáis!

*Crimen y castigo*, pág. 38

Una vez llegada a semejante conclusión, empezó a ganarse a Perry halagándolo, fingiendo, por ejemplo, que creía en todo aquello del tesoro enterrado, y compartía sus anhelos de vagabundear por playas y puertos (...). Sin embargo, era muy importante que Perry no lo sospechara, por lo menos no hasta que Perry, con su maravilloso don, hubiera colaborado con las ambiciones de Dick.

*A sangre fría*, pág. 57

- Embriaguez

En la taberna, a aquella hora había poca gente. Detrás de aquellos dos borrachos con que se tropezó en la escalera salió de golpe toda una pandilla (...). Continuaron dentro un borracho, no mucho, sentado delante de un vaso de cerveza, de facha aburguesada; su compañero gordo, enorme, muy borracho (...).

*Crimen y castigo*, pág. 10

El licor le había tornado la cara fofa, había hinchado el cuerpo de la que fue ágil y flexible muchacha *cherokee*, le había “agriado el alma”, afilado la lengua hasta la perfidia y disuelto hasta tal punto la dignidad que ni siquiera le importaba preguntar el nombre de los ocasionales estibadores, conductores de tranvía y otros tipos por el estilo que aceptaban lo que ella pedía ofrecerles sin cargo.

*A sangre fría*, pág. 128

- Prostitución

- ¿No pasa usted, caballero? -preguntó una de las mujeres, con una voz bastante clara y aún no del todo bronca. Era joven, y no tenía nada de repulsiva... La única de todo el corro.

(...)

- Parecen hijas de generales, pero todas son chatas -saltó de pronto un campesino que se había acercado al grupo, algo alegrillo, con la chaqueta desabrochada y una mueca landinamente zumbona en el semblante-. ¡Y qué buen humor tienen!

(...)

- Yo, señorito, siempre tendría mucho gusto en pasar un rato con usted, pero ahora parece como que me da reparo. Ande usted, caballero simpático, seis copeicas para un vasito.

*Crimen y castigo*, pág. 146-147

Inés era una prostituta que había abordado a Dick en los escalones del Palacio de Bellas Artes de Ciudad de México. Tenía dieciocho años y Dick le había prometido casarse con ella. Claro que también se lo había prometido a María, una cincuentona viuda de un “banquero mexicano muy prominente”. La había encontrado en un bar y a la mañana siguiente le había pagado el equivalente a siete dólares.

*A sangre fría*, pág. 126

También detectamos varios temas derivados del acometimiento del asesinato y que representan las consecuencias del crimen en la psicología de quienes lo cometen y de la sociedad que les rodea:

- Miedo

Al verlo a él llegar corriendo, echóse a temblar como la hoja del árbol, con un temblorcillo ligero, y por todo su rostro le corrieron espasmos.

*Crimen y castigo*, pág. 74

Tengo mucho miedo, Myrt.

¿De qué? Cuando te llega la hora, te llega. Y no te van a salvar las lágrimas -se dio cuenta de que su madre empezaba a verter algunas-

*A sangre fría*, pág. 70

- Desconfianza

(...) a sus ojos volvió a asomar la antigua expresión de desconfianza.

- Raskólnikov, el estudiante; ya estuve aquí el año pasado -se apresuró a murmurar el joven, haciendo una reverencia a medias, pues recordó que era menester ser más fino.
- Recuerdo, bátiuschka; muy bien me acuerdo de que es usted - respetuosamente dijo la viejecilla, sin apartar como antes sus inquisitivas miradas del rostro del joven.

*Crimen y castigo*, pág. 6

Pero después, la gente del pueblo, hasta entonces suficientemente confiada como para no echar llave por la noche, descubrió que su imaginación los recreaba una y otra vez... esas sombrías explosiones que encendieron hogueras de desconfianza, a cuyo resplandor muchos viejos vecinos se miraron extrañamente, como si no se conocieran.

*A sangre fría*, pág. 13

- Hipocresía

Todo un mes estuvieron corriendo por toda la ciudad chismorreos provocados por ese incidente; y hasta tal punto llegó la cosa, que ni a la iglesia podía yo ir con Dunia, a causa de las depreciativas miradas y murmullos. (...) En general, todos empezaron de pronto a tratarla con especial respeto.

*Crimen y castigo*, pág. 31-32

- ¿Quién los mató? -suplicó mamá Truitt.  
(...)
- El tipo del avión. Aquel a quien Herb le puso el pleito porque cayó sobre sus frutales. Si no fue él, tal vez hayas sido tú. O cualquier vecino. Los vecinos son todos serpientes de cascabel, malas víboras que están esperando poder darte con la puerta en las narices. Es lo mismo en todo el mundo. Ya lo sabes.

*A sangre fría*, pág. 69

- Paranoia

“¡Señor! Dime sólo una cosa: ¿estarán ellos enterados de todo o lo ignorarán todavía? ¿Será que lo saben, sino que se hacen los desentendidos para inquietarme, en tanto guardo cama, y luego, de pronto, entrarán y dirán que ya hacía mucho tiempo que todo lo sabían?...”

*Crimen y castigo*, pág. 117

Pero le daba pánico separarse de Dick. Sólo pensarlo y se sentía enfermar como si tuviera que “saltar de un tren que va a ciento cincuenta por hora”. La raíz de su temor, o eso es lo que él parecía creer, era una nueva y supersticiosa convicción de que “lo que tuviera que suceder” no sucedería en tanto que él y Dick “permanecieran juntos”.

*A sangre fría*, pág. 121

Por su parte, *Crimen y castigo* también trata el remordimiento, la miseria, el narcisismo, el sacrificio, la violación y la tortura, por ejemplo. *A sangre fría*, la conmoción, la estafa y la pérdida de la dignidad.

Del mismo modo que hace con el motivo, Dostoievski evita categorizar negativamente todos los anteriores temas. Aunque no se posiciona explícitamente acerca de la prostitución, la embriaguez, el engaño o la hipocresía, sí que emplea introspecciones filosóficas, en boca de los personajes, para expresar su parecer. Podemos identificar el prisma específico que utiliza para aproximarse a ellos. El escritor ruso justifica de manera racional todos los comportamientos, por más ilógicos e incomprensibles que puedan parecer. Como el resto de su obra literaria, *Crimen y castigo* se caracteriza por poseer un particular valor humano. Indaga de forma recurrente en la subjetividad

de los personajes para escrutar su consciencia. Siempre que lo hace, acaba justificando, de una forma u otra, sus acciones. Ésta es su perspectiva.

Quizás no es la de Capote, pero tampoco se aleja. Como ya se ha analizado, el periodista fue duramente criticado por, a juicio de algunos, posicionarse del lado de los asesinos. La misma crítica se le podría hacer sobre el tratamiento del reto de temas, como el robo, la hipocresía o la desconfianza. Capote se asemeja a Dostoievski en su prima crítico y racional. Persigue la comprensión de todo comportamiento a través del análisis profundo de la psique, la historia de cada personaje y sus circunstancias.

Chillón determina que la diversidad estilística es un rasgo distintivo de los nuevos periodistas, que “combinaron técnicas, recursos y géneros de procedencia muy diversa en función de las características del tema tratado” (Chillón, A; 2014:316). Tomar este análisis por bueno, como hacemos aquí, implica llegar a la conclusión que para coger prestados rasgos estilísticos novelísticos en la confección de reportajes novelados es necesario, primero, seleccionar aquellas novelas y escritores que traten los temas que ocupan al periodista en cuestión. Para clarificar este argumento, empleamos un ejemplo. Truman Capote pudo haberse inspirado en el estilo *dostoievskiano* en la redacción de *A sangre fría* por la semejanza temática entre las obras cultivadas por el escritor ruso y la suya. Por el contrario, no podría haber tomado en consideración las técnicas y los recursos de otros autores realistas como Emilia Pardo-Bazán, Alexandre Dumas e, incluso, Charles Dickens.

