



**Universidad
de La Laguna**

Facultad de Ciencias Sociales y de la Comunicación

Trabajo de Fin de Grado

Grado en Periodismo

**La verdad literaria como revelación de
la realidad periodística**

Autor: Ricardo Marrero Gil

Tutores: Dr. Benigno León Felipe

Dra. Bárbara Rodríguez Martín

Curso académico

2020/2021

Resumen

La tradición histórica ha vinculado y enfrentado, de forma simultánea, el universo de la novela y el de la prensa. No obstante, el objeto del periodismo —la realidad— es escurridizo, cambiante y poliédrico. Nuestros sentidos no bastan para desentrañarlo. La literatura, sin embargo, posee herramientas narrativas capaces de revelar una verdad esencial y universal sobre la humanidad y el mundo en sí mismo. Esta propuesta de disolución de la frontera entre periodismo y literatura en busca de una simbiosis periodístico-literaria no solo pasa por la hibridación y la innovación estética de los textos, sino también por un cambio de paradigma informativo frente al declive de una profesión cada vez más denostada.

Palabras clave: periodismo literario, periodismo, literatura, verdad, realidad

Abstract

The historical tradition has vinculated and confronted, in a simultaneous way, the novelistic and the press fields. Nevertheless, the object of journalism —reality— is tricky, volatile and poliedric. Our senses are not enough in order to figure it out. Literature, however, has got several narrative tools that are able to reveal an essential and universal truth about humanity and the world itself. For this reason, we propose a dissolution of the borderlines between journalism and literature to go on the search of a periodistic-literary symbiosis. We think this is crucial not just from the point of view of the hybridisation and the aesthetic innovation of the texts, but also as a contribution to the informative paradigm's change facing the progressive decline of the journalistic profession.

Keywords: literary journalism, journalism, literature, truth, reality

«Sois toujours poète, même en prose»

Charles Baudelaire

Índice

1. A modo de introducción	5
2. Justificación	6
3. Antecedentes y estado de la cuestión	9
4. Objetivos	10
5. Hipótesis	10
6. Metodología	11
7. Marco teórico	11
7. 1 El paraperiodismo, entre la contracultura y la crítica profesional. El caso del nuevo periodismo	11
7.2 Mito, símbolo y representación en la cosmogonía mediática	14
7.3 Pacto de verosimilitud y pacto de veracidad	18
7.4 De la verdad y la mentira: el trampantojo de la objetividad	20
7.5 Relato fáctico y discurso ficcional. Una propuesta de conciliación desde la estética	25
8. Resultados y conclusiones	30
9. Bibliografía	33

1. A modo de introducción

La primera vez que fui a estudiar a Francia, la única forma que encontré de reconectar con mis raíces sin echarlas de menos fue la literatura en español. Renuncié a Flaubert, Victor Hugo, Zola, Beauvoir, Baudelaire, Apollinaire y Sartre. Esos vendrían después. Tenía 14 años y en mis manos cayeron dos libros de los que no me separé durante los cuatro meses que duró mi estancia. Eran *Niebla*, de Miguel de Unamuno, y *Crónica de una muerte anunciada*, de Gabriel García Márquez. El primero representaba extraños espacios metafísicos que yo apenas era capaz de comprender: ¿qué hacía el autor dialogando con uno de sus personajes? En el segundo, en cambio, me vi atrapado por el artificio de su magia, por un realismo latinoamericano que recordaba demasiado a mis islas Canarias y por una agilidad pasmosa de la narración. Yo sentía que cada palabra cumplía una función primordial, esencial, original. Su creador había querido construir las frases de aquella manera y solo así debían ser leídas. La obra no hubiera existido de haber cambiado una sola coma de lugar.

Me dispuse a descubrir hasta el último detalle de aquel señor de bigote yerto y sonrisa afable. Y entonces supe de su vida y su obra, de sus reconocimientos, de su intensa actividad política, de su compromiso social, de sus meteduras de pata y de su origen profesional. Resulta que aquel escritor colombiano era, en realidad, un plumilla. Y desde entonces yo quise ser como él: no un escritor, no un periodista. Quería ser alguien con la suficiente destreza en el arte de la escritura como para contar mis propias historias. El mundo imaginado es siempre mucho más agradable que el mundo vivido o el mundo probable.

No estaría redactando estas palabras de no ser por Santiago Nasar, Fermina Daza o Aureliano Buendía. Es por culpa de Gabo —y no gracias a él— que me decidí a estudiar Periodismo. Luego llegaron las tribulaciones que forjan hoy la base de este Trabajo de Fin de Grado —en adelante, TFG—: ¿por qué habríamos de renunciar a la literatura quienes nos dedicamos a escribir sobre la verdad? De manera paulatina, a través de humildes ejercicios prácticos y múltiples lecturas, la convicción fue creciendo cada vez más hasta el punto de desatar su sombra a lo largo de toda mi formación universitaria.

El ganador del Nobel colombiano no es solo la personificación del espíritu vocacional, sino del uso de la magia como herramienta para desentrañar la verdad, una verdad que nace de la mentira y que está más allá del orden de cosas mundanas *sensu stricto*. El realismo mágico

que caracteriza su narrativa también está presente en sus columnas, crónicas y reportajes. Forma parte de su naturaleza, es un componente clave de su matriz como sujeto escribiente y que, por tanto, no puede desprenderse de su subjetividad en busca de una objetividad impostada y fingida. Moisés Limia (2006) conviene que este autor, brillante en sus dos facetas, representa la figura del narrador total, alguien que, más allá del goce estético, posee una destreza irrefutable para la transcripción poética de la realidad.

De Márquez aprendí que la literatura es un bálsamo que cura toda suerte de heridas, que es imposible desprenderse del yo y que el arte de la palabra escrita es un árbol de raíces profundas capaz de materializarse en los lugares más insospechados si le ponemos esmero. El periodismo, como señala Marín (2002), es tan solo una de sus ramas.

En las páginas que siguen indagaremos sobre cuestiones relativas al estrecho vínculo existente entre periodismo y literatura, sobre los conceptos de verdad y mentira, las nociones de realidad y ficción, el papel del mito en el panorama mediático y el ejercicio de un paraperiodismo como trinchera, entre otros asuntos de interés para la materia de estudio. En pocas palabras, la tesis que procedo a defender es la del *artificio* («resultado de hacer arte», según su etimología) como revelación de un mundo ajeno a los sentidos, cognoscible tan solo en el plano hermenéutico y, por extensión, intelectual.

Permítanme esta breve autoficción a modo de introducción de la presente investigación —sometida, por lo demás, a los más escrupulosos criterios académicos y científicos— como una reivindicación de lo que con ella pretendo demostrar: que la literatura es un acto de libertad desde el que también se puede desvelar la verdad.

2. Justificación

Por las características propias que se derivan de un TFG de estas dimensiones, este trabajo comporta una intención eminentemente propedéutica. El fin no es tanto desentrañar una realidad que hasta ahora se nos mantenía oculta como evidenciar las relaciones históricas, estéticas y ontológicas que fundamentan la construcción del periodismo literario como un campo tan legítimo como cualquier otra práctica narrativa.

El pensamiento del propio García Márquez (*El mejor oficio del mundo*, 1996) se fundaba en la certidumbre de que el periodismo escrito es un género literario. Y es que no son pocos los grandes exponentes de periodistas-escritores que han sido reconocidos como tales a lo largo de la historia. Contamos con ejemplos tan diversos como Ryszard Kapucinski, Albert Camus, George Orwell, Oriana Fallaci, Ernest Hemingway, Tom Wolfe o Truman Capote, entre otros tantos. Y este perfil no es solo patrimonio del pasado. También en el actual imaginario colectivo reverberan nombres como Rosa Montero, Almudena Grandes, Luis García Montero, Manuel Vicent, Luz Sánchez-Mellado, Elvira Lindo, Alma Guillermoprieto, Leila Guerriero, Manuel Vilas o Elena Poniatowska, solo por citar algunos de los autores más aclamados del panorama hispanoamericano de nuestro tiempo.

Pero lo que hace de todos estos plumillas auténticos escritores no es el mero hecho de haber acordado con una editorial la publicación de sus novelas de ficción, sino cómo sus obras ficcionales beben innegablemente de su formación y su mirada periodísticas, mientras que sus contribuciones en prensa están impregnadas de una notable carga literaria. El uso de figuras estilísticas, el cuidado de la estética, la presentación de los hechos y la presencia de la voz narrativa son rasgos comunes entre la producción periodístico-literaria de las firmas enunciadas con anterioridad. Un fenómeno tan particular, extendido y, paradójicamente, desatendido, merece ser examinado bajo una lupa metódica, disciplinada y exhaustiva.

Es evidente, no obstante, que el estudio de productos culturales escritos de estas dimensiones y especificidades no pueden ser abordados —al menos no de forma exclusiva o, mejor dicho, excluyente— por parte de la teoría de la comunicación *versus* la teoría de la literatura. Puesto que su naturaleza es híbrida, el reto radica en conjugar una perspectiva multidisciplinar.