### **Los personajes tematizados**

A todo ello, cabe añadir la existencia de personajes tematizados o temas-personaje. Se trata de personajes que “sintetizan un conjunto de temas y/o valores en su nombre mismo” (Pimentel, A; 1993:218). Ambas obras los incorporan. Dostoievski utiliza el personaje de Dunia, la hermana del protagonista Raskólnikov, para representar el sacrificio; así como el de la vieja Alíona Ivánovna, la usurera asesinada, para representar el egoísmo. Aquí algunos ejemplos:



(...) Y eso que me escribe “Quiere a Dania, Rodia, que ella te quiere más a ti que a sí misma”, ¿no será que le atormentan en secreto remordimientos de conciencia por haber obligado a su hija a sacrificarse? (...) “Dúnechka es capaz de aguantar mucho”. Eso ya lo sabía yo. Eso hace medio año apenas lo sabía yo (...). Dúnechka tiene mucho aguante.

*Crimen y castigo*, pág. 39-40

- Una vieja estúpida, imbécil, inútil, mala, enferma, que a nadie le sirve de provecho, sino que, por el contrario, a todos perjudica; que ella misma no sabe para qué vive y que mañana acabará por morirse ella sola...

*Crimen y castigo*, pág. 61

Capote, a su vez, emplea la figura del personaje-tema en el caso de los Clutter, la familia asesinada. Herb, el padre, simboliza la tradición y el éxito; Bonnie, la madre, la vulnerabilidad y el abatimiento; y Nancy, la hija menor, la bondad y la excelencia. En estos fragmentos se puede intuir lo expuesto:

Seguro de lo que quería de la vida, el señor Clutter lo había obtenido, en buena medida (...). El núcleo de su círculo de amistades estaba construido por los integrantes de la Primera Iglesia Metodista de Garden City (...). Y aunque se cuidaba de no imponer sus opiniones y de adoptar, fuera de casa, una actitud abierta y exenta de censuras, la hacía respetar a rajatabla dentro de su familia y a los empleados de su granja.

*A sangre fría*, pág. 16

Con respecto a su familia, Clutter sólo tenía un motivo de preocupación: la salud de su mujer. Era “nerviosa” y tenía sus “rachas” (...). Y no es que “los problemas de la pobre Bonnie” fueran un secreto; todos sabían qué hacía más de seis años que estaba en manos de psiquiatras.

*A sangre fría*, pág. 14

(...) cómo una muchacha que todavía no había cumplido los diecisiete podía sobrellevar semejante carga y, lo que es más, hacerlo sin darse aires, sino por el contrario radiante de alegría, era un enigma sobre el que la comunidad

meditaba y acababa por resolver diciendo: “Tiene carácter. Le viene de su padre”.

*A sangre fría*, pág. 24

### **5.3. Comparatismo genológico**

“El comparativismo morfológico consiste en el estudio de los procedimientos formales de construcción y expresión” (Chillón, A; 1994:128).

El propio Chillón entiende que los estudios morfológicos comparados no son incompatibles con las otras ramas del comparatismo periodístico-literario. Si bien, apunta que “su éxito heurístico depende de su conciliación con las perspectivas temáticas y genológicas” (Chillón, A; 1994:128). Aceptar esto, como lo hacemos aquí, implica ser precavidos a la hora de proponer paralelismos y posibilidades de adopción de recursos y mecanismos desde la literatura realista hacia el periodismo literario.

De igual manera, como comprobaremos y analizaremos a continuación, Chillón no duda en afirmar que el reportaje novelado parte de las convenciones representativas tomadas de la tradición novelística y, en particular, de la novela realista (Chillón, A; 2014:316). Tom Wolfe describió que “los nuevos periodistas descubrieron los recursos que dieron a la novela realista su poder único” (Wolfe, T; 1973:31-32).

#### **El narrador y los puntos de vista**

En este apartado podemos identificar similitudes y diferencias entre ambas obras, que responden a sendas circunstancias de producción, así como a los objetivos de cada trabajo. En lo referente al narrador, cuesta detectar diferencias notables. En *Crimen y castigo*, Fiódor Dostoievski emplea el narrador omnisciente, en tercera persona, y se sirve de él para presentar la trama y hacerla avanzar, así como para realizar descripciones. Gonzalo Saavedra (2001) describe como la novela moderna y contemporánea “nos ha acostumbrado a creer en la voz de un narrador anónimo y todopoderoso”. El narrador omnisciente novelístico puede informar, entonces, sobre

los asuntos más inasequibles “sin ni siquiera molestarse en explicarnos cómo es que los conoce” (Saavedra, G; 2001:63). Así lo hace Dostoievski en este fragmento, en que el narrador se convierte en un personaje más, con voz propia:

Llegado a esas deducciones decidió que, por lo que a él personalmente se refería y tocante a lo que él proyectaba, no era posible que se produjesen semejantes derrumbamientos morales, que ni su razón ni su voluntad habrían de abandonarle durante toda la ejecución de su empresa, únicamente por el motivo de que lo que él se proponía a llevar a cabo no era un crimen... Prescindamos del proceso mediante el cual había llegado a esa resolución suprema, que ya nos hemos adelantado demasiado a los acontecimientos...

*Crimen y castigo*, pág. 67

En *A sangre fría*, Truman Capote también apuesta por el narrador omnisciente, aunque, si cabe, en este caso se trata de una omnisciencia neutral más estricta. Se trata de un narrador externo, relator todopoderoso y omnisciente, pero que se abstiene de emitir juicios y valoraciones explícitas, buscando un efecto de impersonalidad y transparencia. Tal como defiende Saavedra que se puede hacer, Capote construye, aunque tímidamente, una voz que relata con mayores prerrogativas cognoscitivas que las que dicta la ortodoxia en la no ficción periodística “mediante la narrativización del discurso de una fuente”. De este modo, “el narrador puede dar cuenta de los estados de conciencia tal como ocurre en las novelas que presentan una situación narrativa omnisciente” (Saavedra, G; 2001:63). Se puede observar aquí:

El mozo, que se llamaba James Spor, se sentía nervioso. Los ojos de Dick y su hosca expresión junto con la extraña y prolongada estancia de Perry en el lavabo le inquietaban. (Al día siguiente le contaría a su jefe: “Anoche tuvimos un par de clientes bastante groseros.” Pero ni entonces ni durante mucho tiempo, relacionaría aquellos visitantes con la tragedia de Holcomb.)

*A sangre fría*, pág. 56

El empleo del narrador omnisciente responde a la voluntad de ambos autores de explorar el detalle y la exactitud de la trama, así como de la psicología de los personajes. Para Dostoievski supone una herramienta estética y práctica. Capote

asimila la estética realista y se sirve de ella para adecuarse a las pautas de redacción periodística.

Por otro lado, Albert Chillón analiza que los nuevos periodistas extraían su capacidad para captar situaciones humanas complejas “del uso libérrimo de diversas técnicas de conducción del relato” (Chillón, A; 2014:341). Si bien, el estudio comparativo que nos atañe muestra que Capote se encuentra mucho más limitado que Dostoievski a la hora de combinar dichas técnicas. El escritor ruso intercala de manera constante la narración con el estilo indirecto libre y el monólogo interior, en primera persona, para adentrarse en la psique de los personajes. Sobre todo, en lo que se refiere al protagonista. El monólogo interior, a su vez, le permite introducir la autorreflexión y el debate moral en la obra. Éste es un buen ejemplo de todo ello:

Temblaba como la hoja del árbol al decir eso.

“Pero ¿qué es lo que me pasa? -siguió diciendo, dejándose caer nuevamente y como presa de estupor profundo-. Harto sabía yo que no sería capaz de... ¿Por qué pues me he atormentado hasta ahora?... Anoche, anoche cuando fui a efectuar aquella... prueba..., comprendí perfectamente que no sería capaz (...). Anoche, al bajar la escalera, yo mismo iba diciendo que eso era ruin, bárbaro, villano, villano... (...). ¿Por qué, entonces, por qué entonces hasta ahora...?”

*Crimen y castigo*, pág. 56

Cómo se puede observar en el fragmento anterior, Dostoievski transita de la narración omnisciente al monólogo interior mediante una fórmula que repite a lo largo de toda su novela. Transforma el primer pensamiento en una locución, que justifica su transcripción en estilo directo. Punto y seguido, ya se encuentra en disposición de emplear libremente el monólogo interior sin que el lector quede aturdido por el cambio de emisor.

El monólogo interior es, para el periodista estadounidense, más difícil de emplear debido a las diferencias entre géneros. En el apartado del comparatismo genológico analizaremos en mayor profundidad la posibilidad de incorporar cualquier fórmula en primera persona al reportaje novelado. Sabedor tanto de esta circunstancia como de

las opciones que proporciona el monólogo interior, Capote busca formas de camuflarlo sin violar los límites cognoscitivos inherentes a la escritura periodística. Por ejemplo, lo hace a partir de la transcripción de una carta en que el emisor describe el pensamiento literal del receptor. A continuación, un fragmento:

“Eres fuerte, pero en tu fuerza hay una grieta y a menos que aprendas a controlarla, esa grieta demostrará ser más poderosa que tu fuerza y te vencerá. ¿La grieta? Explosión de la reacción emocional totalmente desproporcionada de los hechos. ¿Por qué? ¿Por qué esa irrazonable ira cuando ves otros contentos, felices y satisfechos? ¿Por qué ese creciente desprecio por la gente y esas ganas de herirla?”

*A sangre fría*, pág. 47

En otras ocasiones, muy contadas, Capote disfraza el monólogo interior de estilo indirecto libre con mecanismos como la expresión en tercera persona o la sustitución del tiempo presente de indicativo por el pretérito imperfecto y del pretérito perfecto compuesto por el pretérito pluscuamperfecto. Chillón (2014) reflexiona: “el estilo indirecto libre es un procedimiento mucho menos arriesgado de representación de la vida mental, ya que permite conjugar sin estridencias la narración externa de las acciones de los personajes con la exposición escénica de sus pensamientos, sensaciones y sentimientos”. Lo justifica porque “permite soldar sintácticamente el punto de vista externo del reportero con el interno de los personajes y, así, respetar la textura del relato” (Chillón, A; 2014:359). Lo podemos comprobar:

En cierta ocasión, Herb le había dicho:

- Espero que aquí siempre haya un Clutter y también un Helm.

Sólo había transcurrido un año desde que Herb había pronunciado aquella frase. ¿Y qué iba a hacer ahora él, Señor, si la propiedad se vendía?

(...)

¿Por qué, entonces, los hombres del sheriff seguían interrogándole? ¿Es que pensaban que tenía algo que ocultar? Quizá no debió mencionar nunca a aquellos mexicanos.

*A sangre fría*, pág. 118

Perry hubiera podido decidir, por supuesto, quedarse él solo en México dejando que Dick se marchara a donde diablos quisiera. ¿Por qué no? ¿No había sido siempre un solitario, sin ningún amigo de verdad?

*A sangre fría*, pág. 121

También utiliza de manera recurrente la expresión en voz alta de los pensamientos y reflexiones de los personajes para legitimar su transcripción directa. Del mismo modo, emplea diálogos. Aquí un ejemplo de cada técnica:

- ¿Cómo pudo suceder esto?, se preguntaba Earhart mientras veía arder la hoguera. ¿Cómo era posible que tanto esfuerzo, tanta virtud pudiera, de la noche a la mañana, haberse reducido a eso?.

*A sangre fría*, pág. 79

- ¿Sabes qué estoy pensando? -preguntó Perry-. Pues nosotros dos debemos tener algo anormal, para hacer lo que hicimos.
- ¿Hicimos qué?
- Lo de por allá.  
(...)
- La gente capaz de hacer algo así debe tener algo anormal -insistió Perry.

*A sangre fría*, pág. 106

Una diferencia importante entre las narraciones de *Crímen y castigo* y *A sangre fría* es el punto de vista. Aunque ambas obras construyen su trama a partir de la combinación de diferentes subhistorias, en *A sangre fría* se hace de una manera mucho más notoria que en *Crímen y Castigo*. Chillón destaca la libertad inédita para utilizar cualquier punto de vista para dirigir el curso de la narración (Chillón, A; 2014:341). Así, Capote incorpora la perspectiva de diversos personajes sobre los hechos, basándose en sus testimonios. Alterna los puntos de vista y se sirve, en ocasiones, la focalización interna para narrar los hechos. Un ejemplo:

- Larry Hendricks, un vecino de Holcomb, sobre el hallazgo de los cadáveres de la familia Clutter:

El Sheriff Robinson la destapó y vimos que llevaba puesto un albornoz, el pijama, calcetines y zapatillas, como si en el momento del hecho, no se hubiese acostado aún. Tenía las manos atadas a la espalda y los tobillos atados con una cuerda de las que usan en las persianas venecianas. El Sheriff preguntó: (...).

Salimos otra vez al corredor y miramos en derredor.

*A sangre fría*, pág. 63

Dostoievski explora la multiplicidad de puntos de vista en muchas de sus obras, como en *Los Hermanos Karamazov*, aunque *Crimen y castigo* no es el mejor ejemplo de ello. Debido a las características de esta novela, el escritor se centra, principalmente, en el punto de vista del protagonista y extrañamente emplea otra voz que la del narrador omnisciente para hacer avanzar la trama. En ocasiones muy contadas, utiliza la perspectiva de Svidrigáilov, Razumijin y Dunia. Habiendo dejado claro que la visión de Raskólnikov centra la atención del narrador durante la mayor parte de la obra, no está de más mencionar que se presentan otras historias que se suman para construir la novela. Algunos analistas han concluido que “la obra es un compendio de distintas historias que se entrelazan y se desarrollan a través de subtramas que van a sumarse a la trama principal para encajar con la complejidad de voces y miradas” (Ítaca; 2021).

### **Los personajes**

Nadie puede discutir que el personaje realista por antonomasia es el antihéroe, “un individuo común exento de atributos especiales o, como mucho, con rasgos singulares, pero al fin y al cabo comunes”. Chillón interpreta que esto permite la mimesis más acabada del mundo real, que es lo que los *new journalists* buscaban capturar (Chillón, A; 2014:325). Es el caso del Raskólnikov de Dostoievski y de los Dick y Perry de Capote. Daniel Buchón (1997) apunta que tal y como nos lo presentan ambos autores podríamos hablar del *buen asesino*, “que no tiene más remedio que cometer el crimen para reafirmarse como ser humano”.