Aunque la especialización en nichos de estudios permite parcelar el conocimiento en función de los distintos marcos epistemológicos existentes, la realidad es más compleja, engañosa y difícil de acotar. Por esa razón precisamos de una mirada transversal que ponga en valor a las ciencias humanas en sentido holístico. La historia del arte, la filosofía del lenguaje, el pensamiento y la estética, las ciencias de la comunicación y la filología han de converger para estar a la altura del universo —concreto y abstracto— que habitamos. Sirva esta investigación, por tanto, a modo de celebración formal de las humanidades, su carácter poliédrico y su incalculable valor como motor del pensamiento. En esa línea, merece la pena

rescatar las palabras de Albert Chillón, profesor de la Universitat Autònoma de Barcelona, entrevistado por Marc Álvarez en su TFG (2016, p. 124):

toda la deriva de la universidad, en su conjunto, más allá de las facultades de periodismo o de comunicación [*sic*], es hacia la poda de las humanidades, se están arrumbando y arrinconando. Creo que es muy lamentable para la sociedad, porque eso lo que hace es crear una sociedad cada vez más ignorante y «estupidizada». Lo cual es muy rentable para los poderes del mundo. Más que educar ciudadanos y profesionales cultos, se instruyen operadores.

En efecto, buena parte de la carga formativa de los estudiantes de Periodismo se centra en el aprendizaje *asintomático* de las cinco uves dobles, en memorizar y repetir las partes de la noticia, en la redacción de titulares y entradillas desde una voz desapasionada, fría y esquiva, en dominar el campo de minas de las redes sociales. Prácticas, todas ellas, que empobrecen el cultivo de la escritura y el culto al pensamiento. Porque, en la mayoría de los casos, al cabo de nuestro paso por la academia, estaremos más cerca del codiciado perfil multimedia (eufemismo del periodista-orquesta emergido de la crisis económica de principios de siglo), pero no habremos ni tan siquiera sobrevolado las ideas de Aristóteles o Platón, no nos habremos cuestionado si hay formas alternativas de comunicar o quiénes son nuestros referentes entre los círculos de alto nivel intelectual.

Al contrario de lo que se pudiera pensar en un primer instante, son los contenidos teóricos y no los pragmáticos los que deben promulgarse en el seno de la universidad. Porque solo el conocimiento hermenéutico tiene la capacidad de liberar regiones cognitivas que a su vez desencadenan nuevas ideas, nuevas maneras de ver, comprender e interpretar el mundo. Este constituye precisamente el último elemento justificativo de la investigación. Los estudiantes de Periodismo hemos de librarnos de cualquier atisbo de pretensión narcisista y entregarnos al cuidado del pensamiento. Conocer la última tendencia en redes no beneficia en absoluto el correcto desempeño de la profesión. Necesitamos más Calderón, Lorca y Cortázar; necesitamos aprender a pensar y a escribir, en ese orden. Y, sobre todo, preguntarnos si merece la pena embarcarnos en una farragosa odisea hacia eso que llaman, tan a la ligera, verdad. Nietzsche (2012) lo resuelve tajantemente: «La “cosa en sí” —esto sería justamente la verdad pura, sin consecuencias— es totalmente inalcanzable y no es deseable en absoluto para el creador del lenguaje».

3. Antecedentes y estado de la cuestión

Aunque no destacan por su abundancia, en España contamos con algunos precedentes de prestigio en la teorización en torno a las relaciones entre el relato fáctico y el ficcional. Uno de los más referenciados es José Acosta Montoro y su monográfico *Periodismo y literatura* (1973), aunque también destacan investigadores más recientes del calibre de López Pan («¿Es posible el periodismo literario?», 2005) o Jiménez-Díaz y compañía (*De Azorín a Umbral*, 2009).

Mucho más interesantes aún resultan los trabajos comparatistas. Por ejemplo, Rueda-Acedo y su *Miradas transatlánticas: El periodismo literario de Elena Poniatowska y Rosa Montero* (2012). También son cada vez más las tesis doctorales que se firman en esta línea: *Periodismo mágico* (Fleta, 2015) y *Relaciones entre periodismo y literatura en la obra de Gabriel García Márquez: Historia, mito y violencia* (Limia, 2010), por citar solo dos exponentes de la Universitat Autònoma de Barcelona y la Universidad de Santiago de Compostela, respectivamente.

Sin embargo, Albert Chillón es el primero en abrir la veda de la investigación del periodismo y la literatura desde un prisma humanístico. Buena parte de sus ideas articulan y vertebran este TFG, pero su obra cumbre es, sin lugar a dudas, *Literatura y periodismo. Una tradición de relaciones promiscuas* (1999). La otra piedra angular de nuestro proyecto es, como no podía ser de otra manera, *El Nuevo Periodismo* (Tom Wolfe, 1973), mientras que en áreas limítrofes destacan las aportaciones sobre realidad y verdad por parte de Descartes, Nietzsche y Schopenhauer.

4. Objetivos

El objetivo general del presente TFG es poner de manifiesto, desde una perspectiva multidisciplinar, las estrechas relaciones que se dan entre periodismo y literatura, así como la forma en la que esta última interviene para elevar a la categoría artística un género de la escritura no ficcional.

Asimismo, se proponen los siguientes objetivos específicos:

1. Derribar, desde la estética, los prejuicios y barreras que se oponen a la hibridación entre el discurso fáctico y el relato ficcional.
2. Indagar en conceptos de tipo filosófico y semiótico, como la verdad, la realidad, la ficción o el mito.
3. Proponer un modelo académico y profesional alternativo que conduzca a las nuevas generaciones de periodistas a adquirir nuevas habilidades en el periodismo literario y las humanidades.

5. Hipótesis

Si lo establecido en el epígrafe anterior nos permite orientar nuestra labor investigativa, ahora es necesario proponer una serie de hipótesis que accionen su propulsión. De este modo, al término de la misma pretendemos demostrar lo siguiente:

1. Que la literatura contribuye a la mejora cualitativa del periodismo.
2. Que la estética y los recursos literarios pueden elevar a las piezas periodísticas a la condición de obras de arte en tanto que las arrancan del marco sincrónico caduco y las dotan de atemporalidad.

3. Que la realidad es también una ficción y que existe una verdad ficticia de la que se puede servir el relato de los hechos.
4. Que existe la figura del escritor-periodista, un profesional que no se entendería excluyendo una de las dos vertientes.

6. Metodología

El trabajo que nos ocupa no es tanto una investigación empírica como una propuesta teórico-ensayística que parte del supuesto implícito de que el periodismo es un género más de la literatura, equiparable a la lírica, la narrativa o el teatro. De la maraña de ideas, tesis y perspectivas que existen en torno al periodismo literario y a cuestiones relativas a la realidad y la verdad, hemos seleccionado las que consideramos más pertinentes; por esa razón, hemos priorizado las fuentes primarias originales, partiendo de textos que abarcan desde el siglo XVII hasta nuestros días. De esa tarea de revisión bibliográfica y de documentación preliminar hemos extraído recursos epistemológicos de diverso calado. En segundo término, hemos proyectado una mirada propia que conjuga múltiples ramas de las ciencias humanas, desde la hermenéutica hasta la historia del arte, pasando por la filosofía de la estética, las ciencias de la información y la teoría literaria, entre otras. El debido uso del método científico nos ha llevado a sustentar una tesis completamente original, basada en las ideas de grandes pensadores y la argumentación imparcial.

7. Marco teórico

7. 1 El paraperiodismo, entre la contracultura y la crítica profesional. El caso del nuevo periodismo

En su origen, este epígrafe estaba destinado a ser una aproximación histórica de los albores del nuevo periodismo. No obstante, a medida que profundizamos en la materia, nos dimos

cuenta de que es objeto de otro estudio realizar dicha tarea de ordenación cronológica. En su lugar, basta con mencionar un puñado de nombres que sirven como prueba más que fehaciente de que el germen de las relaciones entre periodismo y literatura se remontan a varios siglos atrás —se nos ocurren autores híbridos del calibre de Azorín, Larra, Galdós o Pardo Bazán; y eso por ceñirnos tan solo al ámbito nacional—. En su lugar, hemos querido conjugar una modesta perspectiva crítica en la que el paraperiodismo —entendido como cualquier forma alternativa de ejercer la práctica periodística, respetando la deontología y el pretexto implícito de la profesión— deviene un elemento catártico en el epicentro mismo del ejercicio de la escritura.

Si nos centramos en el nuevo periodismo no es por su carácter innovador, puesto que el propio teórico y novoperiodista Tom Wolfe admite la existencia de precedentes notables a la altura de Charles Dickens, sino por su sonora repercusión entre la opinión pública de la época; en ese sentido, movilizó tanto a críticos e intelectuales de Estados Unidos, cuna de esta práctica, como a otros colegas escritores y periodistas, pasando por lectores de todas partes del globo. Por expresarlo sin ambages, el nuevo periodismo constituyó una ruptura del *statu quo* del mundo de las letras como jamás se había fraguado hasta la fecha.

El nuevo periodismo nace en la década de los 60 en el contexto de una contracultura que más tarde alentaría a las comunidades de *groupies* y *hippies*, en medio de ese hervidero *underground* que era la ciudad que nunca duerme, con sus clubes, sus élites intelectuales, sus artistas alternativos, los recién llegados cultivados con la tradición europea y la popularización de los alucinógenos y estupefacientes. Todos estos elementos son el caldo de cultivo propicio para el surgimiento de una nueva oleada de autores.