Con relación a la caracterización de los personajes, Dostoievski y Capote optan por procedimientos parecidos, fundamentados en el retrato global, pormenorizado y exhaustivo. La academia conviene en defender que la construcción de un personaje

es un proceso inherente al propio hecho de construir una historia. El periodismo presenta actores sociales reales “mediante diversas técnicas de caracterización específicas, pero no esencialmente diferentes de las que los escritores de ficción emplean para construir sus personajes de papel” (Chillón, A; 1990:647). Fernando Sánchez resume dicha caracterización mediante las figuras retóricas de la prosopografía y la etopeya, así como las relaciones del personaje con el resto. También añade dos modalidades complementarias: la caracterización resumida, mostrada por el narrador desde el inicio; y la escenificada, mediante la actuación del personaje a lo largo de la trama (Sánchez Alonso, F; 1998:100). Otros autores lo han traducido como presentación directa e indirecta.

Fiódor Dostoievski gusta, en *Crimen y castigo*, de presentar a los personajes de manera indirecta o escenificada. Sobre todo, cuando se trata de la etopeya y, especialmente, en el caso del protagonista. De hecho, podríamos defender que la trama consiste en la caracterización de Raskólnikov conforme transcurren los hechos que la conforman. En este sentido, el escritor también se ayuda del estilo indirecto libre y el monólogo interior para construir el retrato psicológico del protagonista.

- Conocemos el nombre del protagonista y su dedicación cuando éste se presenta en un diálogo:
  - Raskólnikov, el estudiante; ya estuve aquí el año pasado -se apresuró a murmurar el joven, haciendo una reverencia a medias, pues recordó que era menester ser más fino.

*Crimen y castigo*, pág. 6

- A partir de la transcripción de una carta de su madre, conocemos a su familia y descubrimos su situación vital y material:

“Tu sabes bien cuánto te quiero yo; tu eres nuestro único hijo, para mí y para Dunia (...). ¡Lo que pasó por mi cuando me enteré que hacía unos meses que habías dejado la Universidad y no contabas con nada fijo para sostenerte y que las lecciones y los demás recursos se te habían acabado!

*Crimen y castigo*, pág. 29



- Sabemos que Raskólnikov es una persona solitaria e, incluso, misántropa, a raíz de los diálogos que protagoniza:

Bueno, escucha: vine a verte, porque, quitándote a ti, no conozco a nadie que pudiera ayudarme... (...). Pero ahora veo que no necesito nada, ¿sabes?, absolutamente nada..., en punto a favores ni a simpatías ajenos... Yo..., sólo... ¡Bueno, basta! ¡Dejadme en paz!

*Crimen y castigo*, pág. 103

¡Dejadme, dejadme todos! -clamó Raskólnikov con iracundia-. ¡Dejadme por fin de una vez, verdugos! ¡Yo no os temo! ¡Yo ahora a nadie temo! ¡Largo de aquí! ¡Quiero estar solo, solo, solo!

*Crimen y castigo*, pág. 142

Por otro lado, emplea la caracterización directa o resumida en el caso de las prosopografías y en referencia a los demás personajes. Se podría decir, pues, que apuesta por una presentación mixta, que combina el retrato directo con la minuciosa recreación de las palabras, las acciones y los ambientes. Si bien, cuánto más importante sea un personaje, más se acerca Dostoievski a la presentación indirecta y, cuanto más secundario sea, más utiliza la presentación directa. Aquí un ejemplo de presentación directa y de prosopografía:

Era Zosímov: un hombre alto y gordo, con una cara llena y descolorida, esmeradamente afeitado; con el pelo rubio, muy claro y todo en punta, con lentes y una gran sortija de oro en uno de sus dedos, amocillados de puro gordos. Tenía veintisiete años. (...) Todos cuanto le conocían lo encontraban antipático, pero decían que entendía de lo suyo.

*Crimen y castigo*, pág. 122

Chillón concluye que los nuevos periodistas caracterizaban a sus personajes por medio de procedimientos propios del género novelístico, a base de un laborioso trabajo de observación que permitía desarrollar un retrato global que informaba de la madeja de detalles que conforman la personalidad de cada sujeto (Chillón, A; 2014:324). Truman Capote también apuesta por la presentación mixta, aunque se decanta con mayor frecuencia por la caracterización directa o resumida en *A sangre*

*fría*. De nuevo, por razones genológicas, como descubriremos en el siguiente apartado. Las prosopografías son, en su caso, más extensas y detalladas, llegando a durar varias páginas e incluir datos y medidas exactos; al revés que en el caso de las etopeyas, menos desarrolladas. De todos modos, no renuncia a la caracterización indirecta, principalmente en el caso de la descripción psicológica. Así se describe al señor Clutter:

Aunque llevaba gafas sin montura y era de estatura mediana -algo menos de un metro sesenta y cinco- el señor Clutter tenía un aspecto muy masculino. Sus hombros eran anchos, sus cabellos conservaban el color oscuro, su cara, su mandíbula cuadrada, había guardado un color juvenil y sus dientes, blancos y tan fuertes como para partir nueces, estaban intactos. Pesaba setenta y seis kilos...

*A sangre fría*, pág. 13

(...) el señor Clutter aceptaba las costumbres modernas de los adolescentes de todo el país que tenían un amigo fijo, “iban en serio” y usaban anillo, no las aprobaba, sobre todo desde que, por casualidad, había sorprendido al chico Rupp y a su hija besándose.

*A sangre fría*, pág. 15

Sin embargo, en el caso de los asesinos, Capote explota la presentación indirecta o escenificada tanto como puede. A modo de Dostoievski con Raskólnikov, desarrolla los dos personajes conforme avanza la trama y en relación a ésta. El hecho que el periodista pudiera entrevistarse en numerosas ocasiones y hablar largo y tendido con los protagonistas facilitó que pudiera optar por este modo de caracterización. A continuación, recogemos algunos fragmentos que ejemplifican la tesis de Chillón que “eran los detalles y las anécdotas en apariencia banales, cuya observación hacía posible condensar emblemáticamente un jugo de alusiones y sugerencias” (Chillón, A; 2014:325).

- Capote presenta a Perry, uno de los dos criminales, mediante la narración de su desayuno en un café, en que descubre sus adicciones y su personalidad:

Como el señor Clutter, el jovencito que desayunaba en un café llamado Joyita, no tomaba nunca café. Prefería root beer. Tres aspirinas, una root beer helada y un cigarrillo Pall Mall tras otro, era lo que consideraba “un desayuno como Dios manda”.

*A sangre fría*, pág. 20

- Conocemos la condición de ex-presos de Perry muchas páginas después de su primera aparición, a raíz de la explicación del motivo de la elección del crimen que iba a cometer junto a su compañero:

El motivo era que unas semanas atrás se había enterado de que el jueves 12 de noviembre otro de sus compañeros de celda iba a ser puesto en libertad en la Penitenciaría del Estado de Kansas en Lansing, y “más que nada en el mundo” deseaba encontrarse con aquel hombre, su “único amigo verdadero”, el “inteligente” Willie-Jay.

*A sangre fría*, pág. 45

- Del mismo modo, descubrimos el pasado en el ejército de Perry más adelante, en el contexto del viaje de los asesinos por el estado de Kansas:

- ¡Cristo! -exclamó Perry contemplando el panorama llano e inmenso bajo el verde frío y prolongado del cielo, vacío y solitario a no ser por las trémulas luces de alguna finca lejana.

Odiaba aquel paisaje como odiaba las llanuras de Texas (...).

Los puertos de mar eran su delicia: atiborrados de gentes, bulliciosos, con barcos anclados y olor a cloaca, como Yokohama, donde, como soldado raso del ejército americano, había pasado un verano durante la guerra de Corea.

*A sangre fría*, pág. 51

Chillón destaca que los nuevos periodistas también describían a los personajes mediante abundante información de carácter biográfico. “La clave era escoger correctamente los episodios biográficos esenciales y reveladores” (Chillón, A; 2014:330). Hasta bien entrada la trama, por ejemplo, no se nos presenta el pasado de Perry, su infancia y su situación familiar; gracias a la transcripción de una carta que su padre entregó a la prensa para pedir su puesta en libertad cuando se encontraba preso:

Todo empezó cuando mi mujer quiso marcharse a la ciudad y hacer una vida de perdida y se fue de casa. (...) Les dije siempre, no empezar una pelea porque si lo hacéis en cuanto me entere os doy fuerte. Pero si son los otros quienes empiezan, haced lo que podáis. (...) Mis problemas con su madre han hecho que desconfiara y le asustara el matrimonio, quizá. (...) Yo he dejado unos cuantos empleos y Perry lo mismo, por culpa de jefes que me trataban mal (...).

*A sangre fría*, pág. 123-125

## **El diálogo**

Como hemos visto hasta ahora, Truman Capote, como los demás periodistas estadounidenses del *New Journalism*, recibió un importante legado estético y estilístico de la novela realista, con autores como Fiódor Dostoievski. La escritura que exploró en *A sangre fría* poco tenía que ver con las pautas de composición y estilo propias del periodismo convencional, que él mismo había cosechado hasta el momento. Uno de los aspectos donde este préstamo estilístico es más evidente es el diálogo.

Una de las mayores y más destacadas similitudes entre las dos obras que nos ocupan reside en el empleo de la transcripción directa y exacta de los diálogos, lo que se conoce como discurso directo u objetivado. En ambas, se presenta claramente la voz del narrador omnisciente, que contextualiza las interacciones y organiza explícitamente los turnos de palabra. Las voces de los personajes están demarcadas por un guión y por el uso de indicadores verbales.

Albert Chillón (2014) entiende que la convención dramática “permite trasladar los procedimientos expresivos del arte cinematográfico al reportaje” y pone como ejemplo de dicha adquisición estilística a “la esmerada redacción de diálogos concretos”. Tanto en *Crimen y castigo* como en *A sangre fría*, el registro total del diálogo capta al lector, afirma y sitúa al personaje de manera rápida y completa. Tal como analiza Chillón, permite al lector “conocer, de forma verídica y verosímil, cómo hablan los personajes, sus rasgos elocutivos, los registros que utilizan, su estado de ánimo y hasta su gestualidad”. Esta característica “proporciona al reportaje una plasticidad y una

capacidad de convicción análogos al de las novelas realistas de los novecientos”, así como significa un recurso informativo muy relevante (Chillón, A; 2014:320).

El diálogo es más importante como técnica de conducción del relato en *Crímen y Castigo* que en *A sangre fría*. En la novela, los diálogos pueden llegar a extenderse un capítulo entero, mientras que en el reportaje novelado son más escuetos. En ambas obras, también es un muy útil procedimiento de caracterización indirecta de los personajes, aunque, de nuevo, en mayor medida en el caso de la novela. Esto se debe a las limitaciones de la asimilación estética ya mencionada. Mientras que Dostoievski puede moldear el diálogo a su antojo para hacer avanzar la trama, presentar informaciones y construir el perfil psicológico y la personalidad de los personajes; Capote sólo puede aprovechar interacciones fehacientes y, por tanto, que hayan tenido lugar a priori. Así, mientras que el trabajo dialógico de Dostoievski se fundamenta en la creatividad, el de Capote se basa en la investigación y la selección; siendo notablemente más difícil de adaptar a la voluntad estética del periodista. Los siguientes ejemplos pueden ayudar a comprender este análisis:

- En este fragmento, podemos observar cómo los personajes anuncian de manera explícita cuáles van a ser sus posteriores acciones: qué harán y dónde van. La narración en tercera persona es, entonces, innecesaria ante la redundancia del diálogo. El narrador se limita, aquí, a complementar la caracterización indirecta con acotaciones:
  - Una palabrita, Rodion Románovich: respecto a lo pasado, será lo que Dios disponga; no obstante, por pura fórmula, todavía tendré que interrogarle... ¡Así que volveremos a vernos sin falta!
  - Y Porfirii detúvose ante él, sonriendo.
  - Sin falta -volvió a añadir.  
Habría podido pensarse que aún tenía algo que decir, pero que no acertaba a expresarlo.
  - Porfirii Petróvich, perdóneme usted lo de antes... Me acaloré -empezó Raskólnikov, ya completamente reanimado, hasta sentir un irresistible impulso de fanfarronear.

- No hable de eso, no hable de eso -insistió Porfirii, casi alborotado-. Yo también... ¡Maldito carácter el mío; lo confieso, lo reconozco! Bueno, quedamos en que volveremos a vernos. ¡Si Dios quiere, nos hemos de volver a ver muchas veces!...
- Y nos conoceremos por fin del todo -encareció Raskólnikov.
- Y nos conoceremos por fin del todo -insistió Porfirii Petróvich, y, haciendo un guiño, quedóse luego mirando fijamente-. Y ahora, ¿va usted a un cumpleaños?
- A un entierro.

*Crimen y castigo*, pág. 326-327

- A continuación, Capote rescata las interlocuciones del juicio que condena a los asesinos a la pena de muerte. A diferencia del ejemplo anterior, el periodista se ve obligado a entrelazar el diálogo con descripciones del narrador omnisciente en tercera persona, debido a que no le es posible relatar todo lo acontecido solamente mediante el diálogo verídico que tuvo lugar. Se trata de un buen caso para ejemplificar las limitaciones con las que se encuentra el periodista en el calco estilístico de la novela realista

- Señores del jurado, ¿han otorgado su veredicto?
- Sí, Señoría -contestó el presidente.

El alguacil del tribunal llevó al juez el veredicto sellado.

Los silbidos de una locomotora, el estruendo del expreso de Santa fe que se acercaba, penetraron en la sala. La voz de bajo de Tate se entremezcló con la estridencia de la locomotora al leer:

- Cargo primero. Nosotros, miembros del jurado, declaramos al acusado Richard Eugene Hickock, culpable de asesinato en primer grado y lo condenamos a muerte.

Entonces, como interesado en su reacción, miró a los detenidos en pie ante él, unidos por las esposas a sus respectivos guardianes. Impasibles, le devolvieron la mirada hasta que se reanudó la lectura y leyó los siete cargos que seguían: otras tres condenas para Hickock y cuatro para Smith.

- ... y lo condenamos a muerte.