Pese a ello, el último *boom* de la novela norteamericana se había producido tras la Primera Guerra Mundial. Desde entonces, los escritores estaban sumidos en una especie de letargo que les impedía dirigir la mirada hacia el retrato de costumbres, el realismo y la crónica de hechos. Por esa razón, fueron los reporteros y articulistas quienes encontraron el modo de hacer trascender lo que sucedía allí fuera, en las calles, y elevarlo a la condición de literatura. Pero sin el espacio editorial de los libros tuvieron que ser creativos con las fórmulas. Fue así como empezaron a erigirse auténticas barricadas de estilo en los diarios de Nueva York. Tom Wolfe (2006, p. 14) se pronunció por primera vez acerca de este fenómeno en 1973:

Este descubrimiento, modesto al principio, humilde, de hecho respetuoso, podríamos decir, consistiría en hacer posible un periodismo que... se leyera igual que una novela. Igual que una novela, a ver si ustedes me entienden. [...] Ni siquiera los periodistas que se aventuraron primero en esta dirección dudaban por un momento que el escritor era el artista soberano en literatura, ahora y siempre.

Constatamos, sin embargo, que lo que hicieron Norman Mailer, Rex Reed, Barbara L. Goldsmith, Gay Talese, Truman Capote y compañía fue precisamente destronar a la novela del inmovilismo supremo en el que se había enquistado hasta el momento. «La resolución elegante de un reportaje era algo que nadie sabía cómo tomar, ya que nadie estaba habituado a considerar que el reportaje tuviera una dimensión estética», explica Talese, citado por Wolfe (2006). La reacción fue tan exacerbada como el desconcierto que se generalizó a lo largo de la década en que los novoperiodistas continuaron jugando con las formas y extralimitando la frontera que, en teoría, separa al periodismo de la literatura.

Una frontera, por cierto, que Wolfe no duda en dinamitar en cuanto se le presenta la oportunidad, pues su descubrimiento es doble: no solo es posible emplear técnicas propias de la novela y el cuento en artículos fieles a la realidad, sino que de hecho se podía recurrir a *cualquier* artificio literario. Y todo eso en un espacio relativamente breve. ¿El fin? «Provocar al lector de forma a la vez intelectual y emotiva», aclara. Y de este modo surgen las características propias del nuevo periodismo: el narrador insolente, el punto de vista en tercera persona, la simultaneidad de géneros, la construcción escena-por-escena, el diálogo como totalidad, etc.

Hasta ahora, hemos situado en el espacio y el tiempo al nuevo periodismo, y también hemos precisado sus aspiraciones primigenias. ¿Qué tiene que ver todo esto, no obstante, con la crítica profesional? Pues bien, Wolfe se refiere a una «estructura de clase» formada por las siguientes profesiones, en este orden:

1. Clase más elevada: novelistas, comediógrafos ocasionales y poetas.
2. Clase media: personas de letras, ensayistas literarios, críticos, biógrafos, historiadores o científicos «con aficiones cosmológicas».
3. Clase inferior: periodistas.
4. Lumpoletariado: escritores independientes.

Cuando los miembros de la clase inferior, esto es, los periodistas, demuestran que son capaces de crear un nuevo género literario (la novela de no ficción, como Capote

autodenomina la obra que lo encumbró, *A sangre fría*) al margen de los círculos de la clase alta, se pone en riesgo toda la pirámide social del mundo escrito. Esto se debe a que los miembros de los estratos oligárquicos (los grandes novelistas, los dueños de los medios de producción editorial, los redactores jefes, editores y directores autocensurados, los periodistas competitivos, los cínicos, algunos profesores de las facultades de Comunicación y Periodismo...) cuentan con un interés, tácito o explícito, en mantener el estado de alienación de los periodistas.

Es lo que Wolfe bautiza como el «narrador *beige*». El periodista es, según sus propias palabras, un pelmazo familiar, una mente pedestre, un espíritu flemático, una personalidad apagada. Y añade: «Eso no tenía nada que ver con la objetividad y la subjetividad, o asumir una postura o un “compromiso”: era una cuestión de personalidad, energía, empuje, brillantez... [...] Para evitar esto yo no vacilaba en recurrir a cualquier cosa». La alienación periodística provoca, por ende, la producción de piezas en igual medida alienadas. La anhedonia, esa suerte de anemia narrativa, ajena a la magia del artificio, al candor de la poesía, solo conoce un remedio: la literatura. Si funcionó en los 60, ¿por qué no habría de hacerlo ahora?

Y cuando Tom Wolfe se interroga sobre cómo es posible que el novoperiodista, a modo de un novelista al uso, se ponga en la piel de un personaje, conozca sus sentimientos y pensamientos, da una respuesta del todo obvia: es necesario familiarizarse con sus «gestos cotidianos, hábitos, modales, costumbres, estilos de mobiliario, de vestir, [...] y otros *detalles simbólicos* que puedan existir en el interior de una escena». El subrayado en cursiva, en esta ocasión, es un añadido propio. Porque resulta especialmente curioso. ¿En qué medida los símbolos construyen el mensaje, el ADN, el origen mismo de los medios de comunicación?

7.2 Mito, símbolo y representación en la cosmogonía mediática

La labor simbolizadora, en palabras de Chillón (2006), es inherente al existir humano. «Todos los sujetos, sin excepción, son agentes ficcionadores», asevera. En efecto, desde el mismo instante en que ponemos en palabras lo sucedido, desencadenamos un proceso de traducción

del hecho en símbolos, en metáforas¹, en caracteres o fonemas, jeroglíficos que solo pueden ser decodificados mediante el conocimiento teórico-empírico, a saber, la misma experimentación sensible que permite ponerlos en escena. Y esto no sería tan grave si al menos el cuerpo del estudio social y materia prima del periodismo (la realidad, la verdad, la propia sucesión de eventos) fuera estático, inalterable, autónomo y, en definitiva, objeto. El engaño, por tanto, es doble. Para empezar, confiamos en la versión que nuestra experiencia sensorial dibuja de la realidad. En segundo lugar, tratamos de codificar en un lenguaje común una percepción de carácter intransferible.

Los discursos con vocación *veridicente* (tomamos prestado el concepto foucaultiano de Chillón, aunque más adelante se referirá a ellos como facciones) no reproducen lo real, sino que lo representan. No consiste tanto en *dar cuenta* como en *dar cuento* (*ibidem*) de aquello que se nos muestra como tal. Y al empalabrar los hechos, al otorgarles cuerpo semántico, una casa para el Ser en expresión heideggeriana, construimos un relato que configura o, mejor dicho, reconfigura aquello que convenimos denominar *realidad*. Y así mismo sucede al cabo: toda dicción es referencial porque es imposible traer la cosa misma, que diría Juan Ramón Jiménez, solo su sombra, su espejo, la ilusión de una huella o impresión mental en nuestra memoria.

En *La urdimbre mitopoética de la cultura mediática* (Chillón, 2000), su autor expresa que todo conocimiento y, por consiguiente, toda comunicación, tiene un origen logomítico. Es decir, nace de la imagen y la narración (*mythos*), y el proceso de transmutación simbólica lo convierte en un concepto concreto o un entramado de ellos ordenados a través de la argumentación (*logos*). «En expresión nietzscheana», explica Chillón, «el ser humano construye un mundo al lado del mundo». Aclara, en todo caso, que nuestro mundo simbólico no obra por imitación (*mimesis*), sino por figuración y creación (*poiesis*). Regresaremos sobre esta tesis para delimitar, más adelante, la proyección creadora del lenguaje y los límites de la objetividad.

¹ «Creemos saber algo de las cosas mismas cuando hablamos de árboles, colores, nieve y flores y no poseemos, sin embargo, más que metáforas de las cosas que no corresponden en absoluto a las esencias primitivas» (Nietzsche, 2012).

Por el instante, hagamos un inciso para acudir a Erving Goffman y su *Presentación de la persona en la vida cotidiana*, reeditado por Amorrortu en 1997. En este ensayo, el sociólogo establece una analogía entre la interacción social humana y el teatro. «El escenario teatral presenta hechos ficticios: la vida muestra, presumiblemente, hechos reales, que a veces no están bien ensayados», escribe Goffman, consciente de que la razón de ser de este fundamento radica en el adverbio «presumiblemente». Y es que, en efecto, suponemos por mera deducción que lo real es real, aunque quizás tan solo su representación lo sea. Así pues, sobre la realidad y el artificio Goffman se muestra severo: existe «una relación estadística entre las apariencias y la realidad, que no es ni intrínseca ni necesaria». La actuación puede ser honesta dentro de un marco de referencia, pero su conexión con la verdad no tiene por qué ser tan sólida como aparenta. El sociólogo distingue entre dos tipos de actividad significativa: la expresión que da una persona y la que emana de ella. Es decir, recurrimos a una dialéctica fundamental, vehículos de signos que quieren decir más de lo que decimos: desde señales y gestos hasta símbolos y marcas de estatus.