*A sangre fría*, pág. 283-284

Quiroz y Ramírez (2014) aciertan a detectar la constante presencia de polifonía dialógica en *Crimen y castigo*. El concepto hace referencia a la “coexistencia simultánea de diferentes voces o conciencias heterogéneas que contrastan en un mismo plano” (Quiroz, M. y Ramírez, T; 2014:63). Es más complicado para Capote poder construir dicha polifonía, ya que su reportaje no está escrito a partir de la observación directa de los hechos, sino de la investigación posterior. Eso le impide observar muchas interacciones entre los personajes, con quienes se entrevista de forma individual. Sólo le es posible hacerlo con los dos asesinos o en aquellas situaciones que ha podido presenciar, como es el juicio. En el resto de los casos, cuando no hace entrar en un diálogo a distintas fuentes, entrevistadas individualmente, pero que relatan un mismo hecho; se sirve de la reproducción de diálogos que le han sido relatados por un testimonio:

Mientras tanto, el señor Ewalt había decidió que quizá no debió haber dejado entrar a las chicas solas en la casa. Bajaba del coche para reunirse con ellas cuando oyó los alaridos. Pero antes de que pudiera llegar a la casa, las jóvenes corrían ya a su encuentro. Su hija gritaba:

- ¡Está muerta! -y refugiándose en sus brazos, añadió-: De verdad, papá. ¡Nancy está muerta!
- Susan se volvió contra ella:
- No, no está muerta. Y no lo digas. No te atrevas a decirlo. Sólo es que le sale sangre de la nariz. Le ocurre muchas veces, le sangra la nariz muchísimo y no le pasa nada más.
- No conseguía entender lo que decían -testimonió posteriormente Ewalt-

*A sangre fría*, pág. 61-62

## 6. Conclusiones

Una vez repasado el marco teórico y finalizado el análisis comparativo, ya casi finalizado el recorrido, es necesario rescatar los principales aprendizajes que hemos conquistado, para presentarlos en forma de aportaciones y conclusiones.

Las hipótesis que nos habíamos planteado y que aportan contexto a las consiguientes conclusiones son:

1. Más allá de la existencia de una declaración explícita de Truman Capote sobre una posible inspiración en la obra de Fiódor Dostoievski, *Crimen y castigo*, se da en su reportaje novelado, *A sangre fría*, la reproducción y la adaptación de diversos elementos de la primera que difícilmente pueden deberse al azar.
2. Existen múltiples semblanzas entre ambas obras en los ámbitos temático y morfológico, pero las diferencias entre géneros obligan a Capote a dicha adaptación para no exceder la flexibilidad fronteriza que diferencia el periodismo de la literatura.
3. Estos puntos en común responden a la proximidad temática de las obras, lo cual podría llegar a permitirnos establecer determinadas pautas prácticas, formales y estilísticas universales en lo que respecta a la redacción de reportajes novelados de temática social y humanística.

Tras la realización de nuestro estudio teórico-reflexivo y el posterior análisis comparativo de las obras de *A sangre fría* y *Crimen y castigo*, nos encontramos en disposición de afirmar que:

1. Existen múltiples puntos de encuentro entre las dos obras que nos atañen, aún con la gran distancia temporal de su redacción. No obstante, Capote opta por prescindir de determinadas estructuras y recursos que emplea Dostoievski, así como por la adopción de otros.



2. La proximidad temática permite al periodista reducir casi a cero las diferencias morfológicas entre su reportaje novelado y la novela realista, siempre que se fundamente en un exhaustivo trabajo previo de investigación. En el caso de las dos obras que nos ocupan, dicha asimilación formal no es todo lo exagerada que podría, como reflexionaremos a continuación.
3. Es posible establecer algunas pautas generales sobre el trabajo de reportajes novelados de temática social. Las que nos atrevemos a proponer son: uso del narrador omnisciente novelístico y de la narrativización del discurso de las fuentes, empleo del monólogo interior y de la caracterización indirecta de los personajes como métodos de descripción de la psique de los personajes; y la implicación del lector en la tarea de la interpretación de la información y de la extracción de conclusiones.

Apuntado todo esto, podemos aventurarnos a elucubrar una breve reflexión. El periodismo no es literatura. Dostoievski tampoco fue periodista, aunque, en ocasiones de manera más evidente que en otras, se aproximó al hacer del reportero. Capote sí que puede ser considerado un autor de literatura, además de un legendario periodista. O no. Depende de a quien se le formule la pregunta. Lo que no admite discusión es que, como muchos otros periodistas del *New Journalism*, exploró en profundidad las opciones que ofrece el género literario. Como mínimo, en el mismo grado que la mayoría de los reputados autores realistas del siglo XIX. *A sangre fría* es el ejemplo de ello.

El periodismo literario puede tomar prestado prácticamente cualquier recurso de la literatura. Capote, cauto, no lo hace siempre. Hay elementos que prefiere dejar al margen, como ya hemos analizado. Cabe tener en cuenta que estamos hablando de uno de los padres del género, lo cual implica que no dispuso de referencias análogas claras como punto de partida y que, desde su trabajo, el reportaje novelado ha tenido tiempo de evolucionar enormemente. El incipiente estudio del comparatismo periodístico-literario no ha llegado, todavía, a un consenso claro al respecto de los límites de dicha asimilación. Aquí, no obstante, nos adherimos a la corriente más

radical de la disciplina, la de Gonzalo Saavedra, entre otros. Entendemos que es posible justificar el empleo de casi cualquier recurso literario -utilizamos el casi como muestra de una mínima cautela-, por mucho que parezca que se traspasen los límites cognoscitivos del periodismo. Eso, no obstante, siempre que esté fundamentado en un exhaustivo y riguroso trabajo de investigación.

El periodismo literario es, inevitablemente, periodismo de investigación. Así nos lo indica el análisis comparativo realizado. Una escritura compleja en recursos, imaginísticamente rica y bella en lo estilístico sólo es posible en periodismo si brota de un previo trabajo de investigación a consciencia, exhaustivo, extenso, minucioso y escrupuloso. Podríamos seguir con los adjetivos, pero la idea parece haber quedado clara. Este profundo trabajo cognoscitivo se debe haber llevado a cabo de forma satisfactoria para que sea posible empalabrar dicha realidad mediante formas, recursos y estructuras novelísticas complejas y atrevidas.

Capote emplea en su obra estrella un narrador omnisciente neutral, anónimo y todopoderoso, pero que se asegura de justificar su conocimiento y se abstiene de rebasar los límites cognoscitivos del periodista. Únicamente en el caso de los dos asesinos protagonistas; y no en muchas ocasiones, se lanza con la omnisciencia editorial que tanto gusta a Dostoievski. El narrador no entra a valorar de manera explícita el motivo de la obra, el asesinato y sus consecuencias; ni ninguno de los temas, como el robo, la prostitución, el engaño, la hipocresía o el miedo. No participa en la trama ni emite valoraciones. No se arriesga lo más mínimo a romper el pacto factográfico con el lector. Por este mismo motivo, tampoco se sirve nunca del monólogo interior, otro recurso característico del novelista ruso; ya que, como explica Chillón, “es imposible acceder a los pensamientos y sentimientos de los personajes” (Chillón, A; 2014:354). En la misma dirección, Capote prefiere caracterizar a sus personajes de manera directa, para cumplir con las exigencias de exactitud y claridad del periodismo. De nuevo, toma distancia con el estilo *dostoievskiano*, caracterizado por la presentación indirecta y la delegación al lector de la tarea deductiva y de la toma de resoluciones.

A nuestro entender, y al de otros académicos de renombre, todas estas limitaciones son evitables. Saavedra (2001) detalla que el periodista puede utilizar el narrador omnisciente novelístico de un modo mucho más atrevido que Capote mediante la narrativización del discurso de una fuente. A partir de esta técnica, se pueden construir, también, monólogos interiores. Otras técnicas que permiten emplear el monólogo interior en periodismo son las que describe Chillón (2014): la realización de entrevistas exhaustivas, el cotejo de testimonios, una atenta tarea de observación e interpretación y, sobre todo, la compartición y contraste de dichos monólogos interiores con los protagonistas. Igual se puede hacer con la caracterización indirecta de los personajes.

El lector no es un sujeto pasivo, sino que tiene la capacidad de interpretar el texto y extraer sus propias conclusiones. Parece que muchos periodistas y académicos se olvidan de ello. El resultado de infravalorar la capacidad del lector es el exceso de fórmulas explícitas, lo que convierte el texto en lento y pesado, además de reducir su capacidad de apelación. Le pasa a Capote con la presentación de los personajes, a excepción de los dos asesinos, como ya hemos mencionado repetidamente.

## 4. Bibliografía

- Aguilera, O. (1992). “La literatura en periodismo y otros estudios en torno a la libertad y el mensaje informativo”. Editorial Paraninfo.
- Alonso, R. (2005). “El pensamiento lingüístico de Humboldt y su influencia en el siglo XX”. Universidad de Málaga. Interlingüística, pp. 125-135. Disponible en: [Dialnet-EIPensamientoLinguisticoDeHumboldt-2514211.pdf](#)
- Araújo, F. (2021). “El proyecto de la locura de Fiódor Dostoievski (tras 140 años de su muerte)”. El Espectador. Disponible en: <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/el-proyecto-de-la-locura-de-fiodor-dostoievski-tras-140-anos-de-su-muerte-article/>
  - En Araújo, F; 2021: Dostoievski, F. (1864). “Memorias del subsuelo”
- Aurora, L. (1993). “Tematología y transtextualidad”. Núm 1. Pág 215-229. Universidad Autónoma de México.
- Barros, B. (2010). “Retórica y ficción en F. M. Dostoievski: modos de decir en Crimen y castigo”. Universidad de Granada. Disponible en: <https://digitum.um.es/digitum/bitstream/10201/41058/1/RET%c3%93RICA%20Y%20FICCI%c3%93N%20EN%20F.M.%20DOSTOIEVSKI%2c%20%20MODOS%20DE%20DECIR%20EN.pdf>
- Barros, B. (2011). “Análisis y visualización del discurso en la obra Crimen y castigo de F. M. Dostoievski”. Quero, Enrique F. Universidad de Granada
- Blanco, I; y Fernández, P. (2011). “Entre la ficción y la realidad. Perspectivas sobre periodismo y literatura”. Editorial Fragua
  - En Blanco, I; y Fernández, P; 2011: Martínez-Fresneda, H. (2011). “La comunicación, base de toda creación periodística y literaria”.
- Borrat Mattos, Héctor. (2000). “El primado del relato”. Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura, Núm. 25, p. 41-60. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15047>
  - en Borrat, H; 2000: Giddens, A. (1976). “New Rules of Sociological Method”. Hutchinson, London.

- en Borrat, H; 2000: Ricoeur, P. (1984) y (1987). “Configuración del tiempo en el relato de ficción”. Tiempo y narración 2. Ediciones Cristiandad.
- en Borrat, H; 2000: Weber, M. (1984). “Economía y sociedad. Conceptos de la sociología y del significado en la acción social”. México D.F.: Fondo de Cultura Económica.
- Borrat Mattos, Héctor. (2002). “Paradigmas alternativos y redefiniciones conceptuales en comunicación periodística”. Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura, Núm. 28, p. 55-77. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15102>
- Buchón, D. (1997). “Similitudes entre A sangre fría (Truman Capote) y Crimen y castigo (Fedor Dostoievski). Samara. Disponible en: <https://www.uv.es/~samara/actas185.html>
- Capote, T. (1965) y (1987). “A sangre fría”. Anagrama. Disponible en: [https://www.anagrama-ed.es/libro/compactos/a-sangre-fria/9788433972996/CM\\_26](https://www.anagrama-ed.es/libro/compactos/a-sangre-fria/9788433972996/CM_26)
- Capote, T. (1965) y (1993). “A sangre fría”. Barcelona: RBA Editores
- Cortés, F. J. (2012). “El concepto de vida en Dilthey”. Cirilo Flórez. Universidad de Salamanca. Disponible en: [https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/123137/TFM\\_CortesSanchez\\_Concepto.pdf;jsessionid=5B5C464EC1796E7DB3B30D8ABE3DACEF?sequence=1](https://gredos.usal.es/bitstream/handle/10366/123137/TFM_CortesSanchez_Concepto.pdf;jsessionid=5B5C464EC1796E7DB3B30D8ABE3DACEF?sequence=1)
- Chillón, A. (1990). “El reportatge novel·lat: Tècniques novel·lístiques de composició i estil en el reportatge escrit contemporani”. Tesis doctoral. Universitat Autònoma de Barcelona, Facultat de Ciències de la Informació, Departament de Periodisme, Catalunya. Disponible a: <https://ddd.uab.cat/record/36824>
- Chillón, A. (1994). “L’estudi de les relacions entre periodisme i literatura per mitjà del comparatisme periodístico-literari”. Anàlisi, pàg. 123-150.
- Chillón, A. (2014). “La palabra facticia. Literatura, periodismo y comunicación”. Universitat Autònoma de Barcelona, Universitat Jaume I, Universitat Pompeu Fabra i Universitat de València. Aldea Global.

- en Chillón, A; 2014: Garbarino, A. (1985). “Sociología del periodismo”. ERI Edizioni.
- Ortega y Gasset, J. (1930) y (1999). “La rebelión de las masas”. Barcelona: Austral.
- en Chillón, A; 2014: Schudson, M. (1978). “Discovering the news: a social history of American newspapers”. New York: basic Books.
- en Chillón, A; 2014: Valverde, J. M. (1993). “Nietzsche, de filólogo a Anticristo”. Barcelona: Planeta.
- Chillón, A. (2017). “El concepto de ‘facción’: índole, alcance e incidencia en los estudios periodísticos y literarios”. Cuadernos.info, (40), 91-105.  
<https://doi.org/10.7764/cdi.40.1121>
- “Crímen y Castigo, de Dostoievski”. (2021). Ítaca Escuela de Escritura. Librería Cervantes. Disponible en: <https://itacaescueladeescritura.com/crimen-y-castigo-de-dostoievski>
- Dostoievski, F. M. (1886) y (1993). “Crimen y castigo”. Barcelona: Editorial Planeta.
- Dostoievski, F. M. (1886) y (2021). “Crimen y castigo”. Penguin clásicos. Disponible en: <https://www.penguinlibros.com/es/grandes-clasicos/36549-libro-crimen-y-castigo-9788491050063#>
- El Espectador (2021.2). “Las cartas de Dostoievski sobre “Crimen y castigo”. Disponible en: <https://www.elespectador.com/el-magazin-cultural/las-cartas-de-dostoievski-sobre-crimen-y-castigo-article/>
  - en El Espectador; 2021: Dostoyevsky, F. M. (1859). “Carta a Mikhail Dostoyevsky, del 9 de octubre de 1859”.
  - en El Espectador; 2021: Dostoyevsky, F. M. (1859). “Carta a Mijail Nikifórovich Kátkov, de 1865”.
- Fleta, D. (2015). “Periodismo mágico”. Medios, comunicación y cultura. Universitat Autònoma de Barcelona. Disponible a: <https://www.tesisenred.net/handle/10803/291822>
- García, E. (2000). “Literatura periodística o periodismo literario”. Albacete. Actas del XIII Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas. Pág.