La confianza en las apariencias da lugar, de manera imponderable, a la tergiversación. Con todo, la falsedad manifiesta se penaliza con el descrédito, aunque existen técnicas comunicativas que permiten al interlocutor beneficiarse de las mentiras sin proferir ninguna. Es decir, las convenciones sociales nos permiten mentir a diario siempre que se respeten determinados códigos de honestidad. Podríamos inferir incluso que existe una deontología de la mentira, de la ficción. Así las cosas, la pregunta surge casi genuinamente: si la principal fuente periodística, las personas, están sumergidas en una representación constante, ¿de qué forma podemos extraer la verdad de sus actuaciones? Y, por otro lado: ¿el discurso periodístico estaría en disposición de beneficiarse de la mentada deontología sin caer en la manipulación? Por suerte, contamos con un prolífico campo narrativo, simbólico y semántico que nos permitirá resolver algunos de los interrogantes más acuciantes: la mitología.

En su artículo «Metodología de identificación de mitos y representaciones en Medios de Comunicación» (2006), de Francisco y Stefanello definen el concepto de mito como un «contenedor de significados colectivamente aceptados (representaciones) que al explicar una realidad la justifican». ¿Pero en qué medida el mito habita los medios de comunicación? Los autores responden que «como forma de expresión privilegiada de las sociedades postindustriales los MCM deben ser expresión privilegiada del pensamiento mítico». Acerca de la posibilidad de que este pensamiento esté presente en los discursos periodísticos,

convienen lo siguiente: «Cualquier relato, tenga o no voluntad artística, puede utilizar los mitos y por tanto ser *mitopoético*».

Para corroborar esta idea visitan las tesis de Luiz Gonzaga Motta (*El juego entre intencionalidades y reconocimientos: Pragmático Periodística y Construcción de los Sentidos. Comunicación y Espacio Público*, 2003) y explican la lectura mítica de la información a partir de tres elementos: el periodista, el lector y el lenguaje periodístico. Esta tríada de autores concierta en que «el receptor de noticias periodísticas realizaría el mismo trabajo de interpretación que ante la ficción, utilizando sus referentes reales y su imaginario». Y llevan esta idea mucho más allá al afirmar que «el lector es incapaz de recibir un hecho relatado sin recurrir al pensamiento mítico».

Llegados a este punto, es necesario distinguir entre los conceptos de mitologema y de mitema (de Francisco y Stefanello, 2006). El primero, definido por Jung y Kerényi, se refiere a cualquier forma de representación mítica, que no tiene por qué responder a referentes de ficción. El segundo, acuñado por Lévi-Strauss, representa la unidad mínima de cualquier mitologema. Chillón (2000, p.152) enlaza del siguiente modo las teorías de Carl Jung con la cultura mediática subrayando lo evidente:

Los arquetipos primordiales de la imaginación humana [...] han encontrado distintas expresiones culturales muy condicionadas históricamente, que una vez cristalizadas y sedimentadas por la tradición, convertidas en patrimonio imaginario común, constituyen el acervo figurativo heredado y recreado por la cultura mediática de la hora presente. Y este, a su vez, por caminos diversos e intrincados, metaboliza tales figuraciones mitopoéticas y las conforma de acuerdo con las pautas de la figuración —de expresión y recepción— propias de las narrativas de nuestro tiempo.

Es decir, hay temas, figuras, espacios, personajes y voluntades recurrentes. Estos lazos comunes surgen muchas veces, cierto es, por propia influencia de la tradición de la que beben sus autores, pero también por lo que podría denominarse como un intrínseco interés humano. Para ilustrarlo, podemos recalcar temáticas como el amor, el paso a la edad adulta, la tragicomedia de la vida, la figura del antihéroe, la pulsión del *eros* y el *thanatos*... Existe, en definitiva, un carácter universal, primordial —según la concepción junguiana— de ciertos *loci* y *facultas praeformandi* (Chillón, 2000). Esta matriz del subconsciente de la que emana toda actividad creadora no distingue, como hemos abordado hasta el momento, entre textos de naturaleza artística o informativa. En ese caso, ¿cómo es posible distinguirlos?

Antes de dar una respuesta, zanjamos este apartado con una brevísima aunque esclarecedora síntesis de *El mundo como voluntad y representación* (Schopenhauer, 2016, p. 23):

Ninguna verdad es, pues, más cierta, más independiente de todas las demás y menos necesitada de demostración que esta: que todo lo que existe para el conocimiento, o sea, todo este mundo, es solamente objeto en referencia a un sujeto, intuición de alguien que intuye; en una palabra, representación.

7.3 Pacto de verosimilitud y pacto de veracidad

Cuando Janet Cooke escribió «El mundo de Jimmy» para el *Washington Post*, no sabía que aquel reportaje la catapultaría a la fama con la misma celeridad que se consume la llama de una vela. Su carrera estaría marcada por siempre, pero no a causa de las razones que creyó en un principio. Cooke ocupó durante semanas la palestra pública por el escándalo del premio Pulitzer que le fue arrebatado cuando, presionada por su propio editor, reconoció que Jimmy, el pequeño heroinómano protagonista de su investigación, no existía. ¿Pero en realidad era así? ¿Acaso Jimmy no era cualquier niño de un barrio de Nueva York? ¿Cooke no desentrañaba una verdad latente, un secreto a voces, un drama *vox populi* que se mantenía velado?

El propio García Márquez (1981) fue uno de aquellos que alimentaron la polémica con su opinión al respecto. Jimmy quizás no era real, pero era verdad. Una verdad esencial, una metáfora de su mundo, un personaje construido a partir de la caracterización compuesta y la observación social. «Lo malo», escribe Márquez, «es que en periodismo un solo dato falso desvirtúa sin remedio a los otros datos verídicos. En la ficción, en cambio, un solo dato real bien usado puede volver verídicas a las criaturas más fantásticas». Se trata de un pacto que el propio Nobel reconoce como injusto: en periodismo nos apegamos a la verdad aunque sea difícil de creer, mientras que en la ficción podemos inventar de todo solo si resulta creíble. «No habría sido justo que le dieran el Premio Pulitzer de periodismo, pero en cambio sería una injusticia mayor que no le dieran el de literatura», concluye.

Para Tom Wolfe, en su ensayo *El Nuevo Periodismo* (2006, p. 43), existe un elemento que asegura la coexistencia pacífica, la no fricción, entre dos universos hermenéuticos colindantes. Se trata de la actitud del lector frente al texto:

[El nuevo periodista] consume procedimientos que da la casualidad que se han originado con la novela y los mezcla con todo otro procedimiento conocido a la prosa. Y constantemente, más allá por completo de las cuestiones de técnica, se beneficia de una ventaja tan obvia, tan firme, que uno casi olvida la fuerza que posee: el simple hecho de que el lector sabe que *todo esto ha sucedido realmente*.

En última instancia, la única distancia que salva a la literatura y al periodismo de la mimetización simbiótica es la postura con respecto al lector y no respecto al mundo. El pacto de verosimilitud y el de veracidad se contrae con el lector, no con el objeto representado, que no cambia en ninguno de los casos. Las formas, metáforas y artificios que se dispongan tanto en un relato como en el otro pueden ser idénticos; es el fondo, la esencia, quien adquiere un compromiso distinto: bien para imaginar un mundo posible (en el caso de la literatura), bien para imaginar un mundo probable (en el del periodismo).

Por loable que sea el afán veridicente del autor de un relato fáctico (por ejemplo, un periodista), la veracidad no puede pasar más allá de una mera pretensión, una búsqueda que es, por su propia definición, inabarcable si no imposible. La objetividad, como un mito constitutivo más que constituyente, solo puede ser reemplazada con la honestidad de la objetivación que, en todo caso, sufre también de una acuciante limitación que vuelve a remitirnos al pacto ético.

Un pacto al que David Fleta en su tesis doctoral titulada *Periodismo mágico* (2015) se refiere como un «contrato pragmático fiduciario» a partir del cual el lector de un periódico asume que lo que está a punto de leer es veraz (responde a una certeza cognoscible); de lo contrario, la sospecha sistemática sería agotadora e impediría la fluidez comunicativa.

Comoquiera que la única garantía a la que podemos atenernos reside en la voluntad del autor del relato —o, como poco, de su narrador—, es responsabilidad de los profesionales de la información y la comunicación respetar la relación «contractual» para con los lectores. Pero resulta aún más relevante asegurar una obra a la altura de las mejores piezas de arte. Porque la escritura, la auténtica escritura comparable a la de los grandes nombres de la historia de la literatura capaces de trascender al tiempo y perdurar hasta nuestros días y hasta el fin de ellos, no está sujeta a ninguna disposición legal. Tan solo al deleite estético e intelectual, única revelación posible ante un mundo que se nos antoja incognoscible entre la niebla de la ignorancia. Sin caer en proclamas estetas, juzgamos que la forma del relato arroja luz a esa espesura de la que hablaba San Juan de la Cruz, al abismo oscuro del que nuestro intelecto se

alimenta para sobrevivir al esplín y la melancolía de nuestra era y de la propia existencia humana. «Al hablar de verdad literaria nos referimos a la capacidad de hacer vivir al lector en un mundo distinto [...], conectado a la esencia humana por una vía distinta a la veraz», explica Fleta. El prestigio de lo factual (tomar el hecho como verdadero *per se*, en sentido único) empobrece el valor de la experiencia humana, la verdad ontológica del Ser e infravalora la capacidad interpretativa de autores y lectores. Además, según Fleta, la brevedad del formato informativo fomenta esta mirada simplista.