335-343. Disponible en:

[https://cvc.cervantes.es/Literatura/aih/pdf/13/aih\\_13\\_4\\_039.pdf](https://cvc.cervantes.es/Literatura/aih/pdf/13/aih_13_4_039.pdf)

- Garza, C. J. (2004). "Análisis técnico de un modelo de narrativa periodística. Truman Capote y su obra de no ficción".
- González, F. D. (2014). "Flaubert: autor moderno, personaje posmoderno en "El Loro de Flaubert". Buenos Aires: Universidad del Cine. Disponible en: <https://d1wqtxts1xzle7.cloudfront.net/54068248/EnsayoFlaubert-with-cover-page-v2.pdf?Expires=1653215788&Signature=LFezZkBJuywATOQZq~cu2IAVs0~mmCnXZafNiMwZdwg3iXeAdfRy8UQwVF-dMr3l4~d9QBtYqTu15gqEbz4p5sUfM9beD1zlOnXkP9ji5u6QMKg28nckRVyvdyqTACN4SZ0Tf8OJNFhpnptS~FFOfbQtZFSAvtVnocVDnFvL0jdRA6LxH68GLuLCj7huQJvRnMT--s0q5B0x7R1dnM9-8D9HHY7hPfPeztY--r7sj4wHyJNoyKSFgZ-tJcX9HIFCY2wJb5~5XcfG-bJEkSfY11u8KQ92u8ecPfu3JXdighRKYSPuISp~wCwg7myD0N1uaHkHvph8ikkJ9swMavBwyA &Key-Pair-Id=APKAJLOHF5GGSLRBV4ZA>
- Guerriero, L. (2010). "Qué es y qué no es el periodismo literario: más allá del adjetivo perfecto". *Disponible en:* <http://www.periodismocultural.es/upload/conferencias/guerreiro-que-es-y-que-noes-periodismo-narrativo>
- Hernandez, A. (2010). "Ficción-facción. Representación. Configuración y el sujeto como acto". Borrador. Disponible en: <https://bit.ly/3qf4GoO>
- Hidalgo, D. (2017). "A sangre fría: la historia tras el manuscrito del asesino". La Tercera. Disponible: <https://www.latercera.com/noticia/sangre-fria-la-historia-tras-manuscrito-del-asesino/>
- History Channel. (2004). "Fiódor Dostoievski - Biografía". Disponible en: <https://www.youtube.com/watch?v=A5EEpPju0w>
- Kramer, M. (1995). "Literary journalism: A New Collection of the Best American Nonfiction". New York: Ballantine Books, pp. 21-34.
- Kuhn, T. S. (1962) y (2004). "La estructura de las revoluciones científicas". Fondo de Cultura Económica. México. Disponible en: <https://materiainvestigacion.files.wordpress.com/2016/05/kuhn1971.pdf>

- La Vanguardia (2021). “Dostoievski nos enseña que la razón proporciona excusas a las peores conductas”. Por Xavi Ayén. Disponible en: <https://www.lavanguardia.com/cultura/20211107/7844139/dostoyevski-biografia-virgil-tanase.html>
- López, F. (1996). “La columna periodística. Teoría y práctica”. EUNSA, Pamplona.
- Lukács, G. (2002). “¿Reportaje o configuración? Observaciones críticas con ocasión de la novela de Ottwalt”. *Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura*, Núm. 28, p. 205-21. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15109>
- Mayoral, C. (2015). “Cómo escribir Crimen y castigo en cinco pasos”. Jot Down. Disponible en: <https://www.jotdown.es/2015/11/escribir-crimen-castigo-cinco-pasos/>
- Narbona, R. (2021). “Truman Capote: escrito A sangre fría”. El Cultural. Disponible en: [https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/entreclasicos/20210706/truman-capote-escrito-sangre-fria/594560548\\_12.html](https://www.elespanol.com/el-cultural/blogs/entreclasicos/20210706/truman-capote-escrito-sangre-fria/594560548_12.html)
- Nietzsche, F; (1874) y (2000). “Escritos sobre retórica”. Clásicos de la Cultura. Madrid: Editorial Trotta.
- Pérez, C. (2013). “El pacto literario como lugar de encuentro”. Mercurio Peruano. Universidad de Piura. Pgs. 21-46. Disponible: <https://revistas.udel.edu.pe/mercurioperuano/article/view/1740/1407>
- Pimentel L. A. (1993). “Tematología y transtextualidad”. *Nueva Revista De Filología Hispánica (NRFH)*, 41(1), 215-229. <https://doi.org/10.24201/nrfh.v41i1.931>
- Quiroz, D. C. y Ramírez, J. (2014). “Análisis del discurso desde la noción de la polifonía en dos capítulos de la obra Crimen y Castigo de Dostoyevski”. Santiago de Cali: Universidad del Valle. Disponible en: <https://bibliotecadigital.univalle.edu.co/bitstream/handle/10893/9800/CB0433924.pdf?sequence=1&isAllowed=y>
- Rodríguez, J. M. y Angulo, M. (2010). “Periodismo literario”. Fragua, Madrid.



- Rodríguez, M. L. (1988). “Historia del Nuevo Periodismo”. Chasqui. Revista Latinoamericana de Comunicación. Disponible en: [https://redib.org/Record/oai\\_articulo600905-historia-del-nuevo-periodismo](https://redib.org/Record/oai_articulo600905-historia-del-nuevo-periodismo)
- Romero, B. (2018). “Nuevo Periodismo: análisis comparativo de A sangre fría y Honrarás a tu padre”. León, B. Universidad de Laguna. Disponible en: <https://riull.ull.es/xmlui/bitstream/handle/915/12233/Nuevo%20periodismo%20 analisis%20comparativo%20de%20'A%20sangre%20fria'%20y%20'Honraras %20a%20tu%20padre'.pdf?sequence=1>
- Saavedra, G. (2001). “Narradores que saben más”. Cuadernos de Información. Núm. 14. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2938088>
- Sadurní, J. M. (2022). “La curiosa historia de “A sangre fría”, la obra maestra de Truman Capote”. Historia. National Geographic. Disponible en: [https://historia.nationalgeographic.com.es/a/a-sangre-fria-obra-maestra-truman-capote\\_15718](https://historia.nationalgeographic.com.es/a/a-sangre-fria-obra-maestra-truman-capote_15718)
- Sánchez Alonso, F. (1998). “Teoría del personaje narrativo. Aplicación a El amor en los tiempos del cólera”. Didáctica. Lengua y Literatura. 80-105. Disponible en: <http://revistas.ucm.es/index.php/DIDA/article/view/DIDA9898110079A/19784>
- Searle, J. (1995). “La construcción de la realidad social”. Paidós. Disponible en: <http://padron.entretemas.com.ve/cursos/Epistem/Libros/Searle.pdf>
- Vidal Castell, D. (2002). “La transformació de la teoria del periodisme: una crisi de paradigma?”. Anàlisi: quaderns de comunicació i cultura, Núm. 28, p. 21-54. Disponible en: <https://raco.cat/index.php/Analisi/article/view/15101>
  - en Vidal Castell, D; 2002: Núñez Ladevéze, L. (1991). “Manual para periodismo. Veinte lecciones sobre el contexto, el lenguaje y el texto de la información”. Ariel. Barcelona.
- Wolfe, T. (1974) y (1998). “El Nuevo Periodismo”. Anagrama.
- Yáñez, R. (2010). “La construcción social de la realidad: la posición de Peter L. Berger y Thomas Luckmann”. Disponible en: <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=3262960>