Aún con mayor rotundidad lo afirma Albert Chillón (2006, p. 23), colofón ideal para reflexionar, en las próximas páginas, sobre el concepto de objetividad y subjetividad. Lo expresa así:

Científicas o periodísticas, subjetivamente testimoniales o intersubjetivamente documentables, las mejores, las más verídicas y veristas expresiones de la facción humana carecen, en rigor, de *adaequatio rei et intellectus*. No cabe buscar ni hallar en ellas la Verdad irrefutable que la fe positivista adora, aunque sí esquivarlas, retazos, vestigios colectivamente compartibles y por eso mismo válidos de «lo real» esquivo, eso que gracias en parte a ellas convertimos en Realidad presunta pero que en realidad, *a fin de cuentos*, siempre se nos escapa.

7.4 De la verdad y la mentira: el trampantojo de la objetividad

El trampantojo (*trompe l'oeil*, en francés) es una técnica pictórica que consiste en engañar a los sentidos del que mira mediante un uso inteligente de la perspectiva, esto es, nos hace ver lo que no es. El ya consabido mito de la objetividad se diluye desde que nos tomamos por sujetos que habitan una realidad compleja, enmarañada y cambiante. Pero como trampantojo, en cambio, como juego de artificio, aún plantea problemas vinculados a cuestiones como la verdad, la mentira, la realidad o la ficción.

Precisamente en *Sobre la verdad y la mentira en sentido extramoral y otros fragmentos filosóficos* (2012), se recogen las ideas que Nietzsche dejó escritas en el siglo XIX pero que no serían traídas a la *res publica* sino de manera póstuma. Es imposible resistirse a abrir este epígrafe con una de las más reveladoras:

Somos nosotros quienes hemos inventado por las causas, interdependencias, el número, la ley, la libertad, y cuando leemos este mundo de signos en las cosas como algo realmente existente y mezclado con ellas estamos haciendo lo que siempre hemos hecho, es decir, mentir.

«El mentiroso utiliza las designaciones válidas, las palabras, para hacer aparecer lo irreal como real», reflexiona Nietzsche al preguntarse por el impulso humano y universal hacia la verdad. Así pues, desde el punto de vista formal, del estilo y la estética, no existe ninguna diferencia entre la apariencia de la verdad y la apariencia de mentira en tanto que, para construir ambos relatos, nos servimos de las mismas herramientas. Por eso el filósofo considera que la verdad, desde el prisma tautológico, no es más que un puñado de «conchas vacías» o «ilusiones [que trocamos] por verdades». Bajo su criterio, una palabra no es más que la reproducción en sonidos de un impulso nervioso, «pero inferir además [a partir de él] la existencia de una causa fuera de nosotros, es ya el resultado de un uso falso e injustificado de razón». En tanto que sujetos limitados por nuestro cuerpo, nuestros sentidos y nuestra psique, todas nuestras impresiones y —nótese bien— expresiones son imperativamente subjetivas. Y sobre la relación entre el sujeto y el objeto, el filósofo añade que

no hay ninguna causalidad, ninguna exactitud, ninguna expresión, sino, a lo sumo, una conducta estética, quiero decir: un extrapolar alusivo, un traducir balbuciente a un lenguaje completamente extraño, para lo que, en todo caso, se necesita una esfera intermedia y una fuerza mediadora, libres ambas para poetizar e inventar.

El apunte último no ha de pasar desapercibido: una de las mentes más lúcidas del siglo XIX y de la historia de la filosofía no coarta, sino más bien lo contrario, la vocación poetizadora e inventiva de nuestra imaginación. Una poesía que se erige como configuradora del mundo, que es inherente a toda forma de dicción y que, por consiguiente, no es el resultado del pensamiento, sino un elemento constitutivo de él. Podríamos inferir, si nos arrojásemos a los balsámicos preceptos del positivismo científico, que esta acción poetizadora se activa o surge —por generación espontánea, si se quiere— cada vez que transformamos en dicho el hecho.

Así las cosas, estamos a punto de enunciar una propuesta que, a muchos colegas e incluso a algunos docentes en materia de comunicación, podría parecerles descabellada: ¿qué ocurriría si, en lugar de camuflar esa intervención poética en la constitución textual de los sucesos, la potenciáramos? ¿Qué acaecería si nos instruyéramos en el lenguaje y el pensamiento poéticos y los pusiéramos al servicio de géneros periodísticos clásicos, como la noticia, la crónica o el reportaje? Antes de replicar con escepticismo, reproducimos las palabras textuales del instigador de esta tesis: «Un pintor que careciese de manos y quisiera expresar por medio del canto el cuadro que ha concebido, revelará siempre, en ese paso de una esfera a otra, mucho más sobre la esencia de las cosas que en el mundo empírico» (Nietzsche, 2012). Hay que

decir más, contar más, profundizar más. Y parece que solo el arte está en disposición de rozar —cosquillear apenas con las yemas de los dedos— algún atisbo de verdad.

Tanto es así que el propio autor atestigua que el impulso a la construcción de metáforas resulta imprescindible, pues sin él se prescindiría del ser humano mismo. Y lo arguye de esta manera más adelante:

El intelecto, ese maestro del fingir, se encuentra libre y relevado de su esclavitud habitual tanto tiempo como puede engañar sin causar daño [...]. Jamás es tan exuberante, tan rico, tan soberbio, tan ágil y tan audaz: poseído de placer creador, arroja las metáforas sin orden alguno y remueve los mojones de las abstracciones [...]

No todos los intelectuales coinciden, claro está, con la propuesta de Nietzsche. Si retrocedemos al origen de la filosofía occidental, en la Antigua Grecia, la verdad y la mentira ya eran temas de discusión y disertación. Platón, en sus diálogos traducidos por Conrado Eggers en 1988, expulsa a los poetas de su República; una condena que, con toda seguridad, algunos también aplicarían a los poetas que se atrevieran a poner los pies en una redacción. Platón, en realidad, rechaza cualquier manifestación que nos aleje de la felicidad (para él, entendida como la verdad, la luz fuera de la caverna, el mundo de las Ideas), entre ellas, el arte. El cálculo y la aritmética nos conducen hacia la verdad filosófica mediante la abstracción, mientras que los sentidos y las emociones nos engañan. Por eso se dispone a desterrarlas:

¿Qué es lo que persigue la pintura con respecto a cada objeto, imitar a lo que es tal como es o a lo que aparece tal como aparece? O sea, ¿es imitación de la realidad o de la apariencia? [...] El arte mimético está sin dudas lejos de la verdad.

Los poetas son imitadores de imágenes y por eso no tienen nunca acceso a la verdad, asevera Platón. Se olvida, no obstante, de que existen otras verdades además de la verdad espiritual del raciocinio. En su *Poética*, traducida por José Goya y Muniain en 1948, Aristóteles se distancia de su maestro desde primerísima instancia y defiende la poesía por dos razones: de un lado, el imitar es connatural al ser humano desde niño y, de otro, todos se complacen con las imitaciones. «El motivo de esto», aclara, «es que el aprender es cosa muy deleitable, no solo a los filósofos, sino también a los demás». Es decir, Aristóteles entiende que la mimesis no consiste tanto en un engaño como en una expansión de la vida que alivia nuestras frustrantes limitaciones para conocerla y concebirla. Se trata de un espejo en el que el otro

somos nosotros mismos. Porque, no nos olvidemos —y sirva de contestación a Platón—, «la dición es la expresión del pensamiento por medio de las palabras». El goce estético, infiere Aristóteles, conduce también a la felicidad. Tanto es así que «aunque haya de representar cosas sucedidas, no será menos poeta» y por esa razón es deber de los poetas refinar y perfeccionar su estilo, su dialecto y sus metáforas y no caer nunca en el exceso o resultará ridículo. Todo este aleccionamiento aristotélico no es gratuito y, *de facto*, puede ser igualmente aplicable a los periodistas. «Porque ningunos persuaden tanto como los verdaderamente apasionados», esgrime hacia el final de *El arte poética* su autor.

Por retrotraernos al presente, conviene citar un texto reciente pero muy pertinente del polémico Mario Vargas Llosa. En *La verdad de las mentiras* (2016), el autor profundiza sobre el concepto de verdad literaria oponiéndolo a la verdad histórica, siguiendo —de manera implícita— la tesis de Paul Ricoeur: la ficción es una extensión de la vida. Así, el Nobel de Literatura desmiente que la novela sea sinónimo de irrealidad y asegura que los libros no sirven para contar la vida, sino para transformarla. «Al traducirse en palabras, los hechos sufren una profunda modificación», argumenta. Cuando escoge ciertos vocablos y descarta otros, el escritor está haciendo un ejercicio de estilo que conlleva irrevocablemente un distanciamiento de lo real. Por ese motivo, Vargas Llosa estima que la diferencia entre una novela y el relato periodístico es el sistema de aproximación a la realidad: la novela transgrede la vida y el tiempo, mientras que el periodismo consiste en el cotejo entre lo escrito y lo sucedido. A más cercanía, más verdad.

Pero sosteniendo esta última tesis, el escritor cae en su propia trampa. ¿Por qué no habrían de existir relatos que, en lugar de buscar la verdad fáctica, desentrañaran la verdad ficcional? Una verdad que él mismo define como huidiza y evanescente, que escapa a los descriptores científicos de la realidad y que solo la literatura es capaz de destilar. Y una verdad, finalmente, necesaria por su sentido ontológico: nos habla de lo que fuimos y lo que somos como individuos o, en el más común de los casos, de lo que queremos ser. La ficción no habla sobre nuestro pasado, como la verdad histórica, sino sobre algo mucho más atemporal: nuestros demonios. La verdad de las mentiras, sostiene Vargas Llosa, depende de la habilidad de su magia: «toda buena novela dice la verdad y toda mala novela miente [...]; verdad o mentira son conceptos exclusivamente estéticos». Y no es menos arriesgada la propia definición que confiere: «La literatura cuenta la historia que la historia que escriben los historiadores no sabe ni puede contar». La verdad de las mentiras, de las ficciones, es, como

él mismo propone, un fuego fatuo, una verdad primitiva, universal y subyacente. «No hay ningún engaño», se apresura a especificar, «porque cuando abrimos un libro de ficción acomodamos nuestro ánimo». Y así, con tanta pomposidad, el peruano pronuncia una tesis que resulta mucho más grande de lo que fue en su proceso de gestación y que termina por entroncar, al final, con lo ya enunciado en el epígrafe anterior: el pacto de verosimilitud y el pacto de veracidad.

Por su parte, Zygmunt Bauman (2018) cita a Hannah Arendt que a su vez habla de Lessing: «la verdad, tan pronto queda expresada, se transforma de inmediato en una opinión entre muchas». En consonancia con estos tres autores, no puede existir una verdad única, porque eso supondría el fin de todas las disputas y discusiones —de índole filosófica o no— y, por consiguiente, el fin de toda la humanidad. En palabras de William James (citado por Bauman), «la verdad acontece a una idea. La hace verdadera. Los hechos la hacen verdadera. Su veracidad es algo que realmente sucede, un proceso, a saber: el proceso de verificarse a sí mismo». Bauman explica que el concepto de verdad es agonístico en tanto que nace del enfrentamiento entre creencias reacias a la conciliación y al compromiso. Y retoma una cita de Lessing: «Cada cual diga lo que considera verdad, / ¡y la verdad misma esté encomendada a Dios!». En un código más secular, aunque no por ello profano, esto significaría que a los mortales no nos es dado conocer la verdad original sino sus formas, espejismos y subterfugios de *cualquier otra* verdad.

Y para cerrar esta noción de verdad —una verdad, insistimos, muy superior a lo real—, es de obligada citación Jean-Paul Sartre y su discurso de 1948 *Verdad y existencia*, editado en 1996 por Paidós:

Amar lo verdadero significa gozar el Ser [...]; es querer ser deslizamiento de luz en la superficie de la densidad de ser absoluta; afirmar es, pues, por la anticipación inventada y verificable, así como por el retorno verificador al ser, asumir el mundo como si lo hubiéramos creado, tomar partido por él, tomar el partido del Ser (el partido de las cosas), hacernos responsables del mundo como si fuera nuestra creación. Y, en efecto, lo sacamos de la noche del Ser para darle una nueva dimensión de Ser. Querer la verdad (*Quiero que me digas la verdad*) es preferir el Ser a todo, incluso bajo una forma catastrófica, simplemente porque es. Pero al mismo tiempo es dejarlo-ser-tal-cual-es, como dice Heidegger.

Si Sartre citaba a Heidegger, nosotros hacemos lo propio con otro de los filósofos más influyentes en lo que concierne al concepto de realidad: Descartes. En la traducción de Vidal Peña (1977) de sus *Meditaciones metafísicas*, aprendemos que hay que «desconfiar de todas

las cosas, y en particular de las cosas materiales». No existe realidad objetiva alguna hasta que no se filtra por el método científico, un método —nótese bien— del que carece por completo el ejercicio periodístico. Los sentidos no nos bastan, por tanto, para discernir el sueño de la vigilia, la pintura del paisaje, mucho menos la mentira de la realidad. Al margen de su reiterativa defensa teológica, Descartes apunta que la verdad se revela mediante la abstracción; pese a la limitación del conocimiento humano, existe una voluntad de entendimiento que se completa con la experiencia («el sentir») y la memoria. Y añade algo sumamente esclarecedor para el desarrollo de esta investigación: que aun el sueño y la imaginación se sientan siempre sobre la base de lo verdadero.

Queda por arrojar tan solo un último matiz sobre el trampantojo de la objetividad que hemos dibujado hasta el momento: una noticia —y, por extensión, cualquier pieza periodística— no es, bajo ningún concepto, una reproducción de la realidad, sino una representación de la misma. *Ceci n'est pas une pipe*, que diría Magritte. La carga de verdad que contenga es responsabilidad ética del periodista, que solo puede brindársela desinteresadamente al lector para que, a través de una lectura crítica, renegocie los términos y límites de esta verdad.

7.5 Relato fáctico y discurso ficcional. Una propuesta de conciliación desde la estética

El arte como experiencia estética y producción artificial por antonomasia del ser humano ha sobrevivido a la historia y a sus propios albores de forma independiente de la religión, el mito o la magia. Esa es, al menos, la idea que podemos extraer de la filósofa Hannah Arendt y su obra magna, *La condición humana*, un texto de 1958 reeditado por Austral en 2020. En este ensayo, la erudita germana tilda el arte como la más mundana de las cosas tangibles: el arte cristaliza en su esencia la permanencia del mundo de las cosas. Tanto es así que se refiere a ella como «el hogar no mortal para los seres mortales». Según la autora, el proceso de reificación del arte no es solo transformación, sino transfiguración. La capacidad humana de crear comporta una actividad comunicativa que trasciende en tanto en cuanto esta se libera del yo. «De todas las cosas del pensamiento», escribe Arendt, «la poesía es la más próxima a él, y un poema es menos cosa que cualquier otra obra de arte». De existir una forma de trasladar la información de la realidad al plano textual, por consiguiente, es a través de la poesía y, por extensión, la literatura.

Dada la pertinencia de este propósito, nos hemos dispuesto reconciliar el mundo de la literatura y el del periodismo desde una aproximación estética. Según el *Diccionario de la Lengua Española* de la Real Academia Española, esta disciplina «estudia la belleza y los fundamentos filosóficos del arte». En su *Teoría estética* (2004), Adorno —al margen de su férrea crítica a la industria cultural y al aburguesamiento del arte moderno— nos habla, entre otras muchas cuestiones, sobre la relación entre el arte y la sociedad, lo subjetivo, lo objetivo y lo colectivo, la mimesis, la dialéctica de la integración y la originalidad... La aprehensión de todos estos conceptos nos permite trasladarlos, permitiéndonos algunas licencias, al terreno periodístico. No obstante, resulta de especial pertinencia su epígrafe relativo al carácter enigmático, el contenido de verdad y la metafísica del arte. Adorno (p. 205) afirma que el arte:

participa en la corriente histórica real, en conformidad con la ley de la Ilustración de que lo que alguna vez se creyó realidad emigra a la imaginación gracias a la autorreflexión del genio y sobrevive en ella al tomar consciencia de su propia irrealidad.

Bajo nuestro punto de vista, esa irrealidad de la que habla el autor, no obstante, no constriñe ni un ápice el principio de verdad que hemos revelado a lo largo de este trabajo, sino que conecta con la vertiente inventiva y espiritual del arte. Esto es, los impulsos miméticos del arte nos conducen hacia algo mayor, hacia el desvelamiento de lo oculto, de la naturaleza enigmática del mundo y del interior. Esta verdad, por metafísica, no debe tildarse de inútil. El periodismo le aporta al arte, sin desvirtuarlo, cierto pragmatismo —algo muy diferente al instrumentalismo, dicho sea de paso—: la literatura puede generar conocimiento, pero compete al periodista alumbrar el entendimiento. Las obras de la literatura, en tanto que «cosas que niegan al mundo de las cosas» (Adorno, 2004), explican el mundo blandiendo, en muchos casos, razones inexplicables, mientras que las obras del periodismo deben legitimarlo. La literatura posee, por tanto, algo de lo que el periodismo adolece: capas de lectura y el poder de decir lo que se dice y *además más*, parafraseando a la gran Alejandra Pizarnik.

¿A qué responde, pues, la verdad literaria? Adorno (2004) responde que «las obras de arte son los objetos cuya verdad no se puede imaginar de otra manera que como la verdad de su interior». Y si se cumple, como hemos demostrado hasta ahora, que a los mortales se nos revela una realidad que no puede considerarse de ningún modo objetiva, solo la literatura podría suplir las carencias de las herramientas informativas clásicas para revelar lo verdadero,

intermediando entre la lectura negociada de lo que consideramos la realidad material y lo inescrutable de todo escenario humano. En pocas palabras, la verdad trasciende lo fáctico. Ahora bien, que se revele a través de la ficción no convierte esta verdad en una mentira. «Las obras de arte grandes no pueden mentir», poco importa su contenido de apariencia o su anhelo de lo real inexistente. Y añade el filósofo: «solo son falsas las obras de arte que no han salido bien», las que son incapaces de imitar e imaginar, es decir, re-crear, sublimar y liberar su contenido de verdad.

Los artistas disponen, a través del arte, un espejo del mundo que refleja mucho más que una simple imagen. Sobre esto nos instruye Schopenhauer en *El mundo como voluntad y representación* (2016), donde lo sublime adquiere un rol protagónico. Mediante el arte, el ser humano se desprende del yugo de la voluntad y se convierte en sujeto del conocimiento, se adentra en un plano cognitivo —las ideas son la parte cognoscible de una realidad aparente— por medio de la contemplación. Es un craso error pensar que, inequívocamente, lo concreto es real y lo abstracto, irreal. Según Schopenhauer, las ideas «son la objetividad inmediata y adecuada de la cosa en sí [...]». El arte reproduce las ideas eternas captadas en la pura contemplación, lo esencial y permanente de todos los fenómenos del mundo». Este autor mantiene que el origen del arte son las ideas, y su único fin la comunicación de tal conocimiento. Si deseamos reconciliar la literatura y el periodismo, este último debe aprender y suscribir esta máxima del arte.

El filósofo también asevera que la genialidad es la más perfecta objetividad, pues el espíritu del genio sustrae conocimiento —¿podríamos hablar de *información*?— a partir de la intuición. «La fantasía amplía el horizonte del genio [...] más allá de los objetos que se presentan en la realidad a su persona», escribe. Siguiendo esta estela, Schopenhauer considera que el goce estético es más inmediato en el arte que en la naturaleza o la realidad, pues el artista ha extraído la idea pura de las contingencias que la perturban. El estado de lo sublime se consigue gracias a la elevación de la conciencia por encima de la subjetividad subyugada, del individuo, del objeto y del fin. Más adelante, el intelectual alemán expresa: «La propia experiencia es condición indispensable para la comprensión de la poesía como de la historia: pues ella es como el diccionario del lenguaje que ambas hablan». Si sustituimos la historia por el periodismo, quizás hallemos la clave para resolver el rompecabezas. El periodista toma los signos de la realidad tal y como se manifiestan, mientras que el literato escoge aquellos cargados de significación. Por eso una disciplina representa —como un truco

de magia—, mientras que la otra significa —a partir de la magia revela el truco—. En cualquier caso, Schopenhauer recomienda acudir a los poetas y no a los historiadores cuando deseemos conocer la humanidad en su esencia interna. «El conocimiento puro, profundo y verdadero de la esencia del mundo se convierte para él [el genio, el artista] en un fin en sí mismo, y en él se queda», concluye.

Con todo, Thomas Paine, citado por Schopenhauer (2016), advierte que «*du sublime au ridicule il n'y a qu'un pas*». Para sortear las redes tentaculares del ridículo, nos remitimos a Albert Chillón, principal referente en las tribulaciones conjuntas del periodismo y la literatura. Es en su *Tradición de relaciones promiscuas* (1999) donde desarrolla la mayor parte de su pensamiento acerca de ambas vertientes del arte de escribir. Su punto de partida es que el periodista no es más que un sujeto *empalabrador* de una realidad plurívoca en la que intervienen a su vez un sinfín de agentes modificadores, desde objetos hasta otros sujetos que dificultan aún más la tarea.

Para ilustrar las confluencias entre periodismo y literatura, Chillón se remonta muy atrás en el tiempo. Sin embargo, considera que la novela realista del siglo XIX marca un punto de inflexión porque en ella no solo se cristaliza de forma más que evidente el interés de los artistas en imitar la realidad, sino que además está impregnada de una importante carga histórica y sociológica. La verosimilitud se convierte ahora en una máxima literaria ineludible, y la ilusión de realidad es casi más relevante que cualquier otro aspecto narrativo. Todo el constructo ficcional empieza a girar en torno a este principio: la profundidad psicológica de los personajes, la descripción detallada de los espacios y lugares por los que transitan, los manierismos que desvelan su condición de clase... No es de extrañar que Honoré Balzac apostillara: «La novela es la historia privada de las naciones».

Los nuevos periodistas debemos actuar con humildad, lejos del ego, reconociendo y admitiendo que nuestras capacidades para acercar la realidad al lector es muy limitada. Esta mirada al pasado no debe conducirnos a ser meros estetas, sino profesionales de la información y de la palabra con un amplio bagaje cultural y, más en concreto, hermenéutico. Los grandes ejemplos de la historia son también los más grandes maestros. De esta forma se expresa Chillón (1999, p. 158) sobre Hemingway:

[en su obra] lo ficticio y lo facticio son apenas discernibles. Cuando escribe relatos y novelas de ficción, Hemingway recrea a menudo situaciones, diálogos y acontecimientos observados; cuando hace

periodismo, el material documental está siempre filtrado por la mirada imaginativa y configuradora del escritor.

El investigador reconoce que el periodismo se enfrenta a una crisis desatada por el cambio de paradigma informativo. La nueva hegemonía audiovisual, además de los trascendentales cambios que introdujeron los medios digitales y las nuevas tecnologías, han desestabilizado lo que antaño fuera una de las industrias más fecundas del sector editorial. En un mundo en el que el monopolio de la información está en manos de unos pocos y el mercado de masas se adiestra como un rebaño, el periodismo ha de abrirse a la innovación —«técnica, productiva, estética, temática y estilística», defiende Chillón—. En palabras del profesor de la UAB, la adquisición de técnicas narrativas propias de la literatura no solo busca embellecer el texto mediante el artificio, sino *dar cuenta* de una realidad social heteróclita. De este modo, el periodismo «recibe nuevas posibilidades expresivas, cognitivas y estéticas que lo capacitan para convertirse en una vía relevante de conocimiento sobre el mundo y sus avatares». La hibridación, tal y como demuestra la tradición histórica del periodismo, resulta natural. En primer lugar, apunta Chillón, porque literato y periodista comparten los orígenes y la condición empalabradora de su profesión. Y, en segundo, porque la elocuencia de la palabra y la capacidad evocadora de la narración son características indispensables para dotar al texto —sea cual sea su naturaleza—, de cierta altura.

Al conjugar periodismo y literatura, el reto que preocupa ahora a los periodistas literarios es destilar una verdad esencial a partir de la veracidad, de la experiencia documentable sobre la que se sustenta la pieza. Ya Tom Wolfe y compañía destruyeron, en la década de los 60, las fronteras clasistas que separaban los distintos oficios que tenían la producción textual como fin último. El arte de escribir no limita ni discrimina, sino que amplía horizontes: el discurso fáctico puede construirse a partir de elementos del relato ficcional por las razones que hemos desplegado a lo largo de la investigación. Y esta posibilidad no solo existe como un ideal abstracto, sino a través de exponentes de éxito que resurgen con el paso del tiempo. Es hora de estudiar, reflexionar y sistematizar la innovación y la hibridación estética como un campo vasto y fértil. Acudamos a la tradición para construir algo nuevo. Aumentemos nuestro campo de visión abriendo el espectro de teorías hermenéuticas, empleando el comparatismo en pos de la calidad y no del enfrentamiento. Sabemos que existen escritores-periodistas y que tal es la simbiosis de su condición que resultaría antinatural tratar de discernir una de las partes. Hagamos de ellos nuestra escuela.

8. Resultados y conclusiones

La verdad es siempre real, pero la realidad no es siempre verdadera. A medida que hemos recopilado y expuesto las teorías de diversos autores, filósofos e investigadores en los distintos epígrafes del marco teórico, hemos ido introduciendo nuestras propias conclusiones al respecto. Solo así, parte a parte, ha sido posible construir una visión global de un problema acuciante: las continuas diferencias y pugnas banales que a menudo han enfrentado al mundo de la novela con el de la prensa. Esta metodología, mediante la teorización de los distintos conceptos, nos ha permitido verificar la certeza de cada una de nuestras hipótesis originales.

A lo largo de estas páginas nos hemos dedicado a demostrar lo evidente esgrimiendo argumentos sólidos: los seres humanos, en tanto que sujetos, no tenemos acceso directo al conocimiento de la realidad material. Es objeto de las ciencias exactas descubrir la situación del átomo, los lazos bioquímicos que nos atan al mundo, el espectro de color de una brizna de hierba. Nosotros, como el resto de animales sensibles, percibimos un mundo que es ante todo representación, una realidad negociada entre la materia y nuestra visión de ella. Los sentidos nos engañan y la confianza que depositamos en ellos no comporta mayor grado de fiabilidad que un paisaje enmarcado en un sueño o un recuerdo. Las ciencias sociales, por su parte, centran su interés en el estudio de las personas, las relaciones que se dan entre ellas y el lugar que ocupan en el mundo. Finalmente, las ciencias humanas representan un papel más trascendental sin renunciar al rigor del método científico: la filosofía, la historia, la historia del arte, la filología o los estudios literarios no son meros relatos, sino que buscan arrojar luz sobre fenómenos cognoscibles de la naturaleza humana.

La tradición universitaria española ha encuadrado los estudios periodísticos en el campo de las ciencias sociales. No obstante, la apariencia de consenso no deslegitima otras visiones de la profesión. En países como Francia, Información y Comunicación es una carrera de la que se ocupan las facultades de Humanidades. Este cambio en el concepto, lejos de ser baladí, determina la formación que reciben los futuros estudiantes de periodismo. En el presente TFG propugno esta perspectiva humanística del profesional de la comunicación, y reivindico talentos y conocimientos en esta materia: el arte de escribir, la capacidad de reflexión, la

contemplación de la vida y los seres, el amplio bagaje cultural, el conocimiento del pasado histórico y los fundamentos del arte, los rudimentos básicos del pensamiento occidental y, en la medida de lo posible, universal. Por encima de la economía, el derecho o la estadística, los periodistas han de ser figuras cultivadas; del mismo modo que a los literatos se les reclama comportarse como intelectuales, el nivel de exigencia no se puede rebajar con los periodistas.

Bajo nuestro punto de vista, estos profesionales no generan productos informativos, sino textos. Y no se dirigen a potenciales clientes, sino a lectores. Por la misma dinámica, no responden a intereses, sino a libertades. Y su compromiso para con sus superiores en la jerarquía editorial es irrisoria en comparación al que adquieren con la veracidad. Precisamente por estos principios deontológicos y por todo lo expuesto, entendemos que las herramientas de las que dispone el periodismo clásico no son suficientes para conocer la realidad más allá de su superficie. Puesto que esta es engañosa, debemos desentrañar el núcleo de la verdad con plena conciencia de que jamás llegaremos siquiera a rozarlo. El periodista, lejos de poseer conocimiento sobre la realidad objetiva o la verdad absoluta, debe moverse por la intuición, la convicción y la voluntad. Es esa voluntad la que lo distingue del escritor de ficción al uso.

Para superar esas limitaciones, hemos de abrirnos a instrumentos de áreas limítrofes. La realidad cuenta con diferentes planos, cada cual más poliédrico que el anterior, y por eso se requiere de algo más para descifrar el enigma. Por paradójico que resulte, defendemos que la mentira —cuando se dan determinadas circunstancias— puede estar al servicio de la verdad y ejercer un efecto catártico sobre la oscuridad que vela la realidad cognoscible del mundo.

Lejos de conducirnos a un postulado férreo y concluyente, este trabajo nos ha puesto cara a cara con otros interrogantes. ¿Es posible educar a los lectores en estos nuevos formatos? ¿Cómo reivindicar el valor de la escritura en un mundo cambiante en el que los patrones de lectura son cada vez más escurridizos? ¿Todos los periodistas cuentan con el talento para hacer uso de las herramientas estilísticas de la literatura? ¿Resulta viable aplicarlas en todas las piezas periodísticas indistintamente? ¿Qué nuevo rol jugará el yo narrativo en el periodismo y en qué medida podemos beneficiarnos de su literaturización? ¿Existen relaciones entre el periodismo y la poesía capaces de erosionar el paradigma informativo hegemónico y erigir una nueva propuesta estética del pensamiento? ¿Cuáles son los rasgos

distintivos del periodista-escritor y cómo reivindicar su figura? Con suerte, retomaremos estas y otras cuestiones en investigaciones venideras.

Conscientes de las limitaciones de este trabajo, en todo momento hemos subrayado sus intenciones propedéuticas. Lo escrito está expresado con la convicción de los autores que nos anteceden y de que el universo es demasiado grande y demasiado esquivo como para atraparlo las primeras veces o, incluso, las sucesivas. Por el momento, basta con abrir camino hacia un entendimiento en el que coexistan pacíficamente el plano material con el metafísico, lo pragmático con lo artístico, lo teórico con lo empírico. Nos conformamos con que esta humilde propuesta se sume a la ya amplia tentativa de conciliar periodismo y literatura, pese a que algunos juzgarán de controvertido su contenido. Ojalá suscite una infinitésima parte del caos catártico y centrífugo que el pensamiento original de Tom Wolfe (2006, p. 45) al defender su nuevo periodismo, aunque el nuestro, en comparación a su vorágine, se quede en una mísera ampolla de sal:

En algunos terrenos el desprecio que inspira carece de límites... hasta quita el aliento... Si no hay suerte, el nuevo género jamás será santificado, jamás será exaltado, jamás tendrá una teología. Probablemente yo no debería estar hablando como lo hago en este artículo. Lo único que pretendía decir al empezar era que el Nuevo Periodismo no puede ser ignorado por más tiempo en un sentido artístico. Del resto me retracto... Al diablo con eso... Dejemos que el caos reine... Más alta la música, más vino... [...] Y de tan glorioso caos puede surgir, de la fuente más inesperada, de la forma más inesperada, algunos nuevos y gruesos y bonitos Cohetes Titulares Periodísticos que inflamarán el cielo.

Y si abrimos este TFG con la cita de un francés, lo cerramos de igual modo: «*Il n'y a pas dehors du texte*». Esta vez, Derrida. Porque siempre el texto, siempre la palabra escrita, siempre la ficción, siempre la búsqueda de la verdad, siempre fuegos artificiales de colores que aún no hemos conocido. La literatura no es solo un medio para revitalizar el periodismo escrito, sino para elevarlo al estatus de género artístico. Pasarán los años y nosotros volveremos, con la misma curiosidad imperturbable, a las obras literarias de Gabriel García Márquez. Pero también a sus crónicas, reportajes y columnas. Y entonces entenderemos qué significa de verdad el arte de escribir.

9. Bibliografía

- ADORNO, T. (2004). *Teoría estética*. Ediciones Akal.
- ÁLVAREZ, M. (2016). *Periodismo y literatura: Una reflexión en torno a sus hibridaciones* (C. Gayà, tutor). Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de: https://ddd.uab.cat/pub/tfg/2016/167444/TFG_Alvarez_Ramilo_Marc.pdf
- ARENDT, H. (2020). *La condición humana*. Austral.
- ARISTÓTELES. (1948). *El arte poética* (J. Goya y Muniain, trad.). Buenos Aires.
- BAUMAN, Z. (2016). *Amor líquido*. Paidós.
- CHILLÓN, A. (1999). *Periodismo y literatura. Una tradición de relaciones promiscuas*. Universitat Autònoma de Barcelona.
- (2000). La urdimbre mitopoética en la cultura mediática. *Anàlisi: Quaderns de comunicació i cultura*, (24), 121-159. Recuperado de: <https://ddd.uab.cat/record/782>
- (2006). Las escrituras facticias y su influjo en el periodismo moderno. *Tripodos*, (19), 9-23. Recuperado de: <https://www.raco.cat/index.php/Tripodos/article/view/41628/42415>
- DE FRANCISCO, A., & STEFANELLO, G. (2006). Metodología de identificación de mitos y representaciones en Medios de Comunicación. *UNIrevista* 1 (3).
- DESCARTES, R. (1977). *Meditaciones metafísicas con objeciones y respuestas* (V. Peña, trad.). Alfaguara.
- FLETA, D. (2015). *Periodismo mágico* (D. Vidal i Castell, tutor). Tesis doctoral - Universitat Autònoma de Barcelona. Recuperado de: <https://ddd.uab.cat/record/132359>
- GARCÍA MÁRQUEZ, G. (1981). ¿Quién cree a Janet Cooke? *El País*. Recuperado de: https://elpais.com/diario/1981/04/29/opinion/357343203_850215.html

- (1996). El mejor oficio del mundo. *El País*. Recuperado de:
https://elpais.com/diario/1996/10/20/sociedad/845762406_850215.html
- GOFFMAN, E. (1997). *La presentación de la persona en la vida cotidiana*. Amorrortu editores.
- LIMIA, M. (2005). Periodismo y literatura, relaciones difíciles. *Ciências da Comunicação em Congresso na Covilhã (CCCC): actas do III SOPCOM, VI LUSOCOM, II IBÉRICO*, 4, 149-156.
- MARÍN, J. (2002). *Periodismo y literatura*. Monografías, Lengua y Literatura. Recuperado de: <http://www.monografias.com/trabajos11/perilite/perilite.shtml>
- NIETZSCHE, F. (2012). *Sobre verdad y mentira en sentido extramoral y otros fragmentos de filosofía del conocimiento* (M. Giménez, comp.; 2ª ed.). Tecnos.
- PLATÓN. (1988). *Diálogos IV. República*. (Biblioteca Clásica Gredos, 94) (C. Eggers, trad.). Gredos.
- SARTRE, J. P. (1996). *Verdad y existencia*. Paidós.
- SCHOPENHAUER, A. (2016). *El mundo como voluntad y representación* (P. López de Santa María, trad.). Trotta.
- VARGAS LLOSA, M. (2016). *La verdad de las mentiras*. Alfaguara.
- WOLFE, T. (2006). *El Nuevo Periodismo*. Anagrama